

## “Si vene ‘o Mammone”. Storia, caratteristiche e funzioni di un rituale magico: la ninna nanna

Maria Camilla MASTRIANI (Napoli)<sup>1</sup>

Giuliano SCALA (Aix-en-Provence)<sup>2</sup>

### Summary

In the ancient civilisations of Magna Graecia, lullabies were considered an integral part of childcare: They were sung by mothers, other women in the family or nurses, with the aim of soothing and inducing babies to sleep. Plato, for instance, reports how mothers, in order to put their children to sleep, would move them in their arms and intone some melody, almost enchanting them. These ‘næniās’ were also considered a way to protect children from negative influences and malign forces while they were sleeping: An example is the *Lament of Danae*, versified by Simonides, in which the mother tries to distract little Perseus from the dangers of the sea to which they are abandoned, by rocking him and begging him to sleep. About two millennia later, in the 16th century, another poet, Giovanni Battista Del Tufo, in his *Ritratto delle grandizze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli* (*Portrait of the greatneses, delights and marvels of the most noble city of Naples*), defines lullabies as the “modo del cantare de le nodrici napoletane nel connolare i putti per farli dormire” (“the way of singing of the Neapolitan nuns in lulling the cherubs to sleep”). Again, centuries later, in 1979, it was the Neapolitan singer-songwriter Pino Daniele who revived the genre through his second album of the same name with his song “Ninnanànnanoè”. From classical antiquity to modern and contemporary times, lullabies have survived, evolved, changed idioms and yet seem to have retained many of their ancestral characteristics. Among these, for example, a magical atmosphere and an apotropaic value seem to be recognised almost as constants, and one might wonder whether this aspect can be considered as a founding and characterising value of this genre of song. The present article, the result of a collaboration between two disciplines (Classical Philology and Sociology of Music), proposes to carry out a historical-literary investigation on the subject through a diachronic study of the sources that hand down, directly or indirectly, what can be ascribed to the lullaby genre in the Mediterranean basin, from ancient Greece to its colonies in southern Italy, with particular attention on those that developed in the Neapolitan area.

## Introduzione

Le ninne nanne, note sin dall'antichità come strumenti indispensabili nella cura e nella protezione dei bambini, occupano un posto di rilievo nelle tradizioni culturali delle civiltà del Mediterraneo, in particolare nella Magna Grecia. Questi canti venivano intonati da madri, altre donne di famiglia o balie con l'obiettivo primario di tranquillizzare e far addormentare i neonati, ma avevano anche una funzione più profonda: quella di agire come difesa contro influenze negative e forze maligne. Un esempio classico è fornito da Platone (V-IV sec. a.C.), che descrive come le madri greche cullassero i loro figli intonando melodie quasi incantatorie, un gesto che non solo favoriva il sonno, ma fungeva da rituale protettivo (cf. Platone *Leg.* 790d-e).

Anche i testi poetici, come il “Lamento di Danae” di Simonide, mostrano l'importanza di queste melodie: in esso, la madre cerca di calmare il piccolo Perseo, abbandonato in mare, cantandogli una nenia per allontanare la paura dei pericoli circostanti. Seppur distanti nel tempo, queste tradizioni hanno continuato a vivere e a evolversi, attraversando i secoli. Nel XVI secolo, il poeta Giovanni Battista Del Tufo, nel suo *Ritratto delle grandizze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli*, descrive le ninne nanne napoletane come il “modo del cantare delle nodrici napoletane nel connolare i putti per farli dormire” (Del Tufo 2007, 75) evidenziando come queste tradizioni fossero ancora vive e radicate nella società napoletana.

Persino in epoca contemporanea, il celebre cantautore napoletano Pino Daniele ha omaggiato questo genere musicale con il suo brano “Ninnanànnanoè” nel 1979, dimostrando come le ninne nanne, pur adattandosi a nuovi contesti e linguaggi, abbiano conservato una parte del loro fascino antico. Da sempre associate a un'atmosfera quasi magica e a un potere apotropaico, queste melodie sembrano aver mantenuto attraverso i secoli il loro carattere protettivo e incantatore.

Questo articolo, frutto della collaborazione tra la Filologia Classica e la Sociologia della Musica, si propone di tracciare un percorso storico e letterario che esamina il genere della ninna nanna, con particolare attenzione al Mediterraneo e all'area napoletana. Attraverso uno studio diacronico delle fonti, si cerca di capire come queste melodie siano sopravvissute, si siano trasformate, eppure abbiano mantenuto alcuni tratti caratteristici nel corso del tempo, interrogandosi su quale sia il loro valore fondante e il loro ruolo nella cultura musicale e sociale.

## La ninna nanna in età classica: origini di un non-genere

Le ninne nanne rappresentano una delle tradizioni musicali e culturali più antiche dell'umanità. Sebbene non esistano testi antichi specificamente ascrivibili al genere della ninna nanna (cf. Smeesters 2005, 152-153), tuttavia è possibile ricavare preziose testimonianze in proposito da alcune opere letterarie di diversa funzione e destinazione.

Già nell’antica Grecia la pratica di intonare cantilene per cullare i bambini e accompagnarli al sonno era considerata parte integrante della cura dei neonati, che essa fosse affidata in prima persona alle madri, ad altre donne di famiglia oppure alle nutrici. Platone dedica il settimo libro delle sue “*Leggi*” all’educazione del cittadino dello Stato ideale: a tal proposito, l’anonimo interlocutore Ateniese rivela al cretese Clinia due dei principi fondamentali dell’educazione dei bambini, il nutrimento e il movimento, sia per l’anima sia per il corpo.<sup>3</sup> L’effetto terapeutico del movimento, che nell’atto del cullare è vissuto dai bambini come una perenne navigazione (Plat. *Leg.* 790c: οἶον ἀεὶ πλέοντας), è simile a quello prodotto in occasione dei riti coribantici, caratterizzati dalla compresenza di musica e movimento.<sup>4</sup>

ἡνίκα γὰρ ἄν που βουληθῶσιν κατακοιμίζειν τὰ δυσπνοῦντα τῶν παιδίων αἱ μητέρες, οὐχ ἡσυχίαν αὐτοῖς προσφέρουσιν ἀλλὰ τούναντίον κίνησιν, ἐν ταῖς ἀγκάλαις ἀεὶ σεῖουσαι, καὶ οὐ σιγὴν ἀλλὰ τινα μελωδίαν, καὶ ἀτεχνῶς οἶον καταουλοῦσι τῶν παιδίων, καθάπερ ἢ τῶν ἐκφρόνων βακχειῶν ἰάσεις, ταύτη τῆς κινήσεως ἅμα χορεία καὶ μούση χρώμεναι. (Plat. *Leg.* 790d-e)

Ogni volta che le madri vogliono addormentare i bambini insonni, non procurano loro tranquillità ma al contrario movimento, muovendoli continuamente tra le braccia, e non silenzio ma una specie di melodia, e in realtà quasi incantano i bambini, come i rimedi delle frenesie bacchiche, servendosi di questa (melodia) di movimento mista a danza e musica.<sup>5</sup> (Trad. M.C.M.)

Infatti, i bambini che faticano a prendere sonno e i coribanti condividono uno stato di sofferenza che nasce da paure inconsce. Quando qualcuno applica dall’esterno una scossa (‘seismòs’, ‘σεισμός’), questa vince il movimento interno che aveva portato, rispettivamente nei bambini e nei coribanti, paura e follia, e che aveva causato agitazione.<sup>6</sup> Un riferimento alle paure infantili è anche nel *Fedone*: Socrate, notando la diffidenza del suo interlocutore Cebete, gli dice che il suo atteggiamento deve avere origine da un sentimento di paura, com’è tipico nei bambini (cf. Plat. *Phaed.* 77d, δεδιέναι τὸ τῶν παίδων); Cebete accoglie le parole del maestro e gli suggerisce di provare a convincere non tanto lui e gli altri discepoli, quanto piuttosto il fanciullo, ‘paῖs’ (‘παῖς’), nascosto in loro, che teme la morte come i ‘mormolykeia’ (‘μορμολύκεια’), gli ‘spauracchi’.<sup>7</sup> Continuando sulla stessa metafora, Socrate risponde che allora sarà necessario ‘incantare’ (‘con il canto’) (‘epàdein’, ‘ἐπάδειν’) quel bambino ogni giorno, finché non sarà calmato (‘con il canto’) (‘exepàsēte’, ‘ἐξεπάσητε’ < ‘exepàdō’, ‘ἐξεπάδω’) (cf. Platone, *Phaed.* 77e).<sup>8</sup>

La funzione apotropaica del canto rivolto ai bambini è documentata concretamente anche in alcuni testi mimetici della tradizione letteraria greca. L’invito al sonno come rimedio contro i mali e le paure è cantato, ad esempio, da Danae, nel celebre lamento a lei attribuito e versificato da Simonide di Ceo (VI-V sec. a.C.):

κέλομαι δ', εὔδε βρέφος,  
 εὔδέτω δὲ πόντος, εὔδέτω δ' ἄμετρον κακόν·  
 μεταβουλία δέ τις φανείη,  
 Ζεῦ πάτερ, ἐκ σέο. (Simon. 543 21-24 PMG)

Ti ordino, piccolino, di dormire,  
 dorma il mare, dorma il male smisurato:  
 si manifesti un cambiamento,  
 o padre Zeus, da parte tua. (Trad. M.C.M.)

Stando al mito, Acrisio, re di Argo e padre di Danae, aveva ricevuto un oracolo secondo il quale un giorno sarebbe stato ucciso da suo nipote: per questo motivo aveva imprigionato sua figlia in una torre, cosicché non potesse mai trovare marito. Tuttavia Zeus, invaghitosi della principessa, riuscì a unirsi a lei sotto forma di pioggia: da tale unione nacque Perseo. Acrisio, per scongiurare la sciagura prevista dall'oracolo, rinchiuso figlia e nipote in un'arca e li gettò in mare, abbandonando i due alla furia delle onde. Danae, nei versi di Simonide, è ritratta come una madre angosciata, che, dall'interno dell'arca e in balia del mare, prega Zeus e cerca di tutelare il sonno del figlio dai mali. Danae intona un lamento che è, nella forma, già molto simile alle moderne ninne nanne: si possono notare, infatti, l'anafora (con poliptoto) dell'imperativo del verbo 'dormire' ('εὔδο', 'εὔδω') e il vocativo riferito al bambino ('βρέφος', 'βρέφος', 'neonato').

Un paio di secoli più tardi rispetto a Simonide si collocano l'attività e la poesia di Teocrito di Siracusa (IV-III sec. a.C.). Tra i suoi *Idilli*, il ventiquattresimo è dedicato ad Eracle bambino e narra un episodio famoso della sua infanzia: mentre l'eroe e suo fratello Ificle dormivano – entrambi di circa dieci mesi, riferisce il poeta –, Era, mossa da spirito di vendetta ai danni di Eracle, mandò presso i poppanti due serpenti, mostri portatori di morte temuti anche dagli dei, che il piccolo eroe prontamente afferrò e strangolò con le mani (cf. Theocr. *Id.* 24, 26-29). L'idillio si apre con la voce della madre Alcmena che, dopo aver lavato e riempito di latte i bambini e avendoli messi a dormire nello scudo di bronzo del defunto Pterelao, sfiorando loro la testa (cf. Theocr. *Id.* 24, 1-6) dice:

εὔδετ', ἐμὰ βρέφεια, γλυκερὸν καὶ ἐγέρισμον ὕπνον·  
 εὔδετ', ἐμὰ ψυχὰ, δὺ' ἀδελφεοί, εὔσοα τέκνα·  
 ὄλβιοι εὐνάζοισθε καὶ ὄλβιοι ἄω ἴκοισθε. (Theocr. *Id.* 24, 7-9)

Dormite, mie creature, un sonno dolce e seguito da risveglio;  
 dormite, mie anime, gemelli, fratelli sani e salvi;  
 riposare beati e beati possiate arrivare all'alba. (Trad. M.C.M.)

Anche in questo testo ricorre in anafora il verbo 'dormire' ('εὔδο', 'εὔδω'), flesso al duale perché indirizzato ai due fratelli gemelli, appellati con i vocativi accorati 'βρέφεια' (< 'βρέφος',

‘βρέφος’, cf. Simonide, citato *supra*), e ‘*psychà*’ (< ‘*psychè*’, ‘*ψυχή*’, ‘anima’). Peculiare, in Teocrito, è l’auspicio a un sonno “seguito da risveglio”: l’aggettivo ‘*egèrsimos*’ (‘*ἐγέρσιμος*’) è costruito sulla radice del verbo ‘*egeirō*’ (‘*ἐγείρω/ομαι*’), che significa ‘svegliare/svegliarsi’, concetto ripreso due versi dopo nell’invito ad “arrivare fino all’alba”. Per gli antichi, sonno e morte possono coincidere: premura della madre (Alcmena, in questo caso) è quella di esorcizzare tale identificazione, pregando per un sonno da cui svegliarsi per vedere una nuova alba.<sup>9</sup> Ancora una volta la funzione principale di versi prototipici rispetto al genere ninna nanna sembra corrispondere all’idea di scongiuro dai mali, primo fra tutti la morte.

Dal punto di vista filologico le fonti greche finora menzionate, che testimoniano in maniera diretta o indiretta l’esistenza di canti di addormentamento rivolti ai bambini, non tramandano una terminologia specifica che identifichi propriamente questo genere letterario ancestrale e poco documentato. Ad esclusione del generico ‘*melodià*’ e del verbo ‘*epàdein*’, ‘incantare con il canto’, che si leggono in Platone (cf. rispettivamente Plat. *Leg.* 790d-e e Plat. *Phaed.* 77d-e), non c’è, in greco, un lessico proprio della ninna nanna. Quintiliano, autore latino di I sec. d.C., nel primo libro del suo trattato sulla formazione dell’oratore (*Institutio oratoria*, 90-96 d.C.) dedica un capitolo alla funzione educatrice della musica (Quint. *Inst.* 1, 10, 9-49). Egli consiglia non la musica dei teatri, molle e lasciva, ma quella “con cui si cantavano le lodi degli uomini valorosi (e che gli stessi uomini valorosi cantavano in prima persona)” (Quint. *Inst.* 1, 10, 31)<sup>10</sup>; Pitagora, infatti, ordinando a un flautista di intonare una musica lenta e grave, riuscì a calmare alcuni giovani esagitati che volevano assaltare una casa rispettabile (cf. Quint. *Inst.* 1, 10, 32); analogamente, a proposito di Crisippo, filosofo stoico del III sec. a.C., l’autore riferisce:

Chrysippus etiam nutricum illi quae adhibetur infantibus adlectationi suum quoddam carmen adsignat. (Quint. *Inst.* 1, 10, 32)

Crisippo addirittura a quella tra le nutrici che è assegnata ai neonati per l’allettamento affida un suo particolare canto. (Trad. M.C.M.)

La menzione di Crisippo colloca la notizia ancora nell’ambito della cultura ellenistica: Quintiliano, citando indirettamente il filosofo, parla genericamente di *carmen*, ‘canto, melodia, poesia’ (benché sia “suum quoddam carmen”, “un suo particolare canto”). Più interessante è il termine ‘*adlectatio*’ (> ‘*adlectationi*’ al dativo), ‘allettamento’: nel *Thesaurus Linguae Latinae*, il termine è semplicemente messo in relazione con ‘*allectare*’, come nome deverbale, ed esemplificato sullo stesso passo di Quintiliano sopra menzionato (cf. *ThLL* I p. 1661, 15-19.). Nel lessico di Forcellini, invece, ‘*allectatio*’ è tradotto come ‘allettamento’, ‘carezze’ e seguito ancora dalla menzione del luogo quintiliano, parafrasato, a sua volta, come segue: “carezze/moine con le quali le nutrici inducono i fanciulli a dormire/stare tranquilli” (cf. Forcellini *LTL* I 121).<sup>11</sup> Tuttavia, l’etimologia di questa parola composta (‘*allectatio*’ < ‘*allecto*’ + *-tio* < ‘*allicio*’ + *-to*; ‘*allicio*’: ‘allettare’, ‘indurre’) non rimanda specificamente alla semantica del canto di addormentamento; piuttosto, si percepisce e viene sottolineata l’idea di

indurre dolcemente qualcuno a fare qualcosa (‘allettare’, appunto), come ad esempio fanno le nutrici nei confronti dei bambini.

Anche dalla cultura romana risulta difficile sia dedurre un lessico specificamente descrittivo delle ninne nanne sia individuare caratteristiche proprie di un genere letterario. Tra le parole latine che possono suonare più familiari c’è ‘*naenia*’ (o ‘*nēnia*’): basti pensare che, ancora in età rinascimentale, l’umanista Giovanni Pontano (1429-1503) compose per suo figlio Lucio una raccolta di dodici ninne nanne in latino, intitolate “*Naeniae*” (1469-1471) (cf. Smeesters 2005, 152-156). Eppure, la scelta di questo titolo pone qualche problema: ‘*naenia*’, in latino, significa anzitutto ‘canto funebre’, ed identifica il lamento (intonato da donne, dette ‘*praeficae*’) che accompagnava il corteo (‘*pompa*’) in onore del defunto.<sup>12</sup> Nel secondo libro del suo *De legibus*, Cicerone (I sec. a.C.) discute sulle “*leges de sepulcris*”: mentre per la costruzione e l’ubicazione dei monumenti sepolcrali è necessario attenersi alle norme previste dalle XII Tavole, per la celebrazione dei riti funerari è possibile seguire la consuetudine (cf. Cic. *Leg.* 2, 61). Il ‘*funus*’ (‘funerale’, ‘rito funerario’), infatti, poteva essere arricchito da giochi (‘*ludi*’) e da discorsi commemorativi sui meriti dei defunti insigni (‘*honoratorum virorum laudes*’); tali *laudes*, a loro volta, potevano essere seguite da un “canto con l’accompagnamento del flauto (‘*cantus ad tibicinem*’), detto ‘*nēnia*’, parola con la quale anche presso i Greci sono nominati i canti da lutto” (cf. Cic. *Leg.* 2, 62).<sup>13</sup> La nota filologica fornita da Cicerone offre importanti spunti di riflessione: da una parte conferma che le ‘*nenie*’ erano in origine dei canti funebri; dall’altra, Cicerone è l’unico a esplicitare un collegamento con la tradizione ellenica, affermando che i Greci soprannominarono ‘*nenie*’ i canti lugubri eseguiti con l’accompagnamento del flauto.<sup>14</sup> Per contro, in greco non esistono attestazioni del sostantivo femminile νηνία (‘*nēnia*’),<sup>15</sup> mentre del neutro νηνιατον (‘*nēnìaton*’) si sa soltanto che secondo il poeta arcaico Ipponatte (VI-V a.C.), stando a quanto riferisce il grammatico Polluce (III d.C.), il termine identificherebbe un motivo frigio, probabilmente composto per il flauto.<sup>16</sup>

Ad ogni modo, esistono anche testimonianze, benché scarse, dell’uso di ‘*naenia*’ in un significato traslato più affine all’idea di ‘canto infantile’ (cf. Dutsch 2008, 270-272; cf. Heller 1939, 357,1): nel IV sec. d.C., Arnobio sembra fornire l’unica attestazione di ‘*nenia*’ nel significato specifico di ‘canto di addormentamento’, indirizzato, però, non ai bambini ma agli dèi pani, che possono trovare quiete ascoltando ‘dolci *nenie*’ (cf. Arnob. *nat.* 7, 32).<sup>17</sup> Tornando indietro, agli inizi del I sec. d.C., si trova un interessante impiego del termine da parte di Orazio: nella prima delle sue *Epistole* il poeta prova a educare l’immaginario interlocutore offrendogli motti e massime di gusto popolare; tra queste, cita quella che i bambini, giocando, cantano a mo’ di filastrocca, “Re sarai se bene farai”, e poco più avanti commenta: “ma dimmi, è meglio la legge Roscia o quella cantilena dei bambini (‘*puerorum nenia*’), che offre un regno a coloro che operano bene” e che si intonava già ai tempi dei Curii e dei Camilli? (cf. Hor. *Ep.* 1, 1, 59-64).<sup>18</sup> Quanto si può dedurre porta, in qualche modo, a una conferma dei principi fondamentali della *nenia*/ninna nanna. Da una parte, i testi ascrivibili a questo non-genere sembrano caratterizzati, dal punto di vista formale, come cantilene (o filastrocche); dall’altra, la mancata codifica di un vero e proprio genere ‘ninna

nanna’ si spiega con lo scarso valore attribuito a testi contrassegnati come ‘*neniae*’:<sup>19</sup> la *nenia* funebre si contrappone alle più importanti e formali ‘*laudationes*’; allo stesso modo, i canti di addormentamento, così come descritti e/o tramandati dalle più antiche testimonianze greche e fino al latino tardo di Arnobio, non vengono mai trattati come veri e propri testi poetici. Ciononostante, sembra comunque possibile rintracciare alcuni elementi distintivi del (non-)genere: sia in contesto funebre sia in contesto paideutico, ad esempio, la funzione apotropaica sembra giocare un ruolo fondamentale. Il fine ultimo di questi canti è, a tutti gli effetti, la scongiura dai mali (ben evidente nella testimonianza di Platone e nei testi di Simonide e Teocrito) e l’auspicio a un bene futuro (com’è esplicito nel ‘*regnum*’ destinato, secondo Orazio, a coloro che si comportano bene).

### Che cos’è una ninna nanna?

Nella sua definizione più oggettiva, il termine ninna nanna indica “quel genere di cantilene che servono a fare addormentare i bambini e di cui si hanno esempi presso tutti i popoli della terra, siano essi primitivi o meno. Si tratta di un componimento breve, di vario metro, per lo più concettualmente assai scarno e privo di nessi logici; la melodia è ordinariamente monotona, di andamento lento, in tempo, di solito,  $\frac{2}{4}$ , talvolta anche  $\frac{6}{8}$ , quasi ad accompagnare il moto della culla” (cf. Treccani Online). La ninna nanna, sebbene universale nell’uso, assume forme diverse da cultura a cultura e da livello di sviluppo sociale a un altro. Come si è avuto modo di notare nei paragrafi precedenti, dedicati alle probabili origini del genere della ninna nanna, tra i popoli antichi della tradizione classica le ninne nanne si configuravano come canti di addormentamento dal ritmo ipnotico, la cui funzione si mescolava con la magia e serviva cioè ad allontanare energie e influenze malefiche dai bambini.

Nei contesti delle società avanzate, invece, può assumere spesso le fattezze della poesia. Le delicate e affettuose immagini evocate tendono a suscitare visioni di terre beate, di speranze fiorenti distanti, di giardini incantati, di tesori, di felicità, di fate e di angeli portatori del sonno più dolce, a volte identificato con il Bambino Gesù, ma più frequentemente con un re o un imperatore che cavalca un destriero bianco, adornato di briglie e sella d’oro o d’argento. (Cf. Rubieri 1877, Ragusa Moleti 1897)

Tuttavia, quando si cerca una definizione più ampia, la ninna nanna si rivela evidente in quanto sottogenere della filastrocca. La filastrocca è infatti il genere letterario più singolare, popolare, popolano e popolaresco, caratterizzato da una struttura metrica e ritmica orale formalizzata (Pianta 1982, 90). Un genere letterario che è antico quanto l’essere umano: la sua origine è intrecciata all’innata necessità del bambino di giocare, a quella della mamma di addormentarlo (nel caso della ninna nanna), o al desiderio della nonna di rendere più vivace la storia che sta raccontando, o ancora all’intento del devoto di innalzare la propria preghiera alla divinità.<sup>20</sup> Queste esigenze, tutte radicate nel tessuto del patrimonio culturale, sono il collante che unisce la filastrocca alle esperienze umane più profonde. Volendo ricercare l’origine colta e etimologica della filastrocca bisognerebbe forse risalire, da un lato, ad un tipo

di componimento che emerse come un genere poetico popolare, intimamente connesso alla frottole nella sua struttura compositiva. Nel Sud Italia, la sua diffusione avvenne nel contesto culturale della corte aragonese nel Regno di Napoli, prendendo piede con vigore a metà del Quattrocento e mantenendo la sua floridezza artistica fino al Cinquecento: lo ‘*gliòmmero*’, o ‘*gliuòmmero*’, dal latino ‘*glömūs-glomeris*’: ‘gomitolo’ (Altamura 1968, 147). Questa intricata forma poetica, affine al ‘*limerick*’ (ma senza il suo carattere assurdo), vede da un lato autori come Jacopo Sannazzaro, che ne scrisse nelle sue rime in volgare napoletano (Galiani 1970, 115), e dall’altro lato la filastrocca si potrebbe associare alle ‘*muttiétte tarandine*’, assimilabili (con ragione) al ‘*mutettu*’ (o ‘*trallallera*’) della cultura popolare sarda (Toschi 1967, 38) più che al ‘*motetus*’ della musica polifonica seria (Montecchi 1998, 56; Abbiati 1971, 59).

Se, come già menzionato, è utile ricordare che i temi trattati in questi componimenti variano da quelli rivolti ai bambini (come la fiaba e la ninna nanna) a quelli più ludici (come indovinelli, scioglilingua e persino ingiurie) fino a quelli di natura spirituale (come preghiere o scongiuri), è altrettanto importante notare che anche le forme attraverso cui si manifesta la filastrocca sono estremamente diverse: accanto alla forma più semplice recitata da una singola voce, si trovano quelle responsoriali, corali e persino quelle con accompagnamento musicale, dove la melodia è generalmente semplice e di carattere cantilenante.

In molte filastrocche di area partenopea sono presenti elementi ricorrenti, sia singolarmente che in combinazione. Oltre ai temi comuni sopracitati, che sono essenziali per questo tipo di componimenti, ci sono caratteristiche formali distinte. Un aspetto rilevante è l’abbondante uso di diminutivi e vezzeggiativi “Micia Micella / Gatta Gattella [...]” o ancora “[...] e se chiamma Carluccio / e màmmeta tène / ‘a coda ‘e ciuccio” (Zazzera 2018, 36-37), il che è facilmente spiegabile considerando che queste filastrocche sono principalmente indirizzate ai bambini, che apprezzano tali forme linguistiche. Quando rivolte a un pubblico adulto, talvolta si trovano allusioni oscure e a carattere sessuale come ad esempio

Pizzi Pizzi, Mauro arrizza  
tre zetelle a la funtana  
una scérea, n’ata lava  
nata preja a santu Vito  
ca le manna buon marito [...].  
(Zazzera 2018, 40)

Pizzi Pizzi, Mario si eccita  
tre zitelle alla fontana  
una sciorina, una lava  
l’altra prega a San Vito  
che le manda un bel marito. [...] (Trad. G.S.)

Inoltre, l’uso frequente di numeri ha una valenza simbolica, spesso di natura magica, che varia a seconda del contesto:

Uno, ‘nfunn ‘à luna  
doje, monta vuoje.  
Tre figlio d’ ‘o rré  
Quatto, in pacca.  
Cinche, ‘n’arunat’ e semmente [...].  
(Zazzera 2018, 80)

Uno bagna la luna  
due monta i buoi  
tre, figlio del re  
Quattro sul culo  
cinque una manciata di semi. (Trad. G.S.)

Tra i personaggi ricorrenti, ci sono il re e i suoi figli, che hanno un’aura fiabesca, il monaco (in contrasto con il prete, che di solito non compare, forse per via della sua connotazione meno ingenua), la Madonna e i santi, specialmente San Giovanni Battista, che assume un ruolo predominante:

San Giuvanne beneditto  
pe’ ‘nu ‘nfame maleditto  
fuste a morte cundannato [...]  
(Zazzera 2018, 145)

San Giovanni beneditto  
per un infame maledetto  
fosti a morte condannato. (Trad. G.S.)

Infine, la morte è un tema ricorrente nell’immaginario popolare napoletano, con una sua atmosfera misteriosa e coinvolgente.

La filastrocca è dunque un macrogenere che comprende al suo interno l’oggetto analisi di questo studio: la ninna nanna. Parte della nostra ricerca sul fronte partenopeo è ascrivibile alle riscritture delle filastrocche e ninne nanne nel Seicento: da Giambattista Basile a Giulio Cesare Cortese fino ad arrivare ai giorni nostri con quelle riscritture colte dovute all’azione dell’etnomusicologo Roberto De Simone e, naturalmente, alle trascrizioni di quest’ultimo del celebre posteggiatore napoletano, Eugenio Pragliola più noto al grande pubblico con il soprannome di ‘Eugenio cu ‘e llente’ (‘Eugenio con gli occhiali’) il quale si esibiva fino agli anni ‘70 in Piazza Dante nei pressi del deposito degli autobus che collegavano Napoli con la periferia nord della città (Maisto, 1989). A tutto ciò, si aggiunga naturalmente il lavoro di Domenico Rossi, forse il massimo esponente della filastrocca napoletana (cf. Rossi 1969).<sup>21</sup>

## Ninna nanna a Napoli, tra ieri e oggi

Le ninne nanne presentano una varietà di temi, che spaziano dall’invocazione del sonno ai contenuti augurali e religiosi, con frequenti riferimenti alla vita quotidiana, come si osserva nelle canzoni moderne. L’antropologo e storico delle religioni Ernesto De Martino sottolinea come, dal punto di vista formale, le ninne nanne siano intrise di elementi cattolici: la Sacra Famiglia e i santi, in particolare la Madonna, ricorrerebbero frequentemente sia per facilitare il compito dell’addormentare il bambino, sia per conferire maggiore efficacia al contenuto augurale dei vari distici conclusivi (cf. De Martino 1959, 128-129). La nostra analisi inizia da un primo raggruppamento di ninne nanne a tematica religiosa. La vergine e Gesù bambino sono i personaggi più citati:

Alla seggia delli sante,  
 lla s’assettano li sante;  
 a ‘na seggia ‘e rose e sciure,  
 lla s’assetta ‘a Criatura.  
 E ‘a Criatura addó va?  
 va a lu monte d’o Calvario;  
 e chi ‘a chiava ‘na mazzata,  
 e chi ‘a chiava ‘na scuppoliata,  
 e ‘o sango ca curreva  
 dint’ò calice se ne jéva;  
 e ‘a messa se cantava,  
 e ‘e sciure a la culonna.  
 Bell’è mamma, fa’ nonna-nonna;  
 e nonna-nonna nun pòzzo fa’;  
 e i’ nun pòzzo cchiù cantà

Alla sedia dei santi,  
 siedono i santi;  
 a una sedia di rose e fiori  
 siede il Bambino.  
 E il Bambino dove va?  
 Va al monte Calvario,  
 e chi gl’infligge una bastonata,  
 e chi gl’infligge un colpo alla nuca,  
 e il sangue che scorreva  
 andava nel calice;  
 e si cantava la messa  
 con i fiori alla colonna.  
 Bello di mamma, fa’ la nanna;

e la nanna non posso fare;  
e io non posso più cantare. (Trad. G.S.)

La prima parte di questa ninna nanna racconta, in modo sintetico, la storia della Redenzione;<sup>22</sup> sotto il profilo lessicale, è singolare l’impiego del femminile (‘*a Criatura*’) con riferimento a Gesù Bambino laddove la lingua napoletana conosce anche il maschile (‘*o Criaturo*’) (cf. Salzano 1986, 86). I tre versi finali, poi, costituiscono la tenzone tra la mamma che tenta di far addormentare il bambino, e quest’ultimo, il quale non ha sonno: alla fine la mamma esausta non ha più voce per cantare. Le ninne nanne a sfondo religioso esplorano più immagini dell’antico testamento che vanno dalla Redenzione alle natiuità: infatti, in “Quanno sant’Anna” viene evocata la scena di sant’Anna che cerca di addormentare la vergine Maria bambina. L’icona della Madonna bambina, cullata dalla madre sant’Anna, è oggetto di particolare venerazione nella religiosità popolare. Questa ninna nanna assume una struttura narrativa che richiama la nascita di Maria, inserendola all’interno di un contesto relazionale madre-bambino:

Quanno Sant’Anna a Maria vucava,  
quanta belli ccanzone lle cantava.  
Lle diceva: adduórmete, Maria,  
ca tu si’ ‘a mamma de lu vero Ddio  
e lle diceva: Adduórmete, dunzella,  
ca tu si’ ‘a mamma de li vverginelle.

Quando Sant’Anna cullava Maria,  
quante belle canzoni le cantava.  
le diceva: dormi, Maria,  
che tu sei la madre del vero Dio,  
e le diceva: dormi, donzella,  
che se la madre delle verginelle. (Trad. G.S.)

Il verbo ‘*vucà*’, il cui significato è ‘remare’, è adoperato in questa ninna nanna in quello traslato di ‘cullare’ riconducibile evidentemente al dondolio delle onde. Una traslazione che non sorprende data la provenienza geografica del componimento. D’altronde, secondo Roberto De Simone l’atto di essere cullati evoca l’immagine della culla, culturalmente interpretata anche come una barca, con i relativi significati simbolici legati al mare e alla navigazione. Queste associazioni conferiscono al dondolio e all’oscillazione ritmica un valore che collega tanto il momento della nascita quanto, in modo inevitabile, quello della morte. L’etnomusicologo napoletano ha infatti riscontrato una struttura simile tra le ninne nanne e i lamenti funebri raccolti nelle tradizioni popolari del Meridione, evidenziando come il dondolio rimandi a una dimensione istintiva, espressione di vita, di morte e simbolo dell’atto sessuale (cf. De Simone 1979). Il cullare delle onde è un tema che ritroviamo anche in una

filastrocca marinara con un'intenzione più giocosa (e diretta sicuramente ad un pubblico più adulto):

Voca voca 'nzino,  
 le donne di Messina: e le donne di Gaeta  
 filavano la seta,  
 la seta e vammacia  
 dàmme 'nu bacio ca me piace;  
 piace e piacere  
 dàmme nu vaso a mme.

Culla, culla in grembo,  
 le donne di Messina e le donne di Gaeta  
 filavano la seta,  
 la seta e la bambagia,  
 dammi un bacio, che mi piace;  
 piace piacere,  
 da un bacio a me. (Trad. G.S.)

Dal punto di vista dell'evocazione, la Sacra Famiglia è comunque presente, e le scene domestiche sono tenere evocazioni di un quotidiano comune:

San Giusè', nun t'addurmi,  
 ca Maria ha dda parturì.  
 Ha dda fa' 'nu bellu bambino,  
 ca 'o mettimmo 'int'ò cunnulino;  
 'o mettimmo 'ncoppa llà  
 e ll'angiulille vènono a ccantà;  
 a ccanta' cu 'na bella voce:  
 Mamma Maria, quanto si' ddoce!  
 tu si' tutta 'nzuccarata,  
 mamma Maria 'mmaculata!  
 Ninno e nonna, nonna e ninno,  
 fa' la nanna, figliu mio,  
 fa' la nonna, ninno, fa':  
 nonna-nonna te voglio cantà  
 pe' te fa' addurmentà.  
 Duorme, duorme, figlio bello,  
 ca te canto 'a sturiella:  
 Maria lavava, Giuseppe spanneva,  
 e 'o figlio chiagneva

ca ‘o llatte vuleva.  
 Zitto, Zitto, figliu mio,  
 ca ‘a sturiella te canta mammà.  
 Mo’ te sfascio e te torno a ccuccà,  
 ca i tengo ‘a faticà.

San Giuseppe, non addormentarti,  
 che Maria deve partorire.  
 Deve partorire un bel bambino,  
 che metteremo nella culletta;  
 lo metteremo lassù e gli angioletti  
 verranno a cantare;  
 a cantare con una bella voce:  
 Mamma Maria, quanto sei dolce!  
 Tu sei tutta zuccherata,  
 Mamma Maria Immacolata!  
 ninna nanna, nanna ninna,  
 fa’ la nanna, figlio mio,  
 fa’ la nanna, la ninna fa’,  
 una storiella voglio cantarti  
 per farti addormentare.  
 Dormi, dormi, figlio bello,  
 che ti canto la storiella:  
 Maria lavava, Giuseppe sciorinava  
 e il figlio piangeva,  
 perché voleva il latte.  
 Zitto, zitto, figlio mio,  
 che la mamma ti canta la storiella.  
 Ora ti cambio le fasce e ti rimetto a letto,  
 che ho da lavorare. (Trad. G.S.)

Questa ninna nanna fa eco ad una filastrocca dell’area Flegrea (precisazione geografica dataci dai primi versi) in cui il compito di stendere il bucato è affidato allo stesso Gesù bambino.<sup>23</sup> In “San Giusè, nun t’addurmi” si sente l’influenza dell’area vesuviana, e il lavoro che attende la mamma oltre a quello domestico del bucato è quello della ‘fatica’ nei campi. A San Giuseppe è invece affidato il compito di sciorinare. Da notare anche l’uso dei verbi ‘*parturi*’ e ‘*addormentà*’, calchi dell’italiano al posto dei più comuni napoletani ‘*sgravà*’ e ‘*addurmi*’. Il tema religioso fuoriesce anche attraverso i Santi sebbene con intenzioni diverse: in “Suónno, suónno, che triche e nun viene” la figura di “San Giorgio cavaliere” è pura immagine iconografica e letteraria:

Suónno, suónno, che triche e nun viene,  
viene a ccavallo e nun vanì a ppiére;  
viene ‘ncopp’ a ‘nu cavallo ‘oro  
viene cu san Giorgio cavaliere

Sonno, sonno, che tardi a venire,  
vieni a cavallo e non a piedi;  
vieni su un cavallo d’oro,  
vieni con San Giorgio cavaliere. (Trad. G.S.)

Dal punto di vista della provenienza, dato che l’immagine di san Giorgio cavaliere corrisponde a quella che del Santo siriano ha tramandato l’agiografia di Jacopo da Varagine (*La legenda aurea*, composta tra il 1260 e il 1298), e che l’iconografia universale non ha mai smesso di riprendere. Zazzera (2018, 58) ipotizza l’origine della filastrocca alla cittadina di San Giorgio a Cremano. Il significato, tuttavia, come anticipato, non sarebbe intrinsecamente legato a San Giorgio quanto, in primis, ad un modo di dire napoletano in cui la persona incontentabile viene apostrofata come qualcuno che “va’ trovanono ‘nu san Giorgio a cavallo” (“cerca san Giorgio a cavallo”). Inoltre poi, l’invito a venire cavalcando è rivolto al sonno e dunque non è nient’altro che un’esortazione a quest’ultimo ad affrettarsi.

Nonna nonna, bebbé,  
ca mo’ vene papà  
e te porta ‘o babbà  
ninna nanna bebbé

Ninna nanna, bebé,  
che ora viene papà  
e ti porta il babà,  
Ninna nanna bebé. (Trad. G.S.)

Di questa ninna nanna si conoscono anche delle leggere varianti in filastrocca dove vi è il termine ‘*bobbò*’ anziché ‘*babbà*’ (Parascandalo/Illiano 1991, 176). ‘*Bobbò*’ è la napoletanizzazione del termine francese ‘*bonbon*’ (‘caramella’), che il *Vocabolario Napoletano-Italiano* di Andreoli (1966) riporta con la grafia ‘*bombò*’ (‘cosetta di zucchero’). Se si aggiunge il fenomeno dell’allungamento di /b/ e /dʒ/, riconosciuto come tratto caratterizzante del parlato delle varietà meridionali, e fenomeno molto pervasivo che si estende in modo comune dal dialetto all’italiano regionale (tranne che nei registri particolarmente elevati o controllati), si può affermare che quella riportata da Parascandalo/Illiano (1991) sia la versione esatta con una variante grafica. Ad avvalorare questa tesi c’è naturalmente il fatto che il ‘*babbà*’ (dolce fra i più caratteristici della pasticceria napoletana) non è sicuramente adatto ai bambini in età da ninna nanna in ragione della bagna di rum in cui è inzuppato. Inoltre, sapendo che la

parola ‘*bonbon*’ in quanto raddoppiamento della parola ‘*bon*’ (‘buono’) appare per la prima volta nel 1604, sotto il regno di Henri IV (cf. Pruvost 2020), ma che l’industrializzazione della caramella avviene solo nel XIX secolo (prima era un genere alimentare di lusso che solo i più abbienti potevano permettersi), potremmo far datare verosimilmente questa ninna nanna al periodo che vide Giocchino Murat come re di Napoli.

Nonna-nonna e nonna-nunnarella:  
 ‘o lupo s’ha mangnat’ ‘a pecurella.  
 E pecurella mia, comme faciste,  
 quanno ‘mmocc’ a lu lupo te vediste?  
 e pecurella mia, comme campaste,  
 quanno ‘mmocc’a lu lupo te trovaste?

Ninna nanna e ninna nannarella,  
 il lupo ha mangiato la pecorella:  
 o pecorella mia, come facesti  
 quando in bocca al lupo ti vedesti?  
 E, pecorella mia, come vivesti  
 quando in bocca al lupo ti trovasti? (Trad. G.S.)

Tra le più famose ninne nanne, resa perfino in forma di musica vocale dal compositore partenopeo Franco Alfano nel 1935 (cf. Alfano 1935) e di cui esistono numerose interpretazioni (cf. Kader 2012; D’Alessandro/Colaiani 2000) e innumerevoli versioni (cf. Furnari 1980, 135, e le varianti più ampie di Masucci/Vanacore 2021, 179; Scarpato 1981, 112) vi è “Nonna-Nonna chiama Dio”. In tutte le differenti versioni, però, la filiazione rispetto alla favola di Fedro del lupo e dell’Agnello (*Fabula* 1,1) è fin troppo evidente.

Nonna-nonna, nonna-nonna:  
 chiama Dio ‘na pecurella,  
 quann’è piccerella;  
 quann è cchiù grossa,  
 s’addorme sul’essa

Nonna-nonno.  
 E fa la nonna e  
 fa la nunnarella,  
 ‘o lupo s’ha mangnat’ ‘a pecurella.  
 E pecurella mia, cumme farraie  
 quanno ‘mmocc’ ‘o lupo te trovarraie?

Ninna nanna, ninna nanna,  
 chiama Dio una pecorella,  
 quando è piccola;  
 quando è più grande,  
 s'addormenta da sola. [t. d. a]

Ninna nanna,  
 fa la ninna e  
 fa la nonna  
 il lupo s'è mangiato la pecorella  
 e pecorella mia, come farai  
 quando in bocca al lupo ti troverai? (Trad. G.S.)

In questa filastrocca è visibile qualcosa comune alla maggioranza delle ninne nanne napoletane: esse riflettono un'antinomia tra la persistenza delle loro tematiche e la dolcezza della voce che le accompagna. Spesso, esse includono elementi intimidatori, in particolare la minaccia della morte rappresentata da una bestia famelica, tradizionalmente identificata nel lupo, simbolo di paura e di oppressore nella cultura popolare meridionale. Il lupo non solo rappresenta il pericolo nell'immaginario contadino, ma è anche assimilabile a figure spaventose come l'orco in contesti più ampi. In questo contesto, il bambino viene paragonato a un'inerte pecorella, preda del lupo, creando così un'analogia simbolica tra bambino e animale. La pecorella di questa ninna nanna ricorda molto da vicino la pecorella smarrita della parabola evangelica del Buon Pastore (Mt. 18, 11-14; Lc. 15, 3-7) la quale, però, lascia intendere che neanche quando sarà cresciuta essa sarà abbandonata:

Oje viene suonno e viene da lu monte:  
 viene, manella d'oro, e dàlle 'nfronte  
 Dalle 'fronte, ma nu'lle fa' male,  
 ca 'n tengo niente pe' llu mmedecare,  
 E quanta vote, figlio, r'aggio ditto:  
 duorme 'na vota sola e statte zitto.

Orsù, vieni sonno e vieni dal monte  
 vieni manina d'oro e percuotilo sulla fronte,  
 percuotilo sulla fronte ma non fargli male  
 che non ho nulla per medicarlo.  
 E quante volte figlio, ti ho detto:  
 dormi una volta buona e taci. (Trad. G.S.)

Altra costante nelle ninne nanne, utilizzata per favorire il sonno del bambino, è l’evocazione di paure infantili, come il timore di essere abbandonato o di rimanere indifeso di fronte a situazioni terrificanti. I versi dipingono scenari di morte e durezza, e il lupo, figura ricorrente, può acquisire anche connotazioni erotiche, in quanto simbolo di predatore sessuale e incarnazione di un eros brutale. La ninna nanna, inoltre, assume una funzione didattica, preparando il bambino alle difficoltà della vita. Il sincronismo tra suono, canto e gesto, tipico delle ninne nanne, veicola significati culturali e simbolici profondi, poiché introduce il bambino sia in una dimensione protetta sia in uno spazio culturale. Il gesto della madre (o del padre), attraverso il canto, guida un dondolio ritmico, rappresentando un movimento di separazione e riavvicinamento che infonde sicurezza e fiducia. Uno spazio e un movimento sicuri come l’orbita di un pianeta, in cui il bambino conquista la prima possibilità culturale – e non solo biologica – del sonno umano, grazie alla dolce nenia che lo assimila assimilava ai ritmi cosmici, dominati dall’eterno ritorno (cf. De Martino 1959, 41).

Riportata da Masucci/Vanacore (2001) questa ninna nanna fu resa celebre da Eduardo De Filippo: nella commedia *Bene mio e core mio* (1995) la balia intona la nenia nel finale del terzo atto. E prima di Eduardo è il poeta Ferdinando Russo a farla cantare alla “Princepala” nella poesia omonima il cui verso finale corrisponde al primo verso della ninna nanna (anche se con una leggera variante: “Suonno, suonno che viene da lli munte...”) e suggerisce come venga meno tutta la pazienza manifestata nei versi precedenti.

Pettulone scupava la casa,  
jètte ‘a mamma e lle dette ‘nu vaso;  
po’ ‘o mettette ‘int ô spurtone:  
nonna-nonna, Pettulone.

Pettolone spazzava la casa,  
la mamma andò a dargli un bacio;  
poi lo mise in un cestone:  
ninna nanna, Pettolone. (Trad. G.S.)

Il soprannome “Pettulone” è accrescitivo di ‘péttula’ ed è probabile che fosse questa, perché è troppo lunga, a spazzare il pavimento (i bambini indossavano fino ai quattro o cinque anni dei calzoncini aperti dietro e dall’apertura fuoriusciva la péttola); il suo rapporto con la madre induce a pensare però che egli sia piuttosto ‘péttulella ‘e mamma’: un’espressione che a Napoli indica gli individui (bambini o adulti che siano) che sono molto attaccati (in modo figurativo) alla (veste della) madre. Si ricordino per altro anche la commedia di Pietro Trinchera, “Notà Bertolone” del 1738, e il proverbiale “avite fatto cumpagnia ‘e Pettulancùlo e cumpagne” che indica un gruppo di perditempo:

Ppó ppó accheppó  
 ‘o cielo pe’ ccuperta  
 e ‘a terra pe’ matarazzo.

Ppó ppó accheppó:  
 il cielo per coperta  
 e la terra per materasso. (Trad. G.S.)

Se l’onomatopea del primo verso sembra voler simulare la sprimacciata del cuscino, questa brevissima ninna nanna sembra che fosse l’augurio di buonanotte degli ‘scugnizzi’ napoletani prima di addormentarsi sotto le colonne della basilica San Francesco di Paola (Rossi 1969), a proposito delle quali è il caso di ricordare come l’imprecazione “T’aggia vede’ sotto ‘e culonne ‘e San Francisco” (“devo vederti sotto al colonnato di San Francesco di Paola”) magari con l’aggravante “Cu ‘a mana stesa” (“a elemosinare”) è una delle ingiurie che i napoletani lanciano verso i propri nemici.

Facendo un salto temporale in avanti, e avviandoci alla conclusione prenderemo in analisi la canzone del cantautore napoletano Pino Daniele, “Ninnanànnanoè”, come esempio di quanto le ninna nanne, a distanza di secoli, mantengano ancora la loro funzione apotropaica a discapito delle diverse forme che hanno assunto durante la storia. Quinta traccia del suo secondo album *Pino Daniele* del 1979, il brano rappresenta una ninna nanna in napoletano il cui incipit sembra quasi essere una riscrittura di Simonide:

Duorme Nennélla mia  
 fin’a cche vene ‘o juorno  
 duorme Nennélla mia  
 che è ancora notte.

Dormi, bimba mia,  
 finché non arriva il giorno,  
 dormi bambina mia,  
 che è ancora notte. (Trad. G.S.)

L’avverbio ‘ancora’ dell’ultima strofa ci permette una datazione temporale: la ninna nanna di Daniele interviene in seguito ad un risveglio improvviso della neonata durante la notte. Il termine ‘Nennélla’ – la cui etimologia è spesso ricondotta al termine greco ‘νεός’ (*néos*), cioè ‘giovane’ – è in realtà una traslazione dello spagnolo ‘niña’ con il significato primario di pupilla degli occhi e quindi, per estensione semantica, quello di bambina, ragazza o anche fidanzatina.<sup>24</sup> La bambina a cui è cantata (“Duorme Nennella mia...”) è Cristina, prima figlia di Pino e avuta dal matrimonio con Dorina Giangrande (corista nel disco d’esordio *Terra Mia*).

E strigneme ‘e dete  
 e strigneme ‘e dete  
 sempe cchiù forte  
 si vene ‘o mammone  
 si vene ‘o mammone  
 chiudimmo ‘a porta.

Stringimi le dita,  
 sempre più forte,  
 se viene il mammone,  
 chiudiamo la porta. (Trad. G.S.)

Il ritornello inizia con un riferimento ad un riflesso comune a tutti i neonati all’incirca al primo mese di nascita: il riflesso di prensione palmare. Sapendo che tale riflesso è l’ultimo dei tre riflessi prensili a scomparire nel neonato, dopo circa un anno dalla nascita (cf. Olhweiler/Da Silva/Rotta/Telleche 2005, 294-297), possiamo dunque affermare che la ‘nennella’ in questione abbia pochi mesi di vita. Il ‘mammone’ è, a Napoli, uno spauracchio per i bambini (spesso citato in alternativa al celebre ‘baubau’). Tra i suoi antenati, come si è precedentemente osservato, vi potrebbe essere il ‘*Mormolykeion*’ greco, di cui parla Platone. Tuttavia, è filologicamente necessario citare che il ‘gatto mammone’ appare per la prima volta nella versione toscana del Trecento de *Il milione* di Marco Polo<sup>25</sup> e due secoli più tardi lo stesso appellativo viene dato da Pietro Martire d’Anghiera nel suo *Libro prima della histoira de l’Indie Occidentali* ad una specie di scimmia non meglio identificata: “In questo luogo videro un nuovo animale quasi mostruoso, perche haveva il corpo e il muso di volpe, e la groppa e li piedi drieto di gatto mammone, e quelli davanti quasi come la mano del huomo.” (cf. D’Anghiera 1534, 28) Probabilmente da queste descrizioni prende vita il ‘gattomammone’ fiabesco, rappresentato come una sorta di enorme felino dalle fattezze spaventose.<sup>26</sup> L’origine del nome è sicuramente legata al gatto (animale associato al demonio in epoca medioevale) con l’incontro della parola ‘mammona’ (che la Treccani definisce come un appellativo di origine siriana associato al demonio) o, come segnala Giacomo Devoto, dall’incontro della parola araba ‘نَوْمِيْم’, ‘*maymūn*’, ‘scimmia’ (cf. Devoto 1979). Il ritornello si chiude con una dichiarazione di protezione: chiudere l’uscio e isolarsi dall’esterno. Tematica ripresa nell’ultima stanza della ninna nanna:

Duorme Nennella mia  
 fora sta ‘o malotiempo  
 duorme Nennella mia  
 meglio ca nun siente.

Dormi bimba mia,  
fuori c'è il temporale,  
dormi bimba mia,  
meglio che non senti. (Trad. G.S.)

L'evocazione sensoriale attraverso il verbo polisemantico 'sentire' ci spinge a pensare che il maltempo evocato da Daniele sia un'allegoria di tutto quello che di violento e ingiusto risiede nel mondo 'esterno' e con cui la 'nennella' dovrà un giorno, inesorabilmente, confrontarsi. Con quest'ultima analisi possiamo apporre un bel sigillo, in conclusione al nostro *excursus*, facendo eco al frammento del poeta greco arcaico Simonide, in cui Danae aveva augurato un sonno tranquillo al figlio, proprio affinché non sentisse né fosse sconvolto dalla tempesta che imperversava fuori, sul mare.

## Conclusioni

In conclusione, l'analisi condotta evidenzia come le ninne nanne rappresentino molto più di semplici melodie per favorire il sonno dei bambini: esse incarnano un patrimonio culturale e simbolico profondamente radicato nelle tradizioni delle civiltà del Mediterraneo e, in particolare, in quelle della Magna Grecia e della città di Napoli. Fin dai tempi dell'antica Grecia, come dimostrano le testimonianze di Platone e i versi poetici di Simonide, le ninne nanne sono state associate non solo all'atto di cullare e calmare, ma anche a un importante valore apotropaico, una sorta di barriera melodica contro forze esterne e maligne. Questi canti, intonati da madri, balie e figure femminili, hanno agito per secoli come strumento di protezione e cura, creando un legame profondo e intimo tra il mondo dei vivi e quello degli spiriti, tra il sonno e la veglia, tra la sicurezza e l'incertezza. Il loro percorso evolutivo, che dalle origini greche arriva attraverso i secoli fino alla Napoli moderna, conferma che le ninne nanne hanno saputo adattarsi ai cambiamenti storici e sociali, ma senza mai perdere il loro carattere ancestrale. Dall'opera di Giovanni Battista Del Tufo nel XVI secolo, che ci fornisce una testimonianza di come le ninne nanne napoletane fossero parte integrante della vita quotidiana e del folklore locale, fino alla reinterpretazione musicale di Pino Daniele nel 1979, questo genere musicale ha mantenuto una vitalità e una capacità di rinnovarsi, rimanendo comunque fedele alle sue radici più profonde.

La persistenza di questi canti nel corso dei secoli evidenzia come la ninna nanna non sia semplicemente una forma di intrattenimento infantile, ma piuttosto un fenomeno culturale complesso, che abbraccia aspetti legati al mito, alla religione, alla magia e alla vita quotidiana. Queste melodie, con la loro atmosfera dolce e ipnotica, si sono dimostrate capaci di attraversare il tempo e lo spazio, adattandosi a contesti linguistici e sociali diversi, ma conservando invariata la loro funzione primaria di cura e protezione. L'indagine storica e letteraria proposta in questo articolo dimostra che le ninne nanne, nonostante le trasformazioni subite nel corso della storia, hanno mantenuto alcune costanti fondamentali, come

la loro capacità di evocare un mondo incantato e di agire come scudo simbolico contro il male. È questo potere magico e protettivo che ha permesso loro di sopravvivere nel corso dei millenni, e che ancora oggi le rende parte integrante delle tradizioni musicali e culturali, sia nel mondo classico che in quello moderno.

Riflettendo su queste caratteristiche, possiamo considerare la ninna nanna non solo come un fenomeno culturale antropologico, ma come una manifestazione di un’antica saggezza popolare che unisce le persone attraverso il tempo, fornendo un senso di conforto e protezione che è universale e senza tempo. Le sue radici affondano nella storia, ma i suoi rami continuano a fiorire nella contemporaneità, dimostrando la straordinaria resilienza e rilevanza di questo macrogenere. Il viaggio della ninna nanna, dalle braccia delle madri, delle balie, dei nonni dell’antica Grecia fino alle note dei cantautori moderni, è la testimonianza di come le tradizioni culturali possano evolversi, adattarsi e rinnovarsi, pur mantenendo intatta la loro essenza profonda.

## Note

- 1 Maria Camilla Mastriani (Università di Napoli Federico II / Sorbonne Université) è dottore di ricerca in Lingua e Letteratura Latina/Études Latines presso l’Università degli Studi di Napoli Federico II, in cotutela di tesi con la Sorbonne Université, Parigi. Il principale oggetto delle sue ricerche sono la grammatica, lo studio della lingua latina e la scuola nel mondo romano occidentale antico e tardoantico. Attualmente insegna lingua e letteratura latina e greca, lingua e letteratura italiana al liceo.
- 2 Giuliano Scala (Aix-Marseille Université / Università di Napoli Federico II) è professore *agrégé* d’italiano, dottore in sociologia della musica con una tesi conseguita all’università di Aix-Marseille in cotutela con l’Università degli Studi di Napoli Federico II. Oggetto della sua tesi è il cantautore partenopeo Pino Daniele e il movimento musicale *Napule’s Power*. Qualificato alla funzione di *maître de conférence*, attualmente insegna italiano LV2 al liceo e continua le sue ricerche in qualità di ricercatore indipendente.
- 3 Per un approfondimento sul tema si rimanda a Pelosi (2010, 15-18); anche Aristotele sottolinea l’importanza della musica per la formazione del carattere: nella *Politica*, il filosofo afferma che tipi diversi di musica influiscono in maniera differente sulla condizione dell’anima (cf. Arist. *Pol.* 1340a).
- 4 I riti coribantici fanno parte del più ampio sistema dei culti misterici che interessavano Grecia e Anatolia nell’antichità classica; per una panoramica sull’argomento, si rimanda a Bremmer 2014, 48-53; sulla presenza e la menzione dei culti coribantici nelle opere di Platone, cf. Cordino 2019, 256-269.
- 5 Le traduzioni dal greco e dal latino dei passi citati in questa sede sono dell’autore.
- 6 Platone parla letteralmente di ‘battito cardiaco inquieto’, cf. Plat. *Leg.* 791a-b: δειμαίνειν ἐστὶν που ταῦτ’ ἀμφοτέρα τὰ πάθη, καὶ ἔστι δειμάτα δι’ ἕξιν φαύλην τῆς ψυχῆς τινα. ὅταν οὖν ἕξωθέν τις προσφέρῃ τοῖς τοιοῦτοῖς πάθεσι σεισμόν, ἢ τῶν ἕξωθεν κρατεῖ κίνησις προσφερομένη τὴν

ἐντὸς φοβερὰν οὖσαν καὶ μανικὴν κίνησιν, κρατήσασα δέ, γαλήνην ἡσυχίαν τε ἐν τῇ ψυχῇ φαίνεσθαι ἀπεργασαμένη τῆς περὶ τὰ τῆς καρδίας χαλεπῆς γενομένης ἐκάστων πηδήσεως, παντάπασι ἀγαπητόν τι, τοὺς μὲν ὕπνου λαγγάνειν ποιεῖ, τοὺς δ’ ἐγρηγορούτας ὀρχουμένους τε καὶ αὐλουμένους μετὰ θεῶν, οἷς ἂν καλλιεροῦντες ἕκαστοι θύωσι, κατηργάσατο ἀντὶ μανικῶν ἡμῖν διαθέσεων ἕξεις ἔμφρονας ἔχειν (“Entrambe queste emozioni sono in qualche modo forme di pazzia, e le pazzie nascono a causa di una qualche debolezza dell’anima. Quando qualcuno applica uno scuotimento esterno a emozioni di questo tipo, il movimento delle cose esterne applicato vince il movimento interno che è portatore di paura e pazzia, e avendolo vinto, essendo riuscito a mostrare nell’anima un’evidente calma del battito violento del cuore verificatosi in ciascun caso – qualcosa di assolutamente soddisfacente – fa in modo che quelli ottengano il sonno, mentre questi (i coribanti), che sono svegli, danzando e suonando insieme con gli dei, che venerano singolarmente offrendo sacrifici, fa in modo che abbiano condizioni mentali sane al posto di quelle folli.” [Trad. M.C.M.]

- 7 Sui ‘*mormolykeia*’, la cui etimologia rimanda a una figura mostruosa tipica dell’immaginario comico-favolistico, cf. Mura 2020. In sostanza, il ‘*Mormolykeion*’ sembrerebbe un antenato del Mammone (cf. sotto).
- 8 Καὶ ὁ Κέβης ἐπιγελάσας, Ὡς δεδιότων, ἔφη, ὦ Σώκратες, πειρῶ ἀναπειθῆναι· μᾶλλον δὲ μὴ ὡς ἡμῶν δεδιότων, ἀλλ’ ἴσως ἔνι τις καὶ ἐν ἡμῖν παῖς ὅστις τὰ τοιαῦτα φοβεῖται. τοῦτον οὖν πειρῶ μεταπειθῆναι μὴ δεδιέναι τὸν θάνατον ὥσπερ τὰ μορμολύκεια. Ἀλλὰ χρῆ, ἔφη ὁ Σωκράτης, ἐπάδειν αὐτῷ ἐκάστης ἡμέρας ἕως ἂν ἐξεπάσητε (“E Cebe, ridendo, disse: Socrate, prova a convincerci: o piuttosto (sott. prova a convincere) non come se fossimo noi ad avere paura, ma forse quel bambino dentro di noi che teme queste cose. Prova a persuadere questo a non temere la morte come i *mormolykeia*. Ma su – disse Socrate – bisogna incantare costui con il canto ogni giorno finché non sia placato.” [Trad. M.C.M.] Il verbo ‘*epàdo*’ (ἐπάδω, incantare con il canto) ritorna anche altrove in Platone: ad esempio, nel *Teeteto*, esso è riferito alle nutrici (‘*maiai*’, ‘μαῖαι’), che, pronunciando i loro incantesimi (‘*epàdousai*’, ‘ἐπάδουσαι’), sono capaci di alleviare i dolori del parto nelle puerpere (cf. Plat. *Teaeth.* 149c-d). La funzione apotropaica del canto di incantamento, l’*epaoidè* (ἐπαοιδή), era d’altronde stata rivelata già nell’*Odisea*: Odisseo, da ragazzo, prima di uccidere un cinghiale ne era stato attaccato; i figli di Autolico, che lo avevano accompagnato nella battuta di caccia, lo avevano soccorso, fasciando la ferita e arrestando il nero sangue con un incantesimo, ‘*epaoidè*’ (ἐπαοιδῆ; cf. Hom. *Od.* 19, 445-458).
- 9 L’idillio di Teocrito è analizzato nel dettaglio da Stern (1974; in particolare sul rapporto tra sonno e morte cf. 353-356); Schievenin (2009, 19-29) dedica alcune pagine allo studio del termine ‘*egèrismos*’ (‘risveglio’, ‘resurrezione’) e alle sue implicazioni nella letteratura cristiana, e le sue osservazioni in merito, con particolare riferimento all’idillio teocriteo, sono riprese da Cristante/Veronesi (2016, 13-16).
- 10 Quint. *Inst.* 1, 10, 31: “[...] tamen profitendum puto, non hanc a me praecipi, quae nunc in scaenis effeminata et inpudicis modis fracta non ex parte minima, si quid in nobis virilis roboris manebat, excidit, sed qua laudes fortium canebantur quaque ipsi fortes canebant.”
- 11 Cf. *Allectatio*: “h. e. (scil. hoc est) blandiciis, quibus nutrices alliciunt infantes ad quiescendum.”

12 Il lamento intonato dalle donne (la ‘nenia’, appunto) era una sorta di controparte emotiva della più ufficiale e formale ‘*laudatio funebris*’, l’elogio del defunto affidato invece ai membri maschili della famiglia; sull’argomento e sulla differenza tra ‘*naenia/nēnia*’ e ‘*laudatio funebris*’ si rimanda allo studio approfondito da Dutsch (2008). Sulla difficile etimologia del latino ‘*naenia/nēnia*’ e sulla sua esegesi, si rimanda anzitutto a Heller (1939); note filologico-interpretative sulla parola sono anche in Bechet (2014, 671-672) e nel già citato lavoro di Smeesters (2005, 152-156). A proposito del termine ‘*naenia/nēnia*’, da un punto di vista lessicografico, cf. Paul. ex *Fest.* 161 M.: “*naenia est carmen quod in funere laudandi gratiā cantatur ad tibiam*” (“la *nenia* è un canto che è cantato per esprimere un elogio durante un funerale con l’accompagnamento del flauto”); Non. 145 M.: *NENIA*, “*ineptum et inconditum carmen, quod a conducta muliere, quae PRAEFICA diceretur, is, quibus propinqui non essent, mortuis exhiberetur*” (“*NENIA*, canto rozzo e non elaborato, che è presentato da una donna prezzolata, detta *praefica*, per quei morti che non hanno parenti”). Nel *Thesaurus Linguae Latinae*, la lemmatizzazione dei vocaboli in N- è incompleta e manca proprio la sezione dedicata alle parole che iniziano con ‘NE- (<NAE-)’. Cf. Forcellini *LTL* III 164 s. v. *Nenia*: “canto lugubre (...)”; Lewis-Short s.v. *Nēnia (Naenia)*: “1. A funeral song, song of lamentation (...); 2. Transf. 3. A common, trifling song, popular song; a nursery song, lullaby (...).” Il commento lessicografico più esaustivo è in Pauly/Wissowa, *R-EXVI* 2390-2393, s. v. *Nenia*.

Sul significato dell’italiano ‘nenia’, derivato dal latino, cf. Vocabolario Treccani s. v. *nenia*: “*nēnia* s. f. [dal lat. *nenia* o *naenia*]. – 1. Nell’antica Roma, canto funebre intonato dalle prefiche dietro il feretro secondo schemi fissi e al suono del flauto; sopravvive anche oggi in vario modo come tradizione popolare in certe regioni d’Italia. 2. Nell’uso com., canto in movimento piuttosto lento, che ritorna a ogni verso sulla stessa formula melodica o anche sullo stesso grado tonale. 3. Cantilena in genere: *cantare lunghe n.*; e fig., lamento piagnucoloso insistente, soprattutto di un bambino” (<https://www.treccani.it/vocabolario/nenia/>, consultazione 08.07.2024); cf. inoltre il DELI (Dizionario Etimologico della Lingua Italiana) s. v. *nenia*: “*nēnia* = lat. *nēnia* affine al gr. *nēniaton* *pianto*, *nēniryzō* *piango*, da una *rad.* na *gridare, lamentarsi*, simile a quella del *sscr.* *naù-ti*, *nav-ate* *rumoreggia|re*, *loda|re*, del *let.* *nau-t* *gridare*, dell’*a. a. ted.* *niu-mo* *giubilo*. Significò Cantilena lugubre delle prefiche nei funerali antichi in onore dell’estinto; Cantilena specialmente dei fanciulli nei loro giuochi; ninna nanna; d’onde passò ad esprimere Lunga e noiosa diceria, ed anche Vano piagnisteo, nel qual senso fiorisce sempre nel comune parlare toscano.” (<http://www.etimo.it/>, consultazione 08.07.2024) Sull’uso di ‘nenia’ in letteratura italiana e sui suoi derivati ‘ninna’, ‘nanna’, ‘ninna nanna’, cf. Smeesters 2005, 154-156.

13 “Et cantus ad tibicinem prosequatur, cui nomen *neniae*, quo vocabolo etiam <apud> Graecos cantus lugubres nominantur.”

14 Sulla difficile interpretazione di questo passo si rimanda a la Ville de Mirmont (1903, 381-382), dov’è riportata anche una breve rassegna di studi in merito alla questione lessicale latino-greca. Delle antiche ‘*naeniae*’ funebri si trovano discrete testimonianze indirette, benché non siano accompagnate da altrettanti esempi dei testi effettivamente cantati: per un approfondimento, si rimanda ancora a La Ville de Mirmont (1903, 361-377) e a Dutsch (2008, 260-270).

- 15 Cf. LSJ *s. v.* νημία: “*public eulogy* (...) only in Lat. *nenia*, a Gr. word acc. to Cic. Legg. 2.24.62”.
- 16 Cf. LSJ *s. v.* νημίατος e Hippon. fr. 129B. Interessante sarebbe poter individuare un legame anche con il sostantivo femminile ‘νεᾶνις’ (*neànīs*), che tra i suoi significati principali ha quelli di ‘ragazza’, ‘ancella’, ‘giovane donna maritata’, ma, purtroppo, non si trovano in letteratura conferme in tal senso (cf. LSJ *s. v.* νεᾶνις).
- 17 “Somni enim quiete (dii) solvuntur occuparique ut hoc possint, lenes audiendae sunt neniae.”
- 18 Per un commento al passo, cf. Kiessling/Heinze 1984, 13. Quasi contemporaneo di Orazio, inoltre, va ricordato il favolista Fedro, il quale apre il terzo libro della sua raccolta domandando al lettore, con falsa modestia, se avrà il tempo di leggere le sue “sciocche nenie” (cf. Phaed. III *prol.* 10: “*Legesne, quaeso, potius, viles nenas*”).
- 19 Cf. nota 18, a proposito delle ‘*viles neniae*’ di Fedro.
- 20 Tradizionalmente, fino a poco tempo fa, la ninna nanna è sempre stata una prerogativa femminile, principalmente affidata alle madri, nonne o balie. Nel corpus di ninne nanne esaminato, si parla infatti quasi unicamente di madri, nutrici o nonne, e quasi mai di padri, nonni o altre figure maschili. ‘Quasi’ perché, come si nota nella ninna nanna di area flegrea “San Giusé, nun t’ad-durmi” (e malgrado la sua appartenenza ad una sfera agricola patriarcale), proprio San Giuseppe aiuta la Vergine nelle faccende domestiche, rompendo in parte questo schema. Inoltre, nell’ultima ninna nanna analizzata, è un padre, il cantautore Pino Daniele, a prendere la parola, offrendo un’ulteriore eccezione alla ‘regola’. Una precisazione si rende necessaria perché i due autori non vogliono in alcun modo perpetuare stereotipi di genere: l’analisi non mira a confermare ruoli tradizionali, bensì a riflettere la realtà storica e culturale, senza tuttavia trascurare i cambiamenti che stanno progressivamente (e finalmente!) portando figure maschili ad adoperarsi nella cura e nell’educazione dei bambini.
- 21 In assenza di un modello grafico definito, ci si rifarà ai criteri delle grammatiche napoletane presenti in bibliografia: Cicala (1983), Iandolo (2001), Rocco/Bugni/Taglioni (1879).
- 22 Il testo cita infatti il “Monte Calvario”, ovvero il Gòlgota che vide la passione del Cristo. Si tenga anche conto che il quartiere della seconda municipalità di Napoli prende proprio il nome Montecalvario (in relazione al complesso conventuale di Santa Maria della Mercede fondata nel 1560; cf. Bisogni/Aymonino 1994).
- 23 “Vàcule Vàcule, ‘o calamaro e ‘a Maronna ‘mmiez’ò mare; Giésucristo a lu puntòe ca spanneva ‘e mmuccatore...” (“Bacoli, Bacoli, il calamaro e la Madonna in mezzo al mare; Gesù Cristo all’angolo della strada sciorinava i fazzoletti...” [Trad. M.C.M.]).
- 24 Ad avvalorare questa tesi, si tenga presente che in napoletano, ‘pupilla’ è ‘nenna’ (cf. Andreoli, 1966). Anche in spagnolo ‘niña’ ha il significato di ‘pupilla’ (cf. *Diccionario de la lengua española*, def. 8). Un’estensione che si ritrova presso numerose altre lingue: vi è ad esempio il basco ‘*nini*’ e ‘*ninika*’, il neogreco ‘*ninni*’, nell’arabo della Spagna e del Marocco ‘*nini*’, ‘*ninu*’ e ‘*mimi*’.
- 25 Cf. *Grande Dizionario della Lingua Italiana*. Torino: Utet, 1961.
- 26 Nel napoletano, in particolare nel vesuviano, rappresenta l’incarnazione del demonio. “O Mammone” è rappresentato con sembianze di un animale a metà tra un felide e un primate, che svolge azioni incredibili e mirabili per conto di streghe e stregoni.

## Bibliografia

- Abbiati, Franco: *Storia della musica*. Milano: Garzanti, 1971.
- Adaiewski, Ella: “La berceuse populaire”. In: *Rivista musicale italiana* 1 (1894), 240-256.
- Alfano, Franco: *Antica ninnananna partenopea*. Milano: Ricordi, 1935.
- Altamura, Antonio: *Dizionario dialettale napoletano*. Napoli: Fausto Fiorentino Editore, 1968.
- Andreoli, Raffaele: *Vocabolario Napoletano-Italiano*. Napoli: Berisio, 1966.
- Bisogni, Salvatore / Aymonino, Carlo (ed.): *Napoli: Montecalvario questione aperta. Teorie, analisi e progetti*. Napoli: Clean1994.
- Bechet, Florida: “Familia uero – babae babae! (Pétrone 37, 9). Les axiologiques interjectives – marque de l’oralité du latin vulgaire”. In: Molinelli, Piera et al. (ed.): *Latin vulgaire Latin tardif X. Actes du Xe colloque international sur le latin vulgaire et tardif (Bergamo, 5-9 septembre 2012)*. Bergamo: Bergamo University Press, 2014, 663-678.
- Bravi, Luigi: “Il suono della tibia tra culto, tradizione e mito (Ov. Fast. VI 649–710)”. In: *RPL* 40 (2017), 184-195.
- Bremmer, Jan N.: *Initiation into the Mysteries of the Ancient World*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014.
- Cayuela, Anne / Petit, Élise (ed.): *Berceuses: circulations historiques et culturelles, transmissions de l’intime*. Numéro spécial de *Textes & Contextes* 18,1 (2023), <https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4069> (consultazione 27.11.2024).
- Cicala, Giovanni: *Grammatica napoletana*. Napoli: Istituto Etnografico Meridionale, 1983.
- Cordino, Giulia Sara: *Platone e i culti misterici. Studio della funzione dei riferimenti misterici nell’opera di Platone*. Tesi di dottorato. Università di Pisa 2019.
- Cristante, Lucio / Veronesi, Vanni (ed.): “Per una rilettura del prologo di Marziano Capella”. In: *Incontri di Filologia Classica* 14 (2016), 1-22.
- D’Anghiera, Pietro Martire: *Libro primo [-ultimo] della historia de l’Indie occidentali*. Venezia: A. Pincio, 1534. (Consultabile su IT\ICCU\BVEE\061975)
- De Martino, Ernesto: *Sud e magia*. Milano: Feltrinelli, 1959.
- De Martino, Ernesto: *Magia e civiltà. Un’antologia critica fondamentale per lo studio del concetto di magia nella civiltà occidentale*. Milano: Garzanti, 1962.
- Del Tufo, Giovanni Battista: *Ritratto delle grandizze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli: ragionamento quinto*. Napoli: Antenore, 2007.
- Devoto, Giacomo: *Avviamento all’etimologia italiana*. Milano: Mondadori, 1979.
- Dutsch, Dorota: “Nenia: Gender, Genre, and Lament in Ancient Rome”. In: Suter, Ann (ed.): *Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*. Oxford: Oxford University Press, 2008, 258-279.
- Fara, Giulio: *L’anima musicale d’Italia*. Roma: Ausonia, 1921.
- Furnari, Mario: *Settecento napoletano. Cultura popolare a Napoli nel diciottesimo secolo*. Napoli: Adriano Gallina, 1980.
- Galiani, Ferdinando: *Del dialetto napoletano*. Roma: Bulzoni, 1970.
- Heller, John L.: “Festus on Nenia”. In: *TAPhA* 70 (1939), 357-367.
- Iandolo, Antonio: *Parlare e scrivere in dialetto napoletano*. Napoli: Cuzzolin, 2001.

- Kiessling, Adolf / Heinze, Richard (ed.): *Q. Horatius Flaccus: Oden und Epoden*. Berlino: Weidmann, 1984.
- La Ville de Mirmont, Henri: *Études sur l'ancienne poésie latine*. Parigi: Albert Fontemoing, 1903.
- Maisto, Domenico: *Eugenio Cuccianiello, vita e versi di un vagabondo*. Giugliano: Tip. Ciccarelli, 1989.
- Masucci, Maria / Vanacore, Mario (ed.): *La cultura popolare nell'isola di Procida*. Napoli: Guida, 2021.
- Montecchi, Giordano: *Una storia della musica*. Vol. 1. Milano: Rizzoli, 1998.
- Mura, Antonio: “MOPMOA'YKEION: il mostro e la maschera nel Fedone”. In: *SCO* 22 (2020), 71-88.
- Ohlweiler, Lygia / Da Silva, Alexandre Rodrigues / Rotta, Newra Tellechea: “Primitive reflex in premature healthy newborns during the first year”. In: *Arquivos de Neuro-Psiquiatria* 63 (2005), 294-297.
- Parascandalo, Angela / Illiano, Raimondo (ed.): *O Ricietto, racconti della tradizione popolare napoletana*. Torre del Greco: Soncino, 1991.
- Pelosi, Francesco: *Plato on Music, Soul and Body*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Pianta, Bruno: *Cultura popolare*. Milano: Garzanti, 1982.
- Provenza, Antonietta: “Tra incantamento e Phobos. Alcuni esempi degli effetti dell'aulos nei dialoghi di Platone e nella catarsi tragica”. In: *Philomusica on-line* 7 (2008), 140-151, <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/07-02-Moisa-13> (consultazione 27.11.2024).
- Pruvost, Jean: *La story de la langue française: Ce que le français doit à l'anglais et vice-versa*. Parigi: Tallandier, 2020.
- Ragusa Moleti, Girolamo: *La poesia dei selvaggi. Ninne-Nanne, canti, funebri, canti religiosi, canti di guerra, canti che accompagnano i lavori, canti degli schiavi, canti che accompagnano le danze, canti in onore ed odio dei bianchi, canti satirici, canti d'amore, canti di nozze, canti di animali, canti su soggetti vari, canti epici rappresentazioni e danze pantomimiche*. Napoli: Luigi Chiurazzi, 1897.
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*. 23.<sup>a</sup> ed. (versione on line 23.7), <https://dle.rae.es> (consultazione 27.11.2024).
- Rocco, Emanuele / Bugni, Giacomo / Taglioni, Ferdinando (ed.): *Il Dialetto Napoletano si dee scrivere come si parla?* Napoli: Livigni, 1879.
- Rossi, Domenico: *Stroppole e filastroccole*. Napoli: Arturo Berisio, 1969.
- Rubieri, Ermolao: *Storia della poesia popolare italiana*. Firenze: Barbera, 1877.
- Salzano, Antonio: *Vocabolario napoletano-italiano, italiano-napoletano*. Napoli: Edizione del Giglio, 1989.
- Scarpato, Renato: *San Sebastiano al Vesuvio. Storia Tradizioni Immagini*. Giugliano: Luca Torre Editore, 1981.
- Schievenin, Romeo: *Nugis ignosce lectitans. Studi su Marziano Capella*. Trieste: EUT, 2009.
- Sébillot, Paul: *Le folklore, littérature orale et ethnographie traditionnelle*. Parigi: O Doin et Fils Editeurs, 1913.
- Smeesters, Aline: “Les berceuses de G. G. Pontano (1429-1503)”. In: *RBA* 83 (2005), 149-166.
- Stern, Jacob: “Theocritus' Idyll 24”. In: *AJPH* 95 (1974), 348-361.

Toschi, Paolo: *Tradizioni popolari italiane*. Roma: ERI, 1967.

Treccani Online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/ninna-nanna\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/#](https://www.treccani.it/enciclopedia/ninna-nanna_(Enciclopedia-Italiana)/#) (consultazione 27.11.2024).

Zazzera, Sergio: *Filastrocche napoletane... e altro*. Roma: Newton & Compton, 2018.

## Lessici e strumenti di consultazione

- LTL* Forcellini, Egidio: *Lexicon Totius Latinitatis*. Vol. I-IX. Patavii: Typis Seminarii, 1858-1883.
- Lewis-Short* Lewis, Charlton T. / Short, Charles: *A Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1879.
- LSJ* Liddel, Henry George / Scott, Robert / Jones, Henry Stuart: *Ancient Greek Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1901 (<https://stephanus.tlg.uci.edu/lsg/>).
- R-E* Pauly, August Friedrich / Wissowa, Georg: *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Vol. I-X. Stuttgart: Metzler, 1893-1978.
- ThLL* *Thesaurus Linguae Latinae*. Stuttgart: Teubner, 1900- (<https://tll.degruyter.com>).

## Discografia

D'Alessandro, Maria Luisa / Colaianni, Anna Rita: *Che mi giova cantar*. Finisterre IT-DDS0000086808000000, 2000 (CD).

Kader, Kamelia: *L'Infinito (20th Century Italian Songs for Mezzo-Soprano and Piano)*. Urania Records LC 50129, 2012 (CD).