

# SALTERNUM

SEMESTRALE DI INFORMAZIONE STORICA, CULTURALE E ARCHEOLOGICA  
A CURA DEL GRUPPO ARCHEOLOGICO SALERNITANO

## IN QUESTO NUMERO:

### EDITORIALE

CONSIDERAZIONI STORICHE  
SULLA PESTE E LE EPIDEMIE  
(ANTICHITÀ - ETÀ MODERNA),  
CON PARTICOLARE RIFERIMENTO  
ALLA CAMPANIA

GLI SPOLIA REIMPIEGATI  
NELLA CHIESA DI SAN MARCO  
EVANGELISTA IN MANOCALZATI (AV)

I 'CISTERNONI DEGLI SPASIANO':  
STORIA, STRUTTURA E SORGENTI

IMPERATORI ROMANI A CACCIA.  
L'ARS VENANDI NEI PANEGIRICI  
DI SIDONIO APOLLINARE

AD QUADRATUM:  
LA 'PIANTA BERNARDINA'  
PER LA RICOSTRUZIONE  
DI SANTA MARIA MAGGIORE  
A DIANO NEL PRIMO PERIODO  
ANGIOINO

UN PLAUSIBILE RAPPORTO  
INTERTESTUALE: BOCCACCIO  
E «MICHELEMMÀ» RACCONTANO  
UNA IDENTICA CRONACA?

OMNIA MALA MALA,  
PRAETER APPIA SALERNITANA

PORTOLANO E CARTA NAUTICA: LA  
CARTA CATALANA DELLA BIBLIOTECA  
NAZIONALE DI NAPOLI

FRANCESCO STORELLA, PROFESSORE  
NEGLI STUDI DI SALERNO E NAPOLI,  
E IL DIBATTITO CINQUECENTESCO  
SUL RAPPORTO TRA FILOSOFIA,  
ASTROLOGIA E MAGIA

LA CASSETTA IN OSSO DEL MUSEO  
DIOCESANO DI SALERNO

GATE TO THE SEA, UN ROMANZO  
AMBIENTATO A POSEIDONIA

I CASTELLI MEDIEVALI E UNA  
FORTEZZA LUCANA DI SICIGNANO  
DEGLI ALBURNI (SA):  
CASTELLO DI SAN NICANDRO,  
CASTELLO GIUSSO DEL GALDO,  
TORRIONE DELLO SCORZO,  
CASTELLO DEL CONTE DETTO  
"DI CREPACORE": INDAGINE  
PRELIMINARE.





# SALTERNUM

SEMESTRALE DI INFORMAZIONE STORICA, CULTURALE E ARCHEOLOGICA  
A CURA DEL GRUPPO ARCHEOLOGICO SALERNITANO



# GRUPPO ARCHEOLOGICO SALERNTANO



REG. TRIB. DI SALERNO  
N. 998 DEL 31/10/1997

ANNO XXIV - NUMERO 44-45  
GENNAIO/DICEMBRE 2020

ISBN 978-88-97581-55-0

# Geografia, storia, letteratura, glotto-etno-antropologia e memorie personali a svelare l'enigma ischitano della canzone *Michelemmà*: certezze e ipotesi verisimili

*Un plausibile rapporto intertestuale: Boccaccio e «Michelemmà» raccontano una medesima cronaca?*

Secondo mio costume, rispettoso della curiosità del lettore, entro subito *in medias res*, per additare una probabile relazione fra il testo di *Michelemmà* e quello molto più ampio e articolato della ben nota novella n. 6 della V giornata del *Decameron* di Giovanni Boccaccio, composto dopo le peste fiorentina del 1348: la data è importante quale *terminus ad quem* orientativo per la datazione dei fatti retrostanti e motivanti la canzone, piuttosto che della sua originaria gemmazione poetico-popolare, che potrebbe essere collocata in periodo successivo, più difficile da definire. È ben vero che la citata novella si conosce da sempre, ma fa stupore che sia mancato finora il collegamento col testo della canzone. Mi sembra cioè che a tutt'oggi nessuno si sia mai accorto, per quanto mi risulta, di una loro sostanziale coincidenza testuale, con tutti i risvolti che essa comporta sul piano esegetico di quella composizione (motivo musicale a parte), tanto criticamente torturata per la sua apparente impenetrabilità.

L'analisi che segue, va chiarito subito, condotta con approccio intenzionalmente interdisciplinare, verte per la massima parte sulle versioni scritte di *Michelemmà* e solo marginalmente sul canto e sulla danza riservati alla parola nelle varie conosciute repliche regionali della canzone.

C'è di più: una similare vicenda, sia pur in termini totalmente immaginifici ed esotici, eppure con varie omologie tipizzanti, compariva dieci anni prima nel romanzo *Il Filocolo* dello stesso Autore, a sua volta debitore delle note versioni francesi di *Floire et Blanceflor*, nonché spunto per arcinoti episodi di successivi poemi in versi, quali la *Gerusalemme Liberata* e *L'Orlando Furioso*<sup>1</sup>.

Ma la vera e sostanziale sorpresa illuminante, come appresso si argomenterà, risiede soprattutto nella trama della citata novella, preziosa anche per essere la

prima testimonianza in volgare sulla storia dell'isola d'Ischia. Di essa, onde cominciare a dissipar dubbi, giova riportare il sommario che l'Autore di solito antepone ai suoi racconti: «*Gian di Procida, trovato con una giovine amata da lui e stata data al re Federigo, per dover essere arso con lei è legato a un palo; riconosciuto da Ruggier de Loria, campa e divien marito di lei*»<sup>2</sup>.

Per quanto mista a fantasia, in linea con la poetica boccacciana, la vicenda raccontata del *Decameron* stavolta allude chiaramente a ben individuati personaggi di rango e 'cronachizza' luoghi ed eventi reali, dai quali non si può prescindere ai fini di riscontri o incroci intertestuali; questi ultimi, ovviamente, non saranno tanto focalizzati su singole parole o espressioni quanto invece sulla complessiva evidenza contenutistica: trattasi di una intertestualità non puntuale, dunque, data la palese sproporzione di 'sviluppo verbale' tra una novella e/o un romanzo da una parte e un breve componimento, qual è la canzone, dall'altra.

Tanto per cominciare, attenzione dunque ai protagonisti e ai contesti, che nel romanzo escono dall'anonimato e sono i seguenti, nonché coincidenti: Giovanni da Procida, omonimo nipote del famoso medico salernitano, nonché politico-diplomatico e *magna pars* dei Vespri Siciliani; Federico III d'Aragona, re di Sicilia dal 1296 al 1337; Ruggero di Lauria, valoroso ammiraglio della flotta siculo-catalano-aragonese tra il 1296 e il 1297; Ischia e Palermo, come luoghi di partenza e di arrivo del rapimento di Restituta, figlia ischitana del nobile Marin Bolgaro; Napoli, Scalea o genericamente la Calabria, quali tappe intermedie di navigazione<sup>3</sup>.

*Intrigante coincidenza di particolari tra le due fonti*

L'avventura merita d'esser ulteriormente dettagliata, sia pur in sintesi, col selezionare a preferenza le stesse parole del Boccaccio, quando utili al detto discorso 'intertestuale', chiosandole in nota o tra parentesi quadre

ove occorra a questo fine, e segnalando in neretto quei particolari rappresentativi, cui di seguito si riserverà semmai un ulteriore commento:

*«Ischia è una isola assai vicina di Napoli, nella quale fu già tra l'altre una giovinetta bella e lieta molto, il cui nome fu Restituta, e figliuola d'un gentil uom dell'isola, che Marin Bòlgaro avea nome la quale un giovanetto che d'una isoletta ad Ischia vicina, chiamata Procida, era, e nominato Gianni, amava sopra la vita sua, ed ella lui. Il quale non che il giorno di Procida ad usare [risiedere] ad Ischia per vederla venisse, ma già molte volte di notte [...], da Procida infino ad Ischia notando<sup>4</sup> era andato, per poter vedere [...] almeno le mura della sua casa».*

*«E [...] avvenne che, essendo la giovane un giorno di state [estate] tutta soletta alla marina, di scoglio in iscoglio andando marine conche [conchiglie: traccia classica di Venere nascente, che autorizza il soprannome di 'Marinella'] con un coltellino dalle pietre spiccando, s'avvenne in un luogo fra gli scogli riposto, dove si per l'ombra e si per lo destro [opportunità] d'una fontana d'acqua freddissima che v'era, s'erano certi giovani ciciliani, [siciliani] che da Napoli venivano, con una lor fregata raccolti».*

*«Li quali, avendo la giovane veduta bellissima [...] e vedendola sola, fra sé diliberarono di doverla pigliare e portarla via; e alla diliberazione seguì l'effetto. Essi, quantunque ella gridasse molto, presala, sopra la barca la misero, e andâr via; e in Calavria pervenuti, furono a ragionamento di cui la giovane dovesse essere, e in brieve ciaschedun la volea; per che, non trovandosi concordia fra loro [...], vennero a concordia di doverla donare a Federigo re di Sicilia, il quale era allora giovane, e di così fatte cose si diletta; e a Palermo venuti, così fecero».*

*«Il re, veggendola bella, l'ebbe cara; ma, per ciò che cagionevole era alquanto della persona, infino a tanto che più forte fosse, comandò che ella fosse messa in certe case bellissime d'un suo giardino, il quale chiamavan la Cuba, e quivi servita, e così fu fatto».*

*«Il romore della rapita giovane fu in Ischia grande»* e quindi tale – è lecito supporre – da suscitare scalpore anche nel mondo letterario oltre che risonanza popolare. La zona in cui avvenne il 'ratto', per posizione appartata e morfologia accidentata, era infatti considerata, come meglio si vedrà in seguito, luogo di rifugio tra i più sicuri (cfr. in specie nota 9) – e anche oggi più culturalmente conservativi (prediletto perciò dal 'raccoltore di canti popolari' G. Amalfi) – dell'isola.

La vicenda proseguirà con l'imbarco dell'innamorato Gianni, che cerca l'amata per *«tutta la marina dalla Minerva [Punta della Campanella] infino alla Scalea in*

*Calavria, e [ ... ] nella Scalea* [luogo emblematico di nascita più probabile di Ruggero di Lauria: le due città sono vicine] *gli fu detto lei essere da marinari ciciliani portata via a Palermo».* Qui giunto, egli rocambolescamente riuscirà a penetrare nella stanza ove albergava Restituta, la quale sciolse ogni 'riserva' *«parendole il suo onore avere ormai perduto, per la guardia del quale* [e si spera anche per amore del suo Gianni...] *ella gli era alquanto nel passato stata selvaticchetta».* *«E appresso questo, con grandissimo piacere abbracciatisi, quello diletto presero, oltre al quale niuno maggior ne puote Amor prestare; e poi che quello ebbero più volte reiterato, senza accorgersene, nelle braccia l'un dell'altro s'addormentarono».*

Scoperti dal re, che proprio quella notte desiderava giacere con la giovine (d'impulso da lui connotata una «rea femina»), furono condannati al rogo e legati a un palo nella piazza principale di Palermo *«con le reni l'uno all'altro volte e infino ad ora di terza»* [reminiscenza evangelica della Crocifissione?], oggetto della opposta curiosità morbosa di uomini e donne del popolo. A questo punto entra in scena, per notizia pervenutagli, *«Ruggier de Loria, uomo di valore inestimabile e allora ammiraglio del re, (il quale) per vedergli se n'andò verso il luogo dove erano legati; e quivi venuto, prima riguardò la giovane e commendolla assai di bellezza, e appresso venuto il giovane a riguardare, senza troppo penare il riconobbe, e più verso lui fattosi il domandò se Gianni di Procida fosse».* Avutone conferma, fermò l'esecuzione ignifera e, recatosi dal sovrano, rese nota l'identità dei due con queste parole: *«Il giovane è figliuolo di Landolfo di Procida, fratel carnale di messer Gian di Procida, per l'opera del quale tu sei re e signor di questa isola. La giovane è figliuola di Marin Bòlgaro, la cui potenza fa oggi che la tua signoria non sia cacciata d'Ischia. Costoro, oltre a questo, son giovani che lungamente si sono amati insieme, e da amor costretti, e non da volere alla tua signoria far dispetto».*

La tragedia volse fatalmente a lieto fine, giacché il sovrano, assai rammaricato, *«fattigli onorevolmente rivestire, sentendo che di pari consentimento era, a Gianni fece la giovinetta sposare, e fatti loro magnifici doni, contenti gli rimandò a casa loro, dove con festa grandissima ricevuti, lungamente in piacere e in gioia poi vissero insieme»<sup>5</sup>.*

*Da Ischia a Palermo nel biennio 1296/97 e il 'cenacolo' di Vittoria Colonna: ipotesi, anche linguistiche, di datazione del brano*

Ribadendo che la storicità di avvenimenti e persone, come la realtà dei luoghi, è incontestabile, trattandosi

di decine e decine di testimonianze, precisate in qualsivoglia commento critico delle opere appena citate, forse è possibile addirittura collocare negli anni 1296-97 lo svolgimento dei fatti ‘boccacciani’ (e, quindi, il primo stimolo alla nascita della futura canzone), dato che, in una momentanea cessazione delle ostilità nel corso della Guerra del Vespro continentale, Ischia fu proprio in quegli anni nelle mani del regno siculo-aragonese e Ruggiero di Lauria ne tenne l’Ammiragliato solo in quel biennio, morendo nel primo decennio del Trecento (1305), sorte che era toccata del resto anche prima (1298) allo stesso Giovanni da Procida.

Ovviamente, più problematico è il discorso relativo alla data di nascita della canzone, i cui versi forse gemmarono relativamente presto dopo l’enorme risonanza pubblica degli eventi in parola, mentre per la connessa musica (e talora la danza) non è facile pronunziarsi, a fronte di attestazioni solo di tarda età moderna e del secolo scorso. Avanti la pubblicazione del Cottrau (1824) si ha infatti la prima memoria in versi datata 1799 (nella commedia *Il villeggiare alla moda o sia La creduta infedele*, di Francesco Cerlone Napolitano) e nell’anno successivo la seconda, quando Luigi Serio pubblica *Lo Vernacchio*, puntualizzando che il pezzo è talmente antico da precedere l’uso del «*cippo a fforcella*»: in entrambi i casi è richiamata la scarola, che i Turchi, afferrandola per la «*cimma*» e «*lo streppone*», si giocano «*a tressette*»<sup>6</sup>.

A pensarci bene, l’uso di questo vocabolo a proposito del rapimento è un indizio ‘datante’, nel caso specifico perché così aveva preso nome a Napoli il gioco detto ‘a premère’ precedentemente nel canto ischitano e in altri, con la conferma dello scritto in latino di un religioso, un certo ‘Chitarrella’ (*De regulis ludendi ac solvendi in mediatore et tresseptem*, edito nel 1750), tradotto in napoletano nel secolo successivo da Luigi Chiurazzi (*Rèvole de jocare e pavare lo mediatore e lo tressette de llo sio chitarrella*). Trattasi in realtà di un gioco tipico dei marinai e pescatori, secondo i più già in uso fin dal Trecento, esemplificato o semplicemente citato in varie opere a stampa del sec. XVI (autori il romano F. Berni e lo stesso Shakespeare), confluito anche come ‘punto di combinazione’ nel gioco della Scopa, e perciò detto «*a dinare*» nel canto lucano di Castelsaraceno (le carte a denaro infatti valgono più delle altre in quest’ultimo gioco)<sup>7</sup>.

Aggiungasi, per segnalare nascosti e auspicanti sensi magico-erotici, per cui non è mancato chi ha

enfaticamente le virtù prodigiose attribuite in generale alle carte da gioco (si pensi al valore ‘esoterico’ dei tarocchi), che i gesti tipici di tale gioco sono ‘bussare’, ‘lisciare’ (preliminari e anticamera dell’atto amoroso) e soprattutto ‘piombare’ (= lasciar cadere da vicino sul tavolo, energicamente); inoltre, che i colori delle carte venivano allora chiamati ‘semi’, dove il ‘flusso’ (vocabolo vivo ancora nel *poker* americano) vale la combinazione di cinque carte dello stesso colore<sup>8</sup>, in analogia forse, si potrebbe aggiungere, col liquido spermatico.

Forte di queste constatazioni, sebbene l’aspetto melodico-ritmico, esulando dalle mie competenze, non sia lo scopo precipuo del presente studio, mi permetto tuttavia ipotizzare una scaturigine quanto meno cinquecentesca di questa canzone (nella sua ‘assunzione colta’), considerata non a caso una ‘paleo-tarantella’, magari a seguito dell’altrettanto doloroso scalpore suscitato dalle incursioni e razzie, ma con ‘finale’ tragico (migliaia tra morti e deportati isolani), del corsaro Ariadeno Barbarossa (prima metà del ’500), e suoi succedanei (Dragut, Uluj Ali), che potrebbe aver pesantemente ‘rinverdito’, per così dire, le antiche piaghe, pur mai asciugatesi nel corso dei secoli sulla pelle degli sfortunati Ischitani. E il tema trattato potrebbe aver costituito oggetto poetico interno (magari attizzando ‘fuoco’ sulle leggende popolari locali e con esse combinandosi) anche del ‘cenacolo letterario’, frequentato dal fior fiore degli intellettuali dell’epoca, della poetessa Vittoria Colonna nel Castello Aragonese dell’isola, dove l’avvenente Sibilla di Ischia ebbe una prestigiosa e pressoché continua permanenza (1509-1534) come sposa di Ferdinando Francesco d’Avalos e poi come vedova; e chissà che la stessa dolorosa vicenda della sua vita, successiva alla tragica morte dell’amato consorte, non abbia alimentato, in un clima platonico agostiniano, la leggenda diffusa negli strati popolari e/o colti<sup>9</sup>.

Mi azzardo a ipotizzare perfino che tutto questo intreccio di eventi – reali, popolari e letterario-musicali – possa aver condizionato da monte l’intervento, nel secolo successivo, del pittore-musico-esecutore Salvator Rosa, presunto autore barocco di *Michelemmà*, secondo la ben nota ‘bufala’ ordita da Salvatore Di Giacomo. Possibili e forse plausibili ipotesi, è evidente, ma tutte da verificare e precisare ulteriormente, con cautela.

*Il canto di Serrara Fontana, 'modello' per tutti gli altri nel Mezzogiorno?*

Vediamo ora quanta ulteriore luce riceve dalla lettura delle pagine boccacciane (*Decameron e Filocolo*) il testo delle più indicative versioni di *Michelemmà*, scelte dallo studioso Raffaele Di Mauro tra quelle registrate (testo e musica), nel tempo e nello spazio del nostro Sud. Tra esse intenzionalmente non figura la *Michelemmà* di Cottrau, a proposito della quale trovo rilevante e utile annotare che il suo testo (cfr. qui alla nota 6 e la parziale riproduzione degli spartiti originali, del 1824 e del 1829, alle pp. 115-116 del cit. testo di R. Di Mauro, nonché la nostra fig. 6), contiene una serie di ripetizioni, annotate sotto lo spartito con l'indicazione (*bis*) o in altro modo, che riguardano, oltre il principale intercalare, i versi: «*oje na scarola/... a riposare/... pe lu streppone./... a sta figliola/... oje de Notaro/... Stella Riana/.../ a ddoie a ddoie...*», che sono le risposte agli interrogativi posti, per creare *suspence*, nella prima parte dei 7 endecasillabi (cfr. il § seguente).

Ritengo che tali ripetizioni non siano originarie, ma rispondano a un'esigenza, da parte di successivi esecutori ripresi dall'autore franco-napoletano, di enfatizzare i punti salienti, quasi teatralizzando la scena e immaginando che ci sia un coro esterno al cantore principale. Ciò farebbe escludere *a priori* che questa versione reinventata del 1824 possa essere la matrice delle altre registrate in varie province meridionali.

Tra queste ultime, giocoforza è partire dall'analisi della trascrizione che segue, pubblicata nel 1882, a cura di Gaetano Amalfi, costituita da undici endecasillabi *a maggiore* (con la sesta sillaba tonica, ovvero accentata) e un quinario per il penultimo verso:

«È nata 'na scarola miezo ò mare, / Li Turchi se la jòcano a premere; / Chi pi' la cimma e chi pi' lu streppone/ A chi la vince primma a' sta figliola. / 'Sta figliola è 'na figlia di nutare;/ S'ha fatta 'na vunnella tutte sciure, / A' mmiezo nce ha misa 'na stella Riana, / Pe' fà' pazzià' l'amante a duje a duje, / / Fa pazzià', lu sole quanno sponna; / la luna quanno rompe a lu levante. / Ub! mare e nella, / Tu pe' me fà' murì s' n'nata bella».

Essa compare al n. IX della raccolta e riporta in nota la variante napoletana sia del verso quarto («*Viato chi la vince a 'sta figliola*», invece che «*A chi la vince primma a' sta figliola*»), sia del sesto («*Tenc' na vesta tutte rose e sciure*», invece che «*S'ha fatta 'na vunnella tutte sciure*»), come dell'ottavo, composto da due endecasillabi («*E quanno iesce 'nchiazza a passiare/ Fa murire l'amante a duie a duie*», invece che «*Pe' fà' pazzià' l'amante a duje a duje*»).

L'Autore si preoccupa inoltre di segnalare, nella nota 31, che «questo canto vi è anche in altri dialetti. Confronta per es. MOLINARO DEL CHIARO, *C. del pop. Nap.*, p. 187, n. 235 – e *Cinquanta canzonette nap.* Ec. Amalfi-Correra, n. XV». In realtà, nel testo di Molinaro Del Chiaro, il 'pezzo' è contrassegnato dal n. 237 (non 235) e riporta un'altra variante, sfuggita all'Amalfi («*Li Turche se la iòcano a tressette*», invece che, al v. 2, «*Li Turchi se la jòcano a premere*»)<sup>10</sup>.

A questo punto mi sembra ragionevole, fino a prova contraria, assumere detto componimento come il capostipite («*matrice*» originaria o «*strato germinativo di livello 'profondo'*», secondo la più recente e avvertita terminologia critica, ben esemplata nel cit. articolo di R. Di Mauro: cfr. nota 6), di tutti gli altri, provvisti o meno di musica, compreso quello pubblicato nel 1824, lo si è detto, come «*Canzona di pescatore*», e per prima col suo 'arrangiamento' musicale, da Guglielmo Cottrau, che forse l'avrà ascoltata su qualche molo del porto di Napoli. E ciò per ovvi motivi geografici connessi sia alla coincidenza 'boccacciana' del teatro iniziale ischitano-serrarese della vicenda sia al fatto che Ischia è stata sempre terra di emigrazione: non si capirebbe altrimenti come tanti canti, se fossero stati importati, venissero apprezzati *ab antiquo* dai visitatori, specie stranieri, come prodotto corale 'endogeno' (cfr. anche qui, nota 33).

Premesso che, per evitare ripetizioni, la decodifica di alcuni singoli vocaboli ricorrenti varrà anche per i testi delle altre versioni (il che si estende anche alle osservazioni generali sui caratteri della canzone popolare), per questo 'pezzo' testimoniato in Serrara Fontana si osserva innanzitutto che, contrariamente a quanto si legge nel più delle acquisizioni, il termine «*scarola*» non compare alla fine dell'endecasillabo, ma nel primo emistichio. Questa collocazione comprova che l'intermezzo *Michelemmà*, assente in tutti i testi scritti della canzone e affisso come titolo dal Cottrau solo in secondo momento (causa la errata percezione della fonte, che gli fece scambiare per quasi-ritornello un semplice stratagemma fonico-ritmico, inteso a spezzare l'endecasillabo), è un corpo estraneo al testo, inserito nient'affatto quale 'stroppola' *nonsense* ma con precisa funzione suscitativa d'interesse nell'ascoltatore, col semplice stratagemma linguistico, consistente nel separare perfino l'articolo indeterminativo [*na*] dal sostantivo cui si riferisce («*stella Diana*»).

*L'intercalare, un probabile 'germanismo' con valore datante, lo usavo da bambino: geografia, storia e mitologia antica*

L'intermezzo *Michelemmà* potrebbe verisimilmente risultare, non diversamente da quanto avviene in termini napoletani quali «*mmasciata, immidia*», e così via<sup>11</sup>, dall'assorbimento della [b] da parte della [m] precedente, nell'onomatopeico suono «*mbichelembà*», riferito al cullare delle onde e, talora anche ironicamente, a tutto ciò che dondola: sono qui fonte di me stesso bambino salernitano (a distanza di più di 15 lustri), che in tale significato ne faceva uso raddoppiato («*mbichelembò e mbichelembà*»), rispettando il 'betacismo' e ponendo l'accento sulla [j] della prima sillaba, con riferimento in particolare all'oscillazione dell'altalena, non a caso chiamata «*mbìsilincòncola*» nel dialetto locale<sup>12</sup>.

Alla luce delle attestazioni personali e comunitarie appena riportate, mi pare perdano valore alcune interpretazioni che vedono nel 'mottozzo' il nome di una eventuale fanciulla o anche fanciullo («*Michela mia*» o «*Michela di mamma*» o «*Michele sciocco di mamma*»), a seconda che si chiami in causa l'urlo lacerante della genitrice all'atto del rapimento turchesco o la dolcezza di una ninna nanna al bimbo maschio, spiegazione suggerita dall'espressione napoletana 'fare Michele', ossia ingannare, come ben ci illustra la dianzi citata autrice<sup>13</sup>.

Per altro verso, tenendo presente il testo trasmesso dal Cottrau (cfr. qui nota 6, ma vale anche per tutte le altre versioni conosciute), *Michelemmà* in nessun modo può essere scambiato per un grido di dolore-allarme della madre, o di chicchessia, a causa della ipotetica fanciulla rapita, né per un tenero 'ninnaonnare', giacché male si adatterebbe alla fine di ciascun emistichio dei 7 endecasillabi che compongono la canzone. Al contrario, calza perfettamente come intercalare ironico-autoironico (alludendo alla ineluttabile secolare sorte di Ischia quale 'terra di conquista') nella gestualità 'ondeggiate' marinaresca – non è forse qualificata «Canzona di Pescatore» dallo scopritore-restaurantore francese? –, con chiara funzione sospensiva del racconto, ossia per creare interesse per le parole che seguono, secondo questa sequenza interrogativa:

verso 1: di chi si tratta, chi è il soggetto marino famminile? (a bella posta preceduto dal verbo); verso 2: I Turchi a far che?; verso 3: per quali altre parti la prendono?; verso 4: rispetto a chi è beato colui che vince?; verso 5: È figlia di chi?; verso 6: in petto cosa

porta di tanto importante? Qui la sospensione è ancora più accentuata per l'arditissima separazione, lo si è già detto, tra l'articolo indeterminativo e il sostantivo cui si riferisce: la «*stella Riana*»; verso 7: quanti amanti, e come?

In conclusione, il suono onomatopeico dell'intercalare (perché di questo si tratta, e di cui resta riverbero 'creativo ricontestualizzato' in «*Tuppituppi, nanananana nena*» della versione lucana, riscontrabile qui in nota 26, o «*ebbi e bbà*» della versione campana, come qui in nota 29), esistente nella lingua parlata, anche da parte dell'autore delle presenti note, è introdotto per suscitare dapprima attesa e poi meraviglia e stupore negli ascoltatori del canto, ponendo – e lo si è visto nei vv. 3 e 7 –, anche domande multiple.

Ma tale 'funzione' vale più per un'esecuzione cantata, mentre ha poco effetto e può sembrare addirittura immotivata e fastidiosa per il lettore-ascoltatore in una scrittura su carta o in recita orale, spoglie quindi del motivo musicale: il che porta a supporre che la prima gestazione del brano non contemplasse ancora il canto (e l'immancabile danza), sopravvenuto in un imprecisabile momento successivo (con aggiustamenti inevitabili del testo), a ulteriormente 'mitizzare' il racconto, in un territorio dove episodi del genere ed eccidi erano la norma, a causa delle incursioni piratesche e poi corsare, senza contare le guerre dinastiche e di conquista geopolitica.

Venendo all'analisi contenutistica, occorre premettere che nella creatività popolare 'il doppio' è quasi di norma, sicché i significati, talora anche multipli, spesso viaggiano su piani paralleli, a mostrare visionariamente 'il mondo capovolto', tipico dei *Saturnali* romani e di tante sfrenate feste antecedenti o succedanee, più o meno erotico-carnascialesche, perpetuatesi sino ad oggi.

In tale 'logica' illogica, che è stata interpretata anche come surrealismo *ante litteram*, la nostra «*scarola*», emergente dalle onde vale, allo stesso tempo, come giovinetta riccioluta iscariola (oggi dicesi 'ischitana') e come isola, secondo derivazioni latine avallate dai linguisti (rispettivamente, da \**escariola* e da \**iscariola*)<sup>14</sup>: nel primo significato traslato è la bella Restituta del Boccaccio, come Venere nascente dalle acque, ove non si dimentichi che nel Napoletano a questo vegetale, commercialmente chiamato 'indivia', si attribuivano poteri magici, connessi specie alla fertilità, per non dire che ancor oggi nella città l'ortaggio designa



l'attributo intimo femminile; nel secondo si identifica con la splendida *Ischia*, isola per antonomasia nel senso originario della fase linguistica romanza, che ha debellato i toponimi dell'emporio greco-multietnico *Pithecusa* (o *Pitecussa*) e della romana *Aenaria*.

nota 6), dove il gioco è detto *a tressette* o *a dinare*, nel senso *supra* chiarito. Esso coglie l'atto successivo al rapimento da parte di pirati turchi (che divennero ancor più pericolosi come corsari, attrezzati con intere flotte, dopo la caduta di Costantinopoli), razziatori per



Fig. 1-2 - A una visione perpendicolare dall'alto, la sagoma complessiva di Ischia e il suo frastagliato circuito costiero, fatto di rientranze e sporgenze talora molto spinte, fanno pensare a una 'scarola' (l' 'indivia' delle statistiche agrarie). Le 'concordanze' si fan quasi perfette se si aggiunge il denso verde vegetale (arboreo ed erbaceo), quello, alternato al giallo, dei materiali piroclastici di superficie (come da fig. 4) e la morfologia (come da fig. 3). In tratto più marcato, i limiti amministrativi dei sei comuni in cui attualmente l'isola è ripartita: a Sud Serrara Fontana (da I.G.M. F. n. 464 - *Isola d'Ischia*, scala 1:50.000).

Geo-tettonicamente parlando, il suo territorio – sarà bene ricordarlo – è la risultante dell'emersione progressiva di un vulcano sottomarino, che oggi viene interpretato, con termine tedesco, come un *horst vulcano-tettonico* (= pilastro tettonico, ossia una porzione rialzata di crosta terrestre), cresciuto poi e dilatatosi nei millenni per apporto magmatico di tante bocche laterali, in forza di un'attività vulcanica effusiva ed esplosiva, che ha provocato anche l'accumulo di depositi ignimbritici e piroclastici in varie parti dell'isola, a formare la moderna topografia<sup>15</sup>. La quale – *dulcis in fundo*, guarda caso – la fa sembrare, sia in prospettiva zenitale (il perimetro disegnato in pianta) che in visione frontale, una 'scarola riccia', quella specie erbacea che viene esemplata, se non bastasse, dalla presenza di una folta vegetazione (basti ricordare l'attuale *Foresta falanga*), secondata dai fertili suoli vulcanici, assimilabile come figura a bei riccioli di fanciulla; senza contare la coincidenza del cromatismo verde-giallo di fondo del paesaggio, dovuto alla stratificazione-concrezione di materiali eruttivi, specie nella zona dell'Epomeo (figg. 1-3; 4).

Il secondo endecasillabo della presumibile matrice ischitana («*Li Turchi se la jòcano a premeres*») si è già qui definito 'spia datante', cadenzando nel tempo successivo le versioni, riportate anche da R. Di Mauro (citato in

tutto il Mediterraneo per secoli ma assai più accaniti contro Ischia, vuoi per le sue ricchezze naturali e antropiche, vuoi per la sua strategica posizione geografica: nel nostro caso trattasi di pirati, dovendosi collocare l'evento descritto dal Boccaccio, come già detto, a cavallo dei secoli XII e XIII, nel pieno della *Guerra del Vespro continentale* (1282-1302), che aggravò le condizioni delle popolazioni in tutto il Mediterraneo centro-meridionale, anche negli anni successivi (1313-1372), quando riprese e sollecitò tra l'altro la progressiva costruzione a Ischia di almeno venti torri costiere di avvistamento e/o di difesa: tra di esse, quella di *S. Angelo*, nel territorio di Serrara Fontana<sup>16</sup>.

Da notare che nella versione musicata dal Cottrau, anche se implicitamente il ricorso al gioco per accaparrarsi la bella viene richiamato dal verso «*Viato a chi la vence a sta figliola*» (più o meno confermato in altre attestazioni, in particolare in quelle molto bene indagate di recente da Raffaele Di Mauro, per cui si veda oltre), il verso è in qualche modo sostituito dall'espressione «*se nce vanno/a riposare*», che allude alla funzione di Ischia anche come 'testa di ponte' per ulteriori incursioni in altri lidi, dopo aver fatto rifornimento di viveri e acqua. Difatti nel racconto decameronico viene citata una «*fontana d'acqua freddissima*», effettivamente esistente



Fig. 3 - Con suggestiva ‘cornice d’antico’, questa rappresentazione orientata col Sud in alto è già molto aderente al reale, nelle proporzioni e nel riportare il paesaggio naturale e antropico di fine Cinquecento (boschi, selvaggina, sedi, ecc.). Paradossalmente, la resa prospettica del rilievo a grossolani ‘mucchi di talpa’ ombreggiati, nella sua imperfezione, mostra gli sbalzi tra rilievi selvosi e conche o piane coltivate, richiamando empiricamente una ‘scarola’ molto meglio delle attuali tecniche (isoipse e sfumo) per ‘addetti ai lavori’ (Autore della carta, acclusa a IASOLINO 1588, è M. Cartaro ).

nell’attuale frazione del Comune (detta per l’appunto Fontana), ma scomparsa per l’ingressione del mare sul litorale: si tratta in tutta probabilità della fonte di *Cavascura*, a parte quella di mezza costa, probabilmente sotterrata da una colata di lava, forse relativa all’ultima eruzione dell’Epomeo, avvenuta nel 1302.

A *latere*, si consideri che la prima parte del toponimo (Serrara) è evocata dal verso «*E mpietto porta na stella Diana*» (versione Cottrau), allusivo sia del seno generoso della giovine che della bocca craterica infuocata (e perciò lucente?) del Monte Epomeo, che connota il paesaggio geografico dentellato proprio del centro dell’isola e in particolare della parte alta del comune di Serrara Fontana; qui ‘serrara’ è un iterativo-cumulativo di ‘serra’, cima seghettata di monte, che simbolicamente esemplifica anche, si può supporre, le punte della «*stella Diana*»<sup>17</sup>.

Non a caso nell’attuale esso risulta il meno popolato e il più alto dell’isola, marina di S. Angelo a parte, quindi più impervio e defilato, donde la sua maggiore conservatività culturale (opinione confermata dal linguista tedesco Kaden Woldemar), quella che consigliò a Gaetano Amalfi di raccogliere i suoi cento canti popolari, di cui il nostro testo fa parte, insieme a tante altre espressioni popolari e folcloriche in tutta l’isola<sup>18</sup>.



Fig. 4 - Il versante meridionale dell’isola, digradante dall’Epomeo, con la penisola di Sant’Angelo, di fronte alla costa che fu probabile teatro del rapimento dell’avvenente Restituta. Sul terreno primeggiano le tinte verdi e gialle, emblematiche della storia vulcanica di Ischia (da RUOCCO 1965, p. 128).

#### *La leggenda della santa martire Restituta e la religiosità popolare a Ischia*

Anche in questo caso un semplice e tutto sommato breve endecasillabo (che nella originaria formulazione ischitana suona: «*A’ mmiezo nce ha misa ‘na stella Riana*») rimanda a una ‘mitologia’ più complessa e narrativa-mente articolata: la leggenda dell’arrivo del corpo della santa martire Restituta su suolo ischitano, secondo cui una barca guidata dall’Angelo approdò all’isola *Aenaria* (un toponimo, si è visto, immediatamente precedente a ‘Ischia’ e ancora conservato in epoca tardo-romana: siamo nel sec. III d. C.), approdando sulla spiaggia detta *ad ripas* (oggi Baia di S. Montano), con l’anima resa a Dio, per sua espressa richiesta, dopo essersi salvata dal rogo predisposto dai carnefici su quel natante. Qui il cadavere, si badi bene splendente, fu trovato e poi onorato di degna sepoltura nel luogo detto *Eraclius*, in attuale tenimento di Lacco Ameno, sede di una basilica paleocristiana, oggi santuario, dove infatti riposano le spoglie della Santa<sup>19</sup>.

Orbene, a parte la comunanza di destino tra la fresca Restituta di Boccaccio e l’omonima Santa – l’essere scampate entrambe a un rogo – non ci vuol molto a individuare nella barca, in un unico significato simbolico, cratere vulcanico e pube femminile, come testimoniato dall’ininterrotto e persistente rito cilentano (già reso alla dea *Hera Argiva*, non a caso greca) delle notissime ‘cente’, barchette riempite di candele

(mimesi del membro virile): natura, sessualità e religiosità concrezionati in un sintetico discorso poetico.

Non è fuori luogo, a questo punto, sottolineare, nell'ambito della pietà popolare sul territorio insulare, che la rassegna dei santi venerati potrebbe rivelare interessanti aspetti storico-socio-culturali, oltre quelli strettamente religiosi. Qui interessa particolarmente la devozione a Maria Vergine: su una sessantina di templi (chiese anche rupestri, cappelle, basiliche pontificie, ecc.) presenti nei sei attuali comuni (Serrara Fontana, Lacco Ameno, Barano, Casamicciola Terme, Forio, Ischia: cfr. fig. 1), quelle dedicate alla Madonna, secondo una mia conta, sono un po' meno della metà, col resto che va ai vari santi, ma una allo Spirito Santo, tre a Gesù, due a San Michele Arcangelo. Naturalmente primeggiano Madonne particolari, protettrici dei marinari e comunque 'tutelanti' attività legate al mare (S. Maria della Libera, S. M. di Porto Salvo, del Soccorso, ecc.).

Il comune di Serrara Fontana, pur non riservando venerazione particolare a S. Restituta, vanta varie chiese, con un eremo di pregio, quello di San Nicola, scavato nel tufo verde proprio sotto la vetta dell'Epomeo (789 m s.l.m.). Il culto della Santa martire (patrona dell'isola insieme a S. Vincenzo, S. Giovan Giuseppe della Croce, S. Giorgio: ma regna un po' di confusione in proposito, frutto della competizione tra gli abitanti delle varie frazioni) appartiene invece al comune di Lacco Ameno, ove il tempio, ripetiamo, ha la qualifica di santuario, costituito da una chiesetta-cappella e da una chiesa cosiddetta 'grande', distrutta dal terremoto del 1883 e poi riedificata, nella quale una serie di tele, dipinte da Francesco Mastroianni, raffigura gli episodi salienti del martirio e dell'approdo nella baia di San Montano<sup>20</sup>.

Lasciando agli specialisti il compito di decrittare dettagliatamente il sontuoso abbigliamento originario, basterà qui ricordare quanto osservabile al momento: il medaglione a ciondolo in petto, che senza forzature è riconducibile in forma arrotondata alla 'stella Diana' della canzone (a ribadire, sul braccio sinistro spicca altresì una grande stella a più punte); il collare e l'anello (simbolo di pura nuzialità); un enorme giglio e un grappolo d'uva nella destra, per non dire della sovrabbondanza di collane di perle, allusive delle conchiglie, e quanto altro. Va da sé che è difficile distinguere tra gli ornamenti identificabili come *ex-voto* più recenti e quelli costitutivi della simbologia originaria della santa martire, a sua volta debitrice di culti antichi.

*Il tessuto magico-simbolico del brano popolare per comprenderne l'ambi- e la poli-valenza*

Autorizzato così a spingermi indietro nei millenni e prescindendo solo per un po' dai dati oggettivamente geografici, mi permetto ora ricordare, sulla scorta di Giovanni Amedeo, attento prosecutore della 'lezione' di Roberto De Simone – il primo ricercatore-musicologo-compositore, che ha additato alla critica, dopo una proluvie di contributi inutili e sfocati, il tessuto simbolico-magico della canzone, prospettando che dietro Diana ci fosse la dea Iside – che la società romana, precisamente quella di età imperiale, «col suo sincretismo religioso [...] faceva confluire in Iside gli attributi di Cerere, dea delle messi, di Venere, dea dell'amore e della fecondità, di Artemide, protettrice delle partorienti, di Proserpina, signora degli spettri (Ecate), regina degli inferi e dea della caccia (Artemide-Diana). Ciò avvicina Iside alla divinità della canzone», rendendo l'accostamento «ancora più suggestivo allorché si legge quel che dice di sé la dea e la descrizione del suo abito nell'Asino d'oro di Apuleio»<sup>21</sup>.

Quanto ho accennato circa l'abbigliamento di S. Restituta (e della Madonna in genere), che meglio si vedrà in prosieguo, si pone ovviamente in continuità mitica con quest'ultima 'rendicontazione'.

Lungo una tale linea va interpretata anche la duplicità tipicamente popolare de 'l'alto e basso', intesa, secondo il De Simone, come «doppia componente dello stesso personaggio divino in senso celeste e sotterraneo, in senso di vita e di morte, in quanto tutto fa parte di un solo soprannaturale che poi si identifica nella totalità della natura stessa». Il che non toglie, da un punto di vista geografico, il riferimento alla cima dell'Epomeo, assaltata dai Turchi non meno che altre minori alture e la riviera, nel verso «*Chi pì ' la cimma e chi pì' lu streppone*», laddove prosegue la parallela allusione 'manesca' anche alle due parti del corpo della giovincella. Indicativo è anche il doppio uso della preposizione [*φδδ*] (= per), anziché [*φε*], a denotare nella pronunzia dialettale la componente siciliana della vicenda: si ricordi che i giovani rapitori del *Decameron* erano «*sicilianis*», e, ancora, che a tutt'oggi la parlata di Serrara Fontana è intrisa di 'sicilianismi', a testimonianza non solo, nell'affastellarsi dei secoli, dei frequenti contatti commerciali e trasferimenti umani avvenuti con la grande isola (a Palermo esisteva il 'Cortile degli Ischisani'), ma anche di un periodo, coincidente proprio con quello della Guerra del Vespro, in cui

Ischia – è il caso di ripeterlo – è stata in possesso del governo siciliano-aragonese, durante il quale abbiamo visto collocarsi con molta probabilità l'avventura della giovine sequestrata nella novella di Boccaccio.

Dell'inflessione dialettale sicula c'è riporto anche nella [«d̄»] (anziché [«de»]) e nella [«u»] di «*nutare»* (anziché «*notar»*», con la [«o»], di quasi tutte le altre versioni) contenuti nel verso «*Sta figliola è 'na figlia di nutare»*, che sul piano contenutistico collima con l'origine nobiliare della Restituta di Boccaccio, a suo dire figlia<sup>22</sup> di «*Marin Bolgaro, la cui potenza fa oggi che la tua signoria non sia cacciata d'Ischia»*: particolare che, come si è visto, viene ricordato per impetrar grazia al re Federico III dall'Ammiraglio Ruggero di Lauria (o di Scalea).

Innanzitutto, quando ci si sposta sul secondo registro interpretativo della canzone, intendendo riferire il discorso 'araldico' all'isola piuttosto che alla ragazza rapita, la connessa insita nobiltà non può essere messa in discussione, stanti i privilegi di cui Ischia ha goduto nei secoli, come testimonia una ricca e nota bibliografia antica e moderna, grazie alla presenza di uomini illustri e di molti casati nobiliari, con relative ricche e splendide residenze: una referenzialità applicabile, ancora una volta, in entrambi i casi (persona e territorio).

Tornando all'abbigliamento della protagonista, su cui ci indirizza il verso successivo («*S'ha fatta 'na vunnella tutte sciure»*), è inevitabile un aggancio alla ghirlanda di fiori della veste di Iside (tuttavia assai più ricca e sontuosa nella descrizione dell'*Asino d'oro*), e in successione cronologica al manto della Madonna, cui segue l'iconografia floreale di S. Restituta, or ora richiamata. Ma le 'confluenze' della detta divinità egiziana, non fermandosi solo ai disegni e ai colori, riguardarono anche la ritualità paganeggiante, ricorda opportunamente l'Amodeo, che si conservò a distanza di un millennio (fino al secolo XV e quindi certamente viva all'epoca degli anteriori 'fatti' boccacciani), sia pur ridotta «a una forma povera di settarismo ereticale», data «la tenacia di antichi legami di vita, di linguaggio, di cultura, perfino di credenze religiose, visto che il paganesimo non si estinse con l'editto costantiniano e nel Mezzogiorno conservò a lungo una notevole vitalità»; talché, «ancora oggi, in alcune forme inconse, non è del tutto scomparso». In proposito l'Autore chiama in causa anche il culto orgiastico di Serapide nelle grotte del Chiatamone a Napoli, quale notificato dal Sannazaro, attivo ancora ai tempi del Viceré Pedro

de Toledo (che proibì anche simili pratiche pagane nel giorno di S. Giovanni, salvo che in coincidenza del cambio del viceré), nonché il libretto di *Piedigrotta*, opera di F. D'Arienzo (1852), ispirata al *Satyricon*<sup>23</sup>.

La lunga citazione di questo sensibile studioso apre la strada alla comprensione, prima di avventurarci nella decodifica della peculiarissima 'coda' finale della canzone sarrarese, degli ultimi suoi due versi per così dire ufficiali («*A' mmiezo nce ha misa 'na stella Riana, /Pe' fà' pazzià' l'amante a duje a duje»*). A ben vedere, essi si distaccano sia dalle versioni 'meno permissive' degli altri testi rilevati dagli studiosi (dove si parla di amanti che cadono o, peggio, muoiono, pur nella metafora dilettevole dell'orgasmo amoroso), sia dalla stessa indicazione fornita da Boccaccio circa il carattere scontroso della sua Restituta, cui pareva di avere ormai perduto il suo onore, «per la guardia del quale ella gli era alquanto nel passato stata selvaticchetta».

Infatti, nel nostro testo, la «stella Riana» ha una posizione più centrale nell'anatomia del corpo («*A' mmiezo della vunnella»*», dunque nei pressi del monte di Venere, e non in petto, come riportato dalle fonti consorelle) e svolge la precisa funzione di erogare luce di piacere a due amanti alla volta: l'espressione, onorando la 'doppiezza' dei sensi popolari, può alludere o letteralmente a 'triangoli amorosi', consentiti e graditi proprio per la singolare esuberante bellezza della giovine, oppure a una folta schiera di spasimanti 'in fila' (il numero due, inteso come una pluralità, specie in lingua napoletana): ciò che, nel senso parallelo riferito al vulcano, implicherebbe pure la sua testimoniata distruttività mortifera 'a tappeto', non disgiunta dalla costruttiva fertilità dei suoli agrari, indotta dai materiali da esso vomitati (ancora una volta l'ambivalenza).

Altra cosa – per cui se ne fa solo rapida menzione – sono i benefici dei vapori e delle acque salutare dovuti ai sommovimenti del terreno (terremoti, bradisismo, ecc.), interpretati dagli Antichi come effetto dei movimenti del gigante Tifeo (fig. 5).

*Prove d'analisi intertestuale tra il prototipo ischitano e alcuni omologhi del Sud, che rischiano l'estinzione*

Le riflessioni fin qui fatte, e gli agganci geo-storici o poetici connessi, valgono di massima anche per tutte le numerose versioni della canzone, recuperate in varie zone del Mezzogiorno, registrate e segnalate da letterati, etno-musicologi e affini, compresi i semplici cultori locali. Non essendo possibile procedere a una loro



Fig. 5 - La simbologia magica del territorio isolano trova la sua acme nella spiegazione 'prescientifica', immaginata dagli Antichi ma richiamata nella carta per fini attrattivi del 'turismo termale' dell'epoca, secondo la quale il vulcanismo primario e secondario era effetto delle contorsioni del gigante Tifeo, da Giove incatenato all'Epomeo (cfr. VUOSO 2005, pp. 68-71). L'immagine, sempre orientata col Sud in alto, è tratta dal frontespizio di IASOLINO 1689<sup>2</sup>.

puntuale analisi comparativa con la presumibile 'capostipite' di Ischia, ci si limiterà a fornire un quadro 'campionario' di questa produzione, basandosi soprattutto sui pezzi, provvisti di musica e danza e non solo di testo (come purtroppo i tanti ricordati in nota 10), segnalati dal già citato studio, recente e pervicace, di Raffaele Di Mauro. Il quale giustamente precisa che, prima della trascrizione da parte del Cottrau di una delle tante versioni popolari circolanti ai primi dell'800, che valse a fargli assumere «una precisa "identità" come canzone dal titolo Michelemmà», tale titolo non esisteva, «ma solo un testo, con significati magico-simbolici, i cui frammenti venivano utilizzati sia per repertori musicali contadini (canti «a cupa cupa», sul tamburo, «a meteo», etc.), che per canzonette "urbane" (canzoni narrative, d'amore, etc.), sulle cui melodie si potevano per altro cantare anche altri testi aventi lo stesso schema metrico»<sup>24</sup>.

Fondamentale è sottolineare che i quattro brani riportati dal Di Mauro e oggetto del nostro rapido commento, raccolti da E. De Martino (1956) a

Castelsaraceno in Basilicata, da L. Alario (1991) a Mormanno in Calabria, da R. De Simone (1974) a Scafati (per la festa della Madonna dei Bagni) e da C. Petruzzello (1982) a Pratola Serra (AV), nella loro linea musicale differiscono tutti dalla *Michelemmà* cottrauiana, «in quanto eseguiti sulle melodie e negli stili tipici del canto *a cupa-cupa* lucano, del canto narrativo "d'amore" calabro, oppure del canto sul tamburo e di mietitura di area campana»<sup>25</sup>.

Venendo a uno sguardo più ravvicinato, il testo lucano «a *cupa-cupa*», oltre a ovvie ma leggere variazioni lessicali («*schiola*» anziché «*scarola*»; «*si la giocano [con la g] a dinaro*», anziché «*a primera*»), raddoppia gli endecasillabi e contiene un intercalare tutto suo («*Tuppituppì, e nanananana nena*»)»<sup>26</sup>.

Nel racconto calabrese<sup>27</sup>, invece, cambia il soggetto, che con malvagità getta a mare «*'na schiola*» e si identifica con «*lli vrujò*», ossia con le cavallette, anziché coi Turchi: a mio parere, ciò ha precisa analogia con l'improvviso e predace assalto a sorpresa di 'stormi' di insetti, pur senza escludere che nasconda, come vuole il De Simone (si sa che le due cose possono viaggiare insieme nelle espressioni del popolo), il senso simbolico di entità nere, associate alla morte poiché contrarie alla luce<sup>28</sup>; per il resto, il lamento dell'innamorato, tanto sedotto dal pensiero dell'amata da dimenticare tutte le più note preghiere cristiane, forse implicitamente bestemmiando, fa pensare a una commistione con un canto religioso.

Tutt'altro andamento mostra il testo scafatese<sup>29</sup>, estrapolato da un lungo omaggio in forma di *'tammurriatà'* alla Madonna dei Bagni, che coincide quasi perfettamente – salvo una allotria divagazione erotica di ben cinque versi centrali –, con il dettato di Serrara-Fontana, divergendone solo perché la «*stella Riana*» si colloca in petto, come annotò Cottrau nella sua rilevazione, e non sulla «*vunnelluccia [notare il vezzeggiativo...] tutta sciure*».

Infine, la cantata irpina di Pratola Serra<sup>30</sup> è quasi perfettamente aderente al testo ischitano, da cui si distacca leggermente solo perché, nel 'gioco amoroso', non fa solo e genericamente «*pazzia*» ma «*le fa calà li amanti e uno e duò*». In tale ultimo significato mi permetto ricordare, in area di Pellezzano (a ridosso di Salerno), la testimonianza orale di mia nonna Rachele, nata nel 1876 («*pe' fa cadé l'amante a duje a duje*»): entrambi i verbi (*cadere* e *calare*) presuppongono il momento successivo a un consumato amplesso, né più né meno

che il verbo *morire* (a mio parere riferito a quella che i Francesi chiamano la ‘piccola morte’ – ossia l’orgasmo –, presente nella versione napoletana di Cottrau: «*Pe fa muri l’amanti/ a ddoie a ddoie*»).

Per inciso e *a latere*, va segnalata la variante siciliana riportata da Salomone Marino (1868), dove la scarola riccia diventa «*scavotta*» (= schiava), col vantaggio di favorire rima baciata con «*picciotta*» e, al tempo stesso, interpretare la condizione di subalternità della rapita, evidenziata – si ricorderà – nelle storie in prosa e versi d’ianzi richiamate.

Come è stato notato da chi maneggia la poesia popolare, in ogni area di rilevazione il testo e/o la musica della ‘matrice di partenza’ vengono declinati a seconda dei valori di fondo della comunità ricevente, in relazione con il ‘genere di vita’ locale e con le manifestazioni pubbliche e i riti ad esso legati. In tal senso ogni canzone – e la nostra, pur variata, non fa eccezione – è sempre diversa ma in certo senso sempre uguale a se stessa, avendo incorporato una stratificazione culturale coacervica, che ne fa una preziosissima concrezione spazio-temporale di civiltà millenarie<sup>31</sup>.

Purtroppo, *abinoi*, questo universo culturale è in via di sparizione per effetto della ‘globalizzazione’, sostituito nella ipotesi migliore da singole eccezionali, e spesso ironiche o autoironiche *performances* di anziani o da *band* di giovani musicisti, generosamente tesi a salvare repertori non più o mal sopravvissuti in comunità: è il caso, tanto per fare un lodevole esempio, della Basilicata, dove i canti del «*cupa cupa*» (distinti in purificamenti, mascherazioni e questua), eseguiti sugli usci di casa al suono di tamburelli, ‘mandacette’ [= fisarmonica] e di striduli campanacci-campanelli, nel loro rappresentare riti ‘di passaggio’ attraverso la ciclicità del tempo (si pensi al Carnevale), sono stati artisticamente proposti in base alle ricerche di Saldaferrì e Vaja<sup>32</sup>.

È quel che si auspica anche per il nostro canto popolare di Serrara-Fontana!

*Perché non intitolare «Màrenèllà!» questo capolavoro, lasciando «mmichelemmò e mmichelemmà» nell’esecuzione?*

Sull’analisi del testo serrarese occorre ormai ritornare nell’avviarci alla conclusione, per rimarcare che esso riporta, quasi a sorpresa per il lettore che conosce le canzoni consorelle, una aggiunta terminale discretamente lunga (tre endecasillabi e un quinario), che sembra direttamente discendere dall’ultimo verso ‘tradizionale’, sul collante con il verbo «*pazzia*» ivi

vigente. Si tratta probabilmente di una superfetazione nata nel corso dei secoli, per intervento di successivi esecutori. Secondo questa ‘aggiunta’, così come la «stella Riana» fa giocare gli amanti sul corpo della ‘scarola-femmina’, *similiter* si comporta rispetto all’ambiente paesistico isolano, irrorandolo di sole e di luna, al loro spuntare: «*Fa pazzia, lu sole quanno sponna;/ la luna quanno rompe a lu levante*». Se ci fossero ancora dubbi, questa ‘coda’ conferma dunque il doppio binario nella costruzione poetica popolareggiante (qui nella fattispecie dell’opposizione *sole/luna*, secondo ci suggerisce il De Simone) e la ineludibilità per gli studiosi di appuntare l’attenzione sulla *scarola*, intesa nella contemporanea veste di personaggio animato e di *Isola d’Ischia*: in particolare di Serrara-Fontana, avvantaggiata da una esposizione a Sud-Est quasi prodigiosa, tanto da dar origine al toponimo “Calimera” (= Buongiorno) per una nota sua località (cfr. figg. 1; 4).

Le allusioni a doppio senso non finiscono qui e sembra quasi che l’‘autore’ singolo-collettivo del brano voglia scusarsi di aver fatto dispensare fino a quel momento agli ‘utenti’ tanta gioia e serenità dal suo ‘personaggio-natura’. Difatti, quasi a voler colmare una lacuna testuale, ripropone l’opposizione «*luce/tenebre*», «*vita/morte*» nei due versi terminali del *post scriptum*, dove appare uno spasimante che teme di soccombere di fronte a tanta leggiadria («*Uh! mare e nella,/ Tu pe’ me fà’ muri sì n’ nata bella*»: trascrizione di G. Amalfi). Il valore ambiguo di una donna avvenente per nascita (credo che «*n’ nata*» sia ‘errore’ di ricezione fonica e/o scelta trascrittiva, da interpretare comunque come «*nata*», participio passato del verbo nascere) viene dunque ribadito, anche con l’implorazione «*Uhh*», rivolta a *Marenella* e indicante la meravigliata ammirazione, turbata da un ‘colpo al cuore’, dove par di avvertire il lontano riverbero del primordiale ‘vocalizzo’ scimmiesco: un attributo più perfetto non potrebbe escogitarsi per *Marenella*, la nostra incantevole fanciulla, assolutamente marina più che altre, in quanto nata al par di Venere dalle onde, oltre che rapita e violata nel suo vagabondare lungo il litorale (occhio ancora a Boccaccio: «*marine conche [...] spiccando*»).

Sulla nostra canzone è apparso uno studio recente, serio e informato nel quale l’A., dopo aver ricordato le ammirate testimonianze di illustri visitatori dell’isola verso i suoi abitanti di tutti i mestieri, adusi a cantare e ballare (in qualsiasi ora del giorno, ma specie di sera) tante antiche canzoni popolari, ricorda tra l’altro

Gaetano Amalfi come primo raccoglitore delle stesse (seguito da Molinaro Del Chiaro) e riporta il testo della versione ischitana di *Michelemmà*, considerandola però come variante «della celebre canzone di pescatore napoletana». In questa ‘logica’ egli fa riferimento anche alle versioni attestate in altre aree regionali italiane (qui commentate nel § precedente), riferendosi al saggio di R. Di Mauro benché citato solo in Bibliografia finale, indi riassume le varie interpretazioni correnti sul significato generale della canzone e in particolare del titolo, rigettando giustamente il riferimento a un giovane o a una giovane e proponendo in questo modo la sua idea: «A mio avviso sembra invece trattarsi di uno sfottò di un uomo anziano che cerca di dissuadere da suo intento amoroso un giovane innamorato»<sup>33</sup>.

In sostanza, come si è cercato di sostenere, si tratta di ben altro, specie per quanto riguarda il «motto finale», che è con tutta probabilità scansione in sillabe – forse indotta anche dal motivo musicale – del nome «*Marenella*», quasi a metter i puntini sugli ‘i’, come ammonimento dolcemente intimidatorio; ma se proprio si vuol mantenere separati i due elementi della locuzione-‘mottozzo’ all’apparenza insignificante («*mare e nella*»), l’unica interpretazione possibile, che sottintenderebbe a monte una raffinatissima simbologia doppia (riferimento simultaneo sia al territorio che alla giovine), condurrebbe a una mia già ipotizzata ‘definizione’ sintetica del paesaggio tipico dell’isola un «*mare*» ai piedi di alture coltivate a terrazze concentriche (= «*nella*» come anelli), quasi cartografiche ‘curve di livello’: l’allusione spiegherebbe anche perché i vari esecutori vocali abbiano deformato sillabicamente, spezzandola, la pronuncia dell’espressione, ripetendola in seguito meccanicamente nel suono, ma senza comprenderne il senso e/o assegnandone arbitrariamente uno nuovo, come spesso accade nella trasmissione orale. A meno che – ipotesi meno probabile – non ci sia stato un errore in fase di trascrizione scritta. Conoscendo però l’esperienza e la professionalità del rilevatore Gaetano Amalfi, tale errore potrebbe essere stato propiziato proprio dall’apparentemente inspiegabile stacco, nella fonazione, tra «*mare*» e «*nella*», che finisce per occultare il nome «*Marenella*».

Misteri (o inconvenienti?) della lingua cantata, trasmessa oralmente.

In forza delle riflessioni fin qui svolte ed espresse interdisciplinariamente sulle basi conoscitive considerate,

MICHELEMMA  
Canzone di Pescatore  
Composta da GUGLIELMO COTTRAU  
N. 2 L. 1  
Allegro con brio  
CANTO  
PIANO-FORTE  
mi-re mi-che-lem-ma e mi-che-lem-ma e mi-che-lem-ma e mi-che-lem-ma  
ma-re mi-che-lem-ma e mi-che-lem-ma e mi-che-lem-ma e mi-che-lem-ma  
o-je na sca-ro - la o-je na sca-ro - la  
Stia figliola ch'è figlia... Pe fa mori l' amante...  
li Turche se ne vanno... Visto a chi la vince... È m'pietto porta na...  
Michelemmà (bis) Michelelemmà (bis) Michelelemmà (bis) Michelelemmà (bis)  
V repositare. A riposare. Co sta figliola. Questa figliola Stella diana. Stella diana.  
Chi pe la ciana e chi... Stia figliola ch'è figlia... Pe fa mori l' amante...  
Michelemmà (bis) Michelelemmà (bis) Michelelemmà (bis) Michelelemmà (bis)  
Pe lo strappone. Michelelemmà (bis) Michelelemmà (bis) Michelelemmà (bis) Michelelemmà (bis)

Fig. 6 - La consacrazione ufficiale, come spartito musicale opera del Cottrau, del secolare canto popolare. Si noti l'aggiunta della traduzione italiana del testo napoletano, a dimostrazione del successo arrisogli in Europa (Guglielmo Cottrau, *Passatempi Musicali, raccolta completa delle canzoni napoletane*, n. 8062. Collezione periodica di 110 canzoni pubblicata dal 1827 al 1847, al n. 2 Michelemmà. Napoli, Regio Stabilimento Musicale di Teodoro Cottrau, Largo di Palazzo, 42. Oggi conservato nel Fondo/Raccolta Biblioteca Lucchesi Palli, Napoli A.3.1, c/o Biblioteca Nazionale di Napoli/Biblioteca Digitale).

nel congedarmi confido di aver offerto alla repubblica degli studiosi e dei curiosi, per quanto riguarda il procedimento, l'esempio di un metodo complesso in quanto epistemicamente strutturato e orientato, in una prosa conseguentemente densa ma – si spera – ancora appetibile se non proprio elegante; quanto poi ai contenuti, ho inteso proporre alcune conclusioni certe sul tema affrontato, altre meno certe ma probabili, altre ancora accertabili nella loro ipoteticità, nel senso che postulano ulteriori ricerche e approfondimenti, specialistici e non, basati possibilmente su documentazione inedita e affidabile, ma sempre con una visione multilaterale integrata. In tale ottica ogni rettifica, integrazione o perfino smentita non potrà che farmi piacere, anche per migliorare il ‘protocollo’ euristico, essendo interesse di tutti giungere a una comprensione sempre più persuasiva del nostro oggetto di studio.

Ponendo la parola ‘fine’, per rispetto della consequenzialità logica mi sento in dovere di proporre per la canzone un nuovo titolo, accentato nella prima e nell’ultima sillaba, *Màrenèllà!* (dove la prima [e] sia pronunciata indistinta per quanto aperta e squillante la seconda), da non confondersi ovviamente con *Marinella* [*La canzone di*] del De André; nello stesso tempo lascerei in vita, non come titolo ma solo come ‘consacrata’ ‘stroppola’ utile all’esecuzione vocale-musicale, indifferentemente vuoi la versione, dal suono un po’ pesante, di me bambino («*mbìchelembò e mbìchelembà*»), vuoi quella più fluida fiscianese («*mmìchelemmò e mmìchelemmà*»).

Convintamente infatti sostengo che esso sia l’autentico intermezzo onomatopeico ‘ondivago’, richiamante la gestualità lavorativa marinaresca, utile ai cantatori-danzatori per creare interesse nell’ascolto, con un’auto-ironia rassegnatamente ‘masochistica’, quasi a dire che, come accaduto per la bella Marenella, per incontrastabile destino anche

l’isola è stata secolarmente destinata a scorribande spesso cruento.

In tale persuasione, quale che sia la versione considerata, mi permetto di definire questo capolavoro – giacché di un capolavoro si tratta, specie nella formulazione di Serrara-Fontana – come «il canto cumulativo della stratificazione degli attacchi esterni, indelebilmente conservatosi nella dolente memoria collettiva del popolo ischitano e meridionale».

Peccato che l’intercalare sia stato male inteso dal Cottrau già in quanto suono nel senso letterale del termine, sì da farglielo candidare implicitamente a ritornello degno di intitolare la sua canzone: un testo, quest’ultimo, che resta comunque prezioso per la insita testimonialità, e – non lo si dimentichi –, perché quanto meno fu il primo nella storia ad essere musicato ‘a regola d’arte’, gridando all’Europa e al mondo il profondo e impareggiabile valore della canzone napoletana, nobile rappresentante della spesso vilipesa civiltà del Mezzogiorno italiano.



## Note

<sup>1</sup> Rispettivamente: nel canto II, in cui Olindo e Sofronia, due giovani cristiani di Gerusalemme, si autoaccusano del furto di un'icona misteriosamente sparita, ragion per cui re Aladino ordina di metterli a morte mediante rogo; alla fine si salvano per intervento di Clorinda, che favorisce il lieto fine della vicenda, ossia il matrimonio dei due protagonisti; nel canto XXV, ove si racconta una contrastata storia d'amore tra Bradamante e Ruggiero, che, partito per la Grecia alla ricerca di fama e ricchezze, riesce a ottenere in sposa la sua prediletta dopo una serie di peripezie, che si concludono con l'uccisione di Rodomonte in un aspro combattimento. Sulla circolazione europea di certi racconti e l'essenziale bibliografia in materia, cfr. *l'Introduzione* in VUOSO 2005.

<sup>2</sup> BRANCA 2014, vol. II, p. 649. Per stimolanti riflessioni per la più generale problematica, cfr. SCAFOGLIO 1990, *Introduzione*, in SABINO 1990, pp. 5-23. Cfr. anche DI COSTANZO 2000<sup>2</sup>. La novella del Boccaccio, come detto, era nota da tempo ma è passata piuttosto come una 'gloria' locale, tanto che già a metà Ottocento lo stesso storico ufficiale dell'isola la riporta, ma senza profferir verbo (D'ASCIA 1867, pp. 455-456).

<sup>3</sup> Informazioni reperibili, con riferimenti bibliografici, in BRANCA 2014, *passim*. *Marinus Bulgarus* fu tanto reale da essere probabilmente un amico intimo del Boccaccio: *ivi*, pp. 649-650, nota 7; cfr. anche *infra*, nota 22.

<sup>4</sup> Ossia nuotando: eco dell'episodio di Ero e Leandro in Georgiche di Virgilio (BRANCA 2014, p. 649, nota 4). Non per vezzo né con la pretesa di addurre, dando per scontata la continuità genetica, una sicura 'prova' sulla localizzazione originaria dei fatti e del connesso canto, vale la pena rimarcare la particolare avvenenza delle donne di Serrara-Fontana, riscontrata ancora nel 1867 da uno storico scrupoloso, che così scrive: «Le Serraresi e le Fontanesi hanno un tipo particolare di bellezza. Snelle, biondine, con quegli occhi neri, mento profilato, hanno un tipo fra le Svizzere e le Inglesi. Fisionomie molto signorili ed interessanti sono quelle che s'incontrano per le vie, e si

guardano nelle chiese di questo paese rurale. Le quali fanno un pronunziato contrasto col luogo e colle sue agricole abitudini. Era un giorno di vendemmia, anzi una domenica, quella del 29 settembre del volgente anno, quando facemmo altra escursione per questi montuosi siti, onde meglio esaminarli. Restammo sorpresi a veder visetti nobili, gentili, lineamenti profilati, carnagione rosea e fresca di contadine, che portando in testa delle tine piene di uva: dalla vigna andavano al palmento a deporle. Non in quel giorno vedemmo, né prima, tipi così distinti negli altri comuni; incontrammo figure simpatiche, graziose, belle, negli altri luoghi dell'isola, ma era una bellezza che s'incontra ovunque, per cui negli altri capitoli non ne tenemmo parola, ma alle forosette di Serrara-Fontana, viste il 29 settembre 1867, ci è convenuto consacrare un paragrafo perché lo meritavano» (D'ASCIA 1867, pp. 495-496, all'interno dell'intero capitolo VIII, dedicato alla descrittiva, puntuale e interessante, del Comune di Serrara-Fontana: *ivi*, pp. 483-501).

<sup>5</sup> Per parte sua, il romanzo fiabesco intitolato *Il Filocolo* (inteso maldestramente dal Boccaccio come «fatica d'amore») contiene, tra infinite digressioni, una travagliata storia d'amore quasi identica, sotto nomi, cariche pubbliche e luoghi solo apparentemente diversi, giacché travestiti da un alone più classico ed esotico. Eccone in sintesi la trama: Florio, figlio del re iberico Felice, **paganò che alla fine si convertirà al Cristianesimo**, viene separato per volere di entrambi i genitori dall'amata Biancofiore, ma riesce a raggiungerla e congiungersi amorosamente con lei ad Alessandria (d'Egitto), dove era stata venduta come **schiaiva** a un anonimo **Ammiraglio**. Da questi scoperti, vengono **condannati a morte per rogo**, ma la **dea Venere li salva** per dare modo al carceriere di riconoscere in Florio **suo nipote, di origine nobile come l'amata**, e favorire le loro nozze. Per maggiori dettagli sui contenuti e una sintetica valutazione critica dell'opera, cfr. SALINARI - RICCI 1974, pp. 559-562. Ai fini del discorso,

si tenga conto che tra *Il Filocolo* e la novella del *Decameron* c'è la stessa differenza che intercorre tra la fiaba e la leggenda, cioè tra «il mondo della poesia» e «quello della storia», secondo il parere di un noto filosofo napoletano (CROCE 1990, p. 297). In proposito, cfr. anche MILILLO 1983. Contigue riflessioni *infra*, a nota 31.

<sup>6</sup> DI MAURO 2014, pp. 95-96. Ivi ragguagli interessanti in tema, che saranno ripresi nel prosieguo. Ecco intanto il testo di Guglielmo Cottrau, pubblicato nel fasc. 1 dei *Passatempo musicali*, col titolo *Canzona di Pescatore*: «È nnata miez'u mare/ Michelemmà Michelemmà,/ è nnata miez'u mare/ Michelemmà Michelemmà,/ oje na scarola/ oje na scarola/ Li Turchi se nce vanno/ a riposare/ Cbi pe la cimma e chi/ pe lu streppone/ Viato a chi la vence/ a sta figliola/ Sta figliola ch'è figlia/ oje de Notaro/ E mpietto porta na/ Stella Riana/ Pe fa muri ll'amanti/ a ddoie a ddoie/ Pe fa muri ll'amanti/ a ddoie a ddoie». Circa l'antichità del canto e gli autori che ne riportano il testo, cfr. AMALFI 1886, p. 90. Sull'argomento l'A. ritorna, in una recensione polemica al vol. di Ballanti sulla canzone napoletana, sconfessando la riedizione del canto come opera di Salvator Rosa, dove «l'ignorante editore spezza barbaramente gli endecasillabi, intrudendovi *Michelemmà*», e affermando che il «(...) ritmo è schiettamente popolare, e giustamente il Polidori dubitava, che quella fosse musica del seicento! Questo strambotto è antico e diffusissimo, e basta riscontrare quanto è detto nell'Imbriani (...). Non sono mancate neppure parodie» (AMALFI 1907, p. 52).

<sup>7</sup> Si legga il testo di questo canto 'a cupa cupa', eseguito da voci femminili accompagnate da tamburo a frizione, registrato in DE MARTINO 1956, p. 96, e qui in nota 26. In proposito, non è di poco conto precisare che l'espressione «a primera» è la più antica di tutte e può pertanto indicare anche il primo Trecento come epoca di nascita della tradizione scritta e della tradizione di versi e/o musica della canzone, confermandone l'antichità sottolineata dal Serio. Che ciò valga come 'spia datante' ce lo conferma l'origine

spagnola o francese del termine (dove «*prime*» significa giudice supremo), alludente alla regola per cui chi fra i giocatori riesce a ottenere una data combinazione con le carte riceve un premio quasi dello stesso valore d'una sentenza giudiziaria.

<sup>8</sup> *La filosofia del Tressette* 2020, p. 17; circa il carattere allegorico e simbolico delle carte da gioco, cfr. *passim* e in part. pp. 9-10, nota 8; utile anche CHEVALIER - GHEERBRANT 1986. Per una visione più ampia e aggiornata del 'paranormale' nell'isola, cfr. VUOSO 2004, *passim*.

<sup>9</sup> Quanto a fatti reali (Noia, località di Fontana, offrì rifugio al vescovo Bartolomeo da Papia) ma specie ai riflessi leggendario-popolari degli attacchi esterni, per cui il Castello conserva ancora una «peculiarità mnemotopica, cioè di luogo della memoria culturale locale che eleva "il Castello" a segno», cfr. VUOSO 2005, rispettivamente a pp. 97-100 e 106-112. Per il clima culturale ascetico-ovidiano e il quadro geo-politico in cui era immersa l'isola nel contrastato periodo pre-Tridentino, cfr. RANIERI 2010, pp. 49-65. Cfr. inoltre MAGALHÃES 2019, pp. 139-183; CAMPI 1994; BERNARDY 1928; ALBANELLI 2004. In verità, in questi, come in altri scritti che celebrano la bellezza e le doti umane di Vittoria, nel 'cenacolo' da lei creato come occasione di 'otium' e di 'negotium', non c'è mai riferimento ad azioni belliche, magari della guarnigione del castello (peraltro molto più ampio e fortificato di come appare oggi: lo si osserva, oltre che in dipinti coevi, nella fig.-stralcio della carta del Cartaro, riprodotta in BELLI 2013, p. 8), contro assalitori-predoni (cenni comunque alla minaccia turca in RANIERI 2010, p. 62). Le tematiche poetiche in lingua italiana, del resto, incentrate su nuclei metaforici petrarcheschi, farebbero escludere un interesse per la tradizione popolare. Ma resta in chi scrive la speranza che ulteriori indagini in carteggi ancora indelibrati, che doverosamente lascio agli specialisti, possano scoprire qualche addentellato con *Michelemmà*.

<sup>10</sup> AMALFI 1882, pp. 167-168. In questa sede faccio riferimento alla copia anastatica riprodotta in RANISIO 1994. A beneficio del lettore, ecco i precisi estremi bibliografici del testo da me consultato ma citato approssimativamente dall'Amalfi: *Canti del Popolo Napoletano raccolti ed annotati da Luigi Molinaro Del Chiaro*, Napoli, Tipografia di G. Argenio, 1880 (MOLINARO DEL CHIARO 1880). Questo volume, dedicato al famoso etnologo siciliano G. Pitri, conobbe una seconda edizione, motivatamente cambiata nel titolo (*Canti popolari raccolti in Napoli*, Napoli, Lubrano, 1916 = MOLINARO DEL CHIARO 1916), offerta questa volta a B. Croce. Essa riporta le vecchie recensioni a firme illustri (in genere positive, salvo il sussiegoso Amalfi), comparse sulla stampa dell'epoca, ed è prefata da una *Relazione* 'promozionale', letta all'Accademia Pontaniana da B. Capasso, arricchita di inediti canti (per complessivi 770) oltre che da una introduzione metodologicamente più consapevole e dal titolo polemico (*Ai pochi cultori del Folk*). Al suo interno non una, ma parecchie altre varianti del nostro canto sono segnalate: a parte l'endecasillabo già richiamato («*E quando iesce 'nchiazzà a passiare*»), viene citato il testo di Bellona (raccolto da R. Della Campa e pubblicato nella Riv. 'G. B. Basile', VIII, 3, canto XI), dove la stella diana diventa *stella reale*, e ancora la versione «a versi spezzati», posseduta dal R. Collegio di Musica di S. Pietro a Majella (la stessa adottata da G. Cottrau), quelle già citate in questa sede, di G. Amalfi, Serio e Cerlone, le ultime due in stralcio, come quella riscontrata in un'opera buffa dallo Scherillo (nella Riv. 'G. B. Basile', III) e, infine, una del Lozzi, unico esemplare in lingua italiana. Annoto altresì che, nella raccolta di CASETTI - IMBRIANI 1872, vol. II, pp. 43-45, nei canti di Grottaminarda (allora Principato Ulteriore, oggi Provincia di Avellino) si legge la stessa versione di Della Campa («*E 'mpietto porta na stella reale*») e, ancora, a proposito dei due amanti, la comparsa di un mottetto finale, «*Uno va e l'auto vene*»/ *La foglia d'u nota' nce voglio bene*» (p. 43), assente però nelle

varianti di Airola, Formicola e Pietracastagnara, varianti segnalate dagli AA., verso per verso (p. 44). Segue la variante di Pomigliano d'Arco, dove la scarola nasce «*Mmiez a 'sta chiazzà*» e la stella diana «*sbrenne*» (= risplende), tanto da giustificare una 'coda' di sei versi nei quali si racconta che per la «*Stella lucente*» «*vanno spierre*» (= perduti, errabondi) due innamorati, uno d'argento e uno d'oro, quest'ultimo ovviamente preferito dalla corteggiata. Di tale coda sono riportate varianti più o meno lunghe (di Bagnoli Irpino, Spinoso, Airola, Lecce, Caballino e Arnesano), che costituiscono una 'continuazione' della storia (*ivi*, pp. 44-45, secondo la classica 'regola' dei canti popolari; cfr. anche qui, nota 31). Forte è il rammarico, oggi, che non si sia tramandato il motivo musicale di questi poetici brani.

<sup>11</sup> Il dialetto napoletano (e, conseguentemente, il corpus di molte canzoni) testimonia questo fenomeno, che è noto tra i glottologi come «assimilazione consonantica progressiva»: si vedano i tanti esempi citati da una giovane ricercatrice (DI BONITO 2015, p. 72).

<sup>12</sup> A conforto di questa interpretazione sovrive la Sig.ra Carolina Sessa Siniscalchi (e famiglia estesa in coro e vari anziani del paese), residente a Fisciano (SA), precisamente nella frazione Lancusi, la quale mi assicura che da piccola giocava, al pari del sottoscritto, a quel dondolo appellato «*mmisilincòncola*», dove la 'emme' aveva assorbito la 'bi'. Un Lancusano pronunzierebbe quindi «*Mmichelemmà*». Il termine «*mbisilincòncola*» (o, ripeto, nel dialetto lancusano, «*mmisilincòncola*»), a parere di un geniale linguista, Guido Borghi dell'Università di Genova, come da comunicazione resami per via e-mail (del 9/9/2020, ore 18,36), «è verosimilmente un germanismo, in origine una specie d'arcolajo: antico alto tedesco \**umbiseilincuncula*, 'conocchia per filare intorno'. Mi pare naturale che una vecchissima parola longobarda o, forse ancor meglio, sveva, sia passata a indicare un tipo particolare di arcolajo (per ipotesi, quello a pedale) e poi l'altalena». E rincalza: «Per questo oserei pensare a un'origine germanica e

specificamente longobarda anche per *mbichelembā* (e pure *mbichelembō*): *\*umbivickilinc bō umbivickilinc bā* ‘avvolgimento entrambi, avvolgimento entrambe’ (in tedesco moderno *Umwick(e)lung beider*, ‘avvolgimento di entrambi/e’). La metafora – abbastanza evidente – andrebbe ancor più nella direzione dell’analisi da lei proposta, mi pare». Chiare allusioni all’attorcimento erotico, dunque. Siamo del resto in area dominata dai Longobardi meridionali per molti secoli e lo stesso toponimo ‘Lancusi’ lo testimonia, aiutando a fornire una nuova decrittazione dell’etno-toponimo ‘Langobardi’ (cfr. – e mi si perdoni l’autocitazione – AVERSANO cds.). Il Borghi, per altro verso, con *e-mail* del 27/10/2020 (ore 13,24), aggiunge queste interessanti riflessioni storiografico-eventuali: «Beninteso, questo non sminuisce in alcun modo l’allegoria politica, che per me è sempre il piano di lettura più importante di ogni opera d’arte, compresa questa; anzi, mi sembra una conferma della stessa, perché una canzone in tedesco fra il 1296 e il 1305 (forse, si potrebbe ipotizzare, entro il 1298, anno della morte di Giovanni III da Procida e un anno prima della Repressione di Carlo II d’Angiò nonché tre prima del terremoto del 1301) ha un’implicazione chiarissima: non solo si tratta della parte di Giovanni da Procida e Ruggero di Lauria, quindi dei sostenitori del ritorno degli Svevi (che però con Corradino si erano estinti, quindi bisogna intendere del ritorno degli Imperiali), ma propriamente di chi riconosceva l’annessione del Regno all’Impero fatta da Enrico VI un secolo prima e poi negletta dalla Storiografia. Sottolineo con molta convinzione questo aspetto, perché altrimenti l’interpretazione tedesca (che d’altra parte ha dalla propria l’evidenza linguistica; nessun’altra lingua, mi risulta, è in grado di fornire una lettura altrettanto immediata del testo) sarebbe incomprensibile». L’ipotesi indurrebbe a credere che l’intercalare sia stato introdotto dai *cantores*, nella esecuzione musicale pubblica del pezzo, a distanza breve dalla originaria gemmazione primo trecentesca (cfr. par. 3 e nota 7) e non vari secoli dopo. Accogliendo tuttavia questa seconda possibilità, «il periodo più indicato»

per l’aggiunta coinciderebbe con quello austriaco del Regno (1707-1734), ma, trattandosi di espressione in «mediotedesco» (e non in tedesco moderno) - conclude il Borghi -, sarebbe «inevitabile ammettere che nel frattempo sia stato tramandata attraverso un altro testo, che risalirebbe al più tardi al tempo di Corradino (magari proprio l’impressione della vicenda di Corradino ne avrebbe garantita la sopravvivenza nella tradizione orale)».

<sup>13</sup> DI BONITO 2015, p. 78.

<sup>14</sup> Derivazione accolta anche da DI BONITO 2015, pp. 77-78.

<sup>15</sup> Cfr. BUCHNER - RITTMANN 1948. Tra la esuberante bibliografia sui caratteri geografico-storici e socio-etno-antropologici del territorio insulare, basterà ricordare: D’ASCIA 1867 (comprende quattro grandi parti: Storia fisica; Storia civile; statistica amministrativa ed economica; Storia monografica); ALGRANATI 1930; DELIZIA 2004; NIOLA BUCHNER 1965, part. pp. 5-15 (configurazione fisica e geo-vulcanica); *EAD.* 2000; BELLI 2013, pp. 5-16; VUOSO 2005; DI COSTANZO 2000<sup>2</sup>. Aggiungansi le riviste accese nel contesto insulare, come «La Rassegna d’Ischia», quella del CEIC (Centro Etnografico Campano) e in genere la sua attività editoriale, e quanto altro ben noto nel campo della produzione culturale.

<sup>16</sup> HANS 2006. Sugli effetti devastanti, anche nel Mezzogiorno continentale, di quel conflitto, e per un primo orientamento sulla bibliografia pertinente, mi permetto rinviare a AVERSANO 1987, pp. 87-113. Una lista delle torri costiere di Ischia trovasi nel § 2.12 (*Terra di Lavoro*) di *Wikipedia, Torri costiere del Regno di Napoli*. Per la complessa problematica circa questi manufatti nei secoli, cfr. MAFRICI 1988, pp. 31-106; RUSSO 2009; SANTORO 2010.

<sup>17</sup> Per i tratti peculiari del paesaggio ischitano, cfr. NIOLA BUCHNER 1965 (aspetti naturali, pp. 21-24; antropizzazione insediativa, anche trogloditica, pp. 82-97; per le case signorili, pp. 86-88 e, per il territorio di Serrara-Fontana, p. 73). Quanto a toponimi, cognomi e semplici termini dialettali, cfr. BALDINO 1947 (saggio presentato il 22 aprile 1945 per il Centro di Studi su l’isola

d’Ischia); *Ricerche, Contributi e Memorie dell’Isola d’Ischia* 1971. Un censimento della toponomastica antica, emblematicamente fittissima sul territorio, fu fatto alla fine del secolo scorso dal CEIC (Centro Etnografico Campano), col titolo *Ricerca toponomastica popolare dell’isola d’Ischia, 1990/92* (cfr. VUOSO 2005, pp. 58-59, nota 25), ma, quattro secoli prima, da IASOLINO 1588 (cfr. NIOLA BUCHNER 2000, pp. 11-21 e, per i toponimi, seppure i più in latino, la p. 20); i nomi locali presenti nella cosiddetta ‘carta aragonese’ sono riportati in tabella da BELLI 2013, p. 7.

<sup>18</sup> In verità G. Amalfi, a parte le raccolte di canti (ma anche usi, costumi e simili, talune a sfondo giuridico) in molte province del Sud, ha spaziato in tutta la penisola con le sue pubblicazioni. Un elenco di ben 94 titoli è in calce al citato volume AMALFI 1994 (ma già Milano 1882), alle pp. 189-195.

<sup>19</sup> La millenaria tradizione vuole che l’imbarcazione, all’atto di toccare riva, si sia per prodigio riempita di gigli bianchi, divenuti poi i miracolosi classici gigli di S. Restituta, replicati iconograficamente sulla sua immacolata e trasparente tunica. Per il significato di tale leggenda, riportata in varie testimonianze locali raccolte dall’Autore, e interpretata come «variante di un racconto diffuso in molti luoghi europei», oltre che per utili indicazioni bibliografiche, cfr. VUOSO 2005, pp. 44-45; 225-231. Raggiugli su religione e culto trovansi in D’ASCIA 1867, pp. 274-280.

<sup>20</sup> Nell’intero complesso, compreso il cortile, oggetto di scavi e poi trasformato in sede museale, spiccano tra l’altro l’area cimiteriale romana e la basilica paleocristiana, mentre una saletta è riservata alla statua lignea del secolo XVIII, in cui resistono di certo reminiscenze millenarie (cfr. DELLA RAGIONE 2005; SARDELLA 1985).

<sup>21</sup> AMODEO 2005, p. 246.

<sup>22</sup> Di recente questa genealogia è stata un po’ rettificata (cfr. BRANCA 2014, p. 657 e nota 7), il che non annulla il fondamento storico della novella, né la qualifica di figlia di notaio, presente nel testo popolare della canzone.

<sup>23</sup> Le informazioni e le citazioni virgolettate sono desunte da AMODEO 2005, p. 247.

Sull' 'addobbo' del corpo femminile e particolari gioielli ischitani cfr. VUOSO 1987.

<sup>24</sup> DI MAURO 2014, p. 99. Lo stesso A., proponendo identico argomento in una precedente pubblicazione, aveva aggiunto ai significati magico-simbolici anche quelli «[...]storici» (si pensi al riferimento ai Turchi) (DI MAURO 2013, p. 133).

<sup>25</sup> DI MAURO 2014, p. 99.

<sup>26</sup> Ciò che si può riscontrare appunto nel testo che riporto: «E miez'u mare è nata 'na schirola/ E miez'u mare è nata 'na schirola/ Li turche si la giocano a dinare/ Li turche si la giocano a dinare/ Tuppituppi, e nanananana ne na/ e nanana, nanananana ne na/ O chi la cimma e chi lu [piritone?]/ Ma chi la cimma e chi lu [piritone?]/ Biato chi (ca) la vince sta figliola/ Biato chi (ca) la vince sta figliola/ Tuppituppi, nanananana ne na/ E nanana, nanananana nenan».

<sup>27</sup> «Ji jetti 'na schirola mmez'u mari, / Ili vruji si la jòcano a primera. / Amuri, Amuri. kiki nni'aji fattu fadi, / di quinnici anni m'aju fattu 'mpazziri. / Lu Patrunnostru m'i fattu scurdadi, / la terza parti di ll'Ave Mmaria. / Lu CREDU nu' ll'u saccin cuminciadi, / fazzu ppi' ddcici CREDU e penz'a ttija».

<sup>28</sup> Scrive infatti questo Autore: «I turchi, nella tradizione stanno a indicare il colore 'nero', il maschio contrapposto alla femmina, il fallo sotterraneo, l'oscurità contrapposta alla luce o la notte contrapposta al giorno. In altri termini rappresentano anche esseri che stanno al di là del mare. Ed in questo senso sono associati alla morte, ad una morte o ad una violenza naturale che viene da un altro mondo (in ciò collegabili anche alle storiche incursioni sulle nostre spiagge)» (DE SIMONE 1979, pp. 109-110). In questa riflessione sulla cultura popolare, da ultimo il Nostro, come si vede, non dimentica il principio di realtà, legato ai fatti storici e al dato geografico, al quale mi sono spesso appellato in questo scritto.

<sup>29</sup> «O'i' 'mmiez' 'o mare è nata na scarola/ li turche se nce 'a jocano a primera/ chi pe' la cimma e llenà/ nn' 'o tira' ca se nne vene/ tien' a spina

sott' 'o pere/ e nce 'a tiene ebbi e bbà/ zompa 'o muro e bbiene ccà/ nu vaso 'mmocca t'aggi' a ra'/ per la cimma e chi pe' lu streppone/ neb chi pe' la cimma e chi pe' lu streppone/ viato a chi s' 'a vince sta figliola/ chesta figliola è figlia re nutaro/ sta figliola è figlia re nutaro/ nce 'a port' a vunnelluccia tutta sciure/ e 'mpietto nce 'a porta e bbà/ sera e Napule mò ccà/ e 'mpietto nce porta na stella Riana».

<sup>30</sup> «E 'mmiez' a lu mare c'è nata 'na scarola/ Li turchi se la jocano a primera/ E chi pe' la cimma e chi pe' lu streppone/ Viato a chi la vince a 'sta figliola/ E 'sta figliulella è figlia de notaro/ La porta la vunnella tutti sciuri/ Oj La porta la vunnella tutti sciuri/ Le fa ccalà li amanti e uno e diò».

<sup>31</sup> Qualcosa di analogo avviene anche nel racconto delle leggende, che il Vuoso, in una sintesi illuminante di riflessioni di vari autori, ci ricorda essere «all'interno dei grandi sistemi narrativi folclorici, quello più magmatico, più instabile, più "disponibile all'ampliamento" e più permeabile (...)». L'instabile equilibrio che caratterizza i testi delle leggende consente loro di amalgamare materiali narrativi di diversa derivazione, in cui motivi fiabeschi, segmenti di discorsi storici, frammenti non narrativi vengono a fondersi in racconti sempre in bilico fra "storia e mito". Con le fiabe ci si apriva il mondo della poesia – ha scritto Benedetto Croce – con le leggende quello della "storia". E mentre le fiabe «dichiarano manifestamente la "falsità" di ciò che raccontano», la leggenda, continua l'A. sulla scia di G. Sanga, è «un nodo culturale, un luogo di incontro tra la tradizione orale popolare, la tradizione scritta colta e l'elaborazione degli strati semicolti periferici, favorita dal *localismo* proprio del genere leggenda. Ogni erudito di paese si sente autorizzato a produrre leggende su fatti locali; ogni cosa si presta ad essere spiegata e nobilitata per mezzo di una leggenda» (cfr. VUOSO 2004, pp. 45-46). Un discorso che si ataglia perfettamente alla genesi e alla elaborazione della canzone popolare e

conferma – credo – anche la pertinenza della novella boccacciana nella pista decodificatrice di *Michelemmà*, proposta nelle presenti righe.

<sup>32</sup> Cfr., a solo titolo di esempio, SCALDAFERRI - VAJA 2006.

<sup>33</sup> MATARESE 2018: citazioni, rispettivamente, alle pp. 22 e 23. A proposito del «motto finale del canto IX», l'A. (p. 24), lasciando «agli studiosi la giusta soluzione del caso», vi si avvicina circa il significato di questo, notando che «il primo verso [Uh! mare e nella] è di difficile interpretazione. Nessuna indicazione ci viene data da Gaetano Amalfi. Forse un errore di trascrizione? La (e) è da intendersi non come congiunzione ma come verbo, come nel caso degli altri mottetti letti? Comunque sia, quale significato bisogna dare alla parola nella? È diminutivo di 'nenella', parola molto usata nei canti d'Ischia? O il diminutivo del nome Petronilla, che significa pietruzza? In questo caso, forse l'interessato intendeva dire, in senso figurato, con la frase "il mare ed il ciottolo" o "il mare e il piccolo scoglio", che il mio amore è così grande che prima o poi riuscirò a conquistarti anche se tu mi resisti». *A latere*, per confermare la natura emigratoria 'cantatrice' degli Ischitani pescatori e, insieme per converso, localizzare a Serrara-Fontana il 'germe nativo' di *Michelemmà*, si consideri che a poca distanza, a Casamicciola, è stato rilevato, insieme ad altri incentrati sul tema della partenza e della lontananza, questo canto che ripercorre genericamente lo stesso soggetto, riproponendo alcuni vocaboli (solo che a nascere è un fiore e non una scarola), ma in termini più truci e gladiatori tra gli spasimanti, ricchi o di alto lignaggio: «*Mmiezo a lu mare c'è nato nu sciore, / M'ponta le spate lu stann'a ghiucare. / Ce sta 'na cemetella de bon core, / Viato che po' 'sta nenna 'nammurare. / Marchise ce so' ghiute' e mperatore, / E nu mercante cu li suoie lenare. / Mo ce iarrìa i, nu piscatore, / Lu vinciaraggio cu' lu mio cantare*». (MOLINARO DEL CHIARO 1883, p. 64).

## Bibliografia

- ALBANELLI N. 2004, *Stella in turbato cielo. Vittoria Colonna e il suo tempo*, Ischia.
- ALGRANATI G. 1930, *Ischia*, Bergamo.
- AMALFI G. 1994, *Cento canti del popolo di Serrana d'Ischia*, RANISIO G. (ed.), con saggio introduttivo di G. RANISIO e nota linguistica e glossario di G. CASTAGNA, Napoli (ma già Milano 1882).
- AMALFI G. 1886, *La festa di Piedrigrotta*, in 'Giambattista Basile', IV, 12, pp. 89-91.
- AMODEO G. 2005, *Canzoni e popolo a Napoli dal '400 al '900*, Napoli.
- AVERSANO V. 1987, *Villaggi abbandonati e paralisi dello sviluppo per la Guerra del Vespro in Campania e Basilicata*, in ID., *Geographica Salernitana. Letture cronospaziali di un territorio provinciale*, Salerno, pp. 87-113.
- AVERSANO V. cds, *Langobardi, Langhe, Lancusi: corridoi geolinguistici comunicanti?* (in cds in 'Rassegna Storica Salernitana').
- BALDINO G. 1947, *Sostrato arcaico della lessicografia isclana*, Napoli.
- BELLI V. 2013, *Una "carta aragonese" (pergamena) contenente le isole di Ischia, Procida e Santo Stefano*, in 'La Rassegna d'Ischia', 4, pp. 5-16.
- BERNARDY A. (ed.) 1928, *La vita e l'opera di Vittoria Colonna*, Firenze.
- BRANCA V. (ed.), 2014, *Giovanni Boccaccio Decameron*, Vol. II, Torino.
- BUCHNER G. - RITTMANN A. 1948, *Origine e passato dell'isola d'Ischia*, Napoli.
- CAMPI E. 1994, *Michelangelo e Vittoria Colonna: un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino e altri saggi di storia della Riforma*, Torino.
- CASETTI A. - IMBRIANI V. 1872, *Canti popolari delle Provincie Meridionali*, II voll., Roma - Torino - Firenze.
- CHEVALIER J. - GHEERBRANT A. 1986, *Dizionario dei simboli*, Milano.
- CROCE B. 1990, *Storie e leggende napoletane*, Milano.
- D'ASCIA G. 1867, *Storia dell'isola d'Ischia*, Napoli.
- DE SIMONE R. 1979, *Canti e tradizioni popolari in Campania*, VETTORI G. (ed.), Roma.
- DELIZIA I. 2004, *Ischia d'altri tempi*, Napoli.
- DELLA RAGIONE A. 2005, *Ischia sacra. Guida alle chiese*, Napoli.
- DI BONITO C. 2015, *La canzone napoletana preunitaria: prime indagini linguistiche e saggio di glossario*, in CARERI E. - RUBERTI G. (eds.), *Studiare la canzone napoletana. Le tesi di laurea della "Federico II"*, Lucca (Fondaz. R. Murolo, «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», 5).
- DI COSTANZO G. (ed.) 2000<sup>2</sup>, *Voci per Ischia. Da Boccaccio a Brodskij*, Ischia.
- DI MAURO R. 2013, *I Passatempi musicali di Guglielmo Cottrau: matrici colte e popolari di un repertorio urbano*, in SCIALO' P. - SELLER F. (eds.), *Passatempi musicali. Guillaume Cottrau e la canzone napoletana di primo '800*, Napoli, pp. 119-170.
- DI MAURO R. 2014, "E nata mmiezo mare..." *Tra stroppole e intercalare. Forme e matrici in due celebri canzoni napoletane di primo Ottocento, Michelemmà e Io te voglio bene assaje*, in CARERI E. - RUBERTI G. (eds.), *Le forme della canzone*, Lucca, pp. 93-120.
- HANS F. 2006, *La torre delle ginestre. Vita a Sant'Angelo d'Ischia*, Ischia.
- IASOLINO G. 1588, *De remedi naturali che sono nell'isola di Pithecusa; boggi detta Ischia [...], con annessa una carta di Mario Cartaro*, Napoli.
- I.G.M. (Istituto Geografico Militare), Foglio N. 464 - *Isola d'Ischia*, scala 1:50.000, Serie M 792 L 1, situazione 1° Gennaio 1992.

- MAFRICI M. 1988, *La difesa delle coste meridionali nei secoli XVI-XVII: tecnici e tecnologie*, in «Annali del Centro Studi "A. Genovesi"» (Univ. degli Studi di Salerno), I, pp. 31-106.
- MAGALHÃES A. 2019, *Vittoria Colonna, donna di governo e mecenate al Castello aragonese d'Ischia*, in 'Studi giraldiani. Letteratura e teatro', V, pp. 139-183.
- MATARESE G. 2018, *Tra i "Cento Canti del popolo di Serrara d'Ischia" la variante della canzone napoletana Michelemmà. Ipotesi sul significato*, in 'La Rassegna d'Ischia', 6, pp. 21-24.
- MILILLO A. 1983, *La vita e il suo racconto. Tra favola e memoria storica*, Roma - Reggio Calabria.
- MOLINARO DEL CHIARO L. 1880, *Canti del Popolo Napoletano raccolti ed annotati da Luigi Molinaro Del Chiaro*, Napoli.
- MOLINARO DEL CHIARO L. 1883, *Canti del popolo di Casamicciola*, in 'Giambattista Basile', I, 8, p. 64.
- MOLINARO DEL CHIARO L. 1916, *Canti popolari raccolti in Napoli*, Napoli.
- NIOLA BUCHNER D. 1965, *L'Isola d'Ischia, studio geografico*, in «Memorie di Geografia Economica e Antropica», vol. III, n. s., Napoli.
- NIOLA BUCHNER D. 2000, *Ischia nelle carte geografiche del '500 e '600*, Bologna.
- RANIERI C. 2010, *Vittoria Colonna e il cenacolo ischitano*, in SANTORO M. (ed.), *La donna nel Rinascimento meridionale*, Pisa-Roma, pp. 49-65.
- Ricerche, Contributi e Memorie dell'Isola d'Ischia 1971, *Ricerche, Contributi e Memorie dell'Isola d'Ischia. Aree dialettali*, Ente Valorizzazione Isola d'Ischia (ed.), Ischia.
- RUOCCO D. 1965, *Campania*, Torino.
- RUSSO F. 2009, *Le torri costiere del Regno di Napoli: la frontiera marittima e le incursioni corsare tra il XVI e il XIX secolo*, Napoli.
- La filosofia del Tressette* 2020, *La filosofia del Tressette. Sulle regole del gioco del mediatore, del tressette e dello scopone*, con una nota di G. CACCIATORE, Sant'Egidio del Monte Albino (SA).
- SALINARI C. - RICCI C. 1974, *Storia della Letteratura Italiana con antologia degli scrittori e dei critici (...)*, Roma - Bari.
- SANTORO L. (ed.) 2010, *Le torri costiere del Principato Citra. Paesaggi, storia e conservazione, con un contributo di R. CARAFA*, Napoli (Ministero per i Beni e le Attività Culturali).
- SARDELLA F. 1985, *Architetture di Ischia*, Ischia.
- SCAFOGLIO D. 1990, *Introduzione*, in SABINO G., *Il Decamerone popolare*, Milano, pp. 5-23.
- SCALDAFERRI N. - VAJA S. 2006, *Nel paese dei cupa cupa. Suoni e immagini della tradizione lucana*, Roma.
- VUOSO U. 1987, *I gran fiocchigli d'oro. Donne, monili e corredi in un universo contadino in trasformazione. Isola d'Ischia 1860-1930*, in ID. (ed.), *Lacci d'oro e catene d'argento. L'ornamento prezioso nella tradizione popolare*, Ischia (CEIC - Centro Etnografico Campano, Museo Nazionale Arti e Tradizioni Popolari di Roma).
- VUOSO U. 2004, *Ischia Esoterica*, Napoli.
- VUOSO U. 2005, *Di fuoco, di mare e d'acque bollenti. Leggende tradizionali dell'isola di Ischia*, Ischia.
- Sitografia  
[https://it.wikipedia.org/wiki/s.v.Torri costiere del Regno di Napoli](https://it.wikipedia.org/wiki/s.v.Torri_costiere_del_Regno_di_Napoli), par. 2.12 (*Terra di Lavoro*).

## Indice

Editoriale

2020: l'anno del 'tempo sospeso' ..... pp. 3  
di *Chiara Lambert*

Considerazioni storiche sulla peste e le epidemie (Antichità - Età Moderna),  
con particolare riferimento alla Campania: 'corsi e ricorsi storici'  
nelle iniziative pubbliche e private e nell'immaginario tra fede e 'scienza' ..... pp. 5  
di *Antonio Capano*

Gli *spolia* reimpiegati nella chiesa di San Marco Evangelista in Manocalzati (AV) ..... pp. 53  
di *Sergio Cascella, Pierina De Simone*

I 'Cisternoni degli Spasiano': storia, struttura e sorgenti ..... pp. 63  
di *Valeria Bava, Antonio Vanacore*

Imperatori romani a caccia. L'*Ars venandi* nei panegirici di Sidonio Apollinare ..... pp. 79  
di *Francesco Montone*

*Ad quadratum*: la 'pianta bernardina' per la ricostruzione di Santa Maria Maggiore  
a Diano nel primo periodo angioino ..... pp. 101  
di *Marco Ambrogi*

I castelli medievali e una fortezza lucana di Sicignano degli Alburni (SA):  
Castello di San Nicandro, Castello Giusso del Galdo, Torrione dello Scorzo, Castello  
del Conte detto "di Crepacore": indagine preliminare. .... pp. 115  
di *Domenico Caiazza*

Geografia, storia, letteratura, glotto-etno-antropologia e memorie personali  
a svelare l'enigma ischitano della canzone *Michelemmà*: certezze e ipotesi verisimili ..... pp. 127  
di *Vincenzo Aversano*

«*Omnia mala mala, praeter Appia salernitana*» pp. 147  
di *Giuseppe Lauriello*

Portolano e carta nautica: la *Carta Catalana* della Biblioteca Nazionale di Napoli ..... pp. 153  
di *Vincenzo Boni*

Francesco Storella, professore negli studi di Salerno e Napoli,  
e il dibattito cinquecentesco sul rapporto tra Filosofia, Astrologia e magia ..... pp. 169  
di *Luciana Capo*

La cassetta in osso del Museo Diocesano di Salerno ..... pp. 181  
di *Valentina Oliva*

---

<i>Gate to the Sea</i> , un romanzo ambientato a Poseidonia di <i>Maria Rosaria Taglé</i>	pp. 195
Eventi	
Tesori dimenticati di Sicilia alla ribalta. Evento principale delle <i>Giornate Nazionali di Archeologia Ritrovata</i> di <i>Antonio Barone, Alberto Scuderi</i>	pp. 209
Un Museo per il <i>Campus</i> Universitario di Fisciano di <i>Fausto Longo</i>	pp. 213
Dialoghi sull'Archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo 2020: ' <i>Catastrofi, distruzioni, storia</i> ' di <i>Emanuele Greco</i>	pp. 217
Edmondo Bonardi. Il ricordo di un esistenzialista di <i>Enrico Ragni</i>	pp. 219
Segnalazioni e Recensioni	
GIOVANNI DI DOMENICO, MARIA GALANTE, ANGELA PONTRANDOLFO (eds.), <i>Opulenta Salernum. Una città tra mito e storia</i> di <i>Paolo Romano</i>	pp. 221
PAOLO ROMANO, <i>La storia di Salerno</i> di <i>Chiara Lambert</i>	pp. 225
CLAUDIO AZZARA, <i>Andare per l'Italia longobarda</i> di <i>Francesco Montone</i>	pp. 231
FEDERICA GAROFALO, <i>Mulieres Salernitanae. Storie di donne e di cura</i> di <i>Chiara Lambert</i>	pp. 235
SERGIO ANTONIO CAPONE, <i>I segni dell'Eterno nel tempo</i> di <i>Chiara Lambert</i>	pp. 239
STELVIO VARDARO, <i>La conquista del Sud nelle parole di Pietro Calà Ulloa</i> di <i>Ermanno Villari</i>	pp. 245
PAOLO ROMANO, <i>La storia del Coronavirus a Salerno</i> di <i>Chiara Lambert</i>	pp. 247

---



