

Sergio Piovesan

Vi racconto un canto

**Associazione Culturale
Coro Marmolada
Venezia**





Copyright - Novembre 2014 Coro Marmolada di Venezia

Tutti i diritti riservati

A tutti i coristi del "Marmolada", di ieri,di oggi e di domani

Introduzione

Quando, oltre quindici anni fa, uscì il primo numero di "*Marmoléda*", il notiziario del Coro Marmolada di Venezia, scrissi il primo articolo su un canto che era ed è la "*sigla*" del nostro complesso. Poi, continuando la pubblicazione, altri articoli seguirono il primo, sia inerenti singoli canti, sia su temi relativi al canto corale popolare e di ispirazione popolare.

"*Marmoléda*" continua ad essere pubblicato, ora solo in formato digitale, ed altri canti vengono e verranno "*raccontati*"; ma, arrivati al sedicesimo anno, ho pensato di raccogliere quanto scritto finora.

Questa pubblicazione è idealmente divisa in quattro parti: la prima contiene gli articoli su temi generali del canto corale, la seconda contiene i pezzi relativi ai canti del repertorio del Coro Marmolada, ed è quella che dà il titolo al libro, come quello della rubrica sul notiziario, la terza relativa a canti non del repertorio ed infine l'ultima, nella quale vi sono alcuni articoli i cui autori sono altri amici, sia coristi che non.

Il tutto nasce innanzitutto dalla mia partecipazione, prima come corista (da quasi cinquant'anni) e poi come presentatore (da 31 anni), al Coro Marmolada fondato nel 1949.

Quanto ho scritto è frutto di mie interpretazioni e di mie ricerche e spero che questo mio modesto lavoro sia utile sia a colleghi coristi sia a tutti coloro che, forse, non conoscono questo tipo di canto che alcuni definiscono "canti di montagna" o "canti degli alpini" e che, invece, non è solo questo.

Ringrazio gli autori degli articoli che troverete nella quarta parte: Ines Battain, Bernardino Bernardi, Toni Dittura, Claudio Favret (attuale direttore artistico del coro), Lucio Finco (direttore artistico del coro per oltre cinquant'anni), Giovanni Lucio e Michele Peguri,

*Articoli su temi generali
del canto corale*

Canti popolari (e non) veneziani a confronto con i tempi attuali

A volte, cantando o leggendo il testo di canti veneziani del passato, mi soffermo sul significato dei versi paragonando il modo di vita, la situazione ed i pensieri esposti con l'attualità. Il risultato di questa mia attenzione scaturisce quindi nella constatazione di quanto diversi siano i tempi, il modo di vivere e di pensare e le abitudini di coloro che ci hanno preceduto nella nostra meravigliosa città.

L'input di questa mia ricerca è stato l'affondamento ("naufragio" intitolava Il Gazzettino del 31 maggio 2004) di due imbarcazioni subito dopo l'arrivo della 30^a Vogalonga; nello specifico, si trattava di due "dragon boats" che, per portarsi al "Tronchetto", sono passati per il Canale della Giudecca dove, nonostante la manifestazione avesse avuto come scopo la battaglia al moto ondoso, hanno trovato una "... laguna forza cinque ..." (Il Gazzettino); come avrebbe fatto allora la "biondina in gondoleta" a addormentarsi sul braccio dello spasimante in una situazione simile? ("*La biondina in gondoleta / l'altra sera g'ho mena'; / dal piaser la povareta / la s'ha in boto indormensa'.*").⁽¹⁾

Certamente oggi i due amanti, anche se sotto il felze, e quindi nascosti agli occhi indiscreti del gondoliere, avrebbero poco tempo per badare a cose più piacevoli; intanto sarebbero molto più sicuri con un giubbotto salvagente ben agganciato, la qual cosa non favorirebbe il "petting", e poi, anche se languidamente seduti, dovrebbero pur sempre stare attenti alla "burrasca" creata dai vari motoscafi, battelli, mototopi e navi di diverse dimensioni.

Restando sempre nello stesso ambito, è possibile oggi peregrinare da un punto all'altro della laguna "*co' un batelin da sciopo*" come si sente in "*E mi me ne so 'ndao*"? Era quella di allora una Venezia da rimpiangere? Certamente sì, ma, direi, solo per il moto ondoso.

Prendiamo in esame ora "*E tiorte i remi e voga*" un canto di pescatori raccolto a Chioggia. Il testo è il seguente: "*E tiorte i remi e voga / che femo sta calà. / Se no se ciapa gnente / no tornaremo a ca'. / A ca' senza mangiare / no no se pol tornare. / Ciaperemo un'anguela / la spartiremo in tre.*"⁽²⁾ A parte la solidarietà fra lavoratori e la condivisione del poco, sentimenti che c'erano sia allora sia oggi, soprattutto fra chi aveva ed ha di meno, il problema che si evidenzia è quello delle "anguelle"⁽³⁾. Esistono ancora le "anguelle" in laguna? Una volta, quando ti affacciavi da una riva, soprattutto nei pressi di paline o briccole, ma anche presso i pontili dei vaporetto, si potevano vedere i banchi di questi piccoli pesci che sembravano fermi e, invece, erano in continuo movimento controcorrente. E c'era chi li pescava sia con una rete particolare, chiamata bilancino, ma anche con l'amo nel quale veniva infilata un'esca, in genere un verme; un altro metodo era la pesca cosiddetta "all'ingosso"⁽⁴⁾ che divertiva soprattutto i ragazzini. Da qualche anno le "anguelle" in laguna non si vedono più e non perché siano state pescate tutte! Forse hanno preferito emigrare verso acque più pulite, senza diossina o metalli pesanti. (Grazie Porto Marghera!!!).

Dopo questi primi confronti con alcuni canti del passato ci rendiamo conto che uno dei problemi principali, per quanto riguarda la nostra città e la sua laguna, è quello ambientale vuoi per il moto ondoso ma anche per l'inquinamento. Sono anni che politici e tecnici ne discutano: ognuno dice la sua, passano gli anni ed i problemi non vengono risolti. Si può ben affermare che la cultura veneziana risente di quella bizantina, soprattutto per quanto riguarda la politica. Non si trovano le soluzioni ed allora tutto si rimanda. E' proprio il caso di parlare di "bizantinismo"! E a questo punto affermerei che, per restare in argomento, ci sta proprio bene il canto "*Povero barba Checo*"⁽⁵⁾ che rispecchia fatti avvenuti realmente nel corso della millenaria storia della Repubblica di San Marco: per non turbare lo spirito gioioso della festa della Sensa, nel primo caso, o del carnevale, nel

secondo, furono tenuti all'oscuro i decessi dei dogi Pietro Loredan (1570) e Francesco Loredan, nel 1762.

Pur sembrando un sotterfugio bisogna ricordare che le feste a Venezia servivano anche per mostrare ai rappresentanti delle altre potenze la gloria e la potenza della Serenissima; era quasi una "ragion di stato".

Concludo questo breve "confronto" ricordando un canto che, pur in un contesto diverso, si deve considerare "attuale". Non ci si può nascondere dietro un dito dicendo che, oggi, i nostri soldati vanno all'estero in missione di pace; sono, comunque, in zona di guerra, con tutti i pericoli e le incognite derivanti da questa situazione. "Adio, bela Venezia, adio laguna" ⁽⁶⁾ è una villotta veneziana derivante, molto presumibilmente, da un antico canto di crociata; . "Vado a battermi contro i mussulmani" è la traduzione del terzo verso della prima strofa che si completa con quello seguente "... vago a farghe paura a le sultane." . Si può inserire anche nella categoria dei canti di partenza nei quali la speranza del ritorno è il sentimento che traspare dal canto, ma non sempre, ed accade anche oggi, il ritorno a casa si avvera.

NOTE

1 "La biondina in gondoleta", versi di Antonio Maria Lamberti, musica di Johann Simon Mayr. – Canzone da battello di fine XVIII secolo (1788), quindi quasi al termine della Serenissima, dedicata alla nobildonna Marina Querini Benzon.

2 Traduzione: "Prendi i remi e voga / che caliamo le reti. // E se non si prende niente / non torneremo a casa. // A casa senza cibo / no, non si può tornare. // Prenderemo un pesciolino / lo divideremo in tre."

3 Acquadella o latterino, piccolo pesce della laguna.

4 Si doveva infilare il verme all'amo lasciandolo pendere nella sua lunghezza; il pesciolino, essendo molto vorace, inghiottiva una buona parte del verme restando in questo modo ingozzato. Si doveva essere posti molto vicini al pelo d'acqua perché, nel tirare su la lenza e se la traiettoria era molto lunga, il pesciolino poteva staccarsi.

5 "Povero barba Checo / che l'è casuo in canale, / senza saver nuare / el s'ha negao. // Me l'ho recuperao, / me l'ho messo qua drento / per darghe spassio e tempo / al carnevale."

6 "Adio, bela Venezia, adio laguna / adio care putele veneziane, / mi vago a misurarme co la luna, / vago a farghe paura a le sultane. // Ma tornarò onorato e in gran fortuna / a sti porti, a ste rive, a ste cavane / e a dirve ancora tornarò: «Putele, / ve voi più ben, se' diventae più bele! »."

Bibliografia

"I canti del mare" di A. Virgilio Savona e Michele L. Straniero – Edizioni Mursia 1980

"Sentime bona zente" di Luisa Ronchini – Filippi Editore Venezia 1990

"Canti della Laguna Veneta" di Loris Tiozzo – Veneta Editrice 1988

Coralità “alpina”: cos’è?

Navigando in internet, mi sono imbattuto nel sito dell’A.N.A. (Associazione Nazionale Alpini) e, in particolare, nella sezione denominata “*Coralità alpina*” il cui indirizzo, per chi fosse interessato ad approfondire, è il seguente:

<http://www.ana.it/index.php?module=ContentExpress&func=display&ceid=138>

Ovviamente, mi sono letto tutti gli articoli (ben sedici) nei quali sono espressi diversi pareri, sia di “*esperti*” (maestri, coristi), sia di alpini, per lo più legati ai moduli di canto “*alpino*”, modulo che in tanti hanno tentato di definire senza, secondo me, riuscirci, anche perché non esiste.

Cosa si intenda per voce “*maschia*”, concetto ribadito in alcuni interventi, non è molto ben chiaro; a mio parere, dopo parecchi anni di esperienza corale, durante i quali ho avuto modo di ascoltare anche dei cosiddetti cori “*alpini*”, la voce “*maschia*” è quella, a volume elevato. L’importante è farsi sentire, non importa come e non importa se intonati o meno. Questo, per qualcuno è il canto “*alpino*”.

Ma poi, esiste veramente il canto “*alpino*”? Bisogna ricordare, per l’ennesima volta, che il nostro modo di cantare discende da “...*un’invenzione dei fratelli Pedrotti.*” (De Marzi) che fondarono un coro cittadino e quindi non “*di montagna*” né tanto meno “*alpino*”.

Nell’intervento di Renato Amedeo Buselli, direttore del coro “*A.N.A. San Zeno di Verona*”, l’autore ricorda il libro dell’ex presidente nazionale dell’A.N.A., Caprioli, dal titolo “*Cantavamo Rosamunda*”; è “*Rosamunda*” un canto “*alpino*”? No ovviamente, come non lo è “*Mira il tuo popolo o Bella Signora*” che, Bepi De Marzi, citando alcuni reduci della campagna di Russia, ricorda che veniva cantato dagli alpini sulle rive del Don.

Gli alpini cantavano in coro, con le mani dietro la schiena, a quattro voci? Ovviamente no! Si trattava, invece, di canti monodici delle loro contrade, spesso di argomento amoroso ed accompagnati da uno strumento.

Ed allora, perché questo accanimento nel rispolverare un “**canto alpino**” che non è mai esistito? Forse la nostalgia di qualche anziano; non vedo altri motivi.

Perché criticare le armonie a più voci, raffinate ed affinate, che certi cori riescono ad eseguire suscitando nel pubblico ammirazione ed anche entusiasmo? Perché voler insistere che quando il pubblico sente intonare dei “*canti alpini*”, “... *cantati alla maniera semplice* ...” (cosa sia la maniera semplice non si sa) solo allora si entusiasma? Perché insistere che non si deve cantare “*Funiculì, funiculà*” perché non è una canzone alpina? Secondo me certi personaggi sono pervasi da “*razzismo canoro*”! Solo quei canti (quelli “*alpini*”) hanno valore e devono essere cantati ed anche nel modo voluto da loro. Tutto il resto, anche se non lo dicono, non ha valore.

Un sacerdote scrive, fra l’altro,: “... *Non è pensabile eseguire brani nati in trincea, tra il fango e la mitraglia, con la leziosità di armonizzazioni che nell’esperienza popolare assolutamente non esistono: il coro alpino non è un coro di monache e nemmeno il coro della cattedrale: dev’essere coro virile, deciso, spontaneo e naturale; anche le armonizzazioni a quattro voci pari, con tutto il rispetto dei grandi maestri che le hanno approntate, si rivelano spesso artefatte, stucchevoli e fasulle, giacché spontaneamente, nessuno, a meno che abbia fatto studi di armonia in conservatorio, è in grado di creare tali armonizzazioni.*”

Ma chi lo dice che i canti sono nati “*tra il fango e la mitraglia*”? E cosa vuol dire “*naturale*”? Per fortuna, più avanti, sempre lo stesso sacerdote, ammette che con il suo coro di 20 elementi “... *non fa concerti altolocati* ...”!!!

Scrivo un certo Rodolfo Gallazzi, un alpino non appartenente al mondo dei cori: “... *E in una*

Italia che sta rinunciando alla propria identità storica, culturale e religiosa (grazie a tanti nostri politici e a tanta parte del clero) non sento il bisogno che anche noi ci si allinei a questa cultura rinunciataria. Non è che tra qualche mese verranno inseriti in repertorio anche canti arabi per essere ancora di più in linea con la cultura multi-etnica?" Evidentemente la "cultura" leghista ha fatto breccia anche nel cuore di qualche alpino.

Se il canto arabo è bello, perché rinunciare a cantarlo? Solo perché non è alpino?

Ma per fortuna non tutti gli alpini sono di questo stampo, ed allora il già citato Renato Amedeo Buselli, del quale condivido tutto il suo intervento, risponde: "... *pertanto se un coro desidera cantare "Funicoli funicolà" e "La Madunina" le canti pure e perché no? anche canzoni arabe, basta che piacciono. Sono perfettamente d'accordo con il direttore del coro ANA della sezione di Milano Massimo Marchesotti, il quale dice che un coro alpino o non alpino deve cantare e l'impegno dei coristi e del direttore è far cantare e cantare. bene."*

Quindi, usando un termine militare, la parola d'ordine è: **"CANTARE BENE"**, ovviamente non nel modo voluto da certi alpini!

Brevi considerazioni sulla villotta friulana

La tournée carnica di metà giugno 2002 (Villasantina, Raveo e Prato Carnico), preceduta, nel novembre 2001, dall'incontro a Mogliano ed a Venezia con il Coro "*Sôt la nape*" di Villasantina, ha creato nel sottoscritto, ma anche in altri componenti il Coro Marmolada, un nuovo interessamento per il canto popolare friulano che, naturalmente, si identifica con la "*villotta*".

La "*villotta friulana*", come tutti i canti popolari di ogni paese, è una manifestazione d'arte e di cultura tradizionali, tramandata di generazione in generazione ed affidata alla trasmissione orale, mai, o quasi mai, scritta. ⁽¹⁾ Essa nasce come testo poetico tutt'uno con la melodia: melodia e testo semplici che esprimono sentimenti semplici con disposizione al sorriso e con una vena di malinconia o di filosofica rassegnazione.

Caratteristica essenziale della "*villotta*" è la brevità; quattro versi ottonari rivelano in forma concisa, ma compiuta, un sentimento, un concetto, un desiderio; hanno quali temi abituali l'amore, la nostalgia, la natura, l'ironia ed il sentimento religioso.

Altra caratteristica, questa volta musicale, è quella che alla voce principale si accompagna un'altra voce a distanza di terza; quando poi alle prime due voci, in genere femminili, si uniscono gli uomini, si aggiunge al canto una terza voce di basso, con suoni tenuti o ripetuti oppure ornando la melodia con qualche controcanto.

Tornando al testo poetico, non bisogna dimenticare l'altissimo valore estetico della villotta friulana e si può ben affermare che è poesia in senso assoluto.

Si dice sempre "*villotta friulana*" ma è opportuno precisare che, vuoi per motivi geografici, come per i numerosi raccoglitori, il maggior numero di villotte proviene dalla Carnia. Forse dipenderà dalle dolci montagne con infinite risonanze, ma anche dal carattere dei carnici, certo è che lassù tutto canta. ⁽²⁾

Non è raro sentire un testo cantato con melodie diverse od una musica che si adatta a testi diversi: è questa un'altra particolarità della villotta; come esempi vorrei citare due "*pezzi*", anche nel nostro repertorio, e cioè "*Se jo ves di maridami*", dal quale ho già ampiamente trattato su "*Marmolèda*" di marzo 2000, ed "*E à sunât une di gèspui*". ⁽³⁾

Del primo ricordo le diverse strofe adattate a situazioni diverse e provenienti da vallate diverse, mentre del secondo ho trovato la versione poetica sia così come la esegue il "*Marmolada*", ed edita negli anni 1930-31-32 nei tre fascicoli "*Villotte e canti popolari friulani*" dalla Società Filologica Friulana, ⁽⁴⁾ sia altre due versioni. Queste ultime invece di iniziare con "*E a sînat ...*", iniziano con "*Jo us doi la buine sere ...*" ⁽⁵⁾ e proseguono diversamente negli ultimi due ottonari della prima strofa, con l'aggiunta di seconde strofe con versi che, pressappoco, hanno il medesimo significato.

Di ambedue riporto in nota i testi e le relative traduzioni precisando che la prima è stata raccolta e trascritta da Luigi Vrizz a Raveo negli anni '30, mentre la seconda da Teobaldo Montico a Codroipo nel 1932.

Note

1 Le raccolte scritte sono iniziate nella seconda metà dell'ottocento, prima per il solo testo e, qualche anno più tardi, anche per la parte musicale. Gabriele D'Annunzio, su "*La piccola patria*", nel 1928, scrisse: "... *E' l'antica villotta friulana, breve come il dardo e come il fiore, come il bacio e come il morso, come il singhiozzo e come il sorriso. ...*".

2 La scarsità di comunicazioni determina la scarsità di scambi culturali e, quindi, una maggiore conservazione della propria cultura originale.

3 *E à sunât une di géspui, / al à dât il ultim bôt. / Jo us doi la buine sere, / jo us doi la buine gnôt. E' suonato la "prima" del vespro, / ha dato l'ultimo rintocco./ Io vi do la buona sera, io vi do la buona notte.*

4 La società Filologica Friulana nasce a Gorizia nel 1919 con lo scopo di valorizzare la lingua, la cultura, gli usi ed i costumi del Friuli. Fra l'altro, alcuni studiosi si dedicarono particolarmente alla raccolta delle "arie" delle villotte e dei canti popolari friulani. Editi parzialmente dal 1931 al 1932, nel 1966, anche per merito di numerosi raccoglitori che avevano girato di paese in paese, di vallata in vallata, prima e dopo la seconda guerra mondiale, la Società Filologica Friulana pubblicò la "summa" dei canti popolari friulani, testi e musiche, in numero di 639.

5 *Jo us doi la buine sere, / jo us doi la buine gnôt; / tornarìn doman di sere, / plui ad ore che no usgnôt. / Perdonàinus, compatìnus, / se cjantà no vin savût; / tornarìn un'altra sere, / cjantarìn a vestri mût.*

Io vi do la buona sera, / io vi do la buona notte; / torneremo domani sera, / più presto di stasera. / Perdonateci, compatiteci, / se non abbiamo saputo cantare; / torneremo un'altra sera, / canteremo a modo vostro.

Jo us doi la buine sere, / us auguri un bon durmì, / meteit la man ta l'aghe sante, / contentaisi di cusì. Io vi do la buona sera, / io vi auguro un buon sonno; / Mettete la mano nell'acqua santa, / accontentatevi di così.

Esistono e si cantano i canti popolari veneziani?

Alcuni studiosi, soprattutto dell'ottocento, s'interessarono alle "canzonette, o villotte alla veneziana" e ne pubblicarono i testi in alcuni libri, ora rari, ma non introvabili.

Prendendoli in mano e leggendo i testi di queste "canzonette", sinceramente -da veneziano- casco letteralmente dalle nuvole. Infatti sono pochissime, da contare sulle dita di una mano, quelle che conosco o che ho sentito qualche volta cantare; e non si tratta di un libricino di poche pagine ma di un "tomo" contenente circa trecento testi. Chi li conosce oggi, chi li canta? Pochissime persone, per lo più ricercatori di questa materia sanno dell'esistenza di questo materiale. Per quanto riguarda poi chi lo canta, siamo veramente messi male: nessuno o quasi.

Si tratta di testi anche antichi, dei tempi delle crociate, di quando chi partiva salutava l'amata, o la sua patria, nell'insicurezza di rivederle. Tema molto comune è l'amore, quello corrisposto, quello nascosto e quello negato, ma non mancano neppure i consigli delle madri e delle nonne; e tanto altro.

Alla domanda "chi li conosce, chi li canta?" risponde chi -ancora nel 1844- ebbe l'onore di leggere la prefazione del libro "**Canti pel popolo veneziano**" di Iacopo Vincenzo Foscarini, illustrati con note di Giulio Pullé, (edito in Venezia - dalla Tipografia Gaspari nel 1844) -

E proprio Giulio Pullé^[1] all'Ateneo Veneto, nell'agosto del 1844, lesse: "..... *Di simili poesie, che noi chiameremo col popolo canzonette, o villotte a la veneziana, furono già pubblicate altre raccolte; e poiché avevano molte di quelle la corrispondente loro musica originale a fronte, ci viene un'osservazione, essere cioè tutte scritte nei toni minori. Qual sia la ragione di sì curioso accidente non sapremmo. Pare che i Veneziani abbandonandosi all'affetto, si tingano per naturale inclinazione d'una lieve malinconia, che trasfonde in chi l'ascolta maggior tenerezza. Forse quella quiete augusta che regna per le vie di Venezia, singolare in paragone delle città di terra-ferma, è motivo di tale accidente: infatti, ognuno che al pari di me non sia nato su queste rive, avrà provato, nel porvi il piede, una certa meraviglia, un serramento di cuore, una, dirò così, dolce paura d'un silenzio così nuovo ed universale.*

Se dunque v'ha delle canzonette originali di pubblica ragione, ond'è che non se ne senta cantare di rado, o mai, per le strade? Ahimè! la fatal moda che ogni cosa invade e scompiglia; le sovrabbondanti melodie, ed i cori rubati al teatro che rimbomba di sempre nuova musica, la vinsero; e fecero dimenticare, o trasandare a' buoni Veneziani, la cara semplicità de' loro canti primitivi, non basta: sin'anco il Tasso è andato in disuso! il Tasso una volta tanto comunemente intonato sulla poppa delle gondole, ond'ebbero i barcajuoli veneziani una specie di celebrità!"

Il Pullé dice che esistono testi anche con la musica a lato, cosa che, invece, sembra sia oltremodo difficile.

Ma ecco la causa principale di una tale "non conoscenza": il sopravvento della cosiddetta musica colta, o dotta, che veniva eseguita nei teatri (ed a Venezia non mancavano), ma anche nei salotti e nei circoli dei nobili e della ricca borghesia, musiche che venivano cantate fuori ed imparate anche dal popolo prendendo così il sopravvento su quelle più "semplici" e popolari. Poi vennero i canti da battello, tutti d'autore, magari composti su commissione e ciò incrementò maggiormente la dimenticanza degli antichi canti popolari.

Cosa fare? L'unica alternativa sarebbe quella di recuperare il canto registrando l'esecuzione di qualche donna (in genere sono le donne che tramandano la memoria) che ancora sia in grado di eseguirle e da questo minimo materiale risalire alla musica scritta.

Per Iacopo Vincenzo Foscarini, vedi:

http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-vincenzo-foscarini_%28Dizionario-Biografico%29/

NOTE

1 Drammaturgo (Verona 1814 - Legnano 1894); usò lo pseudonimo di Riccardo di Castelvecchio; in viso ai patrioti perché faceva parte dell'amministrazione austriaca. Scrisse oltre 25 lavori, oscillando fra il teatro a sfondo sociale, quello d'ambiente storico e la commedia goldoniana (*La donna romantica e il medico omeopatico*, 1858).

I canti “della sfiga”

Alcune considerazioni dissacranti sui canti del repertorio dei cori d’ispirazione popolare

Esaminando, in anteprima, alcuni dei questionari compilati dagli studenti di una delle scuole superiori della provincia di Venezia, sono rimasto non sorpreso delle risposte date ad una specifica domanda.

“*Perché i giovani non si avvicinano al canto corale popolare?*” Questa la domanda alla quale la maggioranza, quasi assoluta, ha risposto individuando nel repertorio la prima causa di questo “fenomeno”.

Del questionario, dei risultati e di tutto ciò che abbiamo “scoperto” nelle risposte dei giovani studenti vi daremo ampio resoconto nei prossimi numeri.

Ora, prendendo come una “giusta causa” il motivo suesposto, ho voluto esaminare alcuni canti, in particolare quelli del nostro repertorio, ma non solo, in cui siano preponderanti la tristezza, la malinconia, l’infelicità, il malumore e quant’altro di più deprimente ci possa essere.

Sono veramente molti! Preciso subito che non mi riferisco alla parte musicale, alla melodia ed alle diverse armonie, che, anzi, sono senz’altro più belle di quelle dei canti cosiddetti allegri. Mi riferirò, ovviamente, ai testi. Prima, però, mi pongo, e vi pongo, una domanda: “Tutte le altre musiche, sia antiche sia moderne, canzonette, opere liriche, musica leggera nonché jazz e rock, quando hanno espresso il meglio se non alla presenza di situazioni come quelle di cui sopra?”.

Provate a fare un’indagine e traete i vostri risultati!

Ma veniamo ora all’esame solo di alcuni dei “nostri” canti, di quelli facenti parte dei repertori dei cori cosiddetti popolari o d’ispirazione popolare fra i quali è compreso anche il “Marmolada”. Non prenderò in esame i canti ispirati alla guerra nella quale non c’è alcunché d’allegro e neppure quelli dedicati agli amici che “sono andati avanti”.

Ce n’è uno che, già dal titolo, è tutto un programma; e mi riferisco al famoso “*La sposa morta*” nel quale un giovane (“*gentil galant*”) che sente suonare la “*campana a morto*” pensa subito, triste presagio, alla sua sposa “...sarala forse la mia spuseta / che i la porta a suteré.” Arriva a casa e, tragica conclusione, “... l’ha trovà la porta sarà.”

Per restare fra quelli conosciuti da quasi tutti, vediamo cosa dice “*La Valsugana*”. Parte come un canto spensierato ed allegro ed anche lo è, però, non può mancare, ad un’affermazione positiva quale “... la mamma la sta bene, ...”, un immediato seguito, quasi si fosse esagerato nell’ottimismo, “... ma il papà le ammalato ...” e, per finire in rima “... il mio ben partì soldato, chissà quando ritornerà.” Anche l’allegro “*Quel mazzolin di fiori*”, quando arriviamo alla fine, termina quasi in tragedia, una tragedia amorosa: “No l’è vegnù da me, / L’è andà dalla Rosina / E perché mi son poverina / Mi fa pianger, sospirar. - Fa pianger, sospirare / Sul letto dei tormenti / E cosa mai dirà la gente / Cosa mai dirà di me. - Dirà che son tradita / Tradita nell’onore / E perché mi fa pianger ‘l core / Mi fa pianger, sospirar.”

Fra i canti di lavoro ecco “*Il canto del minatore*”, un esempio di come poteva finire chi faceva quel durò lavoro “... fin che la mina mi ha rovinato ...” che conclude con una preghiera alla protettrice: “*O Santa Barbara, prega pei minatori, sempre in periglio de la lor vita.*”

Una carrellata fra alcuni canti provenienti da altre culture popolari ci propone, come primo esempio, il tristissimo “*Elmegyek*” (“*Me ne vado*”), canto ungherese di una ragazza che deve abbandonare tutto, il vero amore, il villaggio natio e gli affetti familiari, per seguire il suo destino di

un matrimonio combinato. Un testo, come si evince dalla traduzione in nota⁽¹⁾ molto poetico e, forse proprio per questo, molto triste.

Anche “*Le prisonnier*”, canto francofono, probabilmente ispirato ad un personaggio realmente esistito durante le persecuzioni religiose contro le comunità valdesi, ha un testo di elevata poesia ⁽²⁾ che raggiunge il massimo nell’ultimo verso “ ... *la primavera sta rinascendo ed io (invece) vado a morire.*”

Molto diverso è invece “*Le plaisirs sont doux*”, conosciuto anche come “*La bergère des Aravis*”. ⁽³⁾ È l’inno all’amore ed alla giovinezza, proveniente dalla regione del Massiccio des Aravis –nei pressi della città di Annecy-, che, nello spirito del “carpe diem” latino, invita alla bellezza ed alle gioie dell’amore.

Bellissimi, appassionati e gioiosi versi nelle prime due strofe! Ma alla fine il poeta gioioso, nonché gaudente, ecco diventare profeta, un profeta di sventura, che preconizza: “ ... *verrà il tempo in cui anche voi (giovinetta) rimarrete senza amanti!*”

Mi ricorda molto alcuni versi dell’Iliade (“... *tempo verrà, presago el cor m’el dice, che Priamo e tutta la sua gente cada ...*”). È proprio il destino dei canti popolari quello, come si dice comunemente ai giorni nostri, “di portare sfiga!”

Ma anche “Marmolèda”, la nostra sigla, può essere inserita fra questo genere: in effetti, è la triste storia di una fanciulla colpita da un maleficio per l’eternità “... *Son de sas el sol me brusa, son de crepa not me gela / tremarà l’ultima stela, ma mi eterna cantarò*”.

Non si salvano neppure le ninnananne, che, invece dovrebbero essere soprattutto rassicuranti. In “*Fa la nanna*” assistiamo alla disperazione di una madre, forse dovuta alla depressione, lasciata da sola a “governare” tutta la famiglia, tanto che il suggerimento alla figlia, ancora in culla, è quello di non maritarsi.

Anche “*Dormi pitzinnu*”, la ninnananna sarda di recente composizione, che inizia con bellissime espressioni da parte del padre (“*Dormi piccolo e fa sogni d’oro, dormi che il babbo ti tiene la mano ...*”), nella seconda parte ricorda, con espressioni forse un po’ troppo crude per essere dedicate ad un neonato, (“...*Dormi piccolo quanto puoi / E quanto più puoi d’un sonno profondo / Per non vedere le sofferenze del mando / Perché vi è gente cattiva e adulatrice.*”), che la gioia di quei momenti è solo temporanea.

Concluderei, per non tediarevi ancora con troppe malinconie, ricordando solo i “canti di carcere” dei quali il “Marmolada” ha in repertorio un bellissimo “O cancellier” e tutti quei canti nei quali, soprattutto ingenuie fanciulle, lamentano le loro tragedie d’amore. E sono tanti!

NOTE

1) *Lontano, me ne vado per una lunga strada, / lascio questo villaggio, non ne farò più parte, / perché ho perduto tutto; solo mi resta l’amaro / di due occhi di pianto - Mi negano l’amore del mio fedele, / tenero come colomba; vogliono darmi a un altro: / sei buoi lo fanno ricco, nobile un manto nero. - Ma l’uomo mio che profuma di rosa / Guarda soltanto me e nessun’altra donna. / Solo che mi baciasse tutto il mondo darei.*

2) *À travers le grillage je vois de ma prison, / reverdir les feuillage, fleurir l’épais gazon. / Je vois de ma fenêtre l’hirondelle courir. / Le printemps va renaître, / et moi je vais mourir!*

Ruisseaux au doux murmures / je vous fait mes adieux. / L’éclat de la nature disparaît à mes yeux. / Déjà la main du prêtre est là pour me bénir. / Le printemps va renaître, / et moi je vais mourir!

3) *Les plaisirs sont doux / d'être près de vous, la belle. / Je soupire à vos genoux / je brûle d'amour pour vous! - Peut-on voir les yeux / sans être amoureux, la belle. / Ils sont doux et gracieux / ils sont tous remplis de feu. - Profitez du temps / de vous dix-huit ans, la belle. / Car il deviendra un temps / où vous serez sans amants.*

I canti dell'emigrazione

Uno dei più noti ricercatori e studiosi di musica popolare, Roberto Leydi, pone i canti dell'emigrazione nella categoria dei canti sociali e politici. L'emigrazione fu, infatti, un fenomeno sociale molto determinante, e lo è ancor oggi, nella vita di milioni di uomini e nella storia di molti paesi, sia di quelli dai quali gli emigranti partivano come di quelli in cui gli stessi si stabilivano e dove, con il loro lavoro, contribuirono, a volte anche in modo determinante, alla crescita economica degli stati ospiti.

L'emigrazione si sviluppò in modo particolare nel nostro paese dopo la sua unità politica ed il fenomeno, che interessò in modo esclusivo la classe popolare, non poté non lasciare il segno su quella che gli studiosi definiscono "*musica popolare*".

Chi abbandonava il paese e la famiglia, da solo o in gruppo, per cercare di migliorare le sue condizioni di vita e quelle di chi rimaneva a casa, viveva sentimenti di tristezza, di nostalgia, di malinconia e di speranza che autori, il più delle volte ignoti, seppero esprimere in testi, a volte molto poetici, sia in lingua sia, soprattutto, nei dialetti delle varie regioni italiane. Questi testi uniti a musica semplice, a volte già esistente e famosa fra il popolo, formarono i canti popolari dell'emigrazione.

Il repertorio del "*Marmolada*" comprende due di questi canti, uno friulano, "*Montagnutis*", ed uno appartenente a tutta l'area del settentrione, "*Emigranti*", conosciuto anche come "*Trenta giorni di nave a vapore*".

Il primo è un canto friulano che vuole significare come questo popolo, che non si è mai lasciato intimorire da difficoltà di vario genere (guerre, invasioni, carestie, terremoti, mancanza di lavoro), abbia risposto in ogni occasione positivamente legando le sue "*fortune*" all'esigenza di lavorare lontano di casa. La lontananza poteva essere determinata da emigrazioni stagionali e, quindi, in paesi relativamente vicini (la vallata accanto a quella in cui vivevano, Venezia, Austria, Ungheria) ed il lavoro era legato in modo particolare all'agricoltura, alla pastorizia, alla silvicoltura ed all'edilizia. Dopo l'unità d'Italia le emigrazioni s'indirizzarono verso paesi più lontani, in Siberia per la costruzione della ferrovia Transiberiana, od oltre oceano, specialmente nell'America del Sud.

"*Montagnutis*" nasce con le prime emigrazioni, quelle al di là delle montagne di casa, alle quali l'emigrante, usando un vezzeggiativo, chiede di abbassarsi per rivedere i luoghi cari, i luoghi in cui andava a far l'amore (tristezza e nostalgia). Si rivolge anche alle stelle e, tramite loro, vuole mandare un saluto alla sua donna che l'attende (speranza).

Il canto "*Emigranti*" nasce invece con l'emigrazione di fine '800 verso i paesi dell'America Meridionale, dove s'indirizzarono maggiormente i contadini dell'Italia Settentrionale.

Le navi partivano da Genova e dopo "... *trenta giorni di nave a vapore*..." gli emigranti sbarcavano in "...*Merica*"; e l'America era la loro terra promessa, era un sogno. Ma l'America era anche un paese dagli spazi sconfinati ("... *l'America l'è lunga e l'è larga* ...") dove non c'era neppure un po' di paglia per poggiare la testa e riposare. Ma, nonostante i disagi e la fatica, gli italiani, aiutandosi fra loro ("... *e con l'aiuto dei nostri Italiani* ..."), contribuirono in modo determinante allo sviluppo dei nuovi paesi.

L'emigrazione italiana si è conclusa negli anni '50-'60, ma questo fenomeno, nonostante ci sia chi pensi di poterlo fermare, ha ripreso, ora in senso inverso, e forse, in futuro, ascolteremo nuovi canti che evocheranno le nostalgie delle savane e dei deserti africani oppure le malinconie e le dolcezze delle primavere nelle steppe orientali.

I dolci sentimenti delle villotte friulane

In un altro mio scritto (*Brevi considerazioni sulle villotte friulane*) (vedi sopra), trattando della villotta friulana scrivevo: “*Essa (la villotta) nasce come testo poetico tutt’uno con la melodia: melodia e testo semplici che esprimono sentimenti semplici con disposizione al sorriso e con una vena di malinconia o di filosofica rassegnazione.*”

Continuavo poi con: “*Caratteristica essenziale della "villotta" é la brevità; quattro versi ottonari rivelano in forma concisa, ma compiuta, un sentimento, un concetto, un desiderio: ed hanno quali temi abituali l’amore, la nostalgia, la natura, l’ironia ed il sentimento religioso.*”

Ad esempio di quanto affermato, voglio “raccontarvi” alcune villotte, già nel repertorio del “*Marmolada*” –una è stata anche ripresa di recente- che evidenziano le caratteristiche alle quali accennavo.

“*Ai préât*”⁽¹⁾ è il canto ripreso e che abbiamo eseguito ultimamente in “*Cammina, cammina*”, a commento sonoro della lettura di testi tratti dagli scritti di G.Bedeschi e M.Rigoni Stern. È un canto del quale non si conosce l'autore e che ha avuto ampio risalto fra gli alpini e fra i friulani nel periodo della prima guerra mondiale. Chi canta è una “*lei*”, la morosa o la moglie, che, nel canto, prega. È anche la volontà di annullare la lontananza, unita alla malinconia e ad un forte sentimento religioso.

Ma la malinconia, questa volta unita alla nostalgia e, come sempre, all’amore la troviamo in un canto di emigrazione dal titolo “*L’emigrant*”.⁽²⁾ Il dolore di dover abbandonare tutto investe l'animo di chi deve andare per il mondo per trovare un lavoro dignitoso, un lavoro che possa permettergli una famiglia. Qui troviamo anche il dolore di chi resta a casa nelle lacrime “... *di chel agnul ...*”, ma anche l'orgoglio di chi parte deciso, che troviamo nella frase che conclude ambedue le strofe “... *mi toce la!*”.

“*A planc cale il soreli*”⁽³⁾ (“Al piano cala il sole”) è sempre un canto nostalgico e malinconico dove, però, è preponderante la natura al tramonto, prima della sera, un momento nel quale, in solitudine, si raccolgono i pensieri; è anche un bellissimo quadro con una rappresentazione dal sapore bucolico.

NOTE

1 “*Ai preat la biele stele, / duch i Sants del Paradis: / che il Signor fermi la uére, / che il mio' ben torni al pais. // Oh tu stele, biele stele, / fa' palese il mio destin, / va' daur di che' montagne, / la ch'- l'è il mio curisin.*” **Traduzione libera:** Ho pregato la bella stella, / tutti i santi del paradiso / affinché il Signore ponga termine alla guerra / affinché il mio amore torni al paese. // Oh tu stella, bella stella, / fammi conoscere il mio destino; / va oltre quella montagna / là dove sta il mio amore.

2 “*Un dolor dal cur mi ven, / dut jo devi abandonà. / Pàtrie, mame e ogni ben / e pal mond mi toce là. // Za jo viôt lis lagrimutis / di chel agnul a spontá; / e bussànt lis sôs manutis / jo i dîs: mi toce lá!*” **Traduzione libera:** Un dolore mi sale dal cuore, / devo abbandonare tutto: / la patria, la mamma e tutti gli affetti. // Già vedo le lacrime / spuntare (dagli occhi) di quell'angelo / e baciando le sue manine / io le dico: mi tocca andare!

3 “*A plan cale il soreli, daur d'un alte mont / 'ne grande pàs a regne, che pàr un sun profund. // E lis piorutis màngin, j'erbutis che son là / il to pinsir, o biele, cui sa là ch'al sarà.*” **Traduzione libera:** Al piano cala il sole, / dietro un alto monte / Regna una grande pace / che sembra un sonno profondo. // E le pecorelle mangiano l'erbette che si trovano là (nei prati) / il tuo pensiero, o bella, chi sa dove sarà.

Il suono delle campane nel canto corale popolare e d'ispirazione popolare

"E a sunât une di jespui, al a dat il ultim bôt" (E' suonata la prima campana del vespro, ha dato l'ultimo rintocco) . E' questo uno dei canti, una villotta friulana, più famosi e nel quale appaiono, sia nel testo, che nella musica, le campane. Fa parte del repertorio del Coro Marmolada nell'edizione armonizzata da Gianni Malatesta.

Musica e testo molto belli presentano, poeticamente, quella che poteva essere, qualche decennio fa, la fine della giornata in un paese, situazione che gli altri due versi completano con semplicità : *"Jo us doi la buine sere, jo us doi la buine gnôt"* (Io vi do la buona sera, io vi do la buona notte).

La situazione descritta dal canto mi ricorda altre contesti simili descritti, molto più degnamente, da due scrittori del nostro romanticismo, Alessandro Manzoni ⁽¹⁾ ed Ippolito Nievo ⁽²⁾ .

L'oggetto di questa mia analisi non è, però, la letteratura italiana, ma solo la campana, o meglio, le campane ed il loro apporto nel canto corale cosiddetto popolare e d'ispirazione popolare.

Quando ho iniziato a pensare a questo argomento mi sono chiesto perché le campane abbiano avuto un'influenza abbastanza rilevante nel canto popolare; in effetti, per molti secoli hanno segnato e scandito i tempi della vita religiosa innanzitutto, ma anche civile, delle popolazioni cristiane.

Le campane nascono nel VII secolo d.C., in ferro, proprio con il solo scopo di segnalare le funzioni religiose; solo nel IX secolo verrà usato il bronzo, materiale che, successivamente e fino ad oggi, caratterizzerà il suono. Da uso, quindi, puramente religioso, regolarizzato dal diritto canonico, le campane, nel corso dei secoli, ma solo eccezionalmente, assunsero anche valore civile. Ma, anche se usate secondo i canoni ecclesiastici, tuttavia servirono a scandire le parti della giornata come era in uso anticamente. Solo in caso di pericolo potevano essere usate per chiamare a raccolta il popolo.⁽³⁾

Ed ecco le campane del mattino il cui suono invita ad iniziare una giornata di lavoro con la preghiera; a mezzogiorno, poi, l'allegro scampanio segnala, con la preghiera dell'Angelus, l'interruzione per il pranzo ed infine, la sera, con il suono più pacato, tranquillo ed equilibrato, la campana chiamata *"dell'Ave Maria"*.

Nel mezzo della giornata altre potevano essere le ragioni per le quali si scioglievano le campane: le funzioni religiose (messe, vespri, processioni) e la morte. Ancor oggi, soprattutto nei paesi, si può sentire il suono di un'unica campana che, quasi con monotonia, avvisa del decesso di qualcuno; diversa è invece la sequenza dei suoni all'uscita di un funerale dalla chiesa: è un suono festoso che annuncia l'arrivo in Paradiso di una nuova anima.

Tutti questi momenti hanno ispirato, con i loro suoni diversi, qualche cantore del popolo in passato e, oggi, armonizzatori ed autori.

Abbiamo allora il lieto suono della vigilia di festa (*"O ciampanis de sabide sere"*) in cui cogliamo la leopardiana attesa dell'imminente giorno festivo quando le campane si scioglieranno in un'allegria armonia di suoni che sembrano rincorrersi da campanile in campanile, da contrada in contrada.

Altro momento impregnato di religiosità era la sera quando ognuno, al sopraggiungere dell'oscurità, prima di terminare la giornata, al suono crepuscolare del vespro, si raccoglieva in preghiera e, prima di racchiudersi nelle proprie case per una *"povera cena"*, come dice il Manzoni (vedi nota 1), saluta il paesano che incontra (*"E a sunât"*).

Un tempo triste, velato di profonda malinconia, lo troviamo, invece, nel canto, anche questo friulano, *"Oh sunât ciampanis"* ed anche in quello, piemontese, dal simile tenore, *"La sposa morta"*.

In ambedue il suono delle campane è quello triste, mesto e disperato, che annuncia la morte dell'amata.

A volte il suono accompagna parole che invitano alla preghiera, come è chiaramente annunciato nei brevi versi in ladino di Ugo Pomarici in *"Suna l'ura"* (*"Suna l'ura de l'Angelus, a la dlja de Santa Crusc. Don . Blanc de stiales viestes i praz, l'è già l'ura veni a priar. Don ..."* - "Suona l'ora dell'Angelus all'abbazia di Santa Croce. Don ... Il chiarore delle stelle ricopre i prati, è l'ora di venire a pregare. Don ...").

Non mancano, poi, le campane anche nei canti dedicati al Natale, campane che, invece, vogliono esprimere soprattutto la gioia nell'annuncio della *"lieta novella"*. Ed anche autori moderni, come Bepi De Marzi, ne fanno uso (*"Piccola canta di Natale"*).

Ma non sempre il suono delle campane nelle composizioni corali è legato al testo; a volte, invece, è solo un espediente armonico che serve ad arricchire musicalmente il brano. In questi caso il suono (tempo, ritmo) può essere diverso; in un canto esprime gioia, festa o vivacità, mentre in un altro sentiamo tristezza, preoccupazione o pensieri. Fra i canti del primo tipo possiamo inserire la serenata trentina *"Maitinada"*, ed anche l'antica melodia di *"Girometa"* che, oggi, ritroviamo in Piemonte (4).

Invece, in *"Fa la nana"*, di origine emiliana, nell'armonizzazione di Giorgio Vacchi, il suono delle campane diventa martellante, quasi una risonanza che vuole scandire l'oscuro e duro lavoro giornaliero, senza sosta, della donna, moglie e madre, in passato e nella cosiddetta *"civiltà contadina"*.

Le campane, segno, ma anche simbolo caratteristico della cristianità, oggi, forse, risentono un periodo di decadimento, in particolare nelle città dove il loro squillo è sovente ricoperto dai rumori della modernità. Restano ancora un segnale caratteristico nei paesi, soprattutto nei piccoli borghi di montagna, dove i rintocchi dei vari campanili si rincorrono nelle valli; per fortuna, anche nella nostra città di Venezia ci si può risvegliare al suono delle campane proveniente sia dal vicino campanile, ma anche da quelli più lontani; e, forse, caso unico al mondo, ci si può anche addormentare con i tranquillizzanti rintocchi di mezzanotte della *"Marangona"* (5) dal Campanile di San Marco.

NOTE

1 *"I promessi sposi"* cap. VIII "... C'era in fatti quel brulichio, quel ronzo che si sente in un villaggio, sulla sera, e che, dopo pochi momenti, dà luogo alla quiete solenne della notte. Le donne venivano dal campo, portandosi in collo i bambini, e tenendo per mano i ragazzi più grandini. ai quali facevan dire le divozioni della sera; venivan gli uomini, con le vanghe, e con le zappe sulle spalle. All'aprirsi degli usci, si vedevan luccicare qua e là i fuochi accesi per le povere cene: si sentiva nella strada barattare i saluti, e qualche parola, sulla scarsità della raccolta e sulla miseria dell'annata.; e più delle parole, si sentivano i tocchi misurati e sonori della campana, cha annunciava il fine del giorno. ..."

2 *"Il Varmo - Novella paesana"* cap. I. "... e lunge lunge si schierano illuminate dal tramonto le torri dei radi paeselli donde si parte un suono di campane così affioccato per la vastità e per la distanza, da sembrare un coro di voci né celesti né terrene, nel quale alle preghiere degli uomini si sposino arcanamente le benedizioni degli angeli..."

3 A questo proposito ricordiamo un canto che, pur in diverse edizioni e varianti, troviamo in moltissime regioni italiane, soprattutto nelle coste: *"All'arme all'arme! La campana sona, li turchi so' arrivati alla marina. Chi tene scarpe vecchie se l'assola, ch'avimm'a fare 'nu luongo cammino"*. Questa è l'edizione campana e ricorda le invasioni dei pirati turchi alle quali le popolazioni, avvertite dal suono delle campane, cercavano di sfuggire.

4 *"La canzone di Girometa"* nasce a Venezia, agli inizi del '500, raccolta da Giuseppe Zurlino, chioggiotto, maestro della Cappella Marciana, che la trascrive e la dà alle stampe (ricordiamo che in quel periodo a Venezia esistevano numerose stamperie che producevano anche musica). Da Venezia questa composizione si diffonde in tutta Italia, ed anche oltre, diventando famosissima. Oggi la ritroviamo quasi esclusivamente in Piemonte, soprattutto nel Biellese; la campana del Santuario della Madonna di Oropa, sopra Biella, scandisce, nei giorni di festa, il motivo di *"Girometa"*.

5 E' la più grande campana situata sul Campanile di San Marco ed è l'unica rimasta intatta nel crollo del campanile avvenuto nel 1902; il suo nome deriva dal fatto che con il suo suono venivano chiamati al lavoro i falegnami (*"marangoni"*) dell'Arsenale.

Fatta l'Italia inizia l'emigrazione

Canti e storie del fenomeno emigrazione

Il muoversi di genti attraverso diversi paesi è un fenomeno che esiste da sempre, da quando l'uomo, ancora nella preistoria, si muoveva per trovare territori migliori, prima per cacciare e poi per fermarsi e fare l'agricoltore.

A volte potevano essere conseguenza delle guerre, come è il caso, secondo la leggenda, dei Veneti che, provenienti dalla Paflagonia, al seguito delle navi di Antenore che fuggiva da Troia, giunsero nell'attuale Veneto sovrapponendosi all'etnia esistente, gli Euganei.

Molto più probabilmente il movimento dei veneti avvenne attraverso la penisola balcanica; questi occuparono la pianura, vicino alle coste, ai laghi ed ai fiumi senza inoltrarsi fra le montagne, che, invece, erano zone di tribù celtiche sempre in lotta con i veneti.

Ma anche quelle che noi chiamiamo invasioni barbariche furono, in effetti, delle forme di migrazione: non si muovevano solo eserciti, ma popoli interi.

Alcuni passavano, altri si fermavano lasciando testimonianze che ritroviamo ancora oggi: basti pensare ai toponimi longobardi di molte località della Lombardia e del Friuli dove, rispettivamente, finiscono in "ate" e in "acco": Gallarate, Lambrate, Carate Brianza, Limbiate, Bollate, Linate, ecc. e Cassacco, Grimacco, Cussignacco, Moimacco, Pagnacco, Tavagnacco ecc.

Ci furono canti, come li consideriamo oggi, relativi a quegli eventi? Non si sa e non credo, anche perché allora, il canto, come la danza, erano espressioni di culto; troviamo, invece, leggende e storie varie che poi si sono innestate con fatti successivi. (vedi **Donna lombarda**). (1)

Se l'emigrazione è sempre esistita, fu però nel periodo immediatamente successivo all'unità d'Italia che il fenomeno ebbe un incremento notevole.

Quali sono state le cause? Molteplici direi, ma la principale è, senz'altro, la miseria che regnava nelle nostre terre, soprattutto nelle campagne: le proprietà erano di poche famiglie e chi vi lavorava era sfruttato al massimo e, se non serviva, veniva messo da parte.

A cavallo tra '800 e '900 nella campagna veneta, in questo caso nella campagna proprio alle porte della città di Venezia, regnavano fame e malaria. Era tutta palude la zona a ridosso delle lagune veneziane, zona dove imperversava la malaria e dove i contadini, più che altro disperati, vivevano sperando, invano, in un lavoro per poter far mangiare i figli che crescevano fra malattie, superstizioni, violenze ed alcoolismo. (2)

Secondo i rapporti sanitari lungo il Terraglio, "... su 769 capifamiglia, 727 sono catalogati come "villici". Il 65% della popolazione adulta non sa leggere e scrivere, su 6.362 abitanti ci sono 541 pellagrosi. L'ospedale di Mogliano accoglie malati da tutto il Veneto; alla fine dell'Ottocento si registrano nella regione oltre 10 mila morti per pellagra". Era la malattia delle tre "d": dermatiti, diarrea, demenza. La malattia della fame, dovuta all'eccessivo consumo di polenta: "*Polenta da formenton / aqua de fosso / lavora ti paron / che mi no posso*".(3) Il consumo medio di vino pro-capite, che nel 2001 ha superato di poco i 50 litri, era un secolo fa, nel decennio 1901-1910, di 126 litri. In quel periodo l'emigrazione italiana si diresse principalmente verso il sud America, Brasile ed Argentina.

Nel 1871 una legge, detta del Ventre Libero, sancì l'inizio della fine della schiavitù in Brasile. Da quel momento i figli di donne schiave sarebbero stati liberi; nel 1888 la schiavitù fu abolita. La manodopera degli emigranti Italiani sostituì in buona parte quella prestata fin allora dalle persone usate come schiavi: in quanto bianco e cattolico l'immigrato italiano era trattato diversamente

dagli schiavi di colore, ma la qualità della vita effettiva era di poco superiore, e poi le condizioni di lavoro difficili, la mentalità schiavista di molti proprietari terrieri portarono il governo italiano a proibire l'emigrazione in Brasile con il Decreto Prinetti del 1902.

I canti di emigrazione sono, in origine, canti di lavoro e di amore. Nascono nella prima metà dell'Ottocento legati alle migrazioni periodiche di boscaioli, carbonai, minatori e girovaghi in genere. *Tutti mi dicono Maremma* è tra i più antichi e si riferisce appunto agli spostamenti stagionali interni al paese: chi canta lamenta i disagi del lavoro faticoso e malpagato e impreca perché ha perduto la donna amata.

A partire, poi, dalla grande emigrazione, essi mitigano il dolore della partenza, assicurano contro gli incerti del viaggio e alimentano la speranza di fare l'America.

Su la place di Tarnepe ⁽⁴⁾ è una delle tante villotte di saluto alla morosa e di speranza del ritorno e, come tutte le villotte friulane, solo di pochi versi.

Altri titoli di canti molto noti sono: *Montagnutis* ⁽⁵⁾, *Biel vignint da l'Ongjarie* ⁽⁶⁾, *L'è ben ver che mi slontani* ⁽⁷⁾, tutti friulani, ma, d'altra parte, il Friuli fu una delle zone di maggior fornitura di emigranti.

La nostalgia, ma anche i sentimenti amorosi, sono molto spesso presenti nei canti degli emigranti; quelli indicati sopra ne sono un classico esempio, come anche *Ma se ghe penso* ⁽⁸⁾ famoso canto di nostalgia genovese.

E da Genova partivano le navi che dovevano attraversare l'oceano e portare gli italiani nelle nuove terre a cercare la fortuna, o meglio, una vita di lavoro, ma anche e soprattutto una vita dignitosa.

Spesso queste canzoni sono nate su melodie popolari conosciute, adattandovi testi semplici e immediati, di cui vi possono essere varianti regionali che di poco si discostano nei contenuti.

Il tema dominante delle composizioni popolari è quello dell'addio, sempre molto sofferto; seguono le peripezie del viaggio, spesso affrontate su bastimenti che impiegano settimane a coprire le lunghe distanze ed ancora il timore dell'impatto con la nuova realtà che li attende: costumi, tradizioni, clima e, soprattutto, lingue diverse e, infine, la nostalgia, struggente compagna di viaggio, delle persone e dei luoghi cari lasciati.

Uno dei canti più famosi che prende il titolo di *Emigranti* ⁽⁹⁾, ma anche *Trenta giorni di nave (macchina) a vapore* (dal primo verso) è il **simbolo** di questa epopea e riassume ed evidenzia quelle che furono le difficoltà, ma anche l'orgoglio, di centinaia di migliaia di concittadini che abbandonarono l'Italia per poter condurre, assieme alla famiglia, una vita dignitosa anche se non esente da sacrifici.

Anche i viaggi non erano esenti da difficoltà come dimostra questa testimonianza del giornalista e missionario Giovanni Preziosi, che nel 1907, denunciava: " ... È sempre uno scandalo il vedere come sono accumulati gli emigranti a bordo dei vapori in partenza, sdraiati per terra ed ammonticchiati in coperta per settimane intere, senza una scranna per potersi sedere; nei giorni di pioggia addossati sotto coperta, con aria rarefatta pregna di miasmi; nelle ore di pranzo buttati per terra, senza sedie e senza tavole, con i piatti in mano, costretti a compiere ogni più elementare servizio, con un personale di servizio che non ha esperienza ed attitudine sufficiente, raccoglitticcio nella parte rilevante, il quale è in genere privo della più elementare educazione ed urbanità. Anche le tabelle dei viveri, specie sui bastimenti di bandiera estera, non sono sempre i più logici, e la pulizia non è troppo rispettata. ...".

Ma non sempre le navi arrivavano a destinazione: i piroscafi Ortigia e Sudamerica provocarono rispettivamente 249 e 80 morti nel 1880, l'Utopia (576 morti) nel 1891, il Bourgoigne (549 morti) nel 1898, il Sirio (292 morti) nel 1906, il Principessa Mafalda (385 morti) nel 1927.

Ma il naufragio più **famoso**, o meglio quello che più è rimasto nell'immaginario collettivo, è

quello del piroscampo Sirio, tanto che è nato un canto su questo avvenimento: *Il Sirio* ⁽¹⁰⁾.

I morti effettivi del naufragio del Sirio furono di più, circa 500, di quelli ufficiali in quanto a bordo si trovavano numerosi clandestini imbarcati in porti francesi e spagnoli, dopo la partenza da Genova; forse per questi soste la nave stava viaggiando al massimo della velocità proprio per recuperare il ritardo.

Mamma mia dammi cento lire ⁽¹¹⁾ è un altro famoso canto popolare che, pur non essendo legato ad un particolare naufragio, racconta la paura di chi partiva ma anche di chi restava a casa.

A conclusione di questa carrellata di canti ispirati dall'epopea dell'emigrazione italiana ritengo doveroso inserire un testo di composizione recente, scritto in *talian*, la lingua parlata, negli stati meridionali del Brasile, dai discendenti degli emigranti degli ultimi venticinque anni del XIX secolo, che ha per titolo *Recordarse dei nostri bisnonni* ⁽¹²⁾.

L'autore, Valter Marasca, è uno di quei discendenti.

NOTE

1 *Donna Lombarda* è forse la ballata più diffusa in Italia. Il canto ha origine antica e numerosissime varianti regionali e narra la storia di una moglie che, spinta dal proprio amante, cerca di avvelenare il marito. Il testo, di probabile origine medioevale, ha mantenuto nel tempo una sorta di attualità aderente allo stereotipo popolare della donna infedele, ingannatrice e crudele. Viene fatta risalire dagli studiosi di musica popolare all'epoca dei Longobardi, quindi questa è una canzone che dovrebbe avere più di mille anni.

2 Antonella Benvenuti Mala aria - *Il Veneto della carestia e della valigia*

3 Edoardo Pittalis, nel libro *Dalle Tre Venezie al Nordest*.

4 *Ce partence dolorose / su la place di Tarnep / o ai lassât la me morose / par no vedêle par un pieç.*

5 *Montagnutis, ribassaisi / fâit un fregul di splendôr / che ti viodi ançe' une volte / bambinute dal Signôr.*

6 *Biel vignint da l'Ongjarie / la cjatai sul lavadôr / Bandonai la companie, / mi metei a fâ l'amôr.*

7 *L'è ben ver che mi slontani / dal paîs, ma no dal cûr / stà pur salde tu, ninine, / che jo torni se no mûr.*

8 (solo il ritornello) *Ma se ghe penso alloa mi veddo o mâ,/ veddo i mœ monti e a ciassa da Nonsiâ, / riveddo o Righi e me s'astrenze o chêu,/ veddo a lanterna, a cava, lazzû o mêu... / Riveddo a séia Zena illûminâ, / veddo là a Foxe e sento franze o mâ / e alloa mi penso ancon de ritornâ / a pösâ e osse dov'ò mœ madonnâ.*

9 *Trenta giorni di macchina a vapore, / nella Merica che semo arrivati, / ma nella Merica che semo arrivati / no abbiâ trovato né paja né fien. / E Merica Merica Merica / cossa sarala sta Merica? / Merica Merica Merica, / in Merica voglio andar. / Abbiâ dormito sul nudo terreno / come le bestie che van riposar. / E la Merica l'è lunga l'è larga, / circondata da fiumi e montagne; / e co' l'aiuto dei nostri Italiani / abbiâ formato paesi e città. E Merica Merica Merica ... / E co' l'aiuto dei nostri Italiani / abbiâ formato paesi e città.*

10 *Il quattro d'Agosto, le cinque di sera / Fu quando da Genova il Sirio partì. / Quando da Genova il Sirio partiva / Per l'America al suo destin. / Sirio. Sirio, la misera squadra. / Per molta gente la misera fin! / Senza timore il Sirio correva / Legger, leggero sul placido mar. / Sull'alto mare la nave s'infranse / Incontrando lo scoglio fatal. / Sirio. Sirio, la misera squadra. ... / Quattro barchette navigan sul mare, / In soccorso dei nostri fratei. / Padre e madre bacian suoi figli. / E, poi, sparivano fra l'onde del mar. / Sirio. Sirio, la misera ... / Ed a bordo un Vescovo c'era / Dando a loro la benedizione. / Oh sorte misera pel Sirio infelice / Il mar profondo fu tomba crudel! / Sirio. Sirio, la misera ...*

11 *Mamma mia dammi cento lire / che in America voglio andar! / Cento lire io te li dò, / ma in*

America no, no, no. (2v.) // I suoi fratelli alla finestra, / mamma mia lassela andar. / Vai, vai pure o figlia ingrata / che qualcosa succederà. (2v.) // Quando furono in mezzo al mare / il bastimento si sprofondò. / Pescatore che peschi i pesci / la mia figlia vai tu a pescar. (2v.) // Il mio sangue è rosso e fino, / i pesci del mare lo beveran. / La mia carne è bianca e pura / la balena la mangierà. (2v.) // Il consiglio della mia mamma / l'era tutta verità. / Mentre quello dei miei fratelli / l'è stà quello che m'ha ingannà. (2v.)

12 Fa de più de cento ani / che i Taliani qua i zé rivai; / zé rivati de bastimento, / i gà sofresto pezo de animai; / i gà trovato puro mato, / senza querte i dormiva in tera; / i gà lotà tanto tanto / quasi come èser ne la guera.

Bisogna recordarse de i nostri bisnoni / che grasie a lori encoi noi semo qua!

De manara i taieva le piante / per piantare formento e milio; / quello zera per el suo sustento / pena rivati qua n te sto paise. / I g à piantà tanti vignai / I gà inpienesto le bote de vin: / l era Italiani che ghe fea veder / la so forse a tuto l Brasil / Bisogna recordarse de i nostri bisnoni / che grasie a lori encoi noi semo qua!

La domenica i ndeva a mesa, / fioi e fiole e i sui genitori; / i gaveva tanta fede a Dio / che zé pupà anca de tuti noi;

se tuta la gente del mondo / fose stata come i nostri biznoni / deso l mondo el saria ben n antro, / senza guera e meno povertà! / Bisogna recordarse de i nostri bisnoni / che grasie a lori encoi noi semo qua!

Quando l era giorni de festa / se riuniva diverse fameie; / i cantava, i giugheva a le boce, / a giugar carte i pasea noti intiere; / ben contenti i giugheva a la mora / e i bevevo anca tanto vin; / quando che ghe bateva la fame / i magnea polenta e scodeghin / Vardé adeso, me cari frateli, / che cità e che bele colonie; / tante strade e che grande industrie / che i ga fato per noi per più sorte; / Noi qua adeso gavemo de tuto; / Ascolté cosa che mi ve digo: / recorderve de i nostri Italiani / che adeso i è là n te l recordarse de i nostri bisnoni / che grasie a lori encoi noi semo qua!

*Articoli su canti del repertorio
del Coro Marmolada*

Alakiaz partzer sar a

A conclusione del ciclo concertistico dedicato al Natale, il "*Marmolada*" si è presentato al Suo Pubblico Veneziano in un luogo particolare sia dal punto di vista storico-religioso sia perché si trattava di un'isola, quella di San Lazzaro degli Armeni dove, dal 1717, risiede la Congregazione Mechitarista Armena. ⁽¹⁾

Giornata di pioggia e di vento quella di domenica 21 Dicembre 2003, accompagnata anche dallo sciopero dei mezzi pubblici ma, nonostante questi inconvenienti, duecento persone circa (questa era la capienza della chiesetta dell'isola) si sono imbarcate su due vaporette per assistere al nostro concerto organizzato dall'Associazione Settemari. ⁽²⁾

Il programma predisposto dal nostro Direttore Artistico Lucio Finco, oltre ai canti ispirati alla festività del S. Natale ⁽³⁾, includeva, in omaggio alla comunità ospite, il canto armeno "Alakiaz".

Non è stata questa la prima volta che il "*Marmolada*" si è esibito davanti alla comunità armena. Infatti, nel 1955, il coro fu invitato a tenere un concerto in occasione della festa di fine anno scolastico presso il Collegio Armeno che, fino a qualche anno fa, aveva sede nel Palazzo Zenobio ⁽⁴⁾ ai Carmini. Fu proprio in quell'occasione che, su richiesta, apprese tre canti in lingua armena: Alakiaz, Khenghi-Tzar e Imcinari yare. I documenti di allora ricordano che a quel concerto era presente anche il Patriarca di Venezia, il Cardinale Angelo Roncalli, salito al soglio pontificio nel 1958 con il nome di Giovanni XXIII. Gli spartiti dei tre canti provenivano proprio dalla biblioteca di San Lazzaro ed un maestro di musica, di lingua armena, provvide all'insegnamento dei brani soprattutto per quanto riguardava l'idioma. Nel corso degli anni uno dei canti (Incinary yare) venne abbandonato mentre gli altri due furono fusi in un unico pezzo che prese il titolo di Alakiaz. ⁽⁵⁾ Il motivo della fusione è stato determinato dalla brevità del primo (Alakiaz), ma anche dalle caratteristiche musicali. A questo proposito ho riscontrato, navigando in internet, che esistono corali armene, in diverse parti d'Europa, che hanno effettuato la stessa operazione. Inoltre, sempre con lo stesso mezzo, ho scoperto che esistono due corali che portano il nome di Alakiaz; si tratta sempre di corali all'interno di comunità armene, una di Neuchatel (CH) ⁽⁶⁾ e l'altra di Buenos Aires.

Ed a proposito di comunità armene, quella di Venezia è una delle più antiche; infatti fin dal 1253 le cronache ricordano l'esistenza dei primi mercanti provenienti dalla regione caucasica che si stabilirono nella zona della Parrocchia di San Zulian ed anche in Ruga Giuffa ⁽⁷⁾, e fu proprio nella Chiesa di San Zulian che celebrarono inizialmente le loro funzioni religiose secondo il rito armeno, finché non costruirono, nelle vicinanze, la loro chiesa, Santa Croce degli Armeni, nel 1456. Fu una comunità che si integrò molto bene nella nostra città pur continuando a mantenere vive la lingua e le tradizioni e queste caratteristiche si fecero ancora più peculiari con l'arrivo dei Padri Mechitaristi. Oggi questa comunità, formata principalmente da cittadini italiani, si è espansa nel Veneto e nel resto d'Italia.

E proprio per queste caratteristiche della comunità armena in Venezia e per gli apporti culturali della Congregazione Mechitarista, il Coro Marmolada ha, da sempre, considerato questo canto anche un po' "*veneziano*" tanto che, nel 1986, in occasione di una richiesta dell'A.S.A.C. (*Associazione per lo Sviluppo delle Attività Corali*) volta a valorizzare canti del proprio territorio da proporre anche a nuove armonizzazioni, ha segnalato, fra gli altri, anche *Alakiaz*. Successivamente il canto è stato armonizzato da alcuni musicisti, sia per cori a voci maschili che per cori misti.

NOTE

1-L'isola di San Lazzaro, a poche centinaia di metri dal Lido, è raggiungibile, con servizio pubblico, da Venezia. Si chiama San Lazzaro perché anticamente era un lebbrosario. Dopo un periodo di abbandono, nel 1717, venne assegnata ad un nobile armeno di Sebaste, Manug di Pietro (1675-1749) monaco detto "*Mechitar*" (il Consolatore), fuggito in quell'anno da Modone invasa dai turchi, dove, con l'aiuto dei veneziani, era riuscito a fondare un monastero benedettino per accogliere i suoi connazionali e diffondere la luce di sapere e di carità nella sua terra disgraziata. Egli poté riprendere a Venezia, con l'aiuto della Signoria, la sua opera di bontà. Rifabbricati convento e chiesa, raccolse giovani armeni istruendoli. Dal fondatore prese il nome la congregazione dei Padri Mechitaristi Armeni, nel frattempo accresciuta da nuove rendite e donazioni, fra cui quella del ricchissimo Samuel Morath, che resero possibile la fondazione a Palazzo Zenobio, ai Carmini, di un collegio (vedi nota 4).

2-L'Associazione Settemari, veneziana, fra l'altro ha anche lo scopo di promuovere e concorrere a realizzare iniziative a carattere sportivo, culturale, sociale o ricreativo, nel quadro delle più schiette tradizioni Veneziane, avendo cioè come obiettivo fondamentale la conservazione del modo di vivere delle genti lagunari ed il perpetuarsi della *venezianità*.

3-Il concerto è stato aperto con l'Ave Maria di B. De Marzi, e ciò sia perché questa preghiera inizia con l'annuncio a Maria da parte dell'Arcangelo Gabriele, sia perché la chiesa è dedicata alla Madonna; l'esecuzione corale è stata accompagnata dal flauto di Monica Finco sulla base dello spartito originale che l'autore ci regalò in occasione del 50° anniversario di fondazione.

4-Palazzo Zenobio ai Carmini è stato costruito per la famiglia Zenobio dall'architetto Antonio Gaspari; all'interno si trovano, fra l'altro, decorazioni di Luca Carlevarijs e di Giambattista Tiepolo. Nel 1850 divenne proprietà dei Padri Mechitaristi Armeni (vedi nota n.1) che lo usarono come collegio nel quale venivano a studiare giovani armeni della diaspora provenienti da tutto il mondo. Da qualche anno il collegio, non esiste più, ma è intenzione di ripristinarlo come Liceo Armeno nel quale verranno a completare la loro istruzione gli studenti dell'ultimo anno del Liceo Italiano di Erevan.

5-Testi di Alakiaz e di Khenghi Tzar in armeno e tradotti in italiano: "*Alakiaz partzer sar a / vai-le-le / vai_le_le*" "Alakiaz è una montagna alta / evviva! / evviva!" - "*Merterane khenghi tar / kulum cian / tzerterane khenghi tzar / kulum cian.*" "Nel mio giradino fiorito / cantano gli uccellini, / sugli alberi fioriti / cantano gli uccellini".

6-Richiesti se potessero fornire maggiori notizie sul canto e sulla montagna che porta questo nome, gli interessati hanno così risposto: "*Cari amici, E una cosa straordinaria che esiste in Italia un coro che canta canzone armena. Però certo a Venezia si comprende melio... Nostro coro non è grande come il vostro. Nei migliori giorni, siamo 12. E solamente un coro liturgico, serve per fare la liturgia armena una volta al mese in un piccolo paese vicino a Neuchâtel. Quanto al nome Alakiaz, anche noi sappiamo solamente che si tratta di una montagna. Dove? Nessun idea. Forse è una montagna di sogno. Come la nostra Armenia a noi tutti qui, che è un' Armenia di cuore e di sogno, perché non esiste più. Specialmente per quelli che sono nati in Svizzera, Francia o America...Abbiamo sentito la vostra interpretazione di Alakiaz sul vostro sito internet, e molto bella!Cari saluti, tanti auguri per il 2004 e vostri concerti!* - Armand Arapian & Muriel Denzler"

7-La calle di Venezia chiamata Ruga Giuffa (*ruga = strada*) prende il nome dalla città armena di Juffa, da dove provenivano i mercanti.

Bibliografia:

-Giulio Lorenzetti "Venezia e il suo estuario" - Edizioni Lint Trieste - Ottobre 1974

-Guido Perocco - Antonio Salvadori "Civiltà di Venezia" - La Stamperia di Venezia Editrice -

1976

-Giuseppe Tassini "Curiosità veneziane" - Filippi Editore Venezia - 1970

-Elena Bassi "Palazzi di Venezia" - La Stamperia di Venezia Editrice - 1980

Alpini in Libia

Premessa

Gli articoli 1 e 2 della legge n. 211 del 20 luglio 2000 definiscono così le finalità e le celebrazioni del Giorno della Memoria: «La Repubblica italiana riconosce il giorno 27 gennaio, data dell'abbattimento dei cancelli di Auschwitz, "**Giorno della Memoria**", al fine di ricordare la Shoah (sterminio del popolo ebraico), le leggi razziali, la persecuzione italiana dei cittadini ebrei, gli italiani che hanno subito la deportazione, la prigionia, la morte, nonché coloro che, anche in campi e schieramenti diversi, si sono opposti al progetto di sterminio, ed a rischio della propria vita hanno salvato altre vite e protetto i perseguitati. »

In occasione del "Giorno della Memoria" tutte le cerimonie e iniziative sono organizzate affinché simili eventi non possano mai più accadere.

E poi ancora la legge 30 marzo 2004, n. 92 con la quale " La Repubblica riconosce il 10 febbraio quale «**Giorno del ricordo**» al fine di conservare e rinnovare la memoria della tragedia degli italiani e di tutte le vittime delle foibe, dell'esodo dalle loro terre degli istriani, fiumani e dalmati nel secondo dopoguerra e della più complessa vicenda del confine orientale.".

"Per non dimenticare"

Una premessa strana, penserà qualcuno, per "raccontare" un canto, nella fattispecie un canto degli alpini. Non tanto strana, invece, affermo; non tanto strana perché il 27 gennaio ed il 10 febbraio sono due date che servono a ricordare eventi terribili perché gli stessi non debbano più avverarsi.

Vi sarebbero tante altre date, o periodi, da ricordare. Ed è appunto per questo motivo che il Coro Marmolada, ma anche altri cori dello stesso tipo^[1] canta anche i cosiddetti "canti degli alpini" definiti da alcuni "canti di guerra". Apriamo una parentesi proprio sui cosiddetti "canti di guerra": sono questi veramente canti di questo tipo? Ne abbiamo trattato ampiamente, anche in un concerto a tema, con l'intervento di personalità esterne al mondo dei cori e degli alpini, e si è convenuto che proprio non lo sono e che, invece, sono soprattutto canti d'amore, di nostalgia e di speranza.

Quest'anno ed anche nei successivi quattro si ricorderà il centenario della prima guerra mondiale, una guerra che fu soprattutto un "macello"^[2] e le manifestazioni saranno molteplici e di svariati generi: seminari di studio, conferenze storiche, rappresentazioni teatrali, ricordi di particolari fatti e musica nella quale vanno inseriti anche i concerti corali.

Il corpo degli alpini, fondato nel 1872 per "la difesa dell'arco alpino", ebbe il "battesimo del fuoco" nel 1896 ad Adua in Etiopia^[3] e tornarono in Africa (Libia) nel 1911 quando l'Italia, la cui classe politica dirigente aveva ambizioni coloniali, decise di impadronirsi della Tripolitania e della Cirenaica, due province dell'ormai decadente impero ottomano. Ed è proprio in questa guerra che nacque il canto denominato "**Alpini in Libia**"^[4] il cui titolo originale era "Il Vascello di Savoia"^[5] la nave che trasportava una delle formazioni alpine^[6] ed infatti il canto inizia con il verso "*E la nave s'accosta pian piano ...*".

Si dice che il canto sia opera di un anonimo alpino del battaglione Saluzzo dopo la battaglia di Uadi Derna vinta dalle truppe italiane che inflissero ai turchi una dura sconfitta. Un verso, pertanto, risulta un po' trionfalistico^[7] ma subito dopo "... *Sulle dune coperte di sabbia i tuoi alpini, o Italia,*

morivano ma nelle veglie ancor ti sognavano, con la morosa e la mamma nel cuor." , verso che riporta il canto nei sentimenti che prendevano sempre i soldati lontani da casa e dagli amori mentre venivano mandati a combattere sul suolo straniero -in questo caso sulle dune sabbiose e non sulle montagne di casa- una guerra della quale non conoscevano neppure il perché.

"E la nave s'accosta pian piano, salutando Italia sei bella al vederti mi sembri una stella, o morosa ti debbo lasciar." L'inizio del canto dimostra sì un sentimento di amor patrio che, però, subito si trasforma nel pensiero della morosa rimasta a casa. Ma subito un richiamo all'obbedienza " ... *i turchi son là*" preceduto dalla formalità del saluto del capitano. E poi la descrizione del campo di battaglia con il "rombo del cannon" dove risuonavano anche le trombe degli alpini che avanzavano con le penne al vento "... *le nostre trombe si misero a suonare le nostre penne al vento volavano ...* ".

"Un pizzico di tracotante trionfalismo" [8] nel verso citato sopra, seguito, però, da sentimenti più dolci, sentimenti che si ritrovano molto spesso nei canti degli alpini.

Il canto in questione, che già il Coro Marmolada eseguiva negli anni '60 e '70, è stato ripreso recentemente proprio per inserirlo nei concerti a tema riguardanti il ricordo della prima guerra mondiale, anche se storicamente fa parte di un'altra campagna bellica che viene considerata, in ogni caso, per le successive conseguenze[9] una delle cause dello scatenarsi della guerra che sconvolse l'Europa intera e non solo.

Concludiamo quindi affermando, per l'ennesima volta, che i canti degli alpini non sono canti di guerra che, invece, viene ricordata al solo scopo di evitare che altri conflitti sconvolgano le nostre esistenze e quelle dei nostri figli.

[1] cori "popolari" o "d'ispirazione popolare"

[2] anche tutte le altre guerre sono state dei macelli più o meno ampi, ampiezza che dipese dal numero degli stati che si scontrarono.

[3] dei 954 alpini partiti dall'Italia sotto il comando del tenente colonnello Davide Menini, ne rimasero vivi solo 92

[4] **Alpini in Libia** - *E la nave s'accosta pian piano, / salutando Italia sei bella / al vederti mi sembri una stella, / o morosa ti debbo lasciar.*

Allora il capitano mi allungò / la mano sopra il bastimento, / mi vuol salutare, e poi mi disse: / i turchi son là.

E difatti si videro spuntare, / le nostre trombe si misero a suonare / le nostre penne al vento volavano / tra la bufera e il rombo del cannon.

E a colpi disperati / mezzi massacrati dalle baionette / i turchi fuggivano gridando: / alpini abbiate pietà. Sulle dune coperte di sabbia / i tuoi alpini, o Italia, morivano / ma nelle veglie ancor ti sognavano, / con la morosa e la mamma nel cuor.

E col fucile in spalla / caricato a palla / sono ben armato, paura non ho; / quando avrò vinto ritornerò!

[5] vedi <http://www.coroanamilano.it/public/canto.asp?cod=8>

[6] Battaglione Saluzzo

[7] " ... i turchi fuggivano gridando: alpini abbiate pietà."

[8] definizione presa dal sito del Coro Ana di Milano che fu diretto per alcuni anni da Flaminio Gervasi armonizzatore del canto in questione.

[9] **nazionalismo balcanico**

"Dormi pitzinnu" e le ninnananne... "maschili"

Le ninnananne sono, senz'altro, i primi canti che ogni essere umano ha potuto ascoltare ed apprezzare soprattutto perché servivano, e servono ancora, a tranquillizzare i piccoli nei loro primi anni di vita. Tutti le abbiamo ascoltate ed anche cantate; alcune sono costruite specificamente per le mamme, ma non tutte; alcune sono "generiche" e altre, soprattutto quelle d'autore e più recenti, sono proprio per i papà, magari perché l'autore è un maschio, ma anche perché, nelle ultime generazioni, le usanze sono mutate: anche gli uomini, papà e nonni, partecipano, più che in antico, a tutte le responsabilità della vita familiare, anche a quelle ritenute solo sulle spalle del mondo femminile.

Forse il primo di questi autori, almeno per quanto a mia conoscenza e relativamente alla tipologia da me più conosciuta, è stato Bepi De Marzi con "*Adesso dormi*" e con "*Intorno a la cuna*". Se nel primo l'invito a dormire può essere considerato un po' "interessato": *Desso te canto la nana, / ti, dormi un pochettin; / lassa che mi co' la mama / se staga un po' visin.*⁽¹⁾, nel secondo, invece, è la felicità a prendere il sopravvento, la felicità della mamma, del papà e degli amici "alpini": *To mama zè contenta, / contenti ze i alpini, / e tuti gà bambini, / che pianze da cunar*⁽²⁾.

Ma la ninnananna del repertorio che preferisco è la sarda **Dormi pitzinnu** *Dormi bambino*, testo di Secondo Soddu e musica di Gianni Garau.

Oltre ad essere una bellissima armonia, ha un testo molto poetico ed il verso che più mi ha colpito è il secondo, che dice: "... dormi ca babbu ti tene sa manu..." ("*... dormi che il babbo ti tiene la mano...*"). In effetti, mentre tutte le raffigurazioni, alle quali accennavo all'inizio, individuano la madre in qualità di attore principale, questa vede, accanto al bambino, il papà che lo rassicura tenendo la piccola mano fra le sue. A volte, ai bambini -come anche ai miei nipoti- piace addormentarsi con il racconto di una storia ed il babbo è lì pronto ad accontentarli:

"... Isculta fitzu sas novellas mias. / Babbu a ti raccontare semper prontu. ..." ("*...Ascolta, figlio, le favole / che babbo è sempre pronto a raccontarti ...*").

Ma in questo canto il babbo va oltre i desiderata del figlio e continua, mentre il bimbo dorme, a parlare ed a suggerirgli consigli che saranno utili quando il piccolo s'affaccerà alla vita.

Ecco il testo originale del canto:

Dormi pitzinnu cun sonnòs de oro. / Dormi ca babbu ti tene sa manu; / de mamma tua ses semper in coro / bellu che frore, che frore 'e beranu.

Ninna nanna pitzinnu cantu podes / e cantu podes a sonnu profundu; / pro non b'ider sas penas de su mundu / pro ca b'hat zente mala e falsas lodes.

Isculta fìzzu sas novellas mias. / Babbu a ti raccontare semper prontu. / Cando t'ischidas t'has a render contu. / Chi m'has a narrer rejone tenias. / Appena chi t'acciaras a sa janna / ...ninna nanna pitzinnu ninna nanna...⁽³⁾

NOTE

1 - Ora ti canto la ninnananna / tu dormi un pochino; / lascia che io e la mamma / si stia un po' vicini.

2 - La mamma è contenta, / contenti sono gli alpini / e tutti hanno bambini che piangono, da cullare.

3 - Dormi piccino fa sogni d'oro / dormi mentre babbo ti tiene la mano / di tua madre sei sempre nel cuore / bello come un fiore, come un fiore di primavera.

Fai la nanna piccolo quanto puoi / e quanto più puoi d'un sonno profondo / per non vedere le sofferenze del mondo / perché vi è gente cattiva e adulatrice.

Ascolta, figlio, le favole / che babbo è sempre pronto a raccontarti. / Quando ti sveglierai ti renderai conto. / Allora mi dirai "Avevi ragione". / Appena ti affacci alla porta (della vita). / ...ninna nanna piccolo ninna nanna.

Vi racconto un canto (o meglio due):

“Il Golico” e “Joska la rossa”.

Premessa

In precedenza, sul notiziario del coro, ho trattato su “*Le voci di Nikolajewka*”. Seguendo con lo stesso autore (Bepi De Marzi) e, collegandomi al precedente, tratterò due canti, anche questi ispirati all’ultima guerra mondiale.

Qualcuno potrà pensare “... *che barba! Ancora cantano la guerra! Sarebbe ora che questi cori cambiassero repertori! ... ecc., ecc. (sempre su questo tono)*”. Se posso essere d'accordo sulla varietà di un repertorio corale -ed il nostro repertorio ad ogni concerto è vario- non credo, invece, sia necessario abbandonare i brani ispirati alle vicende della guerra; ed il motivo è molto semplice: NON DIMENTICARE.

È proprio così! L’uomo è portato a dimenticare le vicende tristi, i momenti “brutti”, e questo, forse, per un bisogno esistenziale e per proseguire con una vita migliore. Ma facendo così, spesso, nasconde o modifica vicende che hanno fatto la storia ed in questo modo corre il pericolo di rinnovarle. Allora è proprio necessario ricordare per non dimenticare e per richiamarlo alla memoria delle generazioni più giovani. Ed anche il canto può servire.

Personalmente mi dispiace che nel nostro tipo di canto non vi siano pezzi (o almeno io non ne conosco) che raccontino l’orrore dei campi di sterminio nazisti perché, purtroppo, sembra che i sentimenti antisemiti stiano risorgendo e non solo fra gli esaltati che frequentano gli stadi, ma anche, e sono episodi recenti, in qualche ateneo di prestigio. E la classe dirigente sta zitta!

Forse non tutti se ne accorgono, ma è in atto uno strisciante e pericoloso revisionismo storico.

Allora ... ricordiamo!

Il Golico

Gli Alpini, soprattutto quelli della Divisione Julia, partono per un fronte, quello greco, per una guerra che i governanti di allora si illudevano fosse poco più di una passeggiata; “... *spezzeremo le reni alla Grecia ...*” era lo slogan dei capi fascisti.

La Julia, che già era stanziata in Albania, iniziò la sua tragedia il 26 ottobre 1940 con l’attacco ordinato dal Comando Supremo in una stagione autunnale che, per l’arrivo delle piogge e delle prime nevi, non sembra quella opportuna per intraprendere una guerra. Per quanto riguarda l’organizzazione, basti pensare che già il 1° novembre gli alpini della Julia avevano terminato la riserva di viveri. Scarseggiavano pure le munizioni e la copertura aerea promessa non si fece vedere. Dall’inizio dell’offensiva vera e propria (28/10/1940) all’11 novembre le perdite della divisione ammontarono già a 1674 uomini, di cui 40 ufficiali. La resistenza greca, esercito e partigiani, bloccò sui monti, ai confini con l’Albania, le truppe italiane e l’inverno completò l’opera. Divenne una guerra di posizione.

Il Golico è un monte, nei pressi del fiume Voiussa, fiume reso famoso da un altro canto (“*Il ponte di Perati*”), il fiume che “... *s’è fatto rosso del sangue degli alpini ...*”; il Golico fu più volte preso e perduto, soprattutto nel periodo 7/3/1941-18/3/1941, e ciò con numerose perdite fra gli alpini dei Battaglioni Tolmezzo, Gemona e Cividale, della Julia, ed anche del Btg. Susa della Taurinense. Il solo Btg Cividale il giorno 18 marzo ebbe 40 morti e 240 feriti.

Il testo, anche se d'autore, segue la tradizione di tutti i canti alpini e, quindi, non è un testo che esalta la guerra, anzi tutt'altro. Infatti l'alpino, conscio che qualsiasi azione potrebbe essere l'ultima, rivolge un pensiero alla madre e prega la Madonna di dare alla madre, che perderà il figlio, la forza di poter piangere senza disperazione.

Joska la rossa

Anche questo canto è legato alla seconda guerra mondiale. Gli alpini non avevano fatto a tempo a tornare dalla Grecia che, l'anno dopo si trovarono in partenza per un altro fronte a rinforzo di altre truppe del nostro esercito già su quel fronte dal 1941. Siamo nell'estate del 1942 ed il paese invaso è la Russia che, fin dai tempi di Napoleone, ha un famoso generale, "*il generale inverno*". E sarà anche il grande gelo dell'inverno russo e l'equipaggiamento non adatto dei nostri soldati che faranno soccombere gli alpini.

Il canto di Bepi De Marzi richiama la classica melodia russa, quella che, al suono della balalaica, invita alle movimentate danze popolari di quel paese. E questa volta i protagonisti della danza sono gli alpini delle Divisioni "Cuneense", "Tridentina" e "Julia", alpini che la Storia vede impegnati in una guerra, insensata come lo sono tutte le guerre, una guerra voluta da chi comandava, una guerra oltretutto mal preparata e finita in tragedia. Partirono in 55.000, questo era la forza del Corpo d'Armata Alpino facente parte dell'A.R.M.I.R.: 34170 furono i morti ed i dispersi, 9410 i feriti ed i congelati!

Gli alpini, anche se nemici ed invasori, si comportarono umanamente con la popolazione civile ed il testo racconta una storia, certamente inventata, divenuta una poesia, ma che, senz'altro, è stata ispirata al racconto di qualche reduce. E appunto perché poesia, o meglio "*musica poetica*", riesce a focalizzare la gioia ed il dolore, l'amore e l'odio, il perdono e la vendetta, la vita e la morte.

Ma la vera protagonista di questo canto è la donna russa, impersonata da una ragazza, Joska, che ha compassione di questi uomini lontani migliaia di chilometri dalle loro case, uomini che, nel momento del bisogno, non possono avere vicine le loro donne, la mamma, la moglie, la "*morosa*" e le sorelle. Ed allora Joska si sostituisce a queste donne per alleviare la malinconia, la solitudine ed il dolore degli alpini.

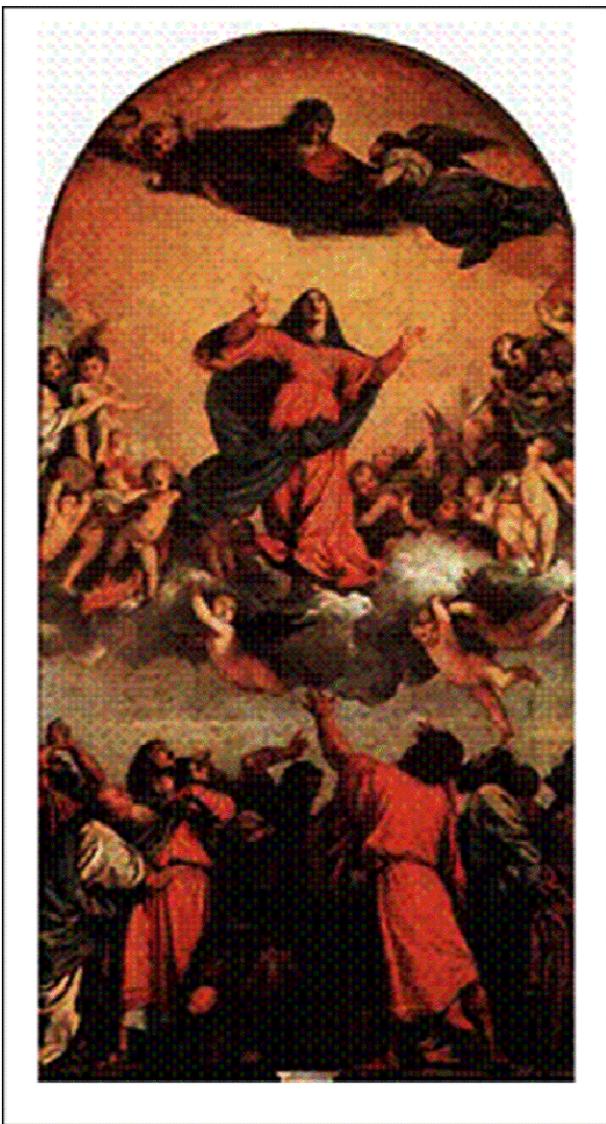
Alla fine sarà ancora Joska a dar loro pietosa sepoltura nella fredda terra russa.

Un'Ave Maria cantata ai piedi della pala dell'Assunta di Tiziano

“*Santa Maria, Madre di Dio ...* “ ed ecco, in queste poche parole, che iniziano la seconda parte dell'AVE MARIA, la glorificazione e la santificazione della Vergine.

Una preghiera che moltissimi musicisti hanno voluto significare con le note e che può assumere aspetti diversi, vuoi per l'interpretazione del canto, vuoi per il luogo in cui questa preghiera viene cantata.

Ed uno dei luoghi che, senz'altro, avvicina al concetto di glorificazione e santificazione della Vergine, è l'altare maggiore della Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venezia, dove spicca la magnifica pala dell'ASSUNTA del Tiziano, un'opera che suscita, in chi la osserva, un'intensa commozione.



Trovarsi, poi, a cantare, ma anche solo ad ascoltare, un'AVE MARIA in quel luogo è, ovviamente, ancora più emozionante.

«Fratelli carissimi questo che noi vediamo dipinto dal nostro grande concittadino, il devoto Tiziano, è uno dei grandi miracoli del Signore. Con l'assunzione in cielo della sua santa madre noi miriamo qui gli apostoli, uomini grandi, semplici, potenti, scelti da Gesù fra i pescatori. Ed ecco, voi li vedete appena si è mosso il turbine meraviglioso, che sono tutti in piedi, con le braccia levate al cielo e par che gridino: “Oh, Maria, madre nostra, perché ci lasci?” E mentre la Vergine sale in cielo a incontrare il figlio martire, per la redenzione dei nostri peccati, gli apostoli orfani piangono e implorano... ».

Con queste parole Fra Germano da Casale, Padre Guardiano e committente, per conto dell'ordine dei Francescani, presentava al popolo veneziano, il 18 marzo 1518, la pala d'altare dell'ASSUNTA, che Tiziano Vecellio, appena ventiseienne, dipinse in due anni; era la sua prima importante opera pubblica che, come raccontano le cronache di allora, sconvolse il pubblico veneziano, abituato ad una pittura più statica e fredda.

Questa pala ha indubbiamente decretato il successo di Tiziano a Venezia. Secondo fonti attendibili, alla scoperta della tela avrebbe assistito un emissario dell'imperatore Carlo V, il quale intimò ad un frate di volerlo acquistare nel caso essi non fossero stati soddisfatti dell'opera. Al

contrario, l'acclamazione popolare, proprio il giorno dell'inaugurazione, costrinse anche i frati più scettici nei confronti del talento dell'artista, ad ammettere la sua bravura.

Nella sua struttura la pala appare divisa in tre fasce: in basso, come venne evidenziato dal padre

Guardiano, il gruppo degli Apostoli meravigliati, tutti protesi verso l'alto in vari atteggiamenti.

San Pietro, colto dal fatto miracoloso, s'inginocchia, ma resta con le mani e la testa rivolti verso l'alto; alla sua destra San Giovanni, con la mano sinistra sul petto, è in contemplazione; Sant'Andrea, vestito di rosso, è proteso verso il cielo, mentre dietro a San Pietro, Paolo rassicura il sempre dubbioso Tommaso e gli addita Maria.

Gli altri, tutti in una contemplazione quasi di meraviglia e di stupore, sembra proprio che dicano " ... *prega per noi peccatori*". Al centro la Vergine, con lo sguardo verso l'alto, sale lentamente al cielo e schiere di angeli le vengono incontro suonando e cantando la gloria di Dio.

C'è un grande movimento attorno a lei, che veste i colori dell'iconografia classica: rosso, per indicare la piena umanità e azzurro, per indicare la divinità, il colore dell'infinito, della spiritualità, di ciò che va oltre l'umano.

È il movimento la caratteristica, nuova per allora, che fece apparire l' ASSUNTA, illuminata dalle torce, in tutto il suo splendore tanto che vi furono esclamazioni del tipo "*Magnifico!*", "*Gran fatto!*", "*Par proprio vero!*".

Non fu un quadro semplice da dipingere, vuoi per le misure (cm.680 x 360), vuoi per l'illuminazione, che veniva, e viene, dal retro, alla quale sarebbe stato esposto.

Si conosce anche il "*marangon*", il "*barba Figli*", che preparò la tavola con ben ventuno assi orizzontali, evidentemente di legno buono e ben stagionato, visto che a quasi cinquecento anni, pur con i vari restauri, si può ammirare la pala in tutta la sua magnificenza.

Domenica 6 gennaio 2008 siamo stati in concerto proprio ai piedi di questa pala, non solo noi coristi, ma anche il pubblico presente, era emozionato nell'ascoltare l'AVE MARIA e nel godere contemporaneamente dei segni, delle figure e dei colori dell' ASSUNTA.

Ci jè belle

Nelle precedenti pagine scrivendo su “Coralità alpina: cos’è?”, affermavo, fra l’altro, “... *Ma per fortuna non tutti gli alpini sono di questo stampo, ed allora il già citato Renato Amedeo Buselli, del quale condivido tutto l’intervento, risponde: “... Pertanto se un coro desidera cantare “funicolì funicolà” e “La Madunina” le canti pure e perché no? anche canzoni arabe, basta che piacciono. Sono perfettamente d’accordo con il direttore del coro ANA della sezione di Milano Massimo Marchesotti, il quale dice che un coro alpino o non alpino deve cantare e l’impegno dei coristi e del direttore è far cantare e cantare... bene. ...”*

Di recente il “Marmolada” ha “lavorato” seguendo questi criteri ed inserendo, quindi, nel proprio repertorio un canto in lingua portoghese dedicato ai bambini brasiliani “*Vamos Construir*” (vedi pagine successive).

E, non ancora conclusa la calorosa accettazione di questo canto, il complesso veneziano ha voluto proseguire nei canti non propriamente “alpini”; ecco allora “*Ci jè belle*” nell’armonizzazione di Flaminio Gervasi.

Per quanto riguarda la sua provenienza geografica, conosciuto, almeno per quanto riguarda il ritornello, in tutta Italia, è la zona molisana-pugliese. “*Ci jè belle 'u primm'ammore, / 'u seconde è chiù megghie angore!*” questo è il testo del ritornello che, tradotto, dice così: “Quant’è bello il primo amore, il secondo è meglio ancora!”.

L’abbiamo sentito innumerevoli volte da diversi cantanti in televisione. Ma le strofe, le numerose strofe, chi le conosce? La caratteristica del testo raccolto da Gervasi, testo di numerose strofe che, come appare chiaro leggendole, non sono connesse l’una con l’altra, è appunto quella di non avere ne capo ne coda. È una canzone del tipo di “*Quaranta canzoni quaranta*”, popolare canzone veneziana.

Difficilmente una strofa prosegue logicamente con la seguente, anche perché si tratta di strofe brevi ed interrotte sempre dal ritornello.

Si può definire “*scanzonato*”, ma anche allegro, e, forse, è un assieme di pezzi diversi di vari canti popolari: un “*potpourri*”, questo è il termine esatto, proprio perché così si definiscono le composizioni musicali, anche vocali, risultanti dalla riunione di pezzi eterogenei o anche di frammenti di un’opera collegati da brevi passaggi modulanti; corrisponde all’italiano *centone* e ai termini, usati soprattutto nella musica per banda e in quella per orchestra o pianoforte, di *sunto*, *fantasia*.

Ma lasciamo spazio al testo ed alla relativa traduzione.

'U vi, 'u vi, 'u vi, mo se ne vene, / c'la sigaretta 'n mocca/ ve facenne 'u sceme!

Ci jè belle 'u primm'ammore, / 'u seconde è chiù megghie angore!

Sott'a 'u arve delle cilze russe / Matalena se tenge 'u musse.

Ci jè belle 'u primm'ammore, / 'u seconde è chiù megghie angore!

Marì, Marì, Marì, sciamm' a fe' na riss', / facimmece 'nu balle senza la cammis!

Ci jè belle 'u primm'ammore, / 'u seconde è chiù megghie angore!

Abbascio la marina si venne 'u pesce / e tu uagno cun me non la vue furnesce?

Ci jè belle 'u primm'ammore, / 'u seconde è chiù megghie angore!

Te si fatta 'na vesta a ianc, / quande cammine fa dinghe 'n danc!

Ci jè belle 'u primm'ammore, / 'u seconde è chiù megghie angore!

Te si fatta 'na vesta gialle / cu li soldi du marescialle!

Ci jè belle 'u primm'ammore, / 'u seconde è chiù megghie angore!

Mari, Mari, Mari, sciamm' a fe' na riss', / facimmece 'nu balle senza la cammiss!

Lalà, lalà, lalà...

Ci jè belle 'u primm'ammore, / 'u seconde è chiù megghie angore!

Lo vedi, lo vedi, ecco che viene / con la sigaretta in bocca, facendo il cascamoto. (scemo)

Quant'è bello il primo amore, / il secondo è meglio ancora!

Sotto l'albero delle more rosse (il gelso) / Maddalena si tinge la faccia.

Quant'è bello il primo amore, / il secondo è meglio ancora!

Maria, Maria, andiamo a divertirci (a ridere), / facciamoci un ballo senza la camicia!

Quant'è bello il primo amore, / il secondo è meglio ancora!

Giù alla marina si vende il pesce, / ma tu, ragazzo, con me non la vuoi piantare.

Quant'è bello il primo amore, / il secondo è meglio ancora!

Ti sei fatta un vestito bianco, / quando cammini fa dingh'e danc!

Quant'è bello il primo amore, / il secondo è meglio ancora!

Ti sei fatta un vestito giallo, / con i soldi del Maresciallo!

Quant'è bello il primo amore, / il secondo è meglio ancora!

E mi me ne so 'ndao (Peregrinazioni lagunari)

Non sono molti i canti popolari arrivati fino a noi e provenienti dall'area veneziana. Infatti a Venezia, dove la classe dominante ha imposto anche al popolo la propria cultura, vi è stata, soprattutto negli ultimi secoli della Repubblica di San Marco, una preponderanza della musica "dotta" o di autore sulla musica popolare.

Non mancavano le stamperie dove poter riprodurre gli spartiti che poi invadevano l'Italia e l'Europa, tanto che in altre regioni ritroviamo ancor oggi canzoni, scritte a Venezia da autori noti, riprese e modificate, soprattutto nel testo e nel dialetto, da altre popolazioni.

A Venezia, invece, vuoi per la particolarità del luogo, vuoi per il contatto continuo che il popolo, o meglio alcune categorie dello stesso, aveva con altre forme di cultura, i canti cosiddetti popolari non trovarono terreno fertile e quindi non si radicarono, non furono tramandati e di conseguenza caddero nel dimenticatoio.

Non così invece accadde nell'immediata periferia, nel vicino estuario, sulle isole che circondano Venezia e sulla gronda lagunare. Per questo motivo oggi alcuni canti lagunari vengono fatti passare per canti veneziani, come il caso appunto di "*E mi me ne so 'ndao*" che si conosce anche col secondo titolo di "*Peregrinazioni lagunarie*" e la cui origine risale al XVII secolo.

È questo un canto di una polivocalità particolare comune all'area adriatica, nel tratto che va dall'Abruzzo all'Istria, dove viene chiamato rispettivamente "*canto a vatoccu*" (vatoccu sarebbe il batacchio della campana) e "*canto a la longa*" (canto da lontano). Le due definizioni individuano bene la caratteristica del canto che è appunto una "*botta e risposta*" in quanto ad una strofa cantata da un barcaiolo, risponde, magari in lontananza, un altro barcaiolo, dalla barca o dalla riva.

Era questo un tipico modo di cantare del popolo della laguna e di Venezia, o meglio, più che di canti si trattava di cantilene, magari su testi famosi quali le strofe de "*La Gerusalemme Liberata*", come riporta Elio Zorzi nel libro "*Osterie Veneziane*", Filippi Editore 1967.

La riscoperta di questo canto e la sua popolarità in Venezia sono dovute ad una studiosa di canto popolare veneziano, Luisa Ronchini, bergamasca trapiantata in laguna, nel 1965. La sua prima divulgazione in campo nazionale fu nel 1970 quando la RAI presentò un documentario sui "Tiepolo" dei quali in quell'anno furono allestite mostre favolose nella Villa Manin di Passariano (Ud) e, per l'incisione, a Udine. Il canto in questione era la sigla iniziale del documentario che si apriva con la visione di un "*sandolo*" (barca tipica veneziana) che, scivolando sulle piatte acque della laguna, attraversando i posti più suggestivi, arrivava a Venezia ed in questo suo peregrinare la barca era immersa in una luce particolare, quella luce che proprio i Tiepolo, ma prima di loro anche altri pittori veneziani, che noi oggi chiamiamo vedutisti, seppero rappresentare così bene nelle loro opere d'arte.

E la particolare melodia di "*E mi me ne so 'ndao*" suggerisce agli ascoltatori, magari con un po' di fantasia, proprio l'idea di quella particolare luce, difficile da descrivere e che si può ammirare, e della quale si può anche godere, trovandosi immersi negli spazi, che sembrano infiniti, della laguna.

Pochi anni dopo il Coro Marmolada rielaborò con molta semplicità la melodia caratterizzandola con una voce solista baritonale, non triste, ma velatamente malinconica e nostalgica, sostenuta da un accompagnamento muto del coro.

A volte, al posto di una sola voce, le strofe vengono eseguite in alternanza da due solisti, ambedue baritoni ma con timbro diverso, ritornando così al canto una delle sue caratteristiche antiche.

Il testo è un itinerario nostalgico-romantico attraverso la laguna veneziana e tocca luoghi

facilmente individuabili ed altri meno. Quella che segue è una traduzione libera con la precisazione dei luoghi.

"E io me ne sono andato dove facevano i bicchieri (Murano), giocando (o suonando) la spinetta ed altri giochi. (La spinetta potrebbe essere un gioco oppure lo strumento musicale). Ho delle focacce di quelle di Marghera; ho camminato per terra fino a Fusina (località sulla gronda lagunare dopo Marghera dove sfociava il Brenta). Passando dal trasto alla sentina, su una barca da caccia (in veneziano "sciopon" da schioppo), andavo di gran carriera alla Giudecca. Ho percorso la secca (parti di laguna in secco durante la bassa marea) e tutta la pescheria (Rialto); ho volto la poppa all'indietro verso i due castelli (zone fortificate a difesa dell'ingresso del porto di Lido, forse corrispondenti all'attuale Forte di S.Andrea e ad un altro nella prospiciente zona di San Nicolò di Lido). Ho visto l'orto degli Ebrei (il cimitero Israelitico al Lido) con tutta l'isola delle Vignole (di fronte al Lido), e dalle Vignole sono tornato indietro. Ho camminato per tutto ed ho incontrato un buranello (abitante dell'isola di Burano nella Laguna Nord) che aveva un bel cestello e me l'ha mostrato. Ed io me ne sono andato dove facevano le scodelle (?), suonando la spinetta alle donne belle".

Entorno al foc

Su un testo ed una melodia di Mansueto Pedrotti (1873-1926), Arturo Benedetti Michelangeli, con il suo solito estro e la sua consolidata bravura, ha prodotto un'armonizzazione che tiene testa ad altre considerate più *"impegnate"*.

In dialetto trentino (forse l'autore è anche lui della stirpe dei Pedrotti della SAT) il canto vuole rappresentare dei momenti di tranquillità e di serenità all'interno di una famiglia, in un periodo a cavallo fra '800 e '900.

Il protagonista è il focolare che, da sempre, è considerato il simbolo della famiglia e, come viene descritto dall'autore, è uno di quei focolari dei quali oggi rimangono, purtroppo, solo pochi esemplari. Tutto l'ambiente è destinato a questa funzione ed è circondato da una panca di legno su tre lati; al centro arde sempre un fuoco, tenuto sempre basso per risparmiare la legna; il soffitto non è orizzontale ma, dalla sommità di ogni parete, si alza e converge, a forma di piramide, verso un punto più alto dove inizia la canna fumaria; e questo soffitto, che è poi una cappa, è tutto nero da anni di fumo.

Accanto al fuoco, o sopra di esso, si trova sempre qualche tegame dove cucina lentamente e *"borbottando"* qualcosa, forse una minestra a base di prodotti della campagna.

Tutt'attorno, seduti sulla panca, i componenti la famiglia parlano e ricordano i momenti allegri, ma anche quelli tristi, della loro vita e di coloro che li hanno preceduti. Ma c'è anche chi tenta un canto e chi, invece, resta come ipnotizzato dalla fiamma.

Il fuoco, ad un certo momento, cala d'intensità e, allora, qualcuno pensa a ravvivarlo e ad aggiungere un ciocco provocando così il formarsi di tante faville che, simili a piccole comete, s'innalzano verso il cielo attraverso la cappa annerita dal fumo. Ma c'è anche chi non perde l'occasione di prendere una bottiglia di vino da bere in compagnia.

Ogni strofa è alternata da un ritornello che, completamente diverso nel ritmo, tiene in sospenso gli ascoltatori perché le sue parole sembrano invocare una minestra che continua a bollire e che non è mai pronta.

Questo elemento della minestra, forse troppo poca per i numerosi membri, e, probabilmente, anche piatto unico, può ingannarci sul tipo di famiglia che, appunto per questi elementi se valutati con metro odierno, potrebbe essere ritenuta povera. Ma se pensiamo qual'era il tenore di vita, specialmente nelle campagne ed in montagna solo cinquant'anni fa, anche le famiglie benestanti non scialacquavano certamente ed il piatto unico di minestra era cosa abituale nei giorni feriali. Se poi consideriamo anche la bottiglia di vino, non molti potevano permetterselo, allora si può dedurre che il focolare (*"fogher"*, *"fogolar"*, *"fogoler"*) si trova in una casa non povera.

Pensieri e ricordi personali.

Quando presento, ma soprattutto quando, come corista, eseguo questo canto, mi tornano alla mente i ricordi di serate trascorse attorno al fuoco seduto sulla panca del focolare della casa di mia moglie, a Raveo, in Carnia. Sono ricordi che risalgono ad estati prima del 1976 (anno del terremoto in Friuli) quando nelle famiglie, in certe famiglie, la persona anziana veniva tenuta ancora in grande considerazione. Si realizzava così quello che dice un proverbio friulano (*"Il cioc vieri ten donje al fuc"* "Il ceppo vecchio tiene vicino al fuoco") dove la persona anziana, il *"patriarca"*, il ceppo vecchio, teneva riuniti tutti i membri della famiglia, sposati o meno.

In quelle sere, vecchi e giovani, stavano seduti attorno al focolare a discutere di tante cose, ma la

serata diventava più interessante se i protagonisti erano gli anziani che ricordavano, cercando di tramandare, i riti e le usanze della gente di Carnia, oppure che rivivevano episodi della vita della casa e dei suoi abitanti anche nel contesto delle vicende paesane.

E mentre si parlava c'era chi lavorava ad uncinetto, chi sferruzzava e chi, dopo aver approntato la "*macchina*" della polenta, girava il mestolo per ottenere, dopo i regolamentari 3/4 d'ora, un'ottima polenta fumante di 2 Kg., insaporita al modo giusto dal fumo e da qualche favilla che, invece di salire verso il camino, si era amalgamata con la farina.

Oggi quel focolare esiste ancora, anche se con qualche piccola modifica effettuata nella ricostruzione successiva al terremoto; non esiste più, invece, quell'atmosfera degli anni passati, vuoi perché molti protagonisti di allora sono scomparsi, ma anche perché, essendo passata una generazione, è cambiato il modo di agire, di vivere e di pensare della gente.

Sono rimasti i bei ricordi.



Il "Pater noster" di Igor Strawinskij nel repertorio del Coro Marmolada

Durante una prova, pochi mesi fa, Claudio ci disse: "*Proviamo questo*" e, detto fatto, iniziò, con una voce, a cantare "*Pater noster qui es in coelis*"; la ripeté e provò subito con una voce. Tutti gli altri coristi ascoltavano, alcuni un po' scettici (bastava vedere le loro facce) altri incuriositi. Preparata una voce, nel giro di pochi minuti, impostò subito un'altra e, quindi, le mise assieme. Già a due voci si capiva subito che l'armonia era qualcosa di speciale ed anche gli scettici apparvero meno scettici. Prima di passare alle altre due voci Claudio ci rivelò che si trattava del "*Pater noster*" di Igor Strawinskij[1] nell'adattamento per voci pari virili di Gianni Malatesta. Già questa informazione servì ad entusiasmare alcuni e a rassicurare gli altri. È chiaro che lo scetticismo faceva parte del pensiero di coloro che, più di altri, sono legati al "*classico*" modo di cantare dei cori detti oggi "*d'ispirazione popolare*" e che un canto in latino, di origine gregoriana, pur se sviluppato ed armonizzato da un musicista di chiara fama, poteva sembrare un qualcosa di fuori luogo. Ma, aggiunte le altre due voci e provate solo le prime battute a coro completo, tutti si convinsero di eseguire un brano importante, un brano armonicamente molto bello e questa convinzione aumentò aggiungendo altre battute. Nel giro di altre due prove riuscimmo a completarlo, almeno per quanto riguardava la lettura e l'apprendimento "*grezzo*" delle parti, non difficili. Quello che invece comprendemmo subito fu che non bastava aver appreso le parti, ma che serviva un'assimilazione dell'assieme e, soprattutto, seguire quella che era l'interpretazione che il "*maestro*" Claudio voleva dare. E questa è appunto la difficoltà del "*Pater noster*".

Accennavo all'origine gregoriana e questo genere musicale, si serve della "*parola cantata*" nel rivolgersi alla divinità; tale fatto non è una prerogativa della sola Chiesa Cattolica, ma di tutte le religioni costituite. La melodia del canto gregoriano deriva dalla salmodia ebraica influenzata dall'arte greca[2] e romana.

Scriveva Cicerone "*Est autem in dicendo etiam quidam cantus obscurior*" : "C'è nella parlata un certo qual canto piuttosto indefinito". Il canto, perciò, sarebbe la veste fonica del linguaggio durante le emozioni eccezionali della sfera estetica e sentimentale; l'uomo nel comunicare con l'extrasensibile, col divino, deve trovarsi posseduto da un profondo stato emotivo e, quindi, eleva la preghiera verbale alla sonorità del canto. Il testo latino ecclesiastico con i suoi accenti già di per sé è una melodia, melodia che, trascritta con i neumi, era quasi esclusivamente ad una voce; poi il papa San Gregorio Magno[3] codificò il genere musicale che prese appunto il suo nome.

Ora tutti i coristi sono soddisfatti di questo brano, pure se di tipo "*diverso*" da quelli del nostro solito repertorio, e, anche se già eseguito durante la liturgia in ricordo dei coristi "andati avanti"[4], lo presenteremo ufficialmente durante i prossimi concerti di Natale sicuri del successo: la buona e bella musica, di qualsiasi tipo, è sempre valida.

NOTE

1 Igor' Fëdorovič Strawinskij nacque a Oranienbaum (oggi Lomonosov), nelle vicinanze di San Pietroburgo, in Russia, nel 1882 . Morì a New York il 6 aprile 1971, a ottantotto anni. Per sua espressa richiesta, la sua tomba è vicina a quella del suo collaboratore di vecchia data, Diaghilev, a Venezia nell'isola di San Michele.

2 Fino al 270 d.C. circa, la lingua ufficiale del culto cristiano fu la greca e solo dopo la latina.

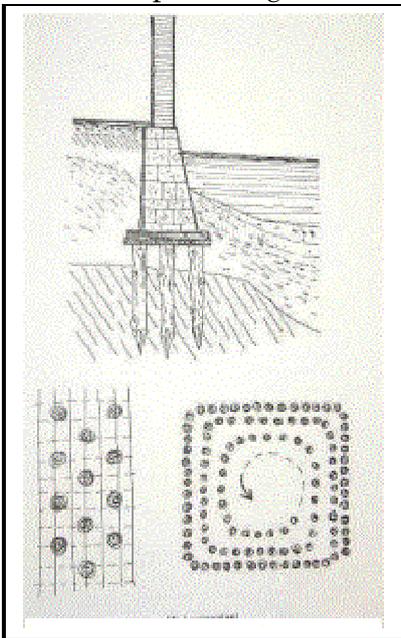
3 Papa Gregorio Magno (540 - 604) sia con la rivoluzione musicale ed anche per molto altro

*trasformò la Chiesa da "romana" ad "europea".
4 6 novembre 2012 presso la Chiesa di Altobello in*

Il ritmo dei battipali

Il più importante elemento dell'arredo lagunare è il palo: “*bricole*” per la segnaletica dei canali, paletti, o “*paline*” per l'attracco delle barche, sostegni di pontili, “*vieri*” per gli allevamenti dei pesci e dei mitili.

Ma il palo è stato, da sempre, un elemento essenziale dell'edilizia e dell'urbanistica lagunari e veneziane. Il terreno sul quale è sorta Venezia è del tutto particolare: sotto la terra emersa troviamo un primo strato di fango (riporto alluvionale) ed un successivo strato compatto di argilla e sabbia, chiamato “*caranto*”. Quindi, per costruire edifici nella nostra città, è sempre stato necessario dapprima solidificare la zona piantando dei pali di legno appuntiti, in genere di larice e di rovere, corti e nodosi, fino a raggiungere il “*caranto*”. Le fondazioni degli edifici veneziani sono formate da pali di legno che sostengono uno zatterone di tavole e su queste si elevano le fondazioni di blocchi di pietra d'Istria.



La disposizione dei pali veniva effettuata con un allineamento multiplo, lungo la striscia di terreno sopra la quale si dovevano elevare i muri; se invece lo strato di “*caranto*” si trovava in profondità ed i pali, in tutto od in parte, non arrivavano a conficcarvisi, allora la sottofondazione veniva costruita per costipamento. In tal caso i pali venivano piantati su tutta la superficie sopra la quale doveva poggiare l'edificio, prima chiudendo il perimetro con una fitta palificazione e procedendo poi, con disegno a spirale, verso il centro. Questo procedimento veniva usato quando l'edificio da sostenere era molto pesante come, ad esempio, i campanili o la Chiesa della Salute sotto la quale, si dice, siano conficcati centomila pali.

Il “*Ritmo dei battipali*” è quindi un “*canto di lavoro*” che era utilizzato per ritmare il lavoro. La sua nascita e la sua “*vita*”, ma anche la sua “*fine*”, sono connesse all'esistenza di quel particolare lavoro. Infatti le trasformazioni introdotte nelle tecniche del

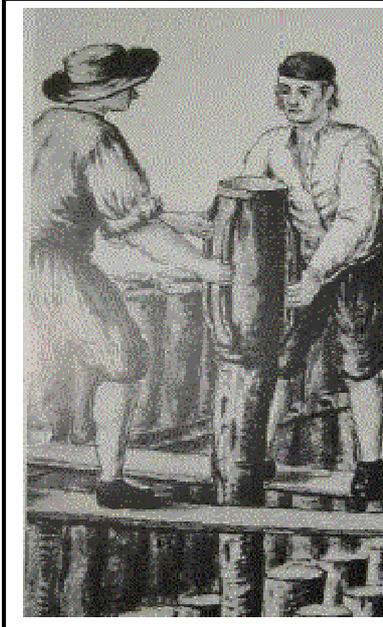
lavoro manuale, soprattutto negli ultimi cento anni, hanno fatto sì che scomparissero anche i canti che, tradizionalmente, accompagnavano ed aiutavano, i lavoratori. Oggi i pali, sia quelli in laguna per delimitare i canali, sia quelli per le costruzioni, sono conficcati o costruiti direttamente sul posto da macchinari; i primi, ancora di legno, vengono infissi con pesi che s'abbattono sulla loro sommità dopo essere stati issati da un motore, mentre i secondi, di cemento armato, sono colati e costruiti sul posto.

Per questo il “*Ritmo dei battipali*”, che il “*Marmolada*” propone al Suo Pubblico, vuole restare, senza alcun rimpianto, la testimonianza di un passato e di una civiltà colmi di glorie e di fasti ma, anche, di tanti sacrifici e fatiche.

I primi studiosi di “*canto popolare*” o d'etnomusicologia -e siamo nel XIX secolo- individuano il pezzo sia come ritmo, ma anche come canto, canzone o cantilena; forse, “*ritmo*” é il termine più appropriato, visto che doveva aiutare, ritmandole, l'alzata, con le braccia, e la successiva caduta del maglio, o mazzapicchio, sulla testa del palo.

Uno dei primi studiosi, G. Pullé, scrive di questo canto: “...*Al momento pertanto che più fervea ne' lontani tempi l'opera del fabbricare questa mirabil città, doveva la laguna veneta risuonar tutta all'intorno di quella monotona salmodia che i batti-pali intuonavano, e che noi udiamo ancora oggidì*

laddove si gittano le fondamenta di qualche nuova fabbrica. Le canzoni dei batti-pali son varie, ma tutte però convengono ad un dipresso negli stessi concetti, talché molto fra loro s'assomigliano; ed uguale poi per tutte é la musica, la quale ha un suono triste, monotono e finisce costantemente in un ritornello che somiglia ad un grido prolungato...”.



Lo stesso studioso, riferendosi ai testi, ebbe l'impressione, in un primo momento, che gli stessi fossero stati frutto di improvvisazione, ma poi, avendo udito altrove le stesse parole, si convinse che quei canti, pur lunghi, erano veramente canti tradizionali tramandati, “...da chi meglio e da chi peggio...” a memoria.

Esistono diverse versioni del testo, composto da frasi che non hanno alcun significato compiuto, che non raccontano alcuna vicenda, ma che, pur prendendo spunto dalla storia e dagli emblemi della Serenissima e pur ricordando la fede e la religione, avevano come unico scopo quello di ritmare il lavoro.

Vi s'invoca Dio, Cristo e la Madonna ma, anche, si sente inneggiare al Leone di San Marco, quello con la spada al posto del Vangelo ⁽¹⁾; non mancano i ricordi del glorioso Arsenal e né per la “bela piazza che xe a San Marco” e neppure l'odio per i pagani “cani de mori” o “el turco cane”. A volte si trovano degli sconfinamenti che potrebbero definirsi triviali se non fossero bonari e privi di

malizia. Il tutto è quindi un assieme di sacro e profano, di nostalgico e positivo, d'avventura e di fiera, un miscuglio di doti e di debolezze che furono poi quelle del popolo della Serenissima.

La prima registrazione ⁽²⁾, e la successiva trascrizione di questo canto avvenne nel 1954 a Pellestrina (Venezia) da parte di Alan Lomax ⁽³⁾, mentre il testo, ed anche l'andamento musicale, ai quali si riferisce la nostra esecuzione, sono tratti da “I canti popolari italiani” di R. Leydi (1973).



Lo sviluppo della linea melodica, rappresentato nelle figure a lato, è invece parte di una lezione registrata dal musicista Luigi Nono a

Venezia, in una data non precisata, compresa fra il 1962 ed il 1965; e ciò ad ennesima conferma di come anche famosi musicisti abbiano studiato il cosiddetto “canto popolare” e ad esso si siano, a volte, ispirati. Quello che ascolterete nell'esecuzione del “Marmolada”, non è il canto come era eseguito dai battipali durante il loro lavoro, ma è un pezzo elaborato ed armonizzato a quattro voci maschili da Giorgio Vacchi, musicista e direttore del Coro Stelutis di Bologna. Questa armonizzazione prevede una introduzione musicale, che vuole essere descrittiva dell'ambiente lagunare, ed una parte di due solisti, ritmati dall'accompagnamento del coro, che, nell'emissione delle voci, esprimono la fatica.

NOTE

1 Nella iconografia tradizionale il leone di San Marco, quando la Serenissima era in guerra, veniva raffigurato o con il Vangelo chiuso o con la spada in pugno.

2 Una trascrizione del solo testo, da parte di Ludovico Foscari, si trova negli “estratti” di ATENEIO VENETO, Anno CXXXIII, Volume 129 n.4-5-6 Aprile-Maggio-Giugno, 1942.

3 Etnomusicologo di fama mondiale che ha effettuato ricerche principalmente negli Stati Uniti

ed in tutta Europa.

Bibliografia

-Civiltà veneziana di Perocco-Salvadori La Stamperia di Venezia Editrice - 1976

-Canti popolari italiani di Leydi, Edizioni Mondadori 1979

-I canti del mare di V. Savona e Michele L. Straniero – Edizioni Mursia 1980

Il ritmo dei battibalo (2)

Da una vecchia fotocopia degli anni '60, un tipo, quindi, che facilmente "svanisce" ho ricopiato alcuni versi della "Cantilena del battibalo". Il documento originale è un estratto di "ATENEIO VENETO", anno CXXXIII, Volume 129, n.4-5-6, Aprile-Maggio-Giugno 1942 e lo scritto è di Lodovico Foscari.

Già in passato ho trattato di questo canto che il Coro Marmolada ha in repertorio (vedi http://www.piovesan.net/Vi_racconto/II%20canto%20dei%20battipalo.pdf) (ascolta <http://www.coromarmolada.it/CD-201303.htm>).

Il testo che i due solisti del "Marmolada" cantano, in un'edizione musicale adattata per un complesso vocale a quattro voci virili, è solo una piccola parte di quello che, nel corso dei secoli, i diversi operai che effettuavano questo lavoro hanno intonato proprio per aiutare e concordare i movimenti.

Il Foscari riporta quattro, versioni che riproduciamo di seguito.

(I) Oh giovanotti ... ohhhh... / oh giovanotti ... ehhhh... / forza e coraggio / del lungo viaggio
che noi faremo / con questa barca / noi ce ne andremo / verso le terre / della Galizia / verso de quelle
della Liosama / Napoli bela / Roma santa / là dentro in Roma / la Messa i canta
canta la Messa / canta per noi / e noi che siamo / gran servi suoi / che Dio ne salva
e la Madonna / e la Madonna agiuta noi noi che siamo / gran servi suoi / noi che dobbiamo gran
Dio servire / la santa fede / vòì mantenere / fede di Cristo / fede cristiana / quella dei Turchi la xè
pagana / anca i pagani / cani de mori / lori no crede / che Dio ghe sia.
E Dio xè nato / da Maria / e Maria Madre / xè tanto bela / ciara luzente / come una stella / e come
quela / de l'oriente / da brava zente / che la sia finia / po' ghe diremo / l'Ave Maria.

(II) Oh issa ... ohhh ... / Dàghene una ... eh / e un'altra ancora / e così parla / la Scrittura
perciò che l'anema / la sia sicura / la sia portata / nel logo santo / nel logo santo / del Paradiso
dove si fanno / gran feste riso / dove si fanno / gran feste gioco / anca le mùneghe / de Malamoco
le ga el pelo / su l'articioco / e le se mete / una bragheta / la se la onze / co la manteca
perciò che i frati / no ghe lo meta.

Issa ... ohhhh ... / E issa ancora ... eh

Anca da Lissa / xè le sardele / anca in Venezia / le pute bele / le ghe fure / le scarsele / a sti povari
lavoranti / e noi nel mondo / che semo tanti / noi nel mondo / che siamo iscritti / prima i grandi
dopo i più piccoli / démole ciare / démole forte / che le se senta / sino a le porte / fino a le porte
de l'Arsenale / dove si fanno / vascelli navi / vascelli navi / brichi e golete / per poi andare / a
veleggiare / in alto mare.

(III) Forza ... ohhh... / Oh leva ... eh...

Dai che l'è belo / a Sant'Elena / i fa el biscotto / sopa farem / co del vin grosso / co del vin grosso
co del vin puro / forza ancora / che el bate saldo / el trova duro / sto maledeto / tanto el va dreto
oh giovanotti / mi ve la canto / mare de Puglia / la terra piana / ma la Calabria
la sta in montagna / questo è il canale / e del Piombino / porto de Genova / l'è un porto fino porto
di Genova / città l'è bela / come Marsiglia / l'è so sorela / issa ancora / sora la panza

della signora / che la ga un tagio / che se innamora / el burcinella / gaveva un gallo / tuta la note
monta a cavallo / el burcinella / gaveva un can / tuta la note / feva bacan / el ghe sonava
la campanella / evviva el can / del burcinella / el burcinella / gaveva un gato / tuta la note / montava
sora / de la sportela / de la signora / oh giovanotti / la xè finia / po' mi ve imbarco
ve mando via / in Costantinopoli / la zo in Turchia / in mar che nàvega / la nostra zente
al mondo tutto / per dare poscia / el so tributo / per dare poscia / el so tributo / per dare poscia la so
pozzanza / e se venisse / el re de Franza / trentanove / e una quaranta / quarantadue
quarantaquattro / i va in piazza / che xè a San Marco / coi colombini / tanto carini
vegnim becarmi / in su la mano / perché che dasse / un po' de grano / venze de grano
per le nostre tose / bisogna pensar / ad altre cose / intanto femo / breve riposo.

(IV) Oh issa ... ohhh... / compagno mio ...ehhh

vustu che andemo / che andemo frati / lassemo el mondo / a chi lo sa / lo sa godere
porta per porta / se ne andemo a battere / la carità povaro frate / povaro frate
cordon che el porta / se no gera el frate / sarave morta / in cao a nove mesi
partorio ho un bambino / tuto somegiava / padre capuccino / ma giovenotti / mi ve la canto
e ve la voi cantare / cominciamo / col buon giorno / col buon giorno / di Natale / quando le viene noi
da Dio / speriamo il bene / ancor da l'Angelo / Santo Miciele / pesa le àneme
giuste le tiene / peséla giusta / l'anéma mia / cussì la vostra / salva la sia / su un bon liogo
la sia menata / nel liogo santo / del Paradiso / ora che v'ò / dito la mia / mi ve ricanto
l'Ave Maria.

Non contento di quanto trovato e riportato, ed essendo il sottoscritto un “*topo di biblioteca*”, un'altra pubblicazione, ancor più datata, riporta altri testi (“*Canti pel popolo veneziano*” di Iacopo Vincenzo Foscarini stampato nel 1844).

Prima dei testi riportati dal Foscarini mi sembra opportuno riportare i suoi commenti a questi testi.

“Non è fuor del vero la proposizione che Venezia, la bella, la cara, la poe-tica Venezia fosse fabbricata col can-to; né mai forse la mitologica favola si verificava così appuntino come al nascere di questa, che dai secoli più tardi sarà forse creduta favolosa città.

Venezia, e chi nol sa? riposa tutta so-pra de' pali confitti nelle più remote viscere della terra, da secoli e secoli: gli artefici impiegati nel piantar le pa-lizzate chiamansi batti-pali, e questi principalmente hanno una loro cantile-na particolare senza della quale non potrebbero (per quanto mi assicurano) far volentieri il loro mestiere. Al mo-mento pertanto che più fervea ne' lon-tani tempi l'opera del fabbricar questa mirabil città, doveva la laguna veneta risuonar tutta all'intorno di quella mo-notona salmodia che i batti-pali intuo-navano, e che noi udiamo ancora oggi-dì laddove si gittano le fondamenta di qualche nuova fabbrica, o si drizzano dirimpetto alle rive delle case quegli alti e lunghi pali che servono in parte d'ornamento all'esterno delle abitazio-ni, ed in parte a facilitare ed a render sicuro l'approdo.

Le canzoni de' batti-pali son varie, ma tutte però convengono ad un dipresso negli stessi concetti, talché molto fra loro si rassomigliano; ed eguale è poi per tutte quante la musica, la quale ha un suono triste, monotono, e finisce costantemente in un ritornello che so-miglia ad un grido prolungato.

Figuriamoci sei, otto uomini raccolti in un gruppo attorno ad un palo mezzo dentro e mezzo fuori della belletta: tutte quelle sedici braccia nerborute tengono afferato un grosso e pesante cilindro di legno; uno d'essi intuona un verso della canzone; a quell'invito tutti gli altri in coro fanno eco colla voce, mentre sollevano in alto e lasciano piombare il battente che cade sonante sul palo, nel punto che il ritornello finisce; dimodoché quei colpi formano per così dire il metro che misura in caden-za la lor barbara musica.

Le due canzoni surriferite sono delle meno imbrogliate; di quelle ch'han più filo e sentimento; le altre, che riportia-mo qui sotto, compongono una selva di spropositi, di versi lunghi e corti, di rime che Apollo n'abbia misericordia. Ma lo spirito di patria o di religione le domina tutte quante; e v'han sempre dentro allusioni o a vittorie riportate, o a sdegni con nemiche nazioni, e princi-palmente co' turchi, che i veneziani abborrirono mai sempre come i loro più acerrimi nemici. Vi si nominano ordinariamente, il Signore Iddio, la Vergine, s.Marco, e quasi tutti i santi del martirologio, se il canto si prolunga per alcune ore di seguito.

Sovente essendomi io stesso arrestato per lungo tempo ad ascoltare la canzo-ne del batti-palo, rimasi in dubbio se non forse alcune di queste fossero improvvisate al momento da quello fra que' poveri artigiani che ha più vena e fantasia; né avrei punto meravigliato di trovare anche fra i batti-pali de' po-eti, essendo in un secolo dove i vati spuntano come i funghi.

Ma udendo poi altrove le stesse paro-le, quasi una per una ripetute, ebbi invece a convincermi che quei canti, per lunghi che sieno, son veramente canti tradizionali, mandati, da chi me-glio e da chi peggio, a memoria.

Il senso di questi che riferiamo, mo-stra pur chiaro che provengono dai tempi della repubblica, e che il popolo li ritenne.

Così anche per estrarre i pali dall'ac-qua, allorché fa di bisogno rimetterne de' nuovi, hanno i batti-pali la loro canzone apposita.

Eccone qui tre non certo indegne di rimarco.”

El se sicura eh! eh! / assicurando eh! eh! / deghe una bota eh! eh! / deghe un'altra eh! eh!
e un'altra ancora eh! eh! / che la se senta eh! eh! / sin a le porte eh! eh! / del'arsenal eh! eh!
dove vien fora eh! eh! / vaseli e neve eh! eh! / brick e fregate eh! eh! / va in alto mare eh! eh!
a contrastare eh! eh! / contra el nemico eh! eh! / l'è el turco cane eh! eh! / e Alessandrino eh! eh!
ch'el magna porco eh! eh! / e el beve vino eh! eh! / e po' rosolio eh! eh! / de maraschino eh! eh!
Isselo in alto eh! eh! / fin al capelo eh! eh! / e poi lasselo eh! eh! / andare abasso eh! eh!
ne le caverne eh! eh! / orende e scure eh! eh! / dove nol vede eh! eh! / né sol né luna eh! eh!
né manco almen eh! eh! / persona alcuna eh! eh! / de questo mondo eh! eh!
che è fato tondo eh! eh! / come la luna eh! eh! / la luna e el sole eh! eh! / che guida in mare eh! eh!
a trionfare eh! eh! / co la speranza eh! eh! / e la costanza eh! eh! / che Dio concede eh! eh!
a chi ga fede eh! eh! / e ben lo prega eh! eh! / né mai se nega eh! eh! / né casca in man eh! eh!
del turco can eh! eh!

Quella che segue si canta nell'estrarre i pali dal terreno.

Da bravi puti eh! eh! / da brava zente eh! eh! / che Dio ne agiusti eh! eh!
no pensé gnente eh! eh! / raccomandève eh! eh! / col cuor in mente eh! eh! / a la divota eh! eh!
orazione eh! eh! / che la se dise eh! eh! / tre volte al zorno eh! eh! / a la matina eh! eh!
a mezzo zorno eh! eh! / e po la era eh! eh! / l'avemaria eh! eh! / forza e coraggio eh! eh!
ch'el pal vien via eh! eh!

Ed eccone altre due sempre tratte dal-lo stesso libro.

Deghe una bota, / e fé che se ghe senta / el rimbombo in laguna / e sul canal;
deghe un'altra ancora / e un'altra spenta, / che se senta al porton / dell'arsenal,
dove i fa galere / che spaventa / el turco can, / nemigo universal, / e l'Algeria corsaro,

e el Marochin / che a bordo el magna porco / e el beve vin.

Da bravi isselo in alto, / in alto isselo / fino al capelo, / e dopo andar lasselo;
lassé ch'el vaga abbasso / e ch'el se interna / de Cafurlon / nell'orida caverna, / dove nol vede
spechio de laguna, / né la fazza del sol / né de la luna

Joska, la balalaika e l'acqua alta del 1966

Eravamo euforici salendo in pullman quella sera, o meglio, quella mattina, perché erano già le due. Eravamo euforici e ne avevamo il motivo; e non era a causa delle libagioni con il "durello". Ritornavamo a Venezia dopo aver partecipato ad una rassegna corale con I Crodaioli di Bepi De Marzi in casa loro, nella *"tana del lupo"*, al Teatro Mattarello di Arzignano.

Eravamo euforici anche se il tempo atmosferico era di quelli che si suole chiamare *"tempo da lupi"*.

Avevamo eseguito i canti in programma con suprema attenzione alla direzione di Lucio e, soprattutto, con tanto sentimento, con ispirazione ed anche il maestro era particolarmente ispirato; questo forse perché avevamo davanti un personaggio che era esploso proprio in quegli anni nel mondo della musica corale per i suoi nuovi canti, e noi del *"Marmolada"* avevamo messo in programma proprio quei canti.

Di norma, quando riceviamo gli applausi riusciamo a percepire se si tratta di applausi di convenienza o se il brano che abbiamo eseguito è arrivato al cuore dei presenti.

Eravamo euforici perché quella sera avevamo *"scosso"* anche i coristi di Bepi che riscoprirono i canti del loro maestro nelle interpretazioni di Lucio e del suo Coro Marmolada.

Forse quella sera l'impegno di noi tutti, Lucio in primis, fu al massimo, ma quando fu la volta di *"Joska la rossa"*, uno dei canti più belli di Bepi ed il cui testo è di Carlo Geminiani, ci fu qualcosa di magico: i *"forte"* ed i *"piano"* del canto eseguiti con maestria, i tempi, forse non quelli da spartito, ma della testa di Lucio, così come lui li sentiva avevano imposto al canto un particolare significato; mancava il finale, quello che, come nelle altre strofe, fa: *"Joska, Joska, Joska"*. E fu proprio nel finale che Lucio, furbescamente e intelligentemente, aveva inserito una variazione, un accompagnamento *"strumentale"* o, più precisamente, l'imitazione vocale del suono della balalaika, popolare strumento della musica russa. L'esecutore era Franco Cocito, tenore primo e solista, con una voce limpida e sottile che pareva proprio il pizzicato delle corde della balalaika. Una variazione che piacque molto all'autore, che, anche dopo anni, lo ricorda quando parla o scrive del Coro Marmolada e di Lucio Finco; l'ultima volta fu al concerto del sessantesimo al Malibran quando, fra l'altro, ricordò appunto *"... e Franco Cocito che suonava la balalaika"*!

Diciamo pure che fu un successo e per questo eravamo euforici anche durante il viaggio di ritorno. Pioveva a dirotto, faceva caldo, quel caldo umido classico dello scirocco; ed il vento era forte.

Dopo un'ora circa di viaggio arrivammo a Piazzale Roma e lì tutta l'allegria passò di colpo. Mi dimenticavo: la data era, ormai, il 4 novembre del 1966, le tre del mattino; avvicinandosi ai pontili notammo subito l'insolita pendenza delle passerelle. Mai vista un'acqua così alta! L'unico mezzo che funzionava era il vaporetto della linea 1 che percorreva il Canal Grande; alcuni si avviarono a piedi ed altri in vaporetto; i primi si trovarono subito nell'acqua, mentre gli altri come scendevano al pontile più vicino alla loro abitazione non sapevano cosa fare: erano isolati. Alla fine tutti andarono a mollo ed anch'io e gli altri due, che abitavamo al Lido, un pezzettino, in Piazzale S.M. Elisabetta, lo dovemmo fare con i tacchi delle scarpe in acqua.

Ma eravamo ugualmente euforici!

La ciarastela

Nel mondo agricolo sono esistiti, da sempre, dei momenti rituali ciclici che si svolgevano nello scorrere del calendario e legati alla successione degli eventi naturali.

Si tratta quindi di momenti rituali che iniziano con il solstizio d'inverno -ed è quello che al momento c'interessa- per proseguire con gli altri riti del resto dell'anno.

Uno di questi riti era il canto della "*Chiarastella*", di origini antichissime, che veniva eseguito per la questua di fine anno nelle campagne venete, ma che si ritrova in tutt'Italia e propagato, poi, anche altrove.

I protagonisti erano, in genere, persone adulte che, solo successivamente, furono sostituiti da bambini e ragazzetti.

I versi del canto erano ispirati al Natale, dal viaggio di Maria e Giuseppe verso Betlemme alla nascita ed all'Epifania, con il contorno di angeli, pastori, comete e magi.

Non si tratta, però, di un unico canto, ma di "*edizioni*" diverse, nei tempi, nello spazio e nel linguaggio, dovute ad interpretazioni dei testi sacri, magari storpiati, creando, così, dei lemmi che oggi ci sembrano incomprensibili, con differenziazioni sensibili da una borgata ad un'altra.

Cosa sia poi la "*chiarastella*", o "*ciarastela*", anche questo dà adito ad interpretazioni diverse in quanto c'è chi la individua nella stella cometa e chi, invece, nella stella costruita con listelli di legno e carta, con all'interno una candela, ed issata su un'asta alla testa del gruppo di questuanti.

L'edizione che esegue il "*Marmolada*" è quella raccolta ed armonizzata da Gianni Malatesta, un'edizione della campagna padovana, che inizia con "*Semo qui co 'na gran stela*" indicando nella seconda interpretazione quale sia la stella; continua, quindi, con il perché siano lì, cioè

*"... per doràre Maria e Gesù,
per portare la novèla
che xé nato el Redentor".*

Le strofe di questa edizione sono ben otto e, musicalmente, tutte uguali; per questo motivo, il Coro Marmolada ne esegue solo alcune ritenute più significative, ed anche indispensabili, nel contesto del racconto della Natività. (vedi testo in nota) (1)

La seconda strofa vuole raccontare il viaggio di Maria e Giuseppe verso Betlemme, fra boschi e grotte in una stagione invernale.

Si arriva quindi alla nascita del Salvatore e, nell'ultima strofa, si vede, come appare in molti dipinti, l'adorazione dei pastori con gioia ("*... i faxéa alegria ...*") cantando "*Gloria in excelsis Dei*" che, nel canto popolare, viene storpiato in "*... in acésis Dei*".

Il canto della "*Ciarastela*", come si diceva prima, era espressione del mondo contadino e, quindi, non conosciuto e non cantato nel mondo cittadino, se non negli ultimi decenni come espressione corale e di ripresa delle tradizioni. Per questo motivo, il sottoscritto, vissuto sempre a Venezia, non ha esperienze di questa tradizione e, pertanto, vi rimanda più sotto all'articolo dell'amico Giovanni Lucio, cavarzerano, che ricorda la "*Ciarastela*" della sua giovinezza.

NOTE

1 Il testo de "*La Ciara stela*" armonizzata da Gianni Malatesta nell'interpretazione del Coro Marmolada

*Semo qua co 'na gran stela / per doràre Maria e Gesù, / per portare la novèla / che xé nato el Redentor.
// Caminando giorno e note / come fresca xé la stagion, / par i boschi e par le grotte / senza vedar la
procession. // Arivài a la capana / Madre Maria se lamentò, / la ghe dixé al so amato sposo / "mi so*

stanca de caminar". // Co' fu stata mesa note / madre Maria si risvegliò, / si svegliò con gran splendore: / jèra nato el Salvator! // I pastori faxéa alegria / al divino Salvator / i cantava "in acésis Dei", / i cantava de vero cuor.

La laine des moutons

Nei primi anni '50, all'inizio dell'attività del Coro Marmolada, entrò a far parte del nostro complesso un giovane che proveniva da Genova; aveva fatto parte del Coro Monte Cauriol, di quella città, studiava ingegneria e conosceva anche la musica. Stette poco a Venezia, perché, seguendo la famiglia, si trasferì altrove. Pur essendo stato una meteora nel "*Marmolada*", tuttavia lasciò il segno, o meglio, lasciò qualcosa che, ancor oggi, fa parte del repertorio del coro: si tratta dello spartito, scritto a matita, di un canto in patois, di una sola strofa, che lui aveva armonizzato. Un pezzo molto bello con un'armonizzazione semplice ma di molto effetto, dal sapore di musica antica, che sembra voler trasmettere le sensazioni delle alte vette. Il giovane di allora, oggi pensionato e residente in Germania, è Enzo Fantini che ha anche collaborato con noi di "*Marmolada*", con alcuni articoli di ricordi e di esperienze musicali.

Il canto, però, aveva un unico difetto e cioè quello di essere molto breve perché formato da una sola strofa. Nel 1966 Lucio Finco decise di metterla in repertorio facendo completare il testo con un'altra strofa inventata da un giovane corista di allora, Ugo Pomarici. ⁽¹⁾

"*La laine des motons*" può essere definito come un "*canto di lavoro*", perché presenta un particolare lavoro, quello dei tosatori di pecore che, nella seconda strofa "*apocrifa*", trovano un momento di gioia nel danzare, con leggiadre fanciulle, al dolce suono del violino.

Si sapeva che apparteneva all'area francofona ma non se ne conosceva l'esatta provenienza, anche perché non è stato mai trovato nei repertori di altri cori italiani; neppure Enzo Fantini aveva saputo fornire qualche notizia in più.

Il coro l'ha eseguito in concerto anche a Ginevra, in Savoia e nel Delfinato, ma anche in questi luoghi sembrava sconosciuto. E questo fino a qualche mese fa quando Enzo mi inviò fotocopia del testo e dello spartito di questo canto, tratto da un libro edito a Parigi ed intitolato "*Jeunesse qui chante - Chansons anciennes harmonisées*", dove si scopre che le strofe sono molte di più ⁽²⁾ e che la regione di provenienza è l'Alvernia, nel Massiccio Centrale, regione ad economia, anche oggi, essenzialmente agricola, dove l'allevamento del bestiame, in particolare quello ovino, è una delle attività principali.

Naturalmente questa novità mi incuriosì ed allora utilizzando la "*rete*" (internet) ho cercato notizie nel "*mondo digitale*".

Interessando i siti italiani ho scoperto che il Coro Monte Cauriol è l'unico, oltre al Marmolada, ad eseguire questo canto, però con armonizzazione diversa. ⁽³⁾

Sono passato quindi ai siti in lingua francese e qui ho fatto altre scoperte interessanti.

In primo luogo ho trovato conferma a quanto indicato nel libro francese e cioè che la sua provenienza è proprio l'Alvernia ed il testo è lo stesso. Ma in quasi tutti i siti è definito non come canto di lavoro ma come un allegro canto per bambini, quasi una filastrocca per accompagnare qualche gioco.

Ho trovato anche un'edizione con la sola prima strofa.

Ma forse la notizia più curiosa è quella che in molti siti, sempre in lingua francese, ho scoperto che "*La laine des moutons*" viene definito come "*canto popolare canadese*"⁽⁴⁾. Naturalmente si riferisce alla parte francofona di questo stato ed il testo è lo stesso di quello proveniente dall'Alvernia.

Come si sa, però, i canti popolari, nel tempo, vengono anche modificati ed integrati prendendo da altri e questo è il caso di un'edizione, sempre sui siti francesi, in cui, alle originali prime tre strofe, se ne aggiungono altre, con metrica diversa, che raccontano di un lupo che prende quindici pecore alla pastora; intervengono quindi tre cavalieri che salvano le pecore e che, naturalmente,

insidiano la pastora. Questa, però, resiste in quanto ha già chi l'ama. Come si può ben vedere, ... tutto il mondo è paese!!!

E concludo evidenziando un'altra edizione completamente modificata, con lo stesso titolo ma con un testo completamente diverso che parla di guerre, armamenti, razzismo, bombe e di donne dell'Afghanistan.⁽⁵⁾

NOTE

1 *"Au douce son du violon / o jeune-fille o jeune-fille, / au douce son du violon / o jeune-fille dançons, / dançons, dançons"*

2 Le strofe sono sei: *" La laine des moutons, / c'est nous chi la tondaine. / La laine des moutons, / c'est nous qui la tondons, / tondons, tondons, / la laine des moutaines, / la laine des moutons."* Le altre strofe rispettano la stessa struttura modificando in ognuna il verbo:

" ... C'est nous qui la lavaine

... C'est nous qui la cardaine ...

... C'est nous qui la filaine ...

... C'est nous qui la vendaine ...

... C'est nous qui la chantaine ... "

3 Armonizzazione Monte Cauriol

4 Questa notizia conferma la teoria secondo la quale i canti popolari passano da un paese all'altro, da una vallata all'altra, da una regione all'altra, scavalcando anche gli oceani. A volte si perde anche il luogo di nascita del canto stesso.

5 Per chi volesse consultare il testo: <http://www.lagauche.com>

Le voci di Nikolajewka

Verso la fine degli anni '60, all'apparire nel mondo corale di Bepi De Marzi, anche il Coro Marmolada, fra i primi, volle sperimentare la nuova coralità che esprimeva quest'autore che rappresentava, in quel momento, la novità, e quindi lo svecchiamento, nel nostro modo di cantare.

Ed ecco, allora, dopo il più famoso *Signore delle cime* ed altre, il gruppo di "*poesie in musica*" ispirate all'epopea alpina della seconda guerra mondiale: *Il Golico* (campagna di Grecia), *L'ultima notte*, *Joska* e *Le voci di Nikolajewka* (campagna di Russia); le ultime tre trovarono sollecitazione dal libro di Giulio Bedeschi "*Centomila gavette di ghiaccio*", uscito proprio in quegli anni, che portava a conoscenza del grande pubblico le vicende ed i drammi umani degli alpini a seguito della sciagurata avventura bellica voluta dal governo fascista di allora.

Nikolajewka è la località spersa nella vasta pianura russa, dove scorre il fiume Don, divenuta famosa per la battaglia disperata ingaggiata dagli uomini della "*Tridentina*", unitamente a quelli d'altre unità combattenti alpine, per uscire dall'accerchiamento che l'esercito sovietico aveva creato attorno a queste truppe e ad altri quarantamila sbandati sia dell'armata italiana sia delle forze alleate (tedeschi, ungheresi e rumeni).

Il 26 gennaio 1943, con 30° sotto zero, dopo giorni di ritirata sempre incalzati dalle truppe e dai partigiani russi, con equipaggiamento "*standard*", cioè che andava bene sia in Africa sia in Russia, e con armi inadeguate (arma individuale era il moschetto mod.1891), gli alpini, quasi con un atto disperato, urlando e brandendo i fucili a mo' di clava dopo aver terminato le munizioni, incitati del loro comandante, il generale Riverberi, che dall'alto di un carro armato tedesco, a più riprese, urlava "*Avanti Tridentina!*", riuscirono a rompere l'accerchiamento prendendo di sorpresa i russi che rimasero sbigottiti di tanta irruenza.

Ma la vittoria non fu incruenta! Gli alpini, che già erano stati decimati nelle settimane precedenti dal meglio equipaggiato ed armato esercito sovietico, ma, soprattutto, dal grande gelo dell'inverno russo, lasciarono migliaia di morti e di feriti sulla neve della piana di Nikolajewka che precedeva il terrapieno della ferrovia oltre la quale si apriva la via del ritorno a casa.

Le voci di Nikolajewka non contiene un testo, ma solo una parola, Nikolajewka, che scandisce la musica di questo canto con una melodia minimamente ispirata alla musica popolare russa, una melodia che, sembrando provenire da lontano, ricorda dapprima il miraggio della salvezza che per molti, invece, termina con le urla di chi è senza speranza; sono quindi le voci della disperazione che ci vogliono ricordare quanto la guerra sia crudele, brutale e disumana, qualsiasi guerra, anche quella che oggi è considerata "*giusta*". Non esistono guerre di questo tipo! Fu, quella che terminò nel 1945, una guerra che sconvolse il mondo e che procurò immani sofferenze ai soldati, alle popolazioni civili ed alle comunità ebraiche.

E noi cantiamo *Le voci di Nikolajewka*, e lo canteremo sempre invitando il pubblico ad ascoltare il brano nello spirito del ricordo e come ammonimento per adoperarsi tutti affinché non vi siano altre "*Nikolajewke*".

M'hanno fatto burattino

Si sa, siamo in un periodo in cui c'è chi contesta anche l'evidenza o chi vuole fare del revisionismo storico. Ed allora portiamoci anche noi su questo binario, o meglio su un binario simile, dove la materia trattata è, senz'altro, più leggera, e più consona al nostro modo di vedere e di sentire.

Entriamo nel modo delle favole che, fin da piccoli, ci hanno affascinato. Ma visto che, volenti o nolenti, siamo passati, crescendo, anche attraverso il periodo della contestazione "sessantottesca" proviamo a riscoprire, o a rivedere, una delle più famose fiabe, non solo italiane, ma mondiale.

La revisione, se così vogliamo chiamarla, forse farà rivoltare nella tomba quel Carlo Lorenzini, il Collodi, che, nel lontano 1881, iniziò a pubblicare, sul "Giornale per bambini", la "Storia di un burattino" che, due anni dopo, raccolto in un volume, divenne "Le avventure di Pinocchio".

Il riferimento al '68 di cui sopra non è fuori luogo perché l'autore del testo e della musica, Alessandro Buggiani⁽¹⁾, anche se nel 1968 era nato da poco, ha girato di 180° quella che possiamo definire la "morale" del burattino che, dopo le avventure che tutti conosciamo, diventa un bravo bambino.

È nato così un canto, dal testo molto ironico e contestatore, nel quale il protagonista è un burattino che non vuole assolutamente diventare "un bambino in carne e ossa"; e per farlo, contrariamente al vero Pinocchio, dice la verità. "Non ho voglia di studiare..." afferma all'inizio e non prova neppure ad andare a scuola perché "... il cervello mio è di legno". Nasce tutto dal fatto che il suo "... babbo, poverino, non voleva restar solo. ..." e lui, anche con un cervello di legno, comprende le esigenze paterne, ma, evidentemente, non può e non vuole assecondarlo.

Sincero al massimo questo burattino ed anche determinato tanto che ce ne ha anche per la fata alla quale dice chiaro e tondo: "Io non voglio diventare -fata la faresti grossa- un bambino in carne e ossa.". Non è un burattino al quale crescerà il naso! Veramente un bel carattere "tosto"!

Questo canto, che abbiamo sentito per la prima volta durante una rassegna corale a Firenze, ci è piaciuto ed è stato deciso di apprenderlo; presentato al pubblico è stato gradito, oltre che per il testo ⁽²⁾ anche per la musica.

NOTE

1 **Alessandro Buggiani** (1965) è nel Coro Monte Sagro di Carrara come baritono dal 1983 e lo dirige dal 1993. Autodidatta negli studi musicali, ha studiato composizione privatamente con Andrea Nicoli. Compose musiche di scena per spettacoli teatrali e lavora come attore.

2 *Non ho voglia di studiare, / ma la colpa non è mia: / io c'avrei di molto ingegno, / ma il cervello mio è di legno.*

M'hanno fatto burattino, / ma non sono mai contenti: / dopo tanto gran lavoro, / ora vogliono un bambino!

Non ci sto, io me la batto. / Esco fuori, vado in giro. / Io non voglio diventare / -fata la faresti grossa - / un bambino in carne e ossa!

Io non so che c'è di male / se vi grido il mio sdegno; / ad ognuno il proprio corpo / ed il mio resta di legno.

M'hanno fatto burattino, / li ringrazio e son contento. / Se volevan qualcos'altro, / hanno perso il loro tempo.

Il mio babbo, poverino, / non voleva restar solo. / Lo capisco, ma non posso / diventare un bel bambino: / sono nato burattino.

*M'hanno fatto burattino, / me ne scappo lesto, lesto. / M'hanno fatto burattino, / ora burattino resto! /
Ora burattino resto! / Ora burattino resto!
M'hanno fatto burattino? / Ora burattino resto!*

Maria lavava

In occasione dei Concerti di Natale 2005, il “*Marmolada*” ha presentato un nuovo inserimento nel repertorio dei canti usuali in questa festività. Il suo titolo è: “*Maria lavava*”, titolo determinato, come succede spesso, dall’incipit del testo. Lo spartito dell’armonizzazione del Coro Monte Cauriol, cioè di Armando Corso direttore del coro stesso, indica come provenienza del canto la Toscana.

Avendo avuto occasione di ascoltare questa melodia con altre parole ho cercato di scoprire la vera provenienza di questo brano che, a dire il vero, è abbastanza conosciuto in tutta Italia.

Gran parte dei testi simili all’edizione che noi eseguiamo ⁽¹⁾ li troviamo anche in altre regioni dell’Italia centrale con piccole varianti. Nella stessa Toscana c’è un’edizione ⁽²⁾ dove questo canto, con una strofa in più, usa dei termini più vicini al fiorentino (ad es.: “ ... *ché fame aveva* ... “ usando il “*ché*” al posto del perché, oppure “ ... *del pane 'un ce l'ho* . ” dove “*un*” ha il significato di non.

È un canto, quello definito popolare, che su un antico motivo di chiesa (ne tratteremo più avanti), raffigura la vita domestica della Sacra Famiglia non molto dissimile da quello che era il tenore di vita di moltissime altre famiglie, soprattutto contadine, di qualche secolo fa.

Lo stesso testo trovato nell’edizione di cui alla nota n. 2 è indicato, in internet, con il titolo di “*Laude di Montefoscoli*” dove Montefoscoli è un paese della provincia di Pisa. Un canto dal testo simile ⁽³⁾ assume invece il titolo “*La notte di Natale*”, sempre dall’inizio del primo verso.

C’è anche chi la chiama “*Filastrocca di Natale*” dove il testo è simile a quello di cui alla nota n. 3 ma inizia con “*Stanotte a mezzanotte* ... “ quasi a voler precisare e sottolineare il momento dell’evento.

Anche in Sicilia troviamo un testo ⁽⁴⁾ legato a questo motivo il cui titolo è solamente “*Filastrocca*” dove, pur restando nell’ambito dei testi precedenti, questo è ancora più reale, soprattutto nell’ultimo verso.

Tutti i testi, che abbiamo visto essere abbastanza simili, essendo “*popolari*” “ ... *sono privi di misticismo e trascendenza mentre risultano in essi gli aspetti umani e terreni della vicende del Vangelo, sia che siano espressi in forma drammatica come nelle «Passioni», sia che lo siano nella forma lieta come in questo quadretto familiare delle semplici e serene linee*”. ⁽⁵⁾

Il motivo ed il testo originali sono da attribuire ad un santo napoletano, Sant’Alfonso Maria de’ Liguori (1696-1787), primogenito di una famiglia appartenente alla nobiltà napoletana. Riceve una solida istruzione, studia lingue classiche e moderne, la pittura e la musica. Compose un Duetto sulla Passione, un cantico natalizio, oggi ancora famoso in Italia, “*Tu scendi dalle stelle*”, e numerosi altri inni. Termina gli studi universitari ottenendo il dottorato in diritto civile e canonico e comincia ad esercitare nel campo del diritto a soli 16 anni. A trent’anni viene ordinato sacerdote e poco dopo fonda la Congregazione dei Redentoristi.

Oltre al famoso canto natalizio di cui sopra, compose anche testo e musica del canto che, essendo divenuto poi famoso in tutto il nostro paese, diede origine alle diverse versioni di quello che noi chiamiamo “*Maria lavava*”. Ma in origine il titolo, sempre prendendo spunto dal primo verso, s’intitolava “*Fermarono i cieli*” del quale riporto in nota sola i primi versi ⁽⁶⁾ essendo il testo composto da numerose strofe.

E “*Fermarono i cieli*” è il titolo che viene riportato più spesso nei repertori dei vari cori, ma non sempre; infatti c’è chi si preoccupa di modificarlo chiamandolo, ad esempio, “*Dormi dormi*” scegliendo quindi “ ... *di intitolarla con l’incipit del ritornello, secondo una consuetudine popolare ormai consolidata*” e riconoscendo, però, l’esattezza dell’altro titolo. Bisogna dire anche che non

tutte le versioni di questo canto coincidono; a volte le strofe sono messe in posizioni diverse e questo è senz'altro dovuto a varie riscritture dei tempi passati. (7)

L'edizione scelta dal "Marmolada" è quella armonizzata, come dicevo all'inizio, da Armando Corso che, forse perché attivo anche nel campo del jazz, (8) ha costruito, usando una serie di semitoni soprattutto nelle voci di accompagnamento (bassi e baritoni), un assieme di dissonanze di stampo moderno e piacevoli all'ascolto anche se non apprezzate da qualche "purista" del canto cosiddetto popolare.

Forse è stato un po' difficile l'apprendimento e, sempre forse, anche l'ascolto da parte di un pubblico non introdotto da una presentazione adeguata. Comunque, e parlo delle esecuzioni attuate finora, il canto è sempre stato ben accettato ed apprezzato e, quindi, credo che la scelta di inserimento nel repertorio sia stata una scelta giusta.

NOTE

1 *Maria lavava, / Giuseppe stendeva, / il Bimbo piangeva, / dal sonno che aveva.
Stai zitto, Mio Figlio, / che adesso Ti piglio, / Ti piglio, Ti bacio / la nanna Ti fo.
Dormi dormi, / fai la ninna nanna Figliol.*

*La neve sui monti / dal cielo cadeva, / il Bimbo piangeva, / dal freddo che aveva.
Stai zitto, Mio Figlio, / che adesso Ti piglio, / Ti canto la ninna / la nanna Ti fo.
Dormi dormi, / fai la ninna nanna Figliol.*

2 Claudio Malcapi - "Canzoni toscane" – Libreria Editrice Fiorentina – 1981

3 *La notte di Natale, / è nato un bel bambino, / bianco, rosso /e tutto ricciolino.
La neve cadeva. / Cadeva giù dal cielo, / Maria col suo velo / Copriva Gesù.
Maria lavava, / Giuseppe stendeva / Il Bimbo piangeva / Dal freddo che aveva.
Stai zitto mio figlio / Che adesso ti piglio, / del latte ti do; / ma pane non ho.
La neve cadeva, / Cadeva giù dal cielo, / Maria col suo velo / Copriva Gesù!*

4 *Maria lavava, / Giuseppe stinnía, / lu figghiu chiancía / chi manciari vulía.
Zittiti, figghiu, / chi ora ti pigghiu, / manciari `un ci nn`é, / ti dugnu 'a nenné.*

5 cit. nota n.2

6 *Fermarono i cieli la loro armonia, / cantando Maria la nanna a Gesù.*

*Con voce divina, la Vergine bella, / più vaga che stella, cantava così:
Dormi, dormi, / fa' la ninna nanna, Gesù.*

7 " *Maria contempla il SS. Bambinello*" è un altro titolo di questo canto le cui strofe sono simili a " *Fermarono i cieli*" ma posizionate diversamente.

8 Armando Corso, oltre a dirigere il Coro Monte Cauriol di Genova, da lui fondato nel 1949, è attivo anche nel campo del jazz dal 1947. Ha inciso con Albert Nicolas, Bobby Hackett e vari complessi nazionali; ha suonato in numerosi concerti e festival in Italia e all'estero, con molti fra i maggiori jazzisti stranieri. Tra essi citiamo Max Kaminsky, Bud Freeman, Bill Coleman, Wild Bill Davison, Billy Butterfield, Eddie Miller, Oscar Klein, Bennie Morton, Louis Nelson e Joe Venuti.

Montagnutis

"Montagnutis" è uno dei tanti canti friulani che vuole ricordare come questo popolo non si sia mai lasciato intimorire dalle difficoltà di vario genere (guerre, invasioni, carestie, terremoti, mancanza di lavoro) e quindi abbia risposto in ogni occasione positivamente legando le sue "fortune" all'esigenza di lavorare lontano da casa.

Questa volta il protagonista è colui che si trova in paesi stranieri; e stranieri possono essere sia quelli immediatamente oltre la propria valle come quelli molto più lontani, anche al di là degli oceani.

Se si ripercorre la storia dell'emigrazione friulana si riscontra che all'inizio si trattava quasi sempre di migrazioni stagionali e quindi in paesi relativamente vicini (Venezia, Austria, Ungheria) ed il genere di lavoro era legato in particolare all'edilizia, all'agricoltura ed alla silvicoltura (boscaioli). Solo dopo l'unità d'Italia vi furono emigrazioni in posti più lontani vuoi per esigenze particolari (in Siberia per la costruzione della "Transiberiana" - v. il romanzo di Carlo Sgorlon "La conchiglia di Anataj") ed in questo caso partiva solo l'uomo con la speranza del ritorno, vuoi per emigrazioni oltre oceano, in particolare verso il Sud America, e, quindi, molto spesso, partiva l'intero gruppo familiare. Comunque nel cuore dell'emigrante friulano è sempre rimasto il paese natio al quale poter tornare, magari solo per riposarvi per sempre.

Questi sentimenti sono stati raccolti da me e da tutti i coristi nell'incontrare, durante le varie "tournées" all'estero compiute dal coro -soprattutto in Argentina-, emigranti friulani.

Il canto in questione nasce proprio con le prime emigrazioni, quelle al di là delle montagne di casa, e l'emigrante prega le montagne, e per questo usa un vezzeggiativo che, però, non ha molto significato traducendolo (montagnole, piccole montagne); e chiede loro di abbassarsi così lui potrà rivedere i luoghi cari, in particolare dove andava a "far l'amore".

Si rivolge anche alle stelle e, tramite loro, vuole mandare un saluto alla sua donna che ne attende il ritorno.

"O Gigiota" ed altri canti ... gaudenti

Costantino Nigra,^[1] nella raccolta dei canti popolari piemontesi, nomina "*Convegno notturno*" un tipo di canto nel quale si assiste a richieste pressanti dell'innamorato alla sua bella per un incontro, e lo suddivide in tre sottotipi: il primo è quello in cui il convegno promesso non viene poi concesso, il secondo quello in cui il convegno promesso viene accordato ed il terzo quello in cui il convegno viene richiesto ma non è promesso né accordato.

"O Gigiota",^[2] il canto che abbiamo appreso ultimamente, nell'armonizzazione ai Andrea Mascagni, appartiene sicuramente al secondo tipo di "*Convegno notturno*". È un canto della campagna emiliana, più precisamente del ferrarese, di intonazione garbatamente boccacesca; la situazione descritta è un po' scabrosa, ma viene -nel contesto del racconto- decisamente sdrammatizzata.

O Gigiota

The image shows a musical score for the song "O Gigiota". It is written for Tenors (TENORI) and Basses (BASSI). The tempo is marked "Andante". The score consists of two staves. The Tenors' part is on the top staff, and the Basses' part is on the bottom staff. The lyrics are written below the Tenors' staff. The lyrics are: "O Gi - gio - ta, be - la Gi - gio - ta, u - na li - cen - za vu - ri - à da - gio - ta,". The music is in a 2/4 time signature and features a simple harmonic accompaniment.

"Gigiota" è un nome che si addice a questo canto; è un nome "*corposo*", sostanzioso, cioè un nome che rappresenta anche fisicamente questa bella ragazza, senz'altro formosa e appariscente, che attira le voglie dell'innamorato. Questi chiede una "*licenza*", una concessione, un permesso, e, quindi, per estensione, "*libertà di fare*" che si tramuta in sfrenatezza di costumi.

La Gigiota acconsente (*non vi fu alcunché di "galeotto"*) ed ecco che a mezzanotte, quando tutta la casa è immersa nel sonno, un leggero segnale ("... *un bussetto alla porta, ...*") induce la bella Gigiota ad andare ad aprire la porta per accogliere il suo amore. Forse i due, intimamente agitati ed esuberanti, svegliano i genitori che bruscamente intervengono e, al buio, si accorgono di qualcosa e chiedono "... *chi è quell'uomo che è a letto con te?*". Ma Gigiota non si perde d'animo e trova subito una scusa: "*L'è mia sorela, Caterinela, che l'è venuta a dormire con me.*".

I canti di questo tipo che, come vedremo, non mancano nel genere "popolare", trattavano, anche se esplicitamente, argomenti d'amore e di sesso con garbo e semplicità, senza eccedere e senza degradare nello scurrile.

Ma non c'è solo la Gigiota! Sempre in Emilia troviamo la ... **Pinota** ^[3] al quale l'innamorato chiede una "*grazia*", termine assimilabile alla "*licenza*" del canto precedente. L'appuntamento viene fissato alle undici (non a mezzanotte) ... "*... quando mamma e papà non c'è.*". L'incontro non avviene in camera, ma fuori e la Pinota si presenta "*... deschèlza in camisola*" (scalza ed in camicia da notte) anche se voleva rivestirsi. Il giovanotto non dà molta importanza all'abbigliamento della Pinota perché "*... non importa che tu ti vesta, tanto nuda tu piaci a me.*". Essere essenziale e deciso, questa è la caratteristica dell'innamorato di Pinota

Dall'Emilia attraversiamo gli Appennini e, in Toscana, troviamo un'altra Pinota; il testo è simile alla versione emiliana ma, nella prima strofa, l'innamorato non chiede una "*licenza*" o una "*grazia*": lui ... vuole, esige : "*O Pinota, bella Pinota, vo' una notte dormire con te.*".

La scoperta di questi canti gaudenti e boccacceschi, piccanti, osé, non si ferma a queste due regioni. In Trentino troviamo "*E picchia picchia a la porticella*" [4] dove, la porta viene aperta, con la mano, e "... *co' la boca la me dà un bacin*", un bacino così forte da svegliare i genitori che appaiono preoccupati di quello che dirà la gente; ma contrariamente agli altri testi, nel finale, che potremo definire più moderno, la ragazza conclude con "*Ma lascia pure che il mondo dica, io voglio amare chi ama me!*".

Un testo molto simile lo troviamo in Val Canobbina [5] dal titolo "*E picchia, picchia*" nell'armonizzazione di Armando Corsol[6]. Rispetto all'edizione trentina questo ha una strofa in più che recita: "*Io voglio amare quel giovanotto, che è stà sett'anni in prigion, ... prigion per me!*".

Il madrigale è una composizione musicale, in maggior parte per gruppi di 3-6 voci, originata in Italia, e diffusa in particolare tra Rinascimento e Barocco e quindi in un arco di tempo che va all'incirca dalla seconda metà del XIV secolo fino al XVI secolo. Una teoria sulla etimologia della parola "*madrigale*" afferma che questo termine viene dal latino "*materialis*" e che, opposto a "*spiritualis*", prende il significato di "*cose materiali o grosse*".

Canti di cose materiali o grosse dove il termine "*grosse*" non lascia dubbi sugli argomenti trattati dai testi: canti d'amore -non spirituale- ma materiale, sensuale. Ma un'altra teoria ne ipotizza l'etimologia dal latino volgare "*mandria-mandrialis*" in riferimento al contenuto rustico e pastorale. Così canzoni gaudenti -in genere di autore anonimo, ma non sempre- le troviamo nelle raccolte musicali dei secoli scorsi, come il caso di "*Per ristor del corpo lasso*" [7], dove il testo (*vedi a fianco*) non dà adito ad interpretazioni in quanto tutto è molto chiaro e dove la donzella prima fa finta di non accettare le "*avances*" dell'intraprendente messere, ma poi è ben contenta del godimento che segue.

Non è proprio il caso di citare la locuzione latina "*O tempora, o mores!*"

NOTE

1 Costantino Nigra (1828-1907), uomo politico piemontese, ma anche filologo e poeta. Si dedicò alla raccolta dei canti popolari della sua regione e sull'argomento pubblicò "Canti popolari del Piemonte" (1888)

2 *O Gigiota, bela Gigiota, / una licenza vuria da te, / una licenza date vuria, / solo una notte a dormire con te.*

Mezzanotte, un bussetto alla porta, / cara Gigiota venite ad aprir, / con una mano apri la porta / e con quell'altra accarezza il tuo amor.

O Gigiota, bela Gigiota, / chi è quell'uomo che è a letto con te? / L'è mia sorela, Caterinela, / che l'è venuta a dormire con me.

3 "O Pinota" raccolta nel 1938 a Pian di Macia (BO) ed armonizzata da Giorgio Vacchi

4 "E picchia, picchia a la porticella" (Valsugana) - Ricostruzione di Luigi Pigarelli.

5 La Valle Cannobina è una valle del Piemonte, in provincia del Verbano Cusio Ossola. Prende il nome da Cannobio (sul Lago Maggiore), il principale abitato che si trova al suo inizio.

6 Armando Corso - vedi <http://www.corocauriol.com/armando.html>

7 "*Apografo miscellaneo marciano*" - Francesco Luisi - Edizioni Fondazione Levi - Venezia 1979 (Edizione critica integrale dei Manoscritti Marciani, 1795.1798).

"Apografo" = copia del manoscritto originale.

Testo

Per ristor del corpo lasso,
che per forza amor tien vivo,

in un bosco andando a spasso,
che del sol era già privo,
l'incontrai il bel volto divo
che col sguardo il cor m'accese.
Io la basai cortese
e la me disse: "Ah,
che gran furor ti prese!
Non ti acostar sin qua:
sta', sta', sta', ch'amor ne aiuterà,
e sta', sta', sta', ch'amor ne aiuterà."
"Io sarei ben poco accorto
se de qui fesse partita
senza haver qualche conforto
che sostenghi la mia vita;
domque, tua beltà infinita
goderò, ma con rispetto".
Tocar li volsi il petto
e la me disse: "Ah,
voresti haver diletto!
Ma questo non sarà:
sta', sta', sta', ch'amor ne aiuterà,
e sta', sta', sta', ch'amor ne aiuterà."
"So che alcun non pò vedere,
però scaccia ogni timore;
mentre il ben che se può havere
tôr si vòl con grande amore,
se comette grave errore
a non restaurar suoi danni".
Levar gli volsi i panni
et la me disse: "Ah,
vorresti con inganni
far quel che ben non sta!
Sta', sta', sta', ch'amor ne aiuterà,
e sta', sta', sta', ch'amor ne aiuterà."

Oh Santa Notte

OH SANTA NOTTE, uno dei canti natalizi del nostro repertorio, ha una storia interessante.

Il curato di Roquemaure, l'abate Eugène Nicolas, nel quadro delle manifestazioni culturali e religiose che voleva organizzare per raccogliere dei contributi per la costruzione delle vetrate della chiesa di San Giovanni Battista, aveva chiesto ad un suo parrocchiano, commerciante di vini e poeta provenzale a tempo perso, di scrivere il testo di un canto di Natale. Siamo a metà dell'800, precisamente il 3 dicembre del 1847, e Placide Cappeau, così si chiamava il commerciante di vini, si trovava sulla diligenza di ritorno da Parigi, fra Mâcon e Digione; fu proprio in quel tratto di percorso che scrisse i versi di quello che intitolò *Cantique de Noël*. In quel momento l'autore non immaginava il successo che avrebbe avuto la sua poesia. Nel paese francese risiedeva, temporaneamente, un ingegnere parigino che seguiva i lavori di un ponte; con lui c'era la moglie Emily, cantante, che conosceva il compositore Adolph Adam⁽¹⁾ del quale aveva interpretato una delle sue opere in tre atti. Emily indirizzò queste strofe di *Minuit Chrétiens*, così chiamato successivamente dalle prime parole del testo, al musicista che, in pochi giorni le musicò. La cantante le interpretò per la prima volta alla messa di mezzanotte del 24 dicembre 1847 nella piccola chiesa di Roquemaure.

Questi i versi originali del canto, in lingua francese:

*Minuit, chrétiens, c'est l'heure solennelle
Où l'Homme-Dieu descendit jusqu'à nous,
Pour effacer la tache originelle
Et de son Père arrêter le courroux.
Le monde entier tressaille d'espérance,
A cette nuit qui lui donne un Sauveur.
Peuple, à genoux, attends ta délivrance
Noël ! Noël ! Voici le Rédempteur (bis)
De notre foi que la lumière ardente
Nous guide tous au berceau de l'Enfant
Comme autrefois une étoile brillante
Y conduisit les chefs de l'Orient.
Le Roi des rois naît dans une humble crèche
Puissants du jour, fiers de votre grandeur,
A votre orgueil, c'est de là que Dieu prêche.
Courbez vos fronts devant le Rédempteur (bis).
Le Rédempteur a brisé toute entrave,
La Terre est libre et le Ciel est ouvert.
Il voit un frère où n'était qu'un esclave,
L'amour unit ceux qu'enchaînait le fer.
Qui lui dira notre reconnaissance ?
C'est pour nous tous qu'il naît,
qu'il souffre et meurt.
Peuple, debout ! Chante ta délivrance.
Noël ! Noël ! Chantons le Rédempteur (bis).*

Fu subito un successo, anche se il compositore, autore di numerosa musica per l'opera ed il balletto, non ne ebbe sentore perché morì solo qualche anno dopo.

Negli anni successivi il brano approdò nel mondo anglosassone, dove divenne famosissimo, e lo è ancora oggi, con il titolo di "*Oh Holy Night*"; il testo venne modificato e questa versione divenne più famosa dell'originale, e ciò anche nel resto del mondo, tanto che pure la versione italiana, quella che noi eseguiamo, nell'armonizzazione di Gianni Malatesta, dal titolo appunto di *Oh Santa Notte*, è la libera traduzione⁽²⁾ del testo inglese e non di quello francese.

NOTE

1 Adolphe Charles Adam (Parigi, 24 luglio 1803 – 3 maggio 1856) è stato un compositore e critico musicale francese. Autore prolifico di composizioni per l'opera e il balletto, è famoso per i balletti *Giselle* (1844) e *Le Corsaire* (1856), l'opera *Les Toréadors* (nota anche con il titolo di *Le toréador ou L'accord parfait* (1849) e la sua canzone di Natale "Minuit Chrétiens" .

2 Oh santa notte, le stelle son splendenti,
in questa notte è nato Gesù.

A lungo giacque il mondo nell'errore
finché Egli apparve la luce a portar.

Un cantico di gioia e di speranza
riempie il cuore e nasce il nuovo giorno.

(Rit.) Gloria al Signore
in cielo e sulla terra,

oh notte divina, oh notte del Signor.

Natal, Natal, nato è Gesù.

Oh santa notte, la notte del Natale
un bimbo è nato il mondo a salvar.

In una fredda e buia mangiatoia
Iddio Signore per l'uomo s'incarnò.

A Lui offriamo con cuore generoso
la nostra vita, gioie e sofferenze.

Nato è Gesù divino redentore

(Rit.) Gloria

Egli ci disse di amarci l'un con l'altro,
la Sua legge è pace e amor.

Ogni persona sia nostro fratello,
nel Suo nome cessi ogni mal.

Di gioia un canto in coro eleviamo
e il Suo santo nome veneriamo.

Gloria al Signor, per sempre Lui preghiamo.

(Rit.) Gloria .

Partenza amara (Vustu vegnir co' mi)

Il 12 maggio 1797 il doge di Venezia, Ludovico Manin, cedendo alle pressioni militari di Napoleone, nella seduta del Maggior Consiglio dichiarava la fine della Repubblica di Venezia dopo circa mille anni di vita, di storia e di vicende gloriose sotto i profili civile, militare, giuridico, economico, sociale ed artistico.

Anche se già da qualche tempo era iniziato il periodo di decadenza del Dogado e dei possedimenti che Venezia aveva sia nei mari orientali che nella terraferma, tuttavia con l'atto formale del 12 maggio, iniziò la vera decadenza della città soprattutto dal punto di vista economico.

I nuovi padroni, i francesi, e per essi Napoleone, oltre a portare a Parigi innumerevoli capolavori d'arte che nel corso dei secoli erano stati raccolti e creati a Venezia, fecero in modo che anche l'economia cittadina, basata essenzialmente sul commercio, crollasse. In questo modo Venezia, che da sempre aveva importato, scambiando, i beni primari necessari alla vita di ogni giorno, si trovò letteralmente alla fame. Famiglie che una volta, con le loro fortune, potevano anche armare navi per la difesa della città e delle rotte di navigazione, si trovarono nell'impossibilità di operare e si ridussero sul lastrico trascinando in questa sfortuna anche il popolo veneziano.

In quel periodo si può dire che iniziò anche l'esodo dei veneziani, per cercare nuove occasioni di lavoro, e fra queste vi era anche la guerra. Infatti Napoleone, nel suo sogno di conquista dell'Europa, aveva bisogno di uomini che combattessero per lui, magari sotto la spinta degli ideali nati dalla Rivoluzione Francese.

Ed ecco che allora molti giovani veneziani, vuoi per questi ideali, ma anche e soprattutto per la miseria, si trovavano a dover abbandonare la famiglia, la città e la donna amata per andare in guerra. E quella partenza era una "*Partenza amara*" in quanto a questi giovani restava soltanto la speranza di poter ritornare.

Il canto, che vuole rappresentare i sentimenti di questi giovani nel momento doloroso del distacco, è di origine veneziana ma l'attuale testo ha subito delle trasformazioni dovute senz'altro all'appropriarsi del testo da parte di altre culture; infatti il lessico non è propriamente veneziano e molte parole sono state italianizzate.

E un canto triste e questa tristezza viene contrassegnata in modo particolare anche dalla melodia e dall'armonizzazione, anche se il ritornello vivacizza musicalmente il pezzo.

Particolarmente significativa è l'ultima strofa nella quale il giovane coscritto, non potendo portare con sé la sua Maria, nome molto comune questo a Venezia anche per la particolare religiosità nei confronti della Madonna da parte del popolo lagunare (molte chiese sono state erette a Suo nome), la affida ai familiari pregandoli di averne riguardo perché l'amore verso la sua donna è la molla che tiene in vita la speranza del ritorno.

"*Partenza amara*" è un canto sconosciuto ai giovani d'oggi e fino a circa quaranta anni fa qualche vecchio lo cantava ancora sia a Venezia ma anche nelle zone del litorale (Treporti) ed a Chioggia.

Rifugio bianco

Nel 2006 la “*Giovane Montagna*” di Venezia celebrava il suo 60° anniversario di fondazione e l’evento, al quale anche il Coro Marmolada partecipò, mi ha dato lo spunto per “raccontare” un canto che si addice proprio a chi ama la montagna, a chi, zaino in spalla, la frequenta e l’affronta.

Si tratta di “*Rifugio bianco*” un canto di Bepi De Marzi che nacque in occasione della dedizione a Giovanni Tonini, suo amico, di un rifugio sulle montagne del Pinè, nel Trentino. Il testo, che si adatta ad una musica molto bella nella sua semplicità, si può definire una poesia come, d’altra parte, sono poesie tutti i componimenti di De Marzi.

Chi frequenta, o frequentava negli anni giovanili, la montagna ed i suoi rifugi, non può disconoscere che la prima strofa descrive un itinerario classico, quello che ognuno serba fra i propri ricordi più belli, che ci conduce ad un qualsiasi rifugio di montagna.

Anni addietro, quando “*andare per rifugi*” significava, in particolare per noi cittadini, dapprima prendere il treno, poi una corriera (allora non si chiamava ancora “*pullmann*”) e, quindi, lasciate le ultime casa del paese, iniziare la salita per una valle, il più delle volte molto chiusa, percorsa da un sentiero che, procedendo a zig-zag, s’inerpicava portandoci in quota.

Spesso si procedeva non vedendo neppure il cielo, tanto era fitto bosco di latifoglie. Poi, un po’ alla volta, la vegetazione cambiava: ai carpini, frassini e faggi seguivano pini, abeti e larici. Ecco, quasi all’improvviso, al termine del bosco, aprirsi un’ampia conca prativa, una valle multicolore per la presenza di numerosissimi fiori.

Era il momento di una sosta per un breve riposo e per ammirare il panorama. Tutt’attorno, oltre i prati, si vedevano le prime crode e le verticali pareti dolomitiche con le vette ancora innevate. Fra una cima e l’altra, una sella dove, ma era ancora lontana, una piccola casa, una casa bianca. Era quella la nostra meta, il rifugio.

L’aria che prima, alle quote sottostanti ed all’interno del bosco, risentiva ancora del caldo e dell’umidità, era ora più frizzante e ci ritemprava l’energie per proseguire la salita. Zaino in spalla, ogni tanto si alzava gli occhi verso l’alto per controllare dov’era il rifugio che, però, sembrava sempre lontano. Magari, per la conformazione del terreno, ogni tanto scompariva e, al riapparire, ci sembrava ... più grande, più vicino.

Quando poi si faceva tardi -e qualche volta capitava- all’imbrunire, all’esterno della casa, s’accendeva una luce, quasi una stella a mostrarci il cammino.

E finalmente, eccoci arrivati! I prati che abbiamo attraversato ora sembra che continuino e si allarghino verso il cielo.

Ognuno di noi, nel ripercorrere mentalmente questi itinerari raggiunge il proprio rifugio ideale, magari il primo “*conquistato*” in giovinezza, quello che rimane, sempre e in ogni modo, il rifugio più bello.

Rifugio bianco

parole e musica di B.De Marzi

Pena passà la valle la-oh

e dopo un fià de bosco la-oh

se slarga i prai nel cielo, la-oh,

varda quanti fiori la-oh.

Ecco lassù 'na casa la-oh,

en grande fiore bianco la-oh

sbocià de primavera, la-oh,

profumà d'amore la-oh.

*De not la par 'na stela la-oh
che sluse a chi camina la-oh
e quando vien matina la-oh
la splende più del sole la-oh.*

*Se slarga i prà nel cielo, la oh
dal nos rifugio bianco, la oh
che porta un nome caro, la oh*

Se jo ves di maridami

Continuando col “raccontare” i canti del repertorio del “Marmolada” è la volta di un canto friulano, o meglio, carnico. E parlo di “*Se jo vès di maridâmi*” (Se volessi sposarmi). E’ stato inserito in repertorio appositamente per la tournée argentina del 1988 e questo perché sapevamo che oltreoceano avremmo trovato molti friulani, cosa, che effettivamente, si dimostrò esatta.

E’ un canto popolare e l’edizione che noi cantiamo è stata armonizzata da Antonio Pedrotti ed eseguita per prima dal Coro della S.A.T. di Trento; per questo è diventato conosciuto anche fuori dai confini del Friuli.

Il motivo allegro accompagna un testo che non è altro che una serie di considerazioni che una ragazza carnica fa in vista di un possibile matrimonio.

*Se jo vès di maridâmi,
un cialiâr no cjolares.
Al è bon di bati suelis
ancje me mi batares.
Cun chei quatri ch’al guadagne
nol mantèn nàncje un polez.
Beneditis lis cjargnelis
benedez i lor païs.*

Questo è il testo che, tradotto, dice pressappoco così:

“Se volessi sposarmi, non prenderei un calzolaio. Lui è capace soltanto a battere suole e batterebbe anche me. Con quei quattro soldi che guadagna non mantiene neppure un pollo. Benedetti i carnici, benedetti i loro paesi.”.

Ma i canti popolari, quelli veramente popolari, hanno più versioni in quanto, nei secoli scorsi, i testi e le musiche, trasportati da un luogo ad un altro da viaggiatori e mercanti, venivano appresi e modificati con l’andare del tempo, adattandoli al momento, alle esigenze del linguaggio, alle vicende paesane ed a tante altre cose.

Nell’est’estate del 1999, durante il mio soggiorno in Carnia, ho fatto un po’ il topo di biblioteca e, su pubblicazioni specializzate di qualche anno addietro, ho trovato ben cinque testi diversi raccolti in altrettanti paesi di vallate diverse.

Se nella nostra edizione i carnici sono benedetti, la ragazza di Piano d’Arta (Valle del But), invece, non vuole un conterraneo perché:

*... lui al quinze la mignestre
siet, vot voltis cun tun vuès*

(... lui condisce sette, otto volte la minestra con lo stesso osso). In effetti la ragazza riconosce la parsimonia della gente di montagna friulana, caratteristica questa dovuta, senz’altro, alle difficoltà di vita e di lavoro che, sempre, hanno contraddistinto questa regione.

Ma se andiamo ad Ampezzo, nella Valle del Tagliamento alla confluenza con il torrente Lumiei, proveniente dal lago di Sauris, il testo raccolto da Franco Escher nell’ottobre del 1933, dice:

*... nò in Sauris nò larès:
‘a è la blava tant lontana,
si consuma piel e vuès.*

(... no, non andrei a Sauris; là il fieno è tanto lontano che, per raccogliarlo, ci si consuma pelle e ossa.). Ed anche qui si riscontrano la difficoltà di campare e la fatica del lavoro.

Ma c'è anche chi la prende con allegria ed allora, a Priola, sempre raccolti da Franco Escher, i versi sono:

*... vores cjoli un picinin;
vores fâj las braghessutes,
con tun brac' di ragadin.*

(... vorrei prendere un piccolino;/ vorrei fargli i calzoncini / con un braccio di tela).

Abbiamo quindi la versione di Paluzza (alta Valle del But),

*... Un fi sôl no cjolarès;
lui mi mangjarès la dote,
poi mi mande a raspâ uès.*

(... un figlio unico non prenderei; lui mi mangerebbe la dote, poi mi manderebbe a raspar ossi.), dove appunto "fi sôl" significa figlio unico, quindi viziato; questi finirebbe col dilapidarle la dote per poi lasciarla in miseria.

Ed infine un'ultima edizione, della quale non viene riportata la provenienza, forse più moderna ed adattata alla città; infatti riprende l'edizione di Paluzza e sostituisce "un cjargnel" con "un student" che, e mi riferisco soprattutto agli studenti di una volta, erano sempre senza soldi.

Son barcarol

Per un coro come il nostro⁽¹⁾ nato nel 1949, il repertorio del Coro del S.A.T.⁽²⁾ è stato, ed è, importante e, quindi, molti dei canti che eseguiamo fanno parte di quel repertorio e prendono il nome di “*canti di montagna*”. Cosa siano i “*canti di montagna*” se n'è discusso tanto ed ancora se ne discuterà, ma che “*Son barcarol*” sia uno di questi, direi che è difficile da dimostrare.

Il canto, armonizzato da Antonio Pedrotti,⁽³⁾ viene definito come originario della Valsugana dove, tuttavia, barche e mare non si trovano. Della stessa zona vi è anche “*Barcarolin de Trento*”. Ma non è solo il Trentino ad appropriarsi di un “*canto di mare*”: in Lombardia troviamo “*Lena mia, son barcarolo*”, e così via. Il tutto deriva dal fatto che, nei tempi andati, le musiche ed i canti popolari, trasmessi solo oralmente, passavano da un luogo ad un altro e, nel nuovo luogo, se il canto piaceva, rimaneva e diventava patrimonio musicale e canoro di quella zona.

Nel nostro caso, “*Son barcarol*” -ma non è detto che il titolo sia solo questo e vedremo più avanti- nato senz'altro in riva al mare, passò dalla zona d'origine ad altri luoghi.

A Venezia, dove barche, barcaioli e mare non mancano, il canto si trova con il titolo “*Nina mia son barcherolo*” (o barcarolo) ed il testo è simile a quello trentino e/o lombardo. Un titolo uguale lo troviamo anche in zona istriana e triestina, ma definire dove effettivamente sia nato è difficile e, quindi, per definizione, affermiamo che l'area dell'alto Adriatico è la zona d'origine.

Il testo, riassunto in poche parole, racconta dell'invito di un barcaiolo ad una fanciulla a salire sulla sua barca e questo invito viene rivolto con tutte le assicurazioni; ma la conclusione, come si può immaginare, è ... il disonore della fanciulla.

All'inizio il barcaiolo, che negli altri canti popolari di questo genere diventa il cavaliere, il signore o il cacciatore, per irretire la fanciulla (a volte è la pastorella) si presenta come “*gentil galante*”; è questa una figura che troviamo in tanti altri canti popolari classificati come “*pastorelle*” o “*villanelle*”⁽⁴⁾ ed il “*gentil galante*” si presenta sempre bello, ossequioso, elegante, gentile, ma, questa presenza è tutta apparenza. La figura del “*gentil galante*” è caratteristica soprattutto dei canti di origine piemontese e del nord Italia in genere.

Il testo dell'area adriatica, invece di “... *son gentile son galante* ...” ci riporta “... *son de l'arte e son galante* ...”; il termine “*galante*” sussiste ancora, mentre troviamo questo “*son de l'arte*” che rassicura in quanto “... *è del mestiere*” e, cioè, è un vero barcaiolo. Questa caratteristica è sicuramente veneziana in quanto, nella Serenissima, ogni lavorante doveva essere iscritto alla corporazione o arte o scuola. Tornando al canto, questo termine era quasi un'assicurazione.

Il testo dell'edizione trentina è il seguente:

“*Son barcarol, son barcarolo / son gentile son galante / su la mia barca se vuoi venire / anderemo in alto mar. // In alto mar che noi saremo / un bel fuoco accenderemo / e qualche cosa cucineremo / a l'usanza del barcarol. // O bimba mia non aver paura / se la notte la si fa scura / che se la notte la si fa scura / doppio amore ti porterò.*”

Il testo veneziano è simile nelle prime due strofe; con variazioni in qualche termine, mentre la terza strofa è diversa e recita così: “*Barcaiolo mio caro, / barcarol menime via / che voglio 'ndar da la mama mia / a contarghe del disonor.*”

NOTE

1 Coro Marmolada di Venezia

2 Coro della S.A.T. (Società Alpinisti Tridentini) di Trento

3 Antonio Pedrotti (Trento, 1901 - 1975) è stato un compositore e direttore di coro italiano

4 “Pastorelle” o “villanelle” - Antichi canti d’amore, derivanti dai madrigali, in ambiente agreste/pastorale.

Stelutis alpinis

Da pochi giorni mi trovavo presso la caserma “Chiarle” della Scuola Militare Alpina di Aosta per la seconda parte del 27° Corso AUC. Era una domenica mattina del luglio 1961 e le due compagnie di allievi si trovavano schierate nel cortile della caserma dove era celebrata la Santa Messa; all’elevazione, dopo l’usuale squillo di tromba, un gracidio, classico dei dischi a 78 giri, proveniente dall’altoparlante anticipò un improvviso “*Se tu vens cassù ta’ cretis ...*”, il primo verso di un canto che io, fin da bambino, avevo appreso da mia madre. Era “*Stelutis alpinis*” il canto che, tradizionalmente, viene eseguito durante le Messe delle truppe alpine e che mi accompagnò per il resto della “*naia*”. Subito dopo quella Messa ci fu chi lanciò l’idea di formare un coro, soprattutto per l’accompagnamento della liturgia. Naturalmente anch’io vi partecipai e, dopo 15 giorni il coro del 27° Corso AUC della Scuola Militare Alpina sostituì il disco ormai consunto. Da allora “*Stelutis alpinis*” mi ha continuato ad accompagnare anche, e soprattutto, nei miei ultimi quarantasette anni come corista del “*Marmolada*”.

“*Stelutis alpinis*” fu scritto e composto da Arturo Zardini (1869-1923) nel periodo della Prima Guerra Mondiale, quando l’autore, un maestro di Pontebba, paese che allora si trovava sul confine italo-austriaco (l’abitato dall’altra parte del fiume che segnava la linea di demarcazione si chiamava Pontafel), si trovava profugo a Firenze. Forse proprio in Piazza della Signoria, leggendo sul giornale le notizie delle stragi che avvenivano al fronte, lo Zardini, commosso e rattristato da quelle vicende, trasse l’ispirazione del testo e della musica.

È quindi un canto d’autore ma che, da molti è ritenuto di origine popolare, caratteristica questa dei canti che, nel testo e nella musica, raggiungono livelli di alta poesia e che, per questo motivo, diventano patrimonio di tutto il popolo. Da subito fu fatto proprio dagli Alpini sia friulani sia di altre regioni ed ancora oggi, all’età di quasi cento anni, rimane il canto simbolo delle truppe alpine, ma anche di tutto il popolo friulano.

Con questa composizione la poesia e la forza dell’autore si sono manifestate nella loro pienezza raggiungendo l’apice, in un commovente sincretismo e tutte le umane sofferenze si sono compendiate con toccante espressività. Non sono necessarie molte parole: ci basta pensare al brivido che ci percorre nel cantare e nell’ascoltare «*..Se tu vens cassù ta’ cretis...*», brivido che si trasforma in emozione violenta, da serrarci la gola.

È un compendio di sofferenze, di dedizioni, di intimità, di affetti, di certezze. Non più canto, non villotta, ma preghiera profonda e, nello stesso tempo, semplice ed umana, come semplice ed umano era ed è lo spirito di Zardini.

Per i friulani “*Stelutis alpinis*” è sì il canto dell’Alpino morto, ma è anche considerato quasi un inno, un inno al Friuli, un inno per quella terra che ha vissuto altre sofferenze: un’altra guerra, invasioni straniere, lotte fratricide e dolorose emigrazioni.

Esaminando il testo (vedi in calce) non si può far a meno di notare il largo uso dei diminutivi, o meglio dei vezzeggiativi, caratteristica abituale nel linguaggio scritto e parlato dei friulani; “*stelutis*”, “*crosute*”, “*arbute*” e “*bussadute*” non vanno tradotti con i relativi diminutivi in italiano anche perché, oltre a ridicolizzare il testo, non hanno proprio quel significato. È una forma che si può definire affettuosa nella descrizione di oggetti ed azioni e, forse, è meglio tradurli con una perifrasi.

“*Stelùte*” (al plurale “*stelùtis*”) viene indicato nel Vocabolario Friulano (Pirona) come diminutivo, spesso come espressione affettiva, di “*stèle*” (stella); lo stesso lemma manda a vedere “*stèle alpine*” che fra i sinonimi prevede anche “*stèle*” soltanto; inoltre è citato come esempio il

verso dello Zardini. La parola “*crosute*” è il diminutivo, sempre in forma affettiva, di “*crôs*”, croce, mentre “*arbutè*” lo è di “*arbe*”, cioè erba, che però ha una forma più usata in “*jarbe*” col relativo diminutivo in “*jarbutè*”.

Infine, per concludere con i diminutivi, o come meglio indicato, con i vezzeggiativi o espressioni affettive, “*bussadûte*” si collega a “*bussàde*” (sostantivo femminile), bacio, che può anche essere tradotto con il sostantivo maschile “*bûs*”, in realtà poco usato.

Un altro termine interessante da esaminare è “*cretis*”; è il plurale di “*crète*” che vuol dire rupe, ma anche roccia, macigno, pendio roccioso, cresta o cima nuda di montagna. Se “*crète*” è un sostantivo femminile troviamo anche “*crèt*”, sostantivo maschile, con lo stesso significato. Sinonimo di “*crète*” è anche “*cròde*” che si avvicina al significato di croda cioè cima rocciosa appuntita tipica delle Dolomiti.

Un termine che nel verso prende un significato esteso è “*duàr*”. Letteralmente significa “*dormo*” (in questo caso si tratta di sonno eterno) e la forma infinita è “*duarmî*”, ma anche “*durmî*”.

Altri potrebbero essere i termini da esaminare ma, per non annoiare il lettore, penso che quelli sopra citati siano sufficienti ed i più interessanti soprattutto per una maggiore comprensione del testo poetico, che invito a leggere con attenzione sia in friulano e sia nelle due traduzioni.

Purtroppo, come accade per i canti che diventano famosi, c'è sempre qualcuno che vuole aggiungere qualcosa, pensando, con una discreta dose di superbia, di migliorare l'opera; nel nostro caso c'è stato chi ha pensato che il bellissimo testo di Zardini avesse bisogno di strofe in più ed ecco quindi un'aggiunta apocrifia che riporto per sola documentazione.

"Ma 'ne dì quant che la vuere / a' sarà un lontan ricuàrd / tal to cûr, dulà ch'al jere / stele e amôr, dut sarà muart. / Restarà par me che stele / che 'l miò sanc a là nudrit / par che lusi simpri biele / su l'Italie a l'infinit".

(Ma un giorno quando la guerra sarà un ricordo lontano, nel tuo cuore, dove c'erano la stella alpina e l'amore, tutto sarà morto. Per me resterà quella stella, che il mio sangue ha nutrito, perché luccichi sempre bella sull'Italia all'infinito.)

Molti credono quest'ultime strofe originali e questo si può riscontrare anche su siti internet fra i quali alcuni addirittura di Sezioni dell'A.N.A. (Associazione Nazionale Alpini).

Il testo riportato è quello corretto ed originale dell'autore ed anche la grafia friulana è quella esatta. La seconda traduzione (libera) è una libera interpretazione del poeta friulano Chino Ermacora così come la scrisse nella rivista “PICCOLA PATRIA” nel 1928

Testo in friulano

*Se tu vêns cà su ta' crêtis
la che lôr mi àn soterât,
al è un splaz plen di stelutis;
dal miò sang l'è stât bagnât.
Par segnâl, une crosute
j'è scolpide là tal cret,
fra ches stelis nâs l'erbutè,
sot di lôr, iô duar cuiet.
Cjol sù, cjol une stelute:
jé a ricuarde il nestri bèn.*

*Tu j darâs n'ê busadute
e po' platile in tal sên.
Quant che a chiase tu sês sole
e di cur tu preis par me,
il miò spirt atôr ti svole:
io e la stele sin cun te.*

Traduzione letterale

*Se tu vieni quassù fra le rocce,
là dove mi hanno sotterrato,
c'è uno spiazzo pieno di stelle alpine;
dal mio sangue è stato bagnato*

*Come segno, una piccola croce
è scolpita lì sulla roccia,
fra quelle stelle nasce l'erba,
sotto loro io dormo tranquillo.*

*Cogli, cogli una stella alpina:
essa ricordo il nostro amore.
Tu dalle un bacio
e poi posala sul seno.*

*Quando a casa tu sarai sola,
e di cuore tu preghi per me,
il mio spirito ti aleggia intorno:
io e la stella siamo con te.*

Traduzione libera

*Se tu verrai quassù fra le rocce,
dove fui sotterrato,
troverai uno spiazzo di stelle alpine
bagnate del mio sangue.*

*Una piccola croce è scolpita nel masso;
in mezzo alle stelle ora cresce l'erba;
sotto l'erba io dormo tranquillo.*

*Cogli, cogli una stella alpina:
essa ti ricorderà il nostro amore.
E baciala, e nascondila poi nel seno.*

*E quando sarai sola in casa,
e pregherai di cuore per me,
il mio spirito ti aleggerà intorno:*

io e la stella saremo con te.

Le strofe apocrife

Sinonimi del termine “*apocrifo*” sono falso, fasullo e falsamente attribuito. “*Strano modo di iniziare un articolo*”, penserà qualcuno ma, andando avanti, vedrete che l'inizio è attinente.

Tempo fa sulla casella di posta del coro arrivò una mail, scritta da una persona di Pontebba, inerente “*Stelutis alpinis*”. Aveva letto il mio articolo su questo canto (pubblicato su “*Marmolèda*” di settembre 2005) al quale era giunto tramite “*Wikipedia*”, la famosa “*enciclopedia*” della rete, dove viene evidenziata la presenza di due strofe apocrife, e chiedeva di cancellare dal sito del Coro Marmolada le due strofe in questione.

A parte il fatto che, quanto riportato nel sito, non è altro che la copia digitale del notiziario, stampato in numerose copie e, quindi, di impossibile cancellazione, ribadisco che nell'articolo in questione il testo di “*Stelutis alpinis*” è riportato, in un riquadro apposito, nella versione scritta da Arturo Zardini e, solo nel proseguo dell'articolo, ho segnalato le altre due strofe, che sapevo essere non originali, ma non ne conoscevo l'autore, precisando che si trattava appunto di strofe apocrife. Sulla discussione in “*Wikipedia*” l'allora presidente del coro, Rolando Basso, ha precisato quanto sopra. Tutto quanto successo mi ha stuzzicato e, allora, sono andato alla ricerca di notizie in merito, ed ho trovato come si è arrivati a questa aggiunta.

Apro una parentesi precisando che altri canti hanno subito questo tipo di alterazione: solo per citarne uno, ricordo che anche “*Signore delle cime*”, di Bepi De Marzi, ebbe una terza strofa apocrifa scritta da un sacerdote, ancora negli anni '60, cioè a poco tempo della pubblicazione del canto stesso.

Lo Zardini scrisse il canto a Firenze nel 1917, canto che, alla fine della guerra, divenne subito famoso, oltre che in Friuli e fra i friulani, anche fra gli alpini.

Rocco Tedino e Mauro Unfer, autori della pubblicazione “*Il tempio ossario di Timau*”, scrivono: « ... Poi qualcuno, non si saprà mai chi, ribattezza “*Stelutis*” il “*canto dell'Alpino morto*” e sancisce, senza volerlo, un atto di adozione ufficiale della canzone da parte degli Alpini che ne faranno la gemma più preziosa del loro repertorio. Nel 1921, ad esempio, l'A.N.A. di Milano ringrazia Zardini e la Società Filologica Friulana per aver ottenuto il permesso di inserire “*Stelutis Alpina*” in un canzoniere Alpino che l'Associazione ha in animo di pubblicare quanto prima, assicurando “...che la riproduzione sarà eseguita in tutta cura ed esattezza e che senza fallo alcune copie del Canzoniere verranno inviate a suo tempo a codesta Società.”».

Nello stesso anno il colonnello Vincenzo Paladini di Udine, ricevuto l'incarico di sistemare il cimitero di guerra di Timau, ebbe l'idea di far incidere “*Stelutis Alpina*” su una lapide in marmo, da collocare in posizione preminente fra le sepolture, perché rappresenti un degno completamento degli onori da tributare a quei valorosi Caduti per l'Italia. Però, secondo lui, a questo testo mancava qualcosa e cioè un chiaro riferimento alla Patria ed allora chiese allo Zardini di completare la sua composizione con altre strofe che esprimessero, chiaramente, questo sentimento. Ed allora il 29 luglio 1921 il Paladini scrisse allo Zardini questa lettera: “*Illustre Signore, essendomi caduta sott'occhio la sua bellissima poesia “Stelutis alpinis”, avrei pensato di farla incidere su di una lapide per adornare uno dei nostri cimiteri di guerra in Carnia. Ma a ciò manca nelle mirabili strofe, così piene di sentimento, un accenno alla Patria, che le farebbe più appropriate alle tombe di soldati morti per essa. E' ardimento soverchio il mio, senza che abbia nemmeno l'onore di conoscerLa di persona, di pregarLa a voler mutare quanto basti perché corrispondano allo scopo? Mi sia, ad ogni modo, di scusa*

l'ammirazione che ho per il suo impegno, e insieme il culto verso i nostri gloriosi Caduti, e gradisca i sensi della mia riconoscenza profonda e della mia alta osservanza".

A questa richiesta lo Zardini rifiutò di dare seguito anche perché considerava la sua canzone ben riuscita così com'è e non intendeva assolutamente modificarne il testo. Intervenne anche un suo compaesano coetaneo, Francesco Bierti, che già aveva collaborato scrivendo alcuni testi poi musicati dallo Zardini stesso, ed alla fine sembra, e sottolineo "sembra", che abbia ceduto lasciando che Bierti scrivesse le due quartine richieste dal Col. Paladini con lo specifico riferimento all'Italia.

Il 4 gennaio 1923 Arturo Zardini morì e, ad un anno dalla scomparsa, il fratello fece stampare un biglietto commemorativo che riportava il testo di "*Stelutis alpinis*" e, inspiegabilmente, anche con le due strofe del Bierti. Alle sdegnate rimostranze della vedova, signora Elisa, e degli amici, ritirò il biglietto e lo fece ristampare corretto.

Ma non era ancora finita! Nel 1948 alcuni personaggi espressero l'opinione di rimaneggiare il canto, anche nella parte musicale, perché "... *difetta di contrappunto ed armonia.*". Anche in questa occasione la vedova si fece sentire con una lettera ripresa dalla stampa. Un ultimo tentativo, o "*castroneria*", come la definì la battagliera signora Elisa, vi fu nel 1952 quando, a seguito della commemorazione di Francesco Bierti presso la Società Filologica Friulana, la stampa locale attribuì al defunto commemorato l'intera paternità di "*Stelutis alpinis*".

Veniamo ai giorni nostri: il nipote di Zardini continua a "*combattere*", giustamente, contro queste strofe apocriefe perché c'è ancora chi continua ad ignorare che le ultime strofe non sono di Zardini. Inoltre, e questo l'ho verificato ultimamente, esistono siti internet, di cori, ma anche di musica e di associazioni d'arma, che continuano nell'errore al quale, spesso aggiungono anche la caratteristica di definire il canto come "*popolare*", senza indicarne l'autore. Poi ci sono quelli che, fatta una nuova armonizzazione, trascurano il nome dell'autore evidenziando, ovviamente, quello dell'armonizzatore. Il tutto è, senz'altro, questione di ignoranza e/o di superficialità.

Un'ultima testimonianza: il sottoscritto conosce "*Stelutis alpinis*" fin da bambino, perché appreso dalla madre ed ha sempre saputo che la canzone terminava con "... *jò e la stele sin cun te*".

Poi, dopo la naja fra gli alpini, approdai all'A.N.A., e lì venni a conoscenza, perché usavano cantarle, di queste due strofe aggiunte.

Sul ponte di Perati

“*Cammina ... cammina*” è il titolo dello spettacolo, che, con due voci recitanti e coro, ha voluto ricordare, il 14 marzo 2008, il ricordo della ritirata di Russia attraverso le pagine di Giulio Bedeschi e Mario Rigoni Stern.

È stato un “*discorso corale*” contro la guerra, contro tutte le guerre. E gli alpini ne sono testimoni anche attraverso i loro canti.

Per questa occasione il Coro Marmolada ha fatto da “*contro canto*” alla voce recitante, ha rispolverato alcuni canti sul tema fra i quali “*Sul ponte di Perati*”, un brano che ricorda il sacrificio degli alpini della Julia nella sciagurata campagna di Grecia 1940/1941.



Ma il brano non nasce in quell'occasione in quanto, ancora durante la prima guerra mondiale gli alpini cantavano, sulla stessa melodia e con parole simili, “*Sul ponte di Bassano, / bandiera nera, / è il lutto degli Alpini / che va alla guerra.*”

Una guerra assurda, come tutte le guerre, e gli alpini lo sapevano bene, tanto che, racconta qualche reduce, i versi spontanei di quei giorni, sui monti della Grecia, erano : “*Quelli che l'han voluta non son partiti, quelli che son partiti non son tornati*”. Ma questo testo il regime non lo sopportava ed allora fu subito censurato.

Le strofe, nelle numerose edizioni che ho avuto modo di consultare, sono

diverse, forse anche aggiunte posteriormente, ed il testo completo è abbastanza lungo.

Riportiamo di seguito il testo nella versione che cantiamo noi del “Marmolada”: “*Sul ponte di Perati bandiera nera / l'è il lutto degli Alpini che fan la guerra. Quelli che son partiti non son tornati / sui monti della Grecia sono restati. / Sui monti della Grecia c'è la Vojussa / col sangue degli Alpini s'è fatta rossa.. / Un coro di fantasmi vien giù dai monti / è il coro degli Alpini che sono morti. / Un coro di fantasmi vien giù dai monti / è il coro degli Alpini che sono morti. / Alpini della Julia in alto i cuori / sul ponte di Perati c'è il Tricolore.*”

Piccole diversità nel testo, probabilmente dovute a trascrizioni, non negano la validità del canto che è, sempre e comunque, una denuncia sull'inutilità della guerra. Nella prima strofa della nostra versione troviamo “... *l'è il lutto degli Alpini che fan la guerra*”, mentre su altre versioni, anche su quella originaria (Sul ponte di Bassano), il testo è: “... *l'è il lutto degli Alpini che van la guerra*”. I due verbi hanno una notevole differenza di significato nel contesto. Gli Alpini, ma anche tutti i soldati, non andarono in guerra perché volevano farla, e quindi non *facevano* la guerra, ma la subivano perché dovevano andarci, mandati da chi voleva fare la guerra che poi erano quelli, come detto sopra, che ... non partivano!

Il canto, ambientato nelle vicende della campagna di Grecia, nasce quindi nel 1942 e divenne subito famoso, non solo fra gli alpini, ma anche fra il resto dell'esercito. Ed è per questo motivo che

lo ritroviamo, negli anni successivi, ovviamente trasformato sia nei luoghi che nei nomi delle unità combattenti, fra altre unità dell'esercito italiano⁽¹⁾, fra i partigiani⁽²⁾ e fra coloro che scelsero la R.S.I.⁽³⁾.

NOTE

1 - I soldati della divisione Acqui, decimati dai tedeschi a Cefalonia trasformarono il titolo in "*Banditi della Acqui*" il cui testo della prima strofa recita: "*Banditi della "Acqui" / in alto il cuore / sui monti di Cefalonia / sta il tricolore*".

2 - Nuto Revelli, ufficiale degli alpini della Tridentina nella tragedia della campagna di Russia, che divenne uno dei primi organizzatori della resistenza armata nel Cuneese, scrisse "*Pietà l'è morta*", ispirandosi, come scrisse lo stesso autore, al "*Ponte di Perati*". Palesemente ricalcato su questo, è anche il canto composto collettivamente dai componenti della formazione partigiana "*Maiella*", che operò anche nell'Appennino romagnolo, e che divenne in qualche modo l'inno ufficiale di quel gruppo di partigiani abruzzesi. "*Sul ponte fiume Sangro, bandiera nera, / è il lutto della Maiella che va alla guerra*".

3 - "*Sul fronte di Nettuno, / bandiera nera! / È il lutto del San Marco / che fa la guerra. / Lutto del Barbarico / che fa la guerra: / la meglio gioventù / che va sotto terra!*". Sono questi i versi creati da un reparto con le mostrine del San Marco, che prese il nome di Btg. Barbarigo, alle dipendenze della X Mas, che operò sul fronte di Anzio.

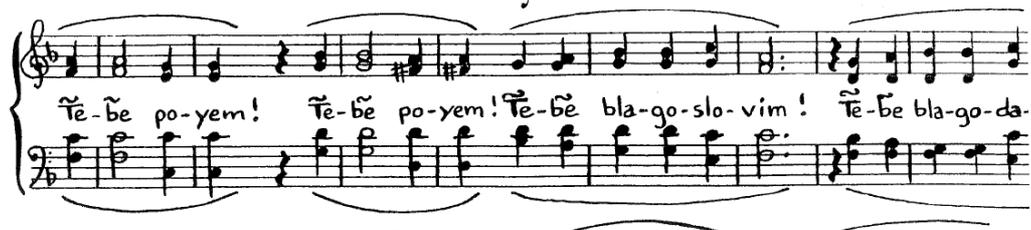
"Tibié paiom" di Bortnianskiy o di Čajkovskij ?

Si sa che su internet si trova di tutto e di più; molto spesso si tratta di informazioni corrette, ma, a volte, quanto troviamo può definirsi "bufala". È importante, però, distinguere l'informazione corretta da quelle non giuste ed il modo più valido è quello di interrogare fonti diverse.

Premesso quanto sopra, entro nel merito di quanto ho trovato relativamente ad un canto che il "*Marmolada*" ha in repertorio da qualche anno. Si tratta di un canto della liturgia del mondo slavo, ortodosso, ma anche cattolico, e mi riferisco a "Tibié paiom" di Dimitri Bortnianskiy (1751-1825)[1].

Quasi per caso ho trovato una partitura di questo canto di un altro compositore russo, Pëtr Il'ič Čajkovskij (1840-1893); in un primo momento ho creduto che si trattasse di un'armonizzazione del canto composto da Bortnianskiy, ma, sullo spartito, con il titolo in carattere cirillico, questi non

Петр Чайковский
ЛИТУРГИЯ СВ. ИОАННА ЗЛАТОУСТА
Опус 41



viene citato. Incuriosito, ho voluto "ascoltare" la musica e, non essendo musicista e non sapendo suonare alcuno strumento, ho provveduto a copiare lo spartito usando "MuseScore", un programma su PC di notazione musicale, in italiano e di facile uso. Già inserendo le prime note mi è apparso un canto diverso, somigliante, ma diverso e non una armonizzazione. Conclusa la registrazione ho avuto la conferma.

Ho pensato anche che la musica attribuita a Bortnianskiy fosse invece solo un canto antico armonizzato; questa mia teoria, però, non ha trovato alcun riscontro e, anzi, in molti siti, soprattutto francesi, l'autore veniva indicato proprio in quest'ultimo. Inoltre ho trovato una notizia che riferiva che Ciaikowskij, posteriore a Bortnianskiy, trovava questo brano troppo "*italiano*" e, quindi, aveva pensato di rivederlo e di rimusicarlo secondo i suoi intenti.

Igor Strawinskiy, in un'intervista diceva: «Čajkovskij è molto facile e per questo motivo è stato considerato comune. In realtà, egli è il compositore più russo di tutti i musicisti del mio paese.»

Se poi osserviamo la biografia di Bortnianskiy veniamo a conoscenza che questi fu allievo del veneziano Baldassarre Galuppi prima a San Pietroburgo e poi in Italia dove si fermò dal 1769 al 1779 e dove compose opere, su testi italiani, e lavori sacri in latino ed in tedesco.

[1] *Tibié paiom / Tibié blagoslavim / Tibié blagadarim Gospodi // I malim ti sia Boje nach, / I malim ti sia Boje nach, / I malim ti sia Boje nach,Boje nach./ I malim ti sia Boje nach.*
Traduzione: Noi ti cantiamo, / noi ti benediciamo, / noi ti ringraziamo, Signore nostro./ Ti preghiamo Dio nostro.

Tutte le funtanelle

Nella storia di un coro, a volte, i canti ritornano; può capitare, infatti, di apprendere un determinato canto e poi, dopo un certo periodo, di abbandonarlo. Ma, passati alcuni anni, per i più svariati motivi, il canto, a suo tempo abbandonato, viene ripreso. Per alcuni componenti il coro si tratta, però, di un nuovo brano, essendo questi entrati in organico solo dopo l'abbandono del canto in questione.

Il canto in questione è l'abruzzese "*Tutte le funtanelle*" nell'armonizzazione di G. Carlo Bregani che, nello spartito annota trattarsi di "*canto popolare abruzzese, il cui testo poetico sembra possa attribuirsi al D'Annunzio*".

In altre fonti non ho trovato notizia di questa attribuzione e, d'altra parte, non si può definire un canto come "*popolare*" e poi attribuirlo ad un poeta che, nella storia della nostra letteratura, non è fra i meno noti.

Inoltre se fosse il D'Annunzio l'autore del testo, sarebbe noto anche il nome del musicista e, invece, tutte le fonti riportano come anonimo sia nel testo che nella musica.

Il Bregani, che annota sullo spartito questa probabile attribuzione, forse è stato tratto in errore dal fatto che il testo di "*Tutte le funtanelle*" viene riportato dal D'Annunzio nel suo romanzo "*Il trionfo della morte*" dove il canto viene ascoltato dal protagonista in "*... un pianoro dove le ginestre fiorivano con tal densità da formare alla vista un sol manto giallo, d'un colore sulfureo, splendidissimo. ...*".

Le esecutrici sono cinque fanciulle che raccoglievano i fiori. "*... Cantavano un canto spiegato, con accordi di terza e di quinta perfetti. Quando giungevano ad una cadenza, sollevavano la persona di sul cespuglio perché la nota sgorgasse più libera dal petto aperto; e tenevano la nota, a lungo, a lungo, guardandosi negli occhi, protendendo le mani piene di fiori. ...*".

Ed ancora: "*... Favetta intonò, sul principio mal sicura, ma di nota in nota rassicurandosi. La sua voce era limpida, fluida, cristallina come una polla. Cantava un distico; e le compagne cantavano in coro un ritornello. Prolungavano la cadenza, concordi, riavvicinando le bocche per formare un sol flutto vocale; che si svolgeva nella luce con la lentezza delle cadenze liturgiche. ...*".

Ed il canto intonato dalle fanciulle e riportato dall'autore è, appunto, "*Tutte le funtanelle*". D'autore sconosciuto è riportato da D'Annunzio nel suddetto romanzo in quanto un canto della sua terra.

Nella prefazione a questo romanzo dedicata a Francesco Paolo Michetti, che il D'Annunzio chiama "*Cenobiarca*" (letteralmente "*capo di un cenobio o abate*" e, in senso figurato, "*capo di un cenacolo letterario o artistico*"), scrive: "*... in questo Trionfo io più volte ho celebrato le feste de' suoni, de' colori e de le forme.*"

Ed inoltre: "*... E ti ho anche raccolta in più pagine, o Cenobiarca, l'antichissima poesia di nostra gente: quella poesia che tu primo comprendesti e che per sempre ami. ...*".

Queste ultime affermazioni di D'Annunzio non fanno altro che confermare come il canto sia di autore sconosciuto e riportato da lui nel suddetto romanzo in quanto un canto della sua terra.

Il testo riportato del canto, un canto d'amore dove questo sentimento o le pene che esso produce nel cuore ne costituiscono il motivo.

*Tutte le funtanelle se sò sseccàte. / Pover'Amore mi'! More de sète.
Tromma larì lirà llarì llallerà / Tromma larì, lirà, vvivà ll'amóre!
Amóre mi té' sèt'e mmi té' sète. / Dovèlle l'acque che mme si purtate?
Tromma larì lirà...*

T'àjje purtâte 'na ggiàrre de créte, / Nghe ddu' catène d'óre 'ngatenate.

Tromma larì lirà...

Questo testo, quindi, è da ritenersi il più affidabile in quanto trascritto da un poeta molto attento alla parola e che conosceva senz'altro bene la parlata della sua terra e della sua gente.

Vamos construir

Durante uno dei primi incontri, a casa dei signori Annamaria e Giovanni Gabrieli (lei è presidente dell'Associazione Amici della Colonia Venezia di Peruipe), organizzati allo scopo di concordare l'attività del coro al fine di organizzare alcuni concerti nei quali raccogliere fondi per il finanziamento dell'opera iniziata da Padre Giorgio Callegari, ci fu presentata una video-cassetta, registrata con Padre Giorgio a San Paolo ed a Peruipe.

Vi si vedeva come operava l'organizzazione che, anche con enormi difficoltà, era riuscita, e riusciva quotidianamente, ad intervenire nell'istruzione dei bambini e dei giovani e ad assicurare il vitto giornaliero a numerose famiglie povere delle "favelas".

C'erano sempre molti bambini che attorniavano Padre Giorgio e che, nonostante tutto, sorridevano.

Ad un certo punto della registrazione si sentiva un bambino che, accompagnato da una chitarra, iniziava un canto; al primo ritornello si univa un'altra voce. Il canto era molto dolce e melodico. Nel proseguire delle strofe si univano altre voci, sempre di bambini, finché alla fine era veramente un coro che cantava: "*Vamos Construir Uma Ponte Em Nos / Vamos Construir, Pra Ligar Seu Coração Ao Meu / Com O Amor Que Existe Em Nos!*"

Restai subito affascinato da questo canto e, quando, terminata la riunione, uscii, ne ebbi conferma dall'amico Rolando perché anche lui aveva vissuto le stesse mie emozioni.

Tutti e due pensammo subito che sarebbe stato bello che anche il Coro Marmolada potesse cantare "*Vamos Construir*".

Esistevano, però, delle difficoltà tecniche. I nostri ospiti di quella sera non erano in possesso dello spartito e, neppure interpellando la Colonia Venezia di Peruipe, furono in grado di procurarcelo. Esistevano solo il testo con gli accordi per l'accompagnamento della chitarra e la colonna sonora della video-cassetta.

Colonna sonora, testo ed accordi furono affidati ad una musicista, la M.a Stefania Caggiula, che, con perizia, ricostruì la linea melodica su spartito. Eravamo a buon punto! Era necessaria, ovviamente, un'armonizzazione che si adattasse alle nostre voci.

Fornimmo la linea melodica ad alcuni musicisti perché procedessero all'armonizzazione, precisando che il coro n'avrebbe scelta una: ci sono pervenute solo due armonizzazioni, una della stessa M.a Caggiula ed un'altra del M.o Michele Paguri, e la scelta del coro cadde su quest'ultima.

Ovviamente, dovendo eseguire il canto pubblicamente, il coro è tenuto ad indicare gli autori. Un'altra ricerca! Per fortuna ci è venuto in soccorso José de Rezende Ribeiro, presidente del Centro Ecumênico de Publicações e Estudos "*Frei Tito*" di Alencar Lima (CEPE), un'Ong fondata da frei Giorgio Callegari, che ci ha fornito queste informazioni: il canto "*Vamos Construir*" è la versione brasiliana di "*Love can build a bridge*" (L'amore può costruire un ponte) di John Barlow, Paul Overstreet e Naomi Judd, canzone creata, sembra, per conto dell'UNICEF. Nel 1992 fu eseguita e registrata la versione brasiliana intitolata "*Vamos Construir*" ed il relativo testo è opera di due ragazzi del Centro della Gioventù, Fejo e Dena.

Il canto è ora diventato quasi un inno della Colonia Venezia di Peruipe e noi del "*Marmolada*" siamo stati felici di poterlo cantare con loro, nell'incontro avuto a Peruipe il 28 e 29 novembre, e per loro durante i nostri concerti, soprattutto in quelli dedicati al "*Progetto Meniños – frei Giorgio*" del quale il Coro Marmolada è "*testimonial*".

So che finché sono ancora bambino / Ho molto da imparare / Ma voglio restare bambino quando

crescerò. / Il nostro mondo è un giocattolo. / Con piccole cose per unire. / Sarà tutto tuo, se tu penserai così.

Andiamo a costruire un ponte tra noi. / Andiamo a costruire, per legare il tuo cuore al mio, / Con l'amore che esiste in noi!

Tu che sei persona adulta / Puoi anche imparare / Che amare è importante per il mio mondo e per il tuo. / Ma io ho la speranza / In te che sei mio amico / Che torni a esser bambino, per poter giocare con me.

Andiamo a a costruire.....

Tutto quello che si sogna / Con l'amore si può ottenere. / Perché tutto è così, è così / E la gente vive molto più felice.

Andiamo a costruire.....

*Articoli su canti non in repertorio
del Coro Marmolada*

Le ascendenze di "O bella ciao"

Ultimamente é tornato in auge "*O bella ciao*", un canto della Resistenza italiana, anzi il canto più famoso di questo periodo della nostra storia. Ritengo, pertanto, valido riportare alcune notizie, storiche ed etno-musicali, che, per mia curiosità, ho attinto da fonti bibliografiche .

Innanzitutto é bene precisare che, come moltissimi altri canti dei partigiani ma anche di quelli nati durante le due guerre mondiali, trae le sue ascendenze da melodie e da testi popolari precedenti. Sulla nascita della versione partigiana si conosce molto poco e sembra che abbia avuto la sua divulgazione soprattutto nell'Appennino Emiliano. Altre testimonianze indicano una sua conoscenza anche fra i reparti dell'Esercito Italiano di Liberazione aggregato agli alleati durante l'avanzata su Bologna.

Per un certo periodo, dopo la fine della guerra e fino al 1960, rimase in vigore per lo più presso le associazioni partigiane e, soltanto dopo, grazie soprattutto ad una bell'interpretazione di Yves Montand, ebbe una gran diffusione fino ad essere assunta come titolo di uno spettacolo presentato al Festival di Spoleto nel 1964.

Per quanto riguarda la musica, le sue origini vanno ricercate nel ritmo di un gioco infantile che contempla il battito delle mani e che era usato per l'educazione ed il coordinamento dei movimenti dei bimbi. I primi versi "*La me nona l'é vecchierèlla / la me fa ciau / la me dis ciau / la me fa ciau ciau ciau*" hanno un'evidente somiglianza con il ritmo della versione partigiana e l'originale battito delle mani diventa invece una scansione incitativa.

Relativamente al testo, è senza dubbio la canzone narrativa "*Fiore di tomba*", che ebbe un'ampia diffusione in Italia ed in Europa, ad essere l'ascendenza di "*Bella ciao*", mentre un canto analogo a "*Fiore di tomba*", sia nel testo sia nella musica, é stato ritrovato da Luisa Ronchini nel padovano con il titolo di "*Rosetina*".

Per la musica é stata indicata anche quale ascendenza, vicina e forse diretta, una canzone di risaia, con lo stesso titolo di "*Bella ciao*", che, invece, da ricerche più accurate da parte di Roberto Leydi, è risultata posteriore agli eventi bellici e se ne conosce anche l'autore delle parole.

Il canto degli italiani

Si sta blaterando non poco, in questi giorni, su “*Il canto degli italiani*”, l'inno nazionale, più conosciuto come “*Inno di Mameli*” o “*Fratelli d'Italia*”. Tanti parlano e danno giudizi (“*sputano sentenze*”) senza, però, conoscere minimamente la storia di questo canto. Ma non solo coloro che parlano troppo sono ignoranti; purtroppo anche molti italiani ignorano la storia dell'inno e lo ascoltano solo in occasione delle partite della nazionale di calcio.

Allora, in queste poche righe, cercheremo di riassumere brevemente i fatti e di esaminare il testo. L'autore del testo fu, circa a metà ottocento, il giovane studente e patriota genovese *Goffredo Mameli* nato il 5 settembre 1827. Studente e poeta precocissimo, di sentimenti liberali e repubblicani, aderì alle idee di Mazzini ⁽¹⁾ nel 1847, l'anno in cui partecipò attivamente alle grandi manifestazioni genovesi per le riforme e scrisse “*Il Canto degli Italiani*”.

Aveva solo vent'anni ed una formazione classica con un forte richiamo alla romanità ⁽²⁾.

Dal 1847 la sua vita sarà dedicata interamente, ma per soli due anni, alla causa italiana; fu a Milano, insorta nel marzo del 1848 e, poi, in combattimento contro gli austriaci sul Mincio. Tornato a Genova, collaborò con Garibaldi e da lì, nel novembre dello stesso anno, giunse a Roma dove, il 9 febbraio 1849, fu proclamata la Repubblica. Qui fu sempre in prima linea nella difesa della città assediata dai Francesi: il 3 giugno fu ferito accidentalmente dalla baionetta di un amico alla gamba sinistra, amputata per la sopraggiunta cancrena; in seguito, a causa dell'infezione, morì il 6 luglio 1849, alle sette e mezza del mattino, a soli ventidue anni.

Il testo ⁽³⁾, oltre al richiamo degli ideali mazziniani e della romanità (vedi note 1 e 2), evidenzia, nella seconda strofa, la speranza dell'unificazione dell'Italia allora divisa in sette Stati, e, nella successiva, i principali avvenimenti della storia italiana ripercorrendo sette secoli di lotta contro il dominio straniero (la battaglia di Legnano del 1176, l'episodio di Francesco Ferrucci a Firenze nel 1530, i Vespri siciliani del 1282 e la rivolta popolare di Genova del 1746 il cui simbolo fu la figura di “Balilla”).

La quinta strofa, infine, è un chiaro e forte riferimento all'inizio del declino dell'impero asburgico e, proprio per questo motivo, fu censurata dal governo piemontese.

Anche il compositore, Michele Novaro, è genovese; nato il 23 ottobre 1818, studiò composizione e canto. Nel 1847 era a Torino, con un contratto di secondo tenore e maestro dei cori dei Teatri Regio e Carignano. Convinto liberale, offrì alla causa dell'indipendenza il suo talento compositivo, musicando decine di canti patriottici e organizzando spettacoli per la raccolta di fondi destinati alle imprese garibaldine.

A Torino, nel 1847, Novaro, che frequentava gli ambienti liberali, in un incontro con amici dove si discuteva di politica e si faceva musica, venne in possesso del testo di Mameli e, tornato a casa, in una sera di metà novembre, lo musicò.

Il 10 dicembre 1847 l'inno fu suonato e cantato per la prima volta a Genova in occasione del primo centenario della scacciata degli austriaci da Genova; vi assistevano trentamila persone! Subito divenne famoso e in ogni occasione, più o meno pacifica, era cantato in tutta Italia: durante le “*cinque giornate di Milano*” gli insorti lo cantavano a squarciagola. Anche Garibaldi lo intonò nell'impresa dei “*Mille*”.

L'immediatezza dei versi e l'impeto della melodia ne fecero il più amato canto dell'unificazione, non solo durante la stagione risorgimentale, ma anche nei decenni successivi. Non a caso Giuseppe Verdi, nel suo “*Inno delle Nazioni*” del 1862, affidò proprio al “*Canto degli Italiani*” - e non alla “*Marcia Reale*” - il compito di simboleggiare la nostra Patria, ponendolo accanto a “*God Save the*

Queen” e alla “Marsigliese”.

Dopo l’unità d’Italia, il canto fu molto popolare, ma l’inno nazionale rimase la “*Marcia reale*”; sotto il fascismo fu egualmente in voga, assieme ad altri canti risorgimentali, anche se canti più prettamente fascisti, che pur non essendo degli inni ufficiali, erano diffusi e pubblicizzati molto capillarmente.

Con l’avvento della Repubblica, pur non essendo riconosciuto dalla Costituzione come il “*tricolore*”, il Consiglio dei ministri nel 12 ottobre 1946 deliberò all’uso dell’inno di Mameli come inno nazionale.

Musicalmente l’inno non è ritenuto eccelso, anzi da molti viene classificato come “*brutto*” non considerando che negli inni nazionali, anche in quelli d’altri stati, è preponderante il testo sulla musica che, fondamentalmente, deve solo essere orecchiabile per favorire la memorizzazione, e quindi la diffusione delle parole; per tali ragioni molti di questi inni, in primis “*Il canto degli italiani*”, sono solo “*marcette*”, perciò il valore artistico e la qualità musicale sono elementi secondari.

Ma non tutti ritengono “*brutto*” quest’inno; Roman Vlad, famoso musicista che ricoprì anche alte cariche in varie istituzioni musicali italiane disse, fra l’altro: “... *E poi non è vero che sia poco orecchiabile o che sia così brutto come si dice. ...*”

NOTE

1 “Uniamoci, amiamoci, / L’Unione, e l’amore / Rivelano ai Popoli / Le vie del Signore / ...”. Mazziniano e repubblicano, il Mameli traduce, in questi versi della terza strofa, il disegno politico del fondatore della “Giovane Italia” e della “Giovane Europa”.

2 Nel testo della prima strofa viene richiamata la “*Vittoria*”, con la “*V*” maiuscola, perché il riferimento è alla dea Vittoria che, per volere degli dei, divenne schiava di Roma. Anche il verso del ritornello “*stringiamoci a coorte*” richiama quest’idea, essendo la coorte la decima parte della legione romana.

3 *Fratelli d’Italia / L’Italia s’è desta, / Dell’elmo di Scipio / S’è cinta la testa.*

Dov’è la Vittoria? / Le porga la chioma, / Ché schiava di Roma / Iddio la creò.

Stringiamci a coorte / Siam pronti alla morte / L’Italia chiamò.

Noi siamo da secoli / Calpesti, derisi, / Perché non siam popolo, / Perché siam divisi.

Raccolgaci un’unica / Bandiera, una speme: / Di fonderci insieme / Già l’ora suonò.

Stringiamci a coorte / ...

Uniamoci, amiamoci, / L’Unione, e l’amore / Rivelano ai Popoli / Le vie del Signore;

Giuriamo far libero / Il suolo natìo: / Uniti per Dio / Chi vincer ci può?

Stringiamci a coorte / ...

Dall’Alpi a Sicilia / Dovunque è Legnano, / Ogn’uom di Ferruccio / Ha il core, ha la mano, / I bimbi d’Italia / Si chiaman Balilla, / Il suon d’ogni squilla / I Vespri suonò.

Stringiamci a coorte / ...

Son giunchi che piegano / Le spade vendute: / Già l’Aquila d’Austria / Le penne ha perdute.

Il sangue d’Italia, / Il sangue Polacco, / Bevé, col cosacco, / Ma il cor le bruciò.

Stringiamci a coorte / ...

Una vecchia filastrocca veneziana: "San Martin"

C'è una canzone, una filastrocca, che anni fa tutti i bambini veneziani conoscevano e cantavano, accompagnandosi con pentole, coperchi, mescoli di legno e quant'altro potesse fare confusione, la vigilia di san Martino, festa che concludeva l'anno agricolo. Oggi solo sparuti gruppetti tornano a rinnovare queste antiche usanze.

Molto probabilmente l'origine geografica del canto è l'entroterra veneziano, la campagna, anche se di questo canto, là, mi risultano minori riscontri. Sicuramente il canto si rintraccia, da generazioni, a Venezia.

È un canto di questua in quanto i bambini si fermavano davanti a negozi e abitazioni e continuavano a cantare, battendo la "batteria" casalinga, finché non ricevevano qualcosa; " ... e col nostro sachetin, ve cantemo el San Martin" è il ritornello.

Il testo del canto recita così:

*San Martin xè andà in sofita
par trovar la so noviza;
so noviza no ghe giera,
San Martin xè andà par tera.
E col nostro sachetin,
ve cantemo el San Martin.
Su 'sta casa ghe xè do putele
tute risse e tute bele
col viseto delicato
suo papà ghe lo gà stampato.
E col nostro sachetin,
ve cantemo el San Martin.
Siora Cate xè tanto bela
in mezo al peto la gà 'na stela,
se no la gavesse maritada
so papà no ghe l'avaria dada.
E col nostro sachetin,
ve cantemo el San Martin.
Siora Lussia la fassa presto
ch'el caigo ne vien adosso,
el ne vie adosso sul scarselin,
siora Lussia xè San Martin.*

La prima strofa, però, così come mi è stato riferito da una signora di una "certa età", non sarebbe molto vecchia e risalirebbe a fine '800 primi '900. Infatti, il fatto che San Martino avesse una "noviza", una fidanzata, è un po' anacronistico, ma i versi sarebbero nati in quanto, all'epoca, nella contrada vicino a San Francesco della Vigna, nel sestiere di Castello, c'era un uomo anziano, di nome Martino, che aveva la velleità di corteggiare e concupire le giovani; una di queste, molto probabilmente per soldi, aveva ceduto ed il vecchio la considerava la sua "noviza". Questa, probabilmente, aveva qualcun altro ed un giorno il vecchio Martino, "el sior Martin", essendo andato a trovarla a casa, in soffitta, forse perché si trattava di un povera, non la trovò e ... rimase di stucco o come meglio dicono alcune versioni del canto " ... xè anda par tera" o, meno

forbitamente "... col cul par tera".

Si riporta qui sotto lo spartito per due voci bianche.

San Martin

Canto fanciullesco di questua veneziano

Voce bianca 1

Voce bianca 2

VB1

VB2

VB1

VB2

San Mar - tin xe 'ndà in so - fi - ta par tro - var là so no -
vi - za là so no - vi - za no ghe gie - ra San Mar - tin xe an - dā par
te - ra. E col no - stro sa - che - tin can - ta - re - mo San Mar - tin.

San Martin xe 'ndà 'n sofità / par trovar là so noviza / là so noviza no ghe giera / San Martin xe 'ndà par tera.

E col nostro sachetin canteremo San Martin. (... mi ve canto 'l San Martin.)

In 'sta casa ghe xe do putele / tute risse e tute bele / col viseto delicato / so papà ghe lo gà stampato.

E col nostro sachetin

Siora Cate xe tanto bela / in mezo al peto là gà 'na stela / se no là gavesse maritada / so papà ma là gavaria dada.

E col nostro sachetin

Siora Lussia là fassa presto / ch'el caigo ne vien adosso / el ne vien adosso sul scarselin / siora Lussia xe San Martin.

E col nostro sachetin ...

Su la Riva de Biasio

Su la Riva de Biasio, l'altra sera
so andata col putelo a chiapar aria;
ma se m'è streto el cuor a una maniera,
che la mia testa ancora se zavarìa²;
me pareva che Biasio, col cortelo,
tagiasse a fete el caro mio putelo.

E a mi me par invece che sia meglio
de andar a chiapar aria a San Basegio;
e po finirla in mezzo ai Nicoloti³,
a beverghene un goto ai Corteloti⁴:
se ti vol, mugier mia, far bona ciera,
vien dunque a spassizzar⁵co' mi 'sta se-
ra.

- 1) prendere
- 2) vaneggiava
- 3) abitanti della zona di San Nicolò dei Mendicoli
- 4) locale (osteria) di quel luogo e di quei tempi
- 5) passeggiare

Sul libro "*Canti del popolo veneziano*" di Iacopo Foscari, stampato nel 1844, sul quale sono riportate numerose "*canzonette o villotte alla veneziana*" ho trovato due strofe -che non sono villotte^[1]- e che, fra loro sono collegate. La prima, in particolar modo, richiama un'orrenda storia di un "orco", non trovo altro termine per definire il famoso "Biasio luganegher"^[2], che proprietario di un'osteria, una bettola, preparava un intingolo usando carne umana, più precisamente carne di bambini. La storia è molto conosciuta a Venezia ed una località, probabilmente nelle vicinanze della casa di Biasio, si chiama appunto "Riva de Biasio".

Oggi è una fondamenta di circa duecento metri lungo il Canal Grande, una delle poche su queste acque; ma le condizioni attuali sono ben diverse da quelle di una volta. Infatti molti spazi che davano sul Canal Grande, ma non solo, non erano fondamenta, cioè strade lastricate lungo un canale, ma rive che degradavano verso l'acqua. Anche la famosa pianta prospettica del De Barbari del '500 mostra questa caratteristica che troviamo anche in altri quadri di artisti famosi

dell'antichità relativamente ad altri luoghi. (v. "La Scuola della Carità" del Canaletto).

Il testo, senz'altro popolare e di prima dell'800, mette in evidenza una situazione abbastanza diffusa in quei periodi; senz'altro gran parte del popolo abitava a piano terra in case non troppo sane e dove girava poca aria. Quindi, in caso di estati afose e umide, era quasi impossibile vivere tutto il giorno dentro casa, soprattutto per i bambini e per le mamme. Ed allora, come anche oggi, una passeggiata lungo una riva vicina all'acqua e magari con un leggero alito di vento, era il toccasana contro la calura. Forse la madre era un po' ansiosa o, come si direbbe oggi, il parto aveva lasciato qualche conseguenza depressiva. Ed ecco che subito le viene alla mente il feroce Biasio, tanto che le sembra di vederlo già pronto con il coltello in mano per usarlo contro il suo bambino.

L'autore della prefazione del libro sostiene che i canti veneziani sono quasi tutti in tono minore in quanto "...pare che i Veneziani abbandonandosi all'affetto, si tingano per naturale inclinazione d'una lieve malinconia, che trasfonde in chi l'ascolta maggior tenerezza....".

Ma è con la seconda strofa -profondamente diversa- nella quale interviene il marito, che cambia l'atmosfera e, quindi -penso- anche la tonalità! È lui che, con baldanza, vuole rincuorare la moglie alla quale propone di andare a prendere il fresco a San Basegio, dalla parte opposta della città, assieme ai Nicoloti, gli abitanti di quella zona, pescatori, e dove, in una bettola famosa, si può bere anche un buon bicchiere di vino.

Dalla tristezza all'allegria, questa è la certezza del testo, ma è anche la certezza di chi legge queste due bellissime espressioni popolari, e di chi le ascolta.

Ma qui, come si dice, casca l'asino! Quale sarà la melodia di questa canzone? L'autore citato all'inizio afferma che non esistono tracce musicali; purtroppo, col passare del tempo, queste sono andate perse, come tante altre arie a Venezia^[1].

Ed allora perché non trovare una nuova melodia, magari ispirata a qualche antica melodia veneziana -ma forse non è necessario- o legata semplicemente al testo?

Armonizzarla poi per coro virile appare un po' difficile, soprattutto la prima strofa dove la protagonista è la madre; ma tanti canti della tradizione sono stati impostati per coro virile anche se protagoniste sono le donne.

Ed allora, perché qualche musicista, preferibilmente veneziano, o con la sensibilità veneziana, non ci prova?

[1] La forma poetica della villotta è quella chiusa di quattro ottonari alternati piani (primo e terzo) e tronchi (secondo e quarto)

[2] V. "Curiosità veneziane" del Tassini alla voce "Riva de Biasio"

[3] Scrive il Pullè nella prefazione al libro del Foscarini " ! *la fatal moda che ogni cosa invade e scompiglia; le sovrabbondanti melodie, ed i cori rubati al teatro che rimbomba di sempre nuova musica, la vinsero; e fecero dimenticare, o trasandare a' buoni Veneziani, la cara semplicità de' loro canti primitivi,...*"

Articoli su canti vari di altri autori

Adeste fideles

di Toni Dittura

Non c'è Coro che non abbia nel repertorio natalizio questo antico canto, almeno in una delle numerose armonizzazioni che ne sono state fatte. E non c'è chiesa nella quale l'intera Assemblea non lo canti a gran voce il giorno di Natale, mettendo magari qualche "s" in più alla fine di ogni versetto.

Si potrebbe quindi pensare che, oltre alla melodia, sia noto anche il significato del testo latino. Non è proprio così.

Una prima, veloce lettura ci porta solo ad una parziale comprensione, ma un ulteriore approfondimento e soprattutto un'attenta "costruzione diretta" ci fa scoprire qualcosa di più nelle quattro strofe del canto.

La prima parola "Adeste" grammaticalmente è un Imperativo presente, che significa: "siate presenti, avvicinatevi". Ma chi dà questo ordine o, se volete, chi fa questa esortazione?

Un angelo forse. . . che però subito dopo ci invita ad essere gioiosi (*laeti*) e trionfanti.

Ed è ancora un ordine quel reiterato, comprensibilissimo "Venite".

Non altrettanto comprensibile, ma sicuramente più ordine che esortazione quel "videte" (Imperativo presente), che frettolosamente viene tradotto con un insulso "vedete", come se nel testo fosse scritto "videtis" (Indicativo presente), mentre il suo vero significato è "ammirate" il nato Re degli Angeli, (*natum videte Regem Angelorum*). Infatti non è possibile ordinare di "vedere", mentre si può invitare ad "ammirare".

La seconda strofa offre altri spunti interessanti: non più ordini o esortazioni, ma un invito all'osservazione dell'Evento, con un testo così riordinato: "En vocati pastores, relicto grege, adproperant ad humiles cunas", dove quell'"humiles" potrebbe riferirsi a "pastores" (poiché nell'accezione comune i pastori sono sempre umili), mentre invece va riferito a "cunas", nome che in latino ha solo il plurale. Ed allora il tutto significa: "Ecco i richiamati pastori, abbandonato il gregge, si avvicinano all'umile cuna".

A questo punto si assiste ad un vero e proprio cambiamento: "Et nos festinemus (coniuntivo esortativo), *ovanti gradu*" cioè: "Affrettiamoci anche noi con passo festoso", dove quel "nos festinemus" è sicuramente un'esortazione che l'Assemblea rivolge a se stessa, come d'altro canto si evince dal ritornello: "Venite adoremus", cioè: "Venite" (voi), "adoriamo" (noi, assieme).

Ed ecco anche un nuovo concetto di Presepio: niente pecore (*relicto grege*) lente e sonnacchiose accanto ad un pastore immobile e silenzioso, ma persone allegre e festose che accorrono alla grotta, dove "videbimus" (Indicativo futuro) vedremo l'eterno splendore del Padreterno, "velatum" cioè nascosto sotto la carne: incarnato. Il Dio Bambino avvolto nelle fasce (*pannis involutum*). Decisamente meno elegante nella forma la quarta strofa, nella quale le parole mal si adattano alla musica; sembra quasi una strofa aggiunta da un altro Autore. Forse per questo nessuno la canta mai!

Riordinata suona così: "Foveamus (altro congiuntivo esortativo) *piis amplexibus egenum pro nobis et foeno cubantem*" "Riscaldiamo con affettuose carezze Colui che (fattosi) povero per noi, ora dorme nel fieno". Alla fine una domanda retorica: "Quis non redamaret sic nos amantem"? "Chi non ricambiarebbe l'amore (redamaret: congiuntivo imperfetto che traduce il nostro condizionale presente) di Colui che ci ama così tanto?" Ed allora: "VENITE" (imperativo presente) "ADOREMUS" (coniuntivo presente) "DOMINUM". "VENITE ADORIAMO IL SIGNORE".

In definitiva una versione quasi letterale potrebbe essere questa:

*Accorrete fedeli, lieti, festosi! / Venite, venite in Betlemme. / Ammirate il Nato Re degli Angeli
Venite adoriamo il Signore.*

*Ecco gli esortati pastori che, abbandonato il gregge, / si avvicinano all'umile giaciglio. / Affrettiamoci
anche noi, con passo festoso!*

Venite adoriamo il Signore.

*Vedremo l'eterno splendore del Padreterno nascosto nelle carne: / il Dio Bambino avvolto in miseri
panni.*

Venite adoriamo il Signore.

*Riscaldiamo con tenere carezze / Colui che, fattosi povero per noi, / ora dorme nel fieno; / chi non
ricambiarebbe l'amore di Colui / che ci ama così tanto*

VENITE ADORIAMO IL SIGNORE.

Gran Dio deme 'na barca

Premessa musicale

di Michele Peguri

In certi giorni d'inverno guardando da Venezia verso nord si coglie un nitido riflesso dei monti innevati sull'acqua lagunare. E' un semplice specchiarsi d'elementi, ma le tinte che l'acqua e il cielo assumono, nello scorrere della giornata, arricchiscono questo gioco di riflessi d'infinite sfumature e vibrazioni. È una visione che mi ha spesso accompagnato e penso che aiuti a comprendere l'amore singolare che lega l'uomo del mare, di Venezia, alla montagna.

Questi due mondi, evidentemente non così lontani, visto che la natura ci permette di coglierli in un'unica dimensione, sono l'ambiente di questo moderno testamento del capitano, composto nel 1997 da Massimo de Bernart su testo di Ugo Pomarici in memoria dell'amico Massimo Gemin.

È una canta moderna, un azione-narrazione immersa nel simbolico: la grande barca raccoglie le ultime volontà e le memorie scivolando a tempo di barcarola per giungere su l'altra riva. Le reminescenze non sono la guerra o le trincee, ma la natura montana, le passeggiate, i veci scarponi, do moschetoni, un libro da cantar, lo zaino che lo scalatore vuole con sé nell'ultima dimora. E poi i canti, divenuti ora echi del profondo, appaiono rifrazioni che appena individuate si smaterializzano: *Belle rose du printemps*, *Signore delle Cime*, *Stelutis Alpinis*, *Al cjante el gjal* e altri ritornelli si riverberano in modo caleidoscopico. Tutto ciò mentre la grande barca si dissolve a poco a poco come inghiottita da un fondale sonoro statico a effetto di bordone.

Musicalmente il brano è una rappresentazione a più piani, fatto abituale nell'arte musicale, ma senz'altro originale nel repertorio del popolare. L'esperienza della politonalità in Bèla Bartok (cultore e profondo conoscitore del folklore magiaro) è senz'altro un riferimento, ma di certo il mondo e la poetica di Gustav Mahler (dove il popolare divenne pure materia d'indagine ma con altri obiettivi) può rappresentare una forma di mediazione con il lavoro compositivo di Massimo de Bernart. Come la raffigurazione tra il reale e il ricordo, simboleggiata in modo unico dall'artista boemo si esprime in una stratificazione polifonica, dove richiami alpini e di *ländler* appaiono in modo improvviso sovrapponendosi al "*presente musicale*" (si pensi alla Prima sinfonia), in questo brano i ricordi più incisivi, i canti, risuonano distraendoci dal concreto. Il concetto di tempo perde i contorni oggettivi elevandosi a dimensione intima, quasi onirica.

Prima dell'addio l'uomo della laguna guarda gli amati monti raccomandandosi "...e ricordème mi": e ci piace pensare che quelle crode innevate si tuffino realmente nell'acqua unendo in un'unica infinita distesa i ponti e i monti.

Racconto

di Bernardino Bernardi

Il testo di *Gran Dio deme 'na Barca* è una poesia di Ugo Pomarici, già corista degli anni '60, che ha anche ispirato la linea melodica, poi musicata ed armonizzata da Massimo de Bernart, suo amico di gioventù, allora studente di conservatorio e poi diventato direttore d'orchestra, in memoria di Massimo Gemin, pure lui ex corista del Marmolada.

È una preghiera da parte di colui che, sentendo che è arrivata l'ora, si rivolge a Dio e chiede di poter andare sull'altra riva con una barca per poter navigare, una barca armata con una grande vela rossa, che possa fare da bandiera, e con un'altrettanto grande vela nera, in segno di dolore. Su questa barca, nell'ora della prova desidererebbe salire a prora, vestito di un mantello, in testa un cappello con la "penna", e lo zaino, pronto per salire la montagna, con dentro corda, chiodi, moschettoni, ed infine, per rallegrar lo spirito, un libro di canti. Per completare i suoi desideri, desidererebbe ancora un mazzo di fiori sbocciati in primavera ed un sacchetto di terra. Infine, consapevole di aver vissuto una intensa vita terrena piena di ricordi e di soddisfazioni, si permette ancora di chiedere altre cose per quando sarà salito sulla barca: un forte vento in modo che la barca possa staccarsi facilmente da riva, e, quando giungerà in mezzo al mar che affondi pure, ma piano-piano, fra *sighi dei rondoni*, e contemporaneamente, ricordandosi di lui, di smorzare canti e suoni. Un ultimo desiderio, rivolgendosi agli amici: *Nel cuor tegnì memoria / De mi cressuo tra i ponti / Innamorà dei monti / Sepolto in mezzo al mar.*

E' un canto molto bello, piacevole all'ascolto, orecchiabile anche, ma, a parte qualche accordo in dissonanza, tipico della musica Jazz, al primo impatto abbiamo incontrato qualche complicazione: cantiamo senza l'accompagnamento strumentale e, pertanto, mentre stai cantando una soave barcarola, nella parte in cui il testo presenta un forte vento mentre la barca affonda piano-piano, l'armonizzatore, nella sua ispirazione, immagina dei dolci e soavi sogni che si materializzano in canti di montagna, quei canti della gioventù immagazzinati nella sua memoria. C'è stata, come dicevo sopra, qualche complicazione (corale ben s'intende) al primo impatto. Immaginate di essere calmi e tranquilli e di canticchiare qualche motivo, come quando ti stai radendo la barba, e qualcuno vi venga a cantare all'orecchio un'altra canzone; contemporaneamente qualcuno ne esegue un'altra e, subito, ne parte un'altra e poi ancora un'altra. Così, mentre il coro canta a quattro voci quella che può sembrare una soave barcarola, alla tua destra un altro corista ti canta *Belle rose du printemps*. Nella stessa battuta musicale, mentre i solisti cantano, il coro continua con la sua armonia: mentre la barca fonda. Ma non è finita: nella battuta successiva altri due solisti cantano *Dio del cielo Signore delle cime* ed altri ancora *Mamma mia vienimi incontro*, e *Se tu vens cà su ta' cretis*; ma non è finita! Ed ecco *Al cjante el gjal, Quand nous revenons des champs, nous chantons*, poi ancora *Belle rose du printemps*; ed intanto il coro continua con la barcarola: *Mentre la barca fonda e più avanti ... tra sighi de rondoni ... se smorza canti e soni ... per finire con ... e ricordeme mi.*

Questa complicazione corale, sulla partitura, è in dodici battute su cinquantatre; dulcis in fundo, le ultime otto battute sono per coro a sei voci.

Durante le prove ho fatto un paragone con il poema sinfonico *La Moldava* di Smetana nel quale l'autore esprime, fra l'altro, il gocciolio della neve che si scioglie, poi il gorgoglio del ruscello, la corrente più marcata del torrente, ed ancora l'impetuosità dell'acqua che scorre, il fiume ingrossato, le turbolenze della corrente ma anche la calma del fiume.

L'apprendimento del brano, come si capisce bene da questa mia esposizione, è stato, senz'altro, una fatica corale, soprattutto per me e per chi come me deve tenere una nota sempre uguale per dodici battute con attorno tutto quell'*ambaradan*! Ma anche per i solisti non è stato semplice anche perché le varie melodie si intersecano.

Sono state necessarie numerose prove, però, ne sono sicuro, pur se difficile, alla prima esecuzione ha avuto il successo meritato.

Il "Pater noster" di Igor Strawinskij nel repertorio del Coro Marmolada

di Toni Dittura

Quando ero in seconda media ai "Cavanis", per onorare la visita del Patriarca, abbiamo imparato una Santa Messa a quattro voci, naturalmente in latino. Quando l'abbiamo cantata (in seicento), il Rio Terà Santa Agnese era gremito di gente, che sicuramente mai aveva sentito un volume di voci di quella portata.

Molti anni più tardi, nel 1962 , in occasione del cinquantenario della ricostruzione del campanile di S.Marco, duemila alunni veneziani, fra i quali quelli della classe quinta, nella quale io insegnavo, hanno cantato: "*Torre degli avi, fero di gloria*" di Benedetto Marcello.

Lascio a voi immaginare scenario ed effetto sonoro.

Sempre in quel periodo ho avuto la fortuna di ascoltare il "Dies irae", cantato dai Frati di S.Francesco del Deserto, che a quei tempi erano ancora una dozzina. L'ambiente era sicuramente più raccolto, ma la solennità e la potenza di quel brano, unite al terribile significato di quelle parole latine, hanno scolpito nella mia mente delle immagini al cui ricordo mi viene ancora la pelle d'oca.

Ma mi è venuta anche poco fa, ascoltando il mio Coro (concedetemi di considerarlo ancora il "mio" Coro) nella sua prima esecuzione del "*Pater Noster*" di Igor Strawinsky nella Chiesa di Altobello, in Mestre.

Ho fatto questa lunga premessa, perché l'amico Sergio invita tutti i coristi ad esprimere un'opinione sulla profonda diversità di questo brano rispetto all'abituale repertorio proprio del Marmolada e di tutti i Cori che si definiscono Alpini o comunque popolari.

Io francamente non sento alcun disagio, anzi penso che cimentarsi con il Gregoriano sia un'esperienza che tutti i cori dovrebbero provare.

Allora forse si accorgerebbero che varie melodie, che noi riteniamo nuove, hanno le radici che attingono a quelle liturgie, che altro non sono se non la profonda voglia, anzi la necessità di usare la voce non solo per intimo compiacimento, ma anche per rivolgersi agli altri (prima fra tutti la divinità) in modo corale, cioè "religioso", dal momento che "religione" significa proprio "unione". E per tornare al "repertorio", non è forse vero che abbiamo cantato delle Ave Marie in sardo e in latino? E "*Lettere d'amore*" e "*Les plaisirs sont doux*" sono forse canti degli alpini?

"*Gran Dio dame 'na barca*" ci ha fatto "vedere" la nostra Laguna, mentre nelle nostre menti avevamo "*lis cretis*". . . "*belle rose du printemps*". . .

E Bepi De Marzi ha scritto la sua più bella canzone ". . . e canterà più alto delle stelle. . ." pensando e facendoci pensare di ritrovarci in una immensa cattedrale, con le montagne per pareti e "La Marmolada" per altare.

Avrebbe potuto anche scriverla in Latino.

Il "Pater noster" di Igor Strawinskij nel repertorio del Coro Marmolada

La parola al maestro

di Claudio Favret

Martedì 6 novembre, in occasione della celebrazione liturgica in ricordo dei nostri maestri e di tutti i coristi del Marmolada "andati avanti", abbiamo eseguito per la prima volta in pubblico l'ultima nostra "fatica". Si tratta del celeberrimo "Pater Noster" di Igor Stravinsky.

Erano anni che avevo in animo di tentare di eseguire con il nostro coro un brano così impegnativo e così distante dalla classicità del nostro repertorio di canti di ispirazione popolare, ma, una serie di dubbi mi avevano sempre trattenuto dal farlo.

Il primo dubbio che mi assillava era su come avrebbero reagito i coristi a questa musicalità e sonorità così distanti dalla nostra tradizione, perché è assodato che se il nostro coro, non "sente" un brano, per quanto valido possa essere, non si riesce ad acquisirlo. Nel corso degli anni, e questo lo sanno bene tutti i coristi passati e presenti, è accaduto molte volte.

Un altro dubbio riguardava la capacità del coro, come diceva Lucio a proposito del "Puer natus", a "togliersi il cappello di alpino ed indossare mentalmente il saio" che, tradotto in altre parole, sta a significare la capacità di cambiare totalmente gli schemi esecutivi ed interpretativi. Di non poco conto erano le difficoltà tecniche rappresentate in alcuni punti da dissonanze e successioni di accidenti musicali.

L'ultimo riguardava me stesso; sarei riuscito a tradurre attraverso la gestualità e le indicazioni tecniche tutto quanto necessario per eseguire in modo adeguato tale brano?

Ed una sera di fine maggio, quasi al termine della prova, ho lanciato il sasso. Ho proposto la lettura delle prime quattro battute del brano: "Pater noster qui es in coelis" dalle quali emerge immediatamente tutta la moderna musicalità del brano.

Direi che, quasi come per incanto, i coristi sono rimasti affascinati dalle sonorità e dalla musicalità del brano, e questo mi ha convinto a proseguire nello studio del brano.

La lettura e l'apprendimento del brano è stata molto veloce, sintomo questo di un notevole gradimento.

Conclusa l'acquisizione del brano, risultava fondamentale curarne l'esecuzione e l'interpretazione.

Ho spiegato ai coristi che Stravinsky possedeva una forte personalità ed uno stile molto originale legati alla capacità di reinterpretare e rielaborare la musica tradizionale.

In questo caso, il Pater noster tratto dalla tradizione gregoriana, pur essendo stato così modernamente rielaborato, a mio giudizio, andava eseguito rispettando la metrica del testo tipica del canto gregoriano con il massimo controllo dell'emissione sonora, la massima fusione tra le varie voci ed una dinamica musicale che non poteva rimanere vincolata nella metrica delle battute.

Abbiamo lavorato molto, ed alla fine ci siamo presentati al pubblico. Saremo riusciti nel nostro intento?

Al nostro pubblico la risposta.

La “Ciara stéa”: ricordi ed emozioni

di Giovanni Lucio

I ricordi del canto della *Ciara stela* sono, per ragioni anagrafiche, un po' lontani nel tempo, un po' sbiaditi come si dice, tuttavia non del tutto annullati e recuperabili, magari a frammenti, nel vasto prato della nostalgia del passato dove tutto ci sembra essere stato migliore, più bello ed invece è solo perché quel luogo, quel tempo si chiama giovinezza (non quella che volevano ricantare in un festival della canzone di San Remo).

Allora: la costruzione della stella.

Per prima cosa bisognava procurare dei listelli di buon legno da consegnare a chi, provvisto anche dei necessari attrezzi, fosse in grado di costruirne il telaio a cinque punte.

Non era impresa da poco perché doveva essere abbastanza grande ma leggera, in quanto la si portava in giro per le strade fissata su di un asse verticale per almeno un paio d'ore ogni sera e per una decina di sere, ma allo stesso tempo doveva essere robusta e fatta ad arte specialmente nella zona centrale dove convergono le basi dei triangoli delle cinque punte e dove le pareti dovevano avere fra di loro una precisa distanza perché lì all'interno si collocava poi il supporto per il cero che doveva illuminare la stella.

Anche se, a dire il vero, negli ultimi tempi il cero era stato sostituito da una torcia a batterie collegata con un filo ad un interruttore (*un pereto*) che teneva in tasca chi portava la stella; così non si rischiava più che le pareti di carta bruciassero o che la cera del grosso lumino colasse a forarla e, peraltro, la si accendeva solo quando si raggiungeva l'abitazione dove ci si fermava a cantare.

La carta era rigorosamente di colore rosso ed era “*carta veina*”, che si comprava, partecipando al costo in parti uguali, in quantità superiore allo stretto necessario perché poteva comunque accadere che si bruciasse o strappasse e perché con quella che rimaneva dopo il periodo natalizio, qualcuno si costruiva, in primavera, l'aquilone (*el baccèa*) da liberare nel cielo al primo spirare di brezza.

Ovviamente la colla necessaria a fissare fra loro i vari ritagli di carta e la stessa sul telaio assieme a qualche “*brocheta*” (puntina da disegno), la colla, era fatta con “*fiore*” (farina doppio zero) e acqua.

In possesso della stella, ci si incontrava in quattro-cinque non appena faceva buio e si valutava dove andare, evitando la zona centrale del paese dove abitavano le famiglie più benestanti ma con tendenza a snobbare i cantori della “*Ciara stéa*”, nelle borgate, da raggiungere camminando su strade bianche e prive di illuminazione, dove vivevano i meno abbienti ma più sensibili e generosi.

Bisognava inoltre tener conto di dove andavano o erano già andati altri gruppi con la loro *ciara stéa*. Era quindi anche una questione di concorrenza. E bisognava saper “*toccare*” l'animo, la sensibilità di chi ci ascoltava, ovviamente in funzione di ciò che alla fine ne avremmo ricavato; spesso niente ...

E allora, ricordo, qualche sera il gruppo si arricchiva di un suonatore dilettante di *spineta* (armonica a bocca) o di fisarmonica.

Il testo e l'armonia del canto variavano in funzione della zona del paese dove si andava.

Mi spiego: Cavarzere, dove ho vissuto la mia gioventù, è al limite della provincia di Venezia e confina con le provincie di Rovigo e Padova.

A volte quindi si cantava pure noi la versione padovana, quella riproposta dal maestro Malatesta col suo coro “*Tre Pini*” ed ora entrata a far parte anche del repertorio del “*Marmolada*”.

Non ricordo la versione rodigina.

Ricordo però che, specialmente nella versione cavarzerana della “*ciara stéa*” (per noi non *ciara stela*) e forse più che in quella padovana, le parole apparivano storpiate ed i versi sgangherati, anche se non privi di nesso logico.

Eccone la dimostrazione, questo cantavamo:

*“E' la note di Natale,
una messa vorei cantar.
Canta canta rosa in fiore,
che xe nato el nostro Signor.
El xe nato in una stala,
fra il bue e l'asinel.
La pareva na gran sala,
preparata par se e par lù.
Poverella in questa cà,
ghe domando la carità. (due volte)
Non c'è pani non c'è fuoco,
non c'è fuoco per riscaldar.
La sua mama poverella,
non sapeva più cosa far.
La si leva il velo in testa
per poterlo ricoprir.
La pareva na gran festa
preparata par se par lù.
Poverella ecc.*

E si cantava spesso a squarciagola per farci sentire da chi se ne stava rinchiuso in casa e magari già a letto (non c'era la televisione), e per superare nelle borgate di periferia l'abbaiare dei cani.

Alla fine, senza più voce, piedi e mani indolenziti dal freddo si tornava a casa.

Assieme a tanti “*grassie putei, bone feste anca a voialtri*”, poteva anche accadere che ci si dividevano poche lire.

Ma ci venivano offerte pure delle salsicce, dei “*museti*” (cotechini) -qualcuno nelle frazioni aveva da poco tempo “*copà el porseo*” (ucciso il maiale per uso domestico)- e del vino e magari qualche *bossolà* di pane cotto nel forno a legna. Queste cose le mettevamo in una sporta di paglia per portarle poi a casa di qualcuno del gruppo, in custodia dei suoi genitori fino alla fine dell'anno quando ci si riuniva per una cena in attesa del nuovo anno.

Poi tutto è cambiato, velocemente.

E' arrivato il benessere. E se ne sono andati i presepi dalle case sostituiti dagli alberi di Natale, il canto della *ciara stéa* nelle strade sostituita da “*Tu scendi dalle stelle*”, “*Bianco Natale*” e altre cante note in tutto il mondo e tutte cantate in chiesa, al riparo dal freddo, magari a più voci, magari pure a voci miste: maschi e femmine, con un pubblico silenzioso, pervaso di mistica attenzione.

Ma l'assenza delle voci della *ciara stéa* nelle strade del paese e delle borgate spogliava il tempo del Natale, almeno per me, di gran parte dell'emozione e della sacralità della ricorrenza di un grande avvenimento.

E' vero che si cantava per ricevere delle offerte, ma il canto era “*partecipato*”, perché cantavamo la nostra condizione umana.

Anche noi avevamo poco da mangiare, le case male o affatto riscaldate e avevamo poco di che vestirci.

Allora, nessun rimpianto, ovviamente, dello stato di indigenza, solo la nostalgia di un'atmosfera

del tutto particolare, forse solo nostalgia della giovinezza, certamente del canto della *ciara stéa*.

Attorno agli anni settanta però, il canto della *ciara stela* l'ho ritrovato a Cazzago, frazione del comune di Pianiga (VE), dove mi ero trasferito con la famiglia e dove un gruppo di parrocchiani ancora lo ripropone ogni anno di via in via reggendo, ahimè, una stella di polistirolo rivestita di carta argentata e raccogliendo offerte in denaro per le necessità della parrocchia e offerte di altro genere consumate poi in una cena conviviale.

Ho fatto parte del gruppo (prima che la stella diventasse di polistirolo) e, anche se versi e melodia non erano quelli della *ciara stéa* cavarzerana, quella che cantavo da ragazzo, ho rivissuto passate sensazioni, vecchie emozioni.

Che rivivo ora più intense che mai quando con gli amici del coro “*Marmolada*” canto:

Sémo qua co ‘na gran stèla

par dorare Maria e Gesù.

Par portare la novela ...

I canti dei soldati - Origini e curiosità

“Mamma mia vienimi incontro” oppure “Ti conterò le storie che nell’Africa passò”

di Lucio Finco

Nelle mie ricerche, tanti anni fa, mi capitò tra le mani un libricino contenente aneddoti e squarci di diari di guerra; anzi il libro non era neanche completo: senza copertina, squinternato, stavo quasi per gettarlo. Con sorpresa, leggendo qua e là tra i rimasugli di alcune paginette, ti trovo con sorpresa la soluzione della domanda che sempre è stata alla base delle mie scelte dei canti da mettere in repertorio al Coro Marmolada: da dove proviene il canto? da chi e come è stato ispirato? in che periodo storico è da collocarsi? tutte domande alle quali non sempre sono riuscito a dare risposta.

Il canto di cui trattasi lo conoscevo già. Era un brano non tanto noto tra i canti di guerra, poco cantato al confronto di *"Monte Canino"* o *"Il Capitan della compagnia"* o *"Ta Pum"* ecc. tutti legati alla grande guerra 1915-1918. Ed era con un andamento armonico molto diverso dai *"classici"*: queste furono le mie elucubrazioni, improvvisamente chiarite. E ve lo racconto, vale la pena anche perché in seguito l'ho messo in repertorio.

Dal diario del sottotenente Bruno D'Agostini:

Ghinda, 14 Ottobre 1935

"... Caielli, della decima compagnia, ha organizzato intorno un coro a bassa voce. Cantavano così quelli del 1896. La canzone è triste, ma va bene per la marcia, di notte: con certi pesi sulle spalle e tanti chilometri davanti. Siamo in trasferimento da Ghinda a Nefasit. Gliel'ha insegnata suo nonno, reduce da Adua."

Sic! Penso non ci siano commenti ulteriori. Questa è storia, storia vera. E questo è il fascino del canto popolare.

Per i più interessati all'approfondimento, unisco il testo completo, assai illetterato nella sua originalità popolare, e la musica, trascritti dal sottotenente D'Agostini stesso, dimostrando così anche un'ottima conoscenza musicale. Grazie a lui il canto è arrivato, pur con qualche cambiamento-adattamento ⁽¹⁾, ai giorni nostri.

NOTE

1 Il verso *"che ci vuole i fantaccini"* è, probabilmente, stato variato nella guerra del 1935 in quanto l'unità del sottotenente D'Agostini era un'unità di fanteria.

C'è un episodio relativo alla battaglia di Adua (28-29 febbraio 1896) che, forse, può chiarire perché il verso è più logico con *"alpini"* che non con *"fantaccini"*.

Il generale Oreste Baratieri, che non era alpino (iniziò la carriera militare come volontario nella *"spedizione dei mille"* e poi passò nei bersaglieri), era governatore dell'Eritrea e comandante supremo.

Era già stata proposta, da parte del governo italiano, la sostituzione di Baratieri con altro generale il quale aveva tergiversato, attendendo momenti più opportuni. Baratieri, probabilmente presentando la sua sostituzione, forzò la mano, dopo aver sentito anche il suo Stato Maggiore, e ordinò alle truppe di attaccare gli abissini anche se, pur se con armamenti di qualità inferiore,

numericamente superiori.

Durante la battaglia, nei pressi di Adua, le truppe italiane, pur se decimate, combatterono strenuamente. Il generale Baratieri notando il valore degli alpini li chiamò attorno a sé e, poiché essi fecero scudo con il proprio corpo sacrificandosi, si salvò.

Dei 945 uomini che componevano il 1° Btg. Alpini d'Africa ne tornarono in tutto 100 di cui un ufficiale ed un sottufficiale.

Il canto "*Mamma mia vienimi incontro*", molto probabilmente, è un canto degli alpini che, nella successiva guerra coloniale, iniziata il 3 ottobre 1935, per riconquistare Adua ed allargare il dominio su Etiopia ed Abissinia, fu senz'altro, a mio parere, leggermente modificato; infatti sui monti non ci sono "*i fantaccini*", ma gli alpini ed inoltre, come accennato sopra, Baratieri chiamò a sé proprio gli alpini.

Villotte veneziane

Premessa

Già da alcuni numeri di "Marmolèda" trattiamo di "vilote", in particolare di quelle veneziane. Abbiamo raccolto un certo numero di questi canti, antichi canti veneziani che, ormai, non si sentono più cantare, canti che la maggior parte dei veneziani non sa neppure che esistano. Abbiamo registrato il canto di una gentile signora il cui desiderio è che non cada tutto nel dimenticatoio.

Intanto, prima di intraprendere altre strade, vi presentiamo una villotta che racconta dell'antico e particolare lavoro delle ricamatrici e dei loro amori.

"Sia benedete le ricamadore"

di Ines Battain

Un canto legato ad un particolare lavoro femminile è quello delle "ricamadore", donne maestre nel costruire con ago e filo il prezioso merletto di Burano (arte sorta nell'isola intorno al 1500) ma, al tempo stesso, capaci di predisporre il cuore dei loro uomini ad accogliere un legame affettivo solido e duraturo. Una leggenda racconta l'origine del merletto di Burano.

Un giovane pescatore di Burano ama ed è teneramente corrisposta una ragazza della sua isola. Un giorno, uscito a pescare in mare aperto viene colto da una tempesta che capovolge la barca e lo fa colare a picco. Nel fondo del mare incontra, nel suo palazzo, la Regina del Mare, una sirena, che, colpita dalla bellezza del giovane, gli promette salva la vita se lui accetterà di rimanere sempre con lei. Il giovane risponde: "Regina sono onorato per questa tua offerta, ma preferisco morire per non tradire la fede che ho giurato alla mia innamorata". La Regina del Mare, commossa di fronte alla potenza di questo sentimento, decide di salvarlo ugualmente, anche se il suo affetto è rivolto ad un'altra donna e non lei, e lo riporta in superficie, adagiandolo sulla riva dell'isola dalla quale era partito. Il giovane tenta di ringraziarla, ma lei lo interrompe dicendo: "Non è me che devi ringraziare, bensì la donna che ha saputo suscitare nel tuo cuore un amore così profondo. Ed è per questa donna che voglio lasciarti un regalo". A colpi di coda solleva nel mare alcune onde, ne raccoglie la schiuma prodotta, la sparge sul terreno e poi, con un soffio leggero, la trasforma in un bellissimo velo finemente ricamato. Quando il giovane torna tra la sua gente, che lo pensava morto, viene accolto con gran festa e, poco tempo dopo, il giorno delle nozze la sua amata indossava il velo donato dalla Regina del Mare, ammirato ed invidiato da tutte le donne presenti a tal punto che ciascuna di loro desiderava averne uno uguale. ed è così che, mentre gli uomini sono fuori a pescare, si riuniscono e, con ago e filo, tentano di riprodurre il bellissimo ricamo. Prova e riprova, un po' alla volta, riescono in questa impresa creando così il "merletto di Burano" il cui "punto in aria" forma figure che richiamano, per leggerezza, l'immagine della schiuma del mare.

Sia benedete le ricamadore

*Sia benedete le ricamadore
che le ricama el cuor ai sò morosi,
ponto per ponto le ghe fa 'na stela,
e in mezo al peto le ghe forma el cuore.*

*E fortunà quei che in cuor se porta,
zorno par zorno, ano dopo ano,
in tuta la sò vita 'sto ricamo
in tuta la sò vita 'sto ricamo.*

*E quei che nasse dentro de 'sta cuna,
fata de tera e mar, de sol e luna,
pol dirse ben basà de la fortuna,
pol dirse ben basà de la fortuna.*

*Che tuto quello che xé belo al mondo,
xé belo perché lo gà fato lore,
ponto su ponto, ore sora ore,
sia benedete 'ste ricamadore.*

Traduzione

Siano benedette le ricamatrici

Siano benedette le ricamatrici,
che ricamano il cuore ai loro amati;
punto per punto formano loro una stella
e in mezzo del petto formano un cuore

Fortunati coloro che in cuore si portano
giorno per giorno, anno per anno
per tutta la loro vita questo ricamo,
per tutta la vita questo ricamo

E quelli che nascono dentro a questa culla
Fatta di terra e mare sole e luna
possono dirsi baciati dalla fortuna,
possono dirsi baciati dalla fortuna.

Perché tutto ciò che bello in questo mondo
è bello perché lo hanno fatto loro:
punto per punto, ora per ora
siano benedette le ricamatrici.



Edito a cura dell'Associazione Culturale Coro Marmolada di Venezia