MONDO LADINO XIX (1995)

Musica e canto popolare in Val di Fassa

I VOLUME

ISTITUT CULTURAL LADIN

K 6457252
D 622074
305.759 MON 1a-
1995
ICL
Sezione n. 1

D- 622074
K- 6G57252

Ai ciantarins e museganc de Fascia
da zacan e dal dì d'ànché.

"...de' Fasciani,
Gente nata propriamente per star' allegra,
e che impara, sto per dire, nel Ventre Materno
a suonar di Lira, e altri stromenti..."

(Michel'Angelo Mariani, 1673)

E la musega passa anter le ciase
la tol e la dasc chel che la pol
sgolan la va, daperdut e con duc.

La musega l'é l lengaz de la jent,
l grignar de na filostra, na corda
che möf, n rumor che disc,
te tocia, te chieta.

N cör che bat l'é n picol tambur,
na osc da scutar, n vöit da enpienir.

E la musega passa te le ciase,
la desceda, la scoita, la lascia
chel tant che ge vegn domanà,
sgolan la va, daperdut e con duc.

Stefen Monech
Frisia, mè 1993

Musica e canto popolare in Val di Fassa

(a cura di Fabio Chiocchetti)

I° Volume

Istituto Culturale Ladino
Vich / Vigo di Fassa

© Istitut Cultural Ladin "majon di fascegn"
Vich / Vigo di Fassa

Duc i deric resservé - Tutti i diritti riservati

Referenze fotografiche: Archivio ICL (Stefano Dellantonio, Cesare Poppi), Carlo Artoni, Renato Morelli, Archivio Istituto Statale d'Arte - Pozza di Fassa
Stampa: Tipografia Alcione - Trento
Fotocomposizione: Elios - Trento
ISBN 88-86053-14-2

MUSICA E CANTO POPOLARE IN VAL DI FASSA

Volume I

pl. 7 Introduzione

» 15 Antonio Carlini - p. Frumenzio Ghetta,
La vita musicale in Val di Fassa attraverso i documenti

» 157 Fabio Chiocchetti,
Ladino nel canto popolare in Val di Fassa

» 335 Quinto Antonelli,
La scrittura della voce. Canzonieri popolari fassani

» 405 Silvana Zanolli,
Il repertorio profano in lingua italiana in Val di Fassa

» 437 Renato Morelli - Fabio Chiocchetti,
I "Sacri Canti" e il rito dei Trei Rees. Canti natalizio-epifanici in Val di Fassa

» 563 Bibliografia (I vol.)

Volume II

Fabio Chiocchetti - Cesare Poppi,
La canzone della "Buona sera". Residualità e innovazione in un rito della tradizione fassana

P. Sassu, *I canti della devozione*

P. Sassu, *Parole intonate: filastrocche e ninne nanne*

Silvana Zanolli,
Per lo studio delle melodie popolari. Osservazioni ed analisi sul corpus fassano

Gerlinde Haid,
Apporti di area germanofona nel canto e nella musica popolare della Val di Fassa

Marco Tiella - Stefano Dell'Antonio
Strumenti musicali rinvenuti in Val di Fassa

Bibliografia (II vol.)

TRASCRIZIONI MUSICALI (a cura di Ignazio Macchiarella)

Compact Disc con selezione di brani musicali

INTRODUZIONE

Con la pubblicazione della presente opera si conclude un percorso di ricerca che ha segnato per intero i primi due decenni di vita dell'Istituto Culturale Ladino.

Era infatti il 1979 quando il Centro per l'Educazione musicale dell'Università degli Studi di Trento, per iniziativa del prof. Luigi Del Grosso Destrieri, docente di sociologia della musica, propose all'Istituto un'indagine sul canto di tradizione orale in Val di Fassa. Difficilmente si poteva immaginare allora che il lavoro si sarebbe protratto per tanti anni prima di vedere la luce, e nulla faceva supporre che la ricerca avrebbe avuto esiti così differenziati ed inattesi.

Il piano di lavoro predisposto dall'équipe incaricata, della quale facevano parte tra gli altri il prof. Pietro Sassu e il dott. Renato Morelli, rispondeva ai criteri ed alle metodologie proprie della ricerca etnomusicologica. L'inchiesta in Fassa costituiva una tappa all'interno di un più vasto programma di ricerca che, sulla scorta di precedenti esperienze condotte nel Tesino, in Val di Fiemme e nelle Giudicarie, avrebbe dovuto portare alla documentazione sistematica del patrimonio musicale di tradizione orale dell'intero territorio trentino [1].

I contorni operativi della ricerca apparivano, in altri termini, piuttosto ben definiti. In una riunione preparatoria tenutasi a Trento nel giugno 1979 per mettere a punto le ipotesi di lavoro, p. Frumenzio Ghetta ebbe modo di sottolineare come la tradizione musicale in Val di Fassa apparisse da tempo compromessa dalla rapida evoluzione della società: era illusorio pensare che i ladini, costituendo una comunità linguistica ben individuata, conservassero per ciò stesso un patrimonio etnofonico strettamente "indigeno". La ricerca avrebbe dovuto indagare piuttosto – attraverso i fatti musicali – le dinamiche culturali che nel passato avevano interessato la comunità fassana, posta dalla storia sulla linea di contatto tra il mondo germanico e quello latino.

In altri termini, per risultare fruttuosa, la ricerca doveva integrare nella stessa prospettiva di lavoro i contributi di diverse discipline: oltre

[1] Purtroppo il progetto restò largamente incompiuto: delle inchieste sul campo svolte in quegli anni solo quella sul Tesino vide la luce [Morelli et al. 1979].

alla raccolta e all'analisi dei documenti di tradizione orale ancora reperibili sul territorio fassano, era necessario prevedere una esplorazione sistematica delle fonti scritte e d'archivio, un inquadramento di tipo sociologico dei fatti culturali in esame nonché una descrizione del contesto etnografico in cui i documenti musicali si collocavano.

Particolare attenzione andava riservata alle dinamiche linguistiche: era noto infatti che anche in Fassa, come altrove, il ricorso all'idioma locale nel canto di tradizione orale non risultava particolarmente significativo, almeno alla luce di spontanee osservazioni empiriche o di anamnesi soggettive. Ma la compresenza di più registri linguistici nella vita culturale, condizione del resto del tutto normale presso le comunità dell'arco alpino, non aveva impedito in altri settori la conservazione e la trasmissione di importati documenti etnografici e folclorici.

L'équipe di ricerca fu perciò integrata dall'autore di queste note e dall'antropologo Cesare Poppi, il quale proprio in quegli anni stava conducendo importanti indagini sulla cultura materiale e sulla narrativa di tradizione orale fassana, con risultati del tutto inattesi.

In questa fase le rilevazioni sul campo si svolsero nel tempo di un anno, dal dicembre 1979 al novembre 1980, per un totale di tredici sedute di registrazione che interessarono nove località distribuite sull'intero asse della valle [2]. Parallelamente Luigi Del Grosso, coadiuvato dalla dott.ssa Irmgard Bontinck dell'Università di Vienna, conduceva un'esplorazione delle fonti bibliografiche ed archivistiche alla ricerca di documenti relativi alle tradizioni musicali della Val di Fassa, che peraltro non approdava a esiti di qualche rilievo.

Ritenendo "sufficientemente esaurienti" le rilevazioni sul campo, i responsabili della ricerca verso la fine del 1981 consegnarono all'Istituto per la pubblicazione i materiali raccolti, le trascrizioni musicali (realizzate da Armando Franceschini) e gli studi relativi [3]. I risultati

[2] Nell'ordine: Vallonga, Campestrin, Pera, Soraga, Pozza, Vigo, Moncion, Campitello e Penia. Cfr. l'elenco completo delle sedute di registrazione in appendice al vol. II. A causa di complicazioni intervenute successivamente in fase di riversamento dei materiali su DAT, la numerazione progressiva attribuita ai documenti non corrisponde alla successione cronologica delle sedute.

[3] Oltre alla già citata rassegna bibliografica di Del Grosso-Bontinck, vi comparivano due contributi di analisi firmati rispettivamente da Pietro Sassu e da Marcello Sorce Keller.

ottenuti, tutto sommato, erano in sintonia con le prudenziali previsioni dei ricercatori, ma già cominciavano a profilarsi alcuni filoni di indagine che sembravano meritare ulteriori approfondimenti. In particolare aveva colpito la persistenza di talune forme di canto legate a precisi momenti rituali ancora in uso presso la comunità fassana, come il rito dei *Trei Rees* o la *Bonasera ai sposc*. In quegli stessi anni le tradizioni ladine erano oggetto di specifici studi antropologici e documentazioni cinematografiche condotte da Cesare Poppi e da Renato Morelli per conto della Sede Regionale RAI di Trento, con la collaborazione dell'Istituto Ladino, e parallelamente – in diverse occasioni e contro ogni aspettativa – alcune di quelle espressioni musicali poterono essere documentate "in funzione" [4]. Sorprendeva in modo particolare la varietà di forme che tali canti assumevano all'interno del ristretto territorio fassano. Ce n'era abbastanza per suggerire una seconda fase di rilevazioni sul campo che si proponesse innanzitutto la raccolta sistematica di tutte le varianti, nonché uno studio più articolato delle connessioni tra vita musicale e ritualità.

La seconda fase della ricerca fu dunque messa a punto e varata nel 1986. La direzione scientifica fu affidata a Pietro Sassu, mentre l'équipe di ricerca comprendeva ancora una volta Renato Morelli, Cesare Poppi e chi scrive. Tra il luglio 1986 e il settembre 1988 furono compiute altre tredici sedute di registrazione in otto diverse località, tra le quali quelle trascurate nella prima fase di rilevazione [5]. Alcune di queste sedute furono deliberatamente circoscritte alla verifica di singoli e specifici soggetti, al fine di integrare e completare la raccolta dei dati e rispondere così a precisi quesiti formulati nel corso delle ricerche. In questa stessa prospettiva, un ulteriore supplemento di indagini fu condotto da chi scrive negli anni 1992-94, in concomitanza con lo svilupparsi degli studi che nel frattempo venivano condotti sulla materia [6].

[4] Cfr. nell'elenco sopra citato le sedute di registrazione effettuate a Campitello, Vigo, Soraga, Penia e a Pozza di Fassa negli anni 1981 e 1982. Una rassegna dei film etnografici realizzati in Val di Fassa in quegli anni dalla Sede Regionale RAI di Trento è contenuta in Morelli 1985.

[5] Nell'ordine: Penia, Ronch (Pera), Campitello, Canazei, Pera, Moena, Forno e Tamion. Le trascrizioni musicali, in questa fase, furono realizzate da Roberto Gianotti.

[6] In particolare si segnala la rilevazione mirata alle filastrocche condotta a Soraga il 20.9.1993, in collaborazione con Doretta Zanoner Pastore, al fine di sondare la

Tra i problemi sui cui si andava concentrando l'attenzione dei ricercatori ve n'era uno in particolare destinato a dare una nuova dimensione all'intera ricerca. A Soraga era stato individuato un significativo corpus di canti paraliturgici, per lo più incentrati sul tema della Natività e legati in qualche modo al rito della Stella, i cui testi comparivano manoscritti in calce ad un antifonario conservato allora presso la canonica del paese. Una situazione del tutto analoga era venuta alla luce nel corso delle ricerche condotte da Renato Morelli in Val dei Mòcheni: qui tali canti erano stati ricondotti ad un libricino a stampa, opera non datata di un certo don Giovanni Battisti Michi di Fiemme. Fu padre Frumenzio Ghetta, a ciò sollecitato dai ricercatori, a risolvere l'enigma: in un apposito studio, successivamente pubblicato in "Mondo Ladino", egli poté dimostrare che i testi dei "Sacri canti" risalivano alla seconda metà del Seicento [Ghetta 1990].

Questa scoperta impose in un certo senso l'apertura di un nuovo fronte di studi, che si affacciava su di un territorio per molti aspetti nuovo e inesplorato. Le problematiche incentrate sul complesso rapporto tra fonti scritte e tradizione orale orientarono da allora le ricerche che si andavano compiendo parallelamente in Val dei Mòcheni e in Val di Fassa, facendo intravvedere esiti del tutto singolari, ma ponendo al tempo stesso non poche difficoltà di tipo metodologico ed operativo. In più l'incessante lavoro archivistico di padre Frumenzio Ghetta, che stava portando alla luce una mole ragguardevole di documenti relativi alla vita musicale in Val di Fassa, evidenziava sempre più la necessità di integrare sistematicamente i risultati delle rilevazioni sul campo con i dati offerti dalle fonti storiche.

Il piano di lavoro fu quindi nuovamente riformulato: Renato Morelli e Pietro Sassu provvidero a riversare su DAT e a catalogare ex novo su computer i materiali delle inchieste sul campo, onde consentirne più agevolmente l'ordinamento, la trascrizione e lo studio. Intanto l'équipe si allargava con il coinvolgimento di altri specialisti: Antonio Carlini e Quinto Antonelli per le discipline storiche, Silvana Zanolli e Gerlinde Haid per le connessioni rispettivamente con la cultura musicale alto-

consistenza dei documenti relativi ai canti infantili, genere che non aveva fino ad allora costituito oggetto di particolari attenzioni.

italiana e tirolese-tedesca, infine Marco Tiella per lo studio organologico di alcuni strumenti musicali rinvenuti in loco.

All'insaputa di tutto ciò nel 1991 Marcello Sorce Keller aveva pubblicato inopinatamente le trascrizioni dei materiali relativi alla prima fase della ricerca come "appendice" ad un suo saggio sul canto corale nel Trentino [7]. Operazione immotivata ed arbitraria (oltre che non autorizzata), in quanto si trattava di materiali ancora provvisori e parziali: nessun riferimento alle circostanze o al contesto della ricerca accompagnava la riproduzione dei manoscritti, nessun cenno agli autori delle rilevazioni o agli studi in corso e da tempo annunciati [8].

In effetti la ricerca, partendo da un piano strettamente musicologico era ormai giunta ad un approdo più decisamente multidisciplinare: ciò consentiva ormai di intravvedere l'immagine "a tutto tondo" di una comunità tutt'altro che statica ed isolata, al contrario pienamente inserita in un'ampia rete di rapporti geografici e culturali, ed animata da una complessa dinamica di tradizione ed innovazione.

Una nuova svolta attendeva tuttavia il procedere del lavoro. Nel 1995 Gerlinde Haid, nel corso delle sue ricerche sui rapporti tra le valli ladine e la cultura musicale tirolese, giunse a portare alla luce la cosiddetta *Volksliedsammlung Gartner*, ossia il corpus dei documenti raccolti in territorio ladino nel contesto dell'inchiesta *Das Volkslied in Österreich* avviata nel 1904 per iniziativa del Ministero della Cultura autro-ungarico [9]. L'importanza della scoperta fu subito evidente. Nessuno sospettava nemmeno l'esistenza di questo fondo: si riteneva addirittura che quell'inchiesta non avesse portato alcun risultato a causa dell'inesistenza di una tradizione autoctona di canto nelle valli ladine. Sta di fatto che molti saggi in via di ultimazione dovettero essere ripresi ed integrati quantomeno con i dati più importanti che da tale corpus si potevano rilevare. Certo è che senza quella scoperta, paradossalmente favorita

7 M. Sorce Keller, *Tradizione orale e canto corale. Ricerca musicologica in Trentino, Con un'appendice di musiche della Val di Fassa trascritte da Armando Franceschini*. Forni, Bologna 1991.

8 Sui limiti intrinseci dell'opera si è già soffermato a sufficienza Pietro Sassu in "Mondo Ladino" XV (1991), n. 3-4, pp. 427-429.

9 Il fondo archivistico era conservato a Innsbruck, ed era stato sollecitamente segnalato a Gerlinde Haid dal direttore del *Tiroler Landesarchiv*, dott. Werner Köfler. Ulteriori informazioni in questo volume, principalmente nel saggio F. Chiocchetti, *Ladino nel canto popolare in Val di Fassa*.

dai ritardi e dalle traversie che segnarono il procedere della ricerca, oggi quest'opera offrirebbe una visione assai più limitata delle dinamiche che caratterizzano la storia culturale e la vita musicale di Fassa. E ciò prelude, inoltre, ad un nuovo studio che dovrà coinvolgere necessariamente l'insieme delle valli ladine, nei suoi rapporti sia con l'area trentino-veneta, sia con l'area tirolese germanofona [10].

D'altro canto un percorso di ricerca come questo, a distanza di tanti anni dai primi esordi, necèssita di essere finalmente chiuso a dispetto di eventuali lacune. Il corpus dei documenti rilevati sul campo si è via via ulteriormente irrobustito, anche grazie all'acquisizione di sei brani raccolti a Moena da Alan Lomax e Diego Carpitella nell'ormai lontano 1954 [11], e conta più di 350 soggetti. Le trascrizioni musicali, realizzate inizialmente da Armando Franceschini e Roberto Gianotti, più di recente anche da Silvana Zanolli e Gerlinde Haid, sono state interamente riviste e completate secondo i più moderni criteri dell'etnomusicologia da Ignazio Macchiarella, il quale ha curato altresì la composizione informatica e la presentazione dell'intera sezione contenente il corpus stesso.

Gli studi condotti su questi materiali, nonché su fonti scritte di diversa natura, hanno raggiunto una consistenza tale da imporre una pubblicazione in due volumi, la cui articolazione è evidenziata nell'indice riprodotto nelle pagine precedenti. Per facilitare la lettura, ciascun volume è corredato di una sua propria bibliografia (compilata con la valida collaborazione di Lucia Gross) che riflette l'apparato critico dei saggi ivi raccolti. La scelta di un'opera in due volumi comporta tuttavia un inconveniente ineliminabile, di cui chiediamo venia, costituito dal fatto che il corpus delle trascrizioni (con i relativi apparati concernenti i dati informativi della ricerca: calendario delle sedute, raccoglitori, informatori, ecc.) comparirà nel secondo volume, al quale spesso si rimanda anche nei contributi ricompresi nel primo.

A nome dell'Istituto e della stessa comunità ladina ringrazio cordialmente tutti i collaboratori citati in precedenza che hanno contribuito in

[10] È in via di definizione un progetto per la pubblicazione dell'intero corpus, che sarà effettuata per iniziativa dell'Istituto Ladino e dell'*Institut für Volksmusikforschung di Vienna*.Siamo grati alla prof.ssa Margareth Kindl per l'aiuto nella decifrazione delle note stenografiche contenute nei documenti fassani.

[11] *Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia di Santa Cecilia*, Roma, raccolta 24d [EM I, 1993, 163-164]. Ringraziamo la dott.ssa Annalisa Bini che ha cortesemente reso possibile l'acquisizione e lo studio di questi documenti.

vario modo alla realizzazione del presente lavoro, con le rilevazioni sul campo, con le ricerche d'archivio, con l'analisi dei materiali, con la stesura dei saggi e degli apparati. Devo poi un ringraziamento particolare al personale dell'Istituto, che mi ha validamente sostenuto nel lungo lavoro di editing, nonché a Maria Conforti che ha ideato la veste grafica di copertina valorizzando ulteriormente l'opera.

Infine, un pensiero di commossa gratitudine va rivolto a tutti i cantori, uomini e donne di Fassa, che hanno fornito la loro collaborazione nel corso delle rilevazioni, frugando nella memoria per recuperare il ricordo di vecchie canzoni e melodie, e per testimoniare di una intensa vita sociale condotta fra ristrettezze e speranze. Molti di questi eredi delle antiche tradizioni musicali fassane non sono più tra noi, e ciò non fa che aumentare il rammarico per il ritardo con cui questa pubblicazione vede la luce. Possano questi volumi contribuire a conservare nel tempo la memoria di quel grande patrimonio di umanità di cui essi sono stati portatori e testimoni.

Sen Jan, Pieif de Fascia, oril 1997

Fabio Chiocchetti del Goti

ANTONIO CARLINI - P. FRUMENZIO GHETTA

LA VITA MUSICALE NELLA VALLE DI FASSA ATTRAVERSO I DOCUMENTI

Introduzione

Dalla lettura di una vasta messe di documenti (libri parrocchiali, atti amministrativi ed ordinativi, carte personali, ecc.) conservati attraverso il tempo dalle relative istituzioni (chiesa, famiglie, comuni, giudizi, associazioni spontanee, ecc.), emerge una particolare disponibilità, individuale e collettiva, tributata alla musica dalle comunità fassane. È pur vero che per nessun'altra valle del Trentino è stata condotta una ricerca così capillare, ma i sondaggi fin qui effettuati da vari studiosi in altre aree geografiche, sembrerebbero confermare tale singolarità. Il carattere delle fonti esaminate – *estese* (quasi ogni forma di documentazione pubblica e privata superstite) e *continue* (dal XVI al XX secolo senza zone d'ombra significative) – consente un'indagine precisa sul sistema di relazioni che la musica intratteneva con l'insieme della vita sociale e culturale della Val di Fassa nel corso dei secoli. Un discorso che sarà eminentemente storico/sociologico vista la quasi totale assenza di riferimenti specifici alle musiche eseguite *in loco* almeno fino al secolo XVIII.

La quantità di documenti musicali rilevati per quest'area geografica, suggerisce l'ipotesi di un'identità comunitaria con le varie manifestazioni del "sonoro". Evidentemente nella valle esistevano le condizioni socio economiche necessarie all'impianto di una simile tradizione. L'attività musicale si potrebbe leggere come un ingegnoso adattamento alle caratteristiche tipiche dell'economia di montagna. I tempi morti dell'economia silvo/pastorale alpina, più lunghi di quelli proprî all'agricoltura di valli più calde e pianeggianti, facilitavano l'apprendimento di un'arte che fungeva da importante elemento di stimolo alla convivenza grazie alle sue capacità d'interazione con i fruitori. La scoperta poi del valore economico di un simile mestiere, spendibile nelle regioni limitrofe, conferiva alla pratica strumentale

significato professionale, ammettendola a pieno diritto fra le attività produttive [1].

Il primo nucleo consistente di documenti a noi noti appartiene al XVII secolo e ratifica usanze più antiche, come si può dedurre dalle affermazioni di alcuni storici secenteschi. Per Michel'Angelo Mariani, nel 1673, quando dava alle stampe il suo lavoro storico sul Principato tridentino, i fassani erano già considerati «Gente nata propriamente per star'allegra, e che impara, sto per dir, nel Ventre Materno a suonar di Lira, & altri stromenti, unico loro Genio, che li porta quà, e là per il Mondo a far Festini» [2]. E ancora prima, nel 1607, Marx Sittich von Wolchenstein sottolineava la coscienza del valore economico di tale attitudine: «Diß volk haben und kinen gemainklicht alle pfeifen und geigen und komen gemainklich auch alle 4 märkt gen Bozen, den kaufleuten zu dienen in laden und rossen und in der fassnacht zu pfeifen und geigen, pringen darmit vil geld zue wegen» [3]. Questo particolare talento, volutamente coltivato dai fassani, è pure confermato dall'alta gerarchia ecclesiastica di Bressanone in una lettera del 15 settembre 1683, nella quale il rappresentante del vescovado criticava l'atteggiamento delle singole famiglie che lasciavano crescere la gioventù senza farle apprendere alcun'arte eccetto quella del suonare [4].

1 Parimenti ricca soprattutto di suonatori da ballo sembra essere una regione relativamente vicina come l'Agordino. Cfr. DALLA VALLE Marina - PINNA Guglielmo - TOMBESI Roberto. *Strumenti musiche e balli tradizionali nel Veneto*. Bologna, Forni, 1987, vol. I. Le relazioni fra la valle di Fassa e l'Agordino (ma pure con altre zone limitrofe) erano assai frequenti, motivate da ragioni commerciali e socio-culturali; diverse sono, ad esempio, le donne fassane andate in spose nell'Agordino a partire già dal 1351. Cfr. GHETTA Frumenzio. *La valle di Fassa nelle dolomiti. Preistoria, romanità, medioevo. Contributi e documenti*. Trento, Biblioteca pp. Francescani, 1974, p. 82.

2 MARIANI Michel'Angelo. *Trento con il sacro concilio et altri notabili*. Augusta, [s.n.], 1673 (riediz. anast. a cura di Aldo Chemelli, Trento, 1989), pp. 590-591.

3 WOLCHENSTEIN Marx Sittich (von). *Landesbeschreibung von Südtirol*. In "Schlern-Schriften", Bolzano, XXXIV, 1936, p. 155. «Tutta questa popolazione in generale conosce e sa suonare il flauto e il violino e vengono tutti alle 4 fiere di Bolzano, per servire ai mercanti e fare da facchini e durante il carnevale per suonare il flauto e il violino, da cui ricavano molto denaro».

4 Trento, Archivio di Stato, Giudizio di Fassa, [da qui in avanti: G. F.] Protocolli. Delibere della Comunità di Fassa. Lettera dell'Eccelsa Superiorità di Bressanone alla Comunità di Fassa, 15 settembre 1683.

Un carattere lungamente persistente se ancora nel 1796 Joseph Rohrer, mentre considerava la versatilità linguistica dei fassani che li indirizzava ad una ricercata attività di interpreti nelle fiere di Bolzano, sottolineava pure la contemporanea disponibilità alle pratiche artistico-spettacolari [4bis].

Alla luce delle testimonianze citate, non sembra azzardato mettere in relazione il formarsi di questa tradizione con lo sviluppo della musica strumentale da ballo nelle regioni vicine – sia di lingua italiana (Veneto e Lombardia) che tedesca (Tirolo, Baviera) – durante il Cinquecento [5].

LA MUSICA STRUMENTALE DA BALLO

Per rendere immediatamente percepibile l'entità del fenomeno possiamo riportare una sintesi numerica delle persone dedite alla musica in rapporto con la popolazione negli anni compresi tra il 1550 e il 1800, tenendo comunque presente che si tratta di dati approssimativi per difetto. Sappiamo bene come la memoria scritta trattenga soltanto minime parti del vivere quotidiano.

Dal computo sono esclusi i cantori delle chiese (6 dal 1600 e 16 dopo il 1750 solo nella chiesa di san Giovanni) che andrebbero ad incrementare sensibilmente le già consistenti cifre indicate.

[4bis] «Es versieht daher solch ein lustiger williger Faschaner bey den in Botzen während der Messezeit zusammenfließenden Kaufleuten, aus der Schweitz, Deutschland und Italien nicht selten die Stelle eines Handlungs-Commis, eines Dollmetscher, eines Schuhputzers und Tischnarren [*giullare*] zugleich". ROHRER Josef. *Über die Tiroler. Ein Beitrag zur österreichischen Völkerkunde*, Wien 1796 [ristampa anastatica Athesia, Bolzano 1985], p. 35.

[5] Per la diffusione, ad esempio, del violino nelle regioni attorno alle Alpi durante il Cinquecento, vi veda: MOENS Karel. *La "nascita" del violino nei Paesi Bassi del sud: alla ricerca di un luogo dove collocare l'inizio della storia del violino*. In *Monteverdi imperatore della musica (1567-1643)*, a cura di Marco Tiella, Rovereto, Accademia roveretana di musica antica - Istituto per la ricerca organologica ed il restauro, 1993, pp. 85-131.

Anno	Popolazione	Musicisti
1550-1599	1.200 (a. 1480)	1
1600-1649	2.400	11 (+ 8)
1650-1699		40 (+ 8)
1700-1749	3.042 (a. 1704)	47 (+ 3)
1750-1800	3.120 (a. 1772)	19 (+ 12) [6]

In questo elenco, che contempla nomi e qualifiche precise (si veda l'appendice in coda all'articolo), la stragrande maggioranza dei musicisti appare dedita alla pratica strumentale: violinisti, suonatori di cetra, di basso, di organo, viola, flauto ecc.

Gli strumenti

Le precisazioni sulle qualifiche strumentali, fino a tutto il 1700, si basano quasi esclusivamente su fonti letterarie. Perso ogni esemplare concreto, dobbiamo pure escludere raffigurazione in stampe, incisioni, miniature o sculture; i sei splendidi angeli musicanti (due reggenti una tromba lunga e sottile, gli altri con organo portativo, liuto, arpa e viola) affrescati sulla volta nell'abside nella chiesa di santa Giuliana verso 1470-1480, riferiscono d'una esperienza maturata dall'anonimo artista di scuola brissinense all'esterno della valle stessa [7]. Data la scarsità di testimonianze iconografiche, possiamo procedere ad una qualche catalogazione attraverso riferimenti casuali in carte d'archivio, cronache, processi, inventari, libri-conti: documenti importanti, ma spesso orga-

[6] Il numero libero si riferisce ai musicisti citati nei documenti con il nome; tra parentesi si segnalano i suonatori semplicemente ricordati con un numero («due sonadori», ecc.). Le stime sulla popolazione (dalle quali risulta escluso il centro di Moena) sono state attinte dal volume: GHETTA Frumenzio. *La valle di Fassa..., op. cit.*, p. 319. Fino al secolo XIX l'incremento demografico fu piuttosto lento. Un aumento deciso lo si ebbe solo dopo l'introduzione del siero antivaioloso nel 1808 e la conseguente diminuzione della mortalità infantile; la popolazione passava così dalle 3.277 unità del 1808 alle 5.650 del 1906.

[7] *Pitture murali in Val di Fassa*. Supplemento a "Mondo Ladino", a. 1980, n. 3/4. Gli affreschi sono opera d'un artista appartenente alla cerchia del maestro Leonardo, attivo a Bressanone attorno al 1450. Cfr. p. GHETTA Frumenzio. *La chiesa di Santa Giuliana a Vigo di Fassa*, Bolzano, Pluristamp - Istitut Cultural Ladin, 1994, pp. 27-34.

nologicamente imprecisi con termini a volte di difficile interpretazione, complicati ancor più da indicazioni plurime riferentisi allo stesso manufatto. La destinazione primaria alla musica di consumo praticata essenzialmente al chiuso – considerando che le compagnie di musicisti fassani si muovevano soprattutto nel periodo invernale, attorno al carnevale, quando ancora non si poteva lavorare la terra – restringe di molto la tipologia degli strumenti.

Assolutamente predominanti sono i cordofoni con in primo piano il violino che all'inizio del Seicento – la prima citazione risale al 1621 [8] – aveva già raggiunto questa valle estrema. Nel 1626 è ricordato un «basso» [9] e nel 1639 una «cetra» [10]. Una «viola» compare nel 1695 [11], un'«anpicorda» nel 1708 [12] e una «vidola» nel 1778 [13]. Il quadro generale si completa considerando il documento settecentesco forse più interessante: un piccolo inventario dei beni appartenuti a Giuseppe Sorarui, morto, dopo lunga malattia, il 12 agosto 1778. L'atto è scritto

[8] G. F., Protocolli, 1618-1621. Vigo di Fassa, casa del Giudizio 22 aprile 1621. Viene data notizia che Valerio de Micheluz aveva impegnato il suo violino per 22 troni. La prima notizia di un violino a Trento risale invece al 1565, proprietà del defunto Lorenzo Bianchi. LUNELLI Clemente. *Giovanni Martino Cabona liutaio del cinquecento a Trento*. In "Civis", Trento, a. IV, 1980, p. 164. Quanto alle musiche un documento fondamentale per la diffusione nella zona alpina della letteratura violinistica del XVII secolo è rappresentato dal manoscritto conservato con la segnatura Ms 5536/1-3 nella Biblioteca Comunale di Trento e proveniente proprio dalla vicina Bressanone. Cfr. LUNELLI Renato. *Musiche del sec. XVII per strumenti ad arco in manoscritti scoperti a Bressanone*, «Archivio per l'Alto Adige», a. XXXVIII (1943), pp. 377-424.

[9] *Ivi*, Protocolli, 1625-1627. Vigo di Fassa, 18 aprile 1626. Il giudice di Fassa invita Zuan de Soraruf a presentare in tribunale il basso che era stato impegnato ad un oste di Merano.

[10] *Ivi*, Protocolli, 1636-1644. Vigo di Fassa, 23 agosto 1639. Viene citato Agostin de Pezzei suonatore di cetra.

[11] *Ivi*, Protolli, Testamenti 1695. Vigo di Fassa 4 aprile 1695: Giovanni Battista fu Simone Solar di Vigo lascia la sua viola a Simone "poder" «ché gli faccia dir delle messe» (Simone "poder", o "boder", cioè chirurgo, era l'organista di san Giovanni).

[12] *Ivi*, Protocolli, 1704-1709. 10 settembre 1708. Il dottor Giovanni Pivelli di Vigo, cancelliere del tribunale, aveva ricevuto l'anpicorda dal fratello Pietro. "Arpicordo" sta ad indicare uno strumento simile al clavicembalo.

[13] *Ivi*, Atti ereditari, 1778. Era morta a Vigo Anna Maria Pivelli vedova di Giovanni Battista Mazzel. Nell'inventario è ricordata «una vidola». Ancora oggi nelle valli ladine con questo termine viene designato il violino (fass. *vìdola*, gard. *vìdula*, bad. *vìdora*, dal lat. *fidula*).

in tedesco, lingua madre della moglie del Sorarui Marianna Hofer e specifica: «Ein Harfen, fiorini 2; Ein Viol d'amor, fiorini 1; Ein Violin sambt Bogn, fiorini 0.48; Ein Flautravers, ohne mitel stük, fiorini 2; Ein Calisson, fiorini 0.30» [14].

Le segnalazioni riguardanti strumenti a fiato, poi dominanti nell'Ottocento bandistico, sono poco frequenti. Un «subioto» viene richiamato in un documento del 1658 [15], un flauto era inventariato fra i beni di Agnol de Riz Pierucol il 10 giugno 1743 [16]; la prima «trombetta» viene citata in un atto del 1797 unitamente ad un «organetto» (valutato fiorini 2.24) e ad un «tamburo» [17], del resto già menzionato in un analogo scritto del 1700 [18].

Se il violino era lo strumento a più ampia diffusione, nell'economia della valle, altrettanta rilevanza aveva la cetra. Dopo gli anonimi suonatori «a corda» segnalati per la chiesa di Campitello durante la visita del 1615 [19], un primo, dichiarato, suonatore di cetra, tale Agostin de Pezzei, viene identificato nel 1639 [20]. L'interesse per questo strumento non era solo di natura musicale, ma pure economico. La relativa facilità nella costruzione, la disponibilità del legno adatto e la sua popolarità presso tutte le genti del Tirolo, ne aveva fatto oggetto d'artigianato; non

14 *Ivi*, Atti ereditari, 1778. Beni del defunto Giuseppe Sorarui "archigrammaticus". Fra le spese del funerale troviamo la nota dell'organista, Leonardo Voglsperger: suonò l'organo «con l'accompagnamento di un Vil d'Amor e di un altro e di un Sabele: fiorini 3.6». Il violino venne comperato dal dott. Haichner e la viola d'amore dall'organista. Difficile l'interpretazione organologica del termine "Sabele", che forse indica qui una qualche varietà di flauto (cfr. *sbéichil* nella testimonianza del Deluca di cui alla nota n. 85, altrove anche *sbéibl*). Giuseppe Sorarui era di Livinallongo ed era arrivato in Fassa come cancelliere del tribunale; sua moglie Marianna Hofer era invece di Castelrotto.

15 *Ivi*, Protocolli, 1654-1658. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 7 ottobre 1658. Anche il termine "subioto" (cfr. moen. *subiot*, da *subiar*, "fischiare") è una forma parallela a "siffoloto", e sta ad indicare il flauto.

16 *Ivi*, Protocolli, Atti ereditari. Vigo di Fassa, 10 giugno 1743: inventario dei beni di Agnol de Riz Pierucol: «un flauto».

17 *Ivi*, Atti ereditari, 1797, N. 62. Campitello. Inventario dei beni del fu Giovanni Mayr (Massar). Un'altra «trombetta» è registrata nell'inventario dei beni di Giovanni Battista Anoin sempre di Campitello. *Ivi*, Protocolli del Giudizio Bavaro, Atti ereditari, Campitello, 10 marzo 1808.

18 *Ivi*, Atti ereditari, 1700. San Giovanni, Pieve di Fassa, 27 maggio 1700. Inventario dei beni di Bartolomeo da Chiesa: «il tamburle».

19 Bressanone, Archivio Diocesano, Atti visitali, 1615. *Visita alle valli ladine*, p. 791. Vedi documento completo alla nota n. 106.

20 G. F., Protocolli, 1636-1644. Vigo di Fassa, 23 agosto 1639.

mancano quindi famiglie che dedicavano l'inverno alla sua fabbricazione, per passare poi allo smercio. Era il caso, ad esempio, di Giorgio Dall'acqua di Campitello, che, il 12 gennaio 1828 chiedendo il permesso di matrimonio, dichiarava di lavorare nei campi e di fare, «durante l'inverno», «il fabbricatore di citere» [21]; venditori ambulanti di "zittere" si dichiaravano invece Giuseppe Faber di Alba nel 1816 [22], Francesco Sommavilla nel 1819 [23], Valerio Soraruf nel 1841 [24] e Antonio Favé di Pian nel 1860 [25]. La presenza fra i beni inventariati l'8 aprile 1654 di «2 zitere da sonar» può suggerire un analogo mestiere per Stefen de Moret [26]. Non sono noti altri costruttori di strumenti, ad esclusione di Giovanni Pezzei di Pozza «che faceva orgheni» prima del 1654 [27]. Senza escludere la presenza di qualche artigiano locale, violini e bassi potevano essere acquistati in qualche parte del Tirolo, regione pure affermata nel campo dell'alta liuteria; la scuola tirolese annovera, fra gli altri, Mattia Albani (1621-1712) di Caldaro e Jacobus Stainer, presente a Bressanone nel 1649. Frequente era il caso del passaggio *in loco* di uno strumento da un suonatore all'altro [28]; tali strumenti non dovevano avere vita lunga, considerando il disagio di viaggi ed i luoghi d'uso, spesso teatro di risse rovinose. Il costo ed il valore dei singoli manufatti poteva variare notevolmente. Nel 1621 Valerio de Micheluz impegnava il proprio violino per 22 troni [29] e nel 1656 Giovanni Battista de Freina aveva

21 *Ivi*, Protocolli, 1828.

22 *Ivi*, Protocolli, 1816. Il ventiduenne Giuseppe Faber di Alba si recava a Bolzano e a Merano per vendere delle «zittere».

23 *Ivi*, Repertorio dell'anno 1819, N. 586.

24 *Ivi*, Protocolli, 1841, Passaporti.

25 *Ivi*, Protocolli, 1860. Matrimoni. Nel chiedere la licenza politica per sposarsi, Antonio Favé di Pian dichiara di vendere «strumenti musicali cioè cittere».

26 *Ivi*, Atti ereditari. Mazzin, 8 aprile 1654. Inventario dei beni di Stefen de Moret.

27 *Ivi*, Protocolli, 1654-1658. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 5 marzo 1654, deposizione di testimoni nella causa per l'eredità. Giacomo del Vera di Pozza dichiara d'aver conosciuto Giovanni di Michele Pezzei di Pozza «che faceva orgheni ed era fratello di Marcherita moglie di Battista da Tamion». Giovanni Pezzei nel 1654 era già morto senza lasciare alcun figlio.

28 A volte i musicisti si prestavano fra loro gli strumenti con inevitabili strascichi giudiziari in caso di incidenti: il 16 dicembre 1700 Christan Pontaz da Fontana chiedeva al giudice di obbligare Antonio fu Cristoforo de Mauriz a «comodare il Basso imprestatogli», oppure di dargli 5 fiorini come erano d'accordo. *Ivi*, Protocolli. 1700-1702. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 16 dicembre 1700.

29 *Ivi*, Protocolli, 1618-1621. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 22 aprile 1621.

ISTITUTO CULTURALE LADINO "Majon d'Fascegn" VIGO DI FASSA (TN)

comperato un violino per il figlio pagandolo una «genuina» [30]; più alto sembrerebbe il costo dei "bassi": un simile strumento nel 1700 veniva valutato ben 5 fiorini [31]. Un inventario del 2 giugno 1745 assegnava al violino di Giovanni Luchet un valore di 24 carantani [32], mentre nel 1778 gli strumenti già citati di Giuseppe Sorarui erano stati quotati: 2 fiorini l'arpa, 1 fiorino la viola d'amore, 0.48 fiorini il violino, 2 fiorini il flauto traverso (privo del corpo centrale), 0.30 fiorini il calissone [33]; nel 1797 ad un «organetto», inserito fra i beni di Giovanni Mayr (Massar) di Campitello, era dato il valore di fiorini 2.24 [34]; un violino di Ilario Aigner di Lienz, cancelliere del Giudizio di Fassa, era valutato, nel 1800, 3 fiorini [35]. Valori generalmente contenuti, riferiti ad una, facilmente ipotizzabile, qualità artigianale modesta. Per l'Ottocento, qualche documento iconografico è rintracciabile nelle non rare stampe dedicate nel Tirolo a vari aspetti della vita popolare. Una festa da ballo litografata da Severin Benz attorno al 1835 nella Zillertal, ritrae proprio la formazione tipica dei suonatori fassani, con violino, basso (a cinque corde), archetti a profilo dorsale convesso e zitera tastata con delle bacchette: strumenti di non elegante fattura. I musicisti figurano seduti sopra un bancone in fondo ad una veranda in posizione "alta" rispetto al piano della sala per meglio seguire i ballerini. Prescindendo dalla precisa identità dei suonatori, l'immagine non si dovrebbe discostare molto dalla reale composizione delle compagnie fassane.

Le compagnie di musicanti

Dalla valle di Fassa i suonatori si muovevano riuniti solitamente in piccole compagnie musicalmente autonome, complete di strumenti

[30] *Ivi*, Protocolli, 1656. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 9 maggio 1656. Deposizione di testimoni: Domenica, moglie di Gottardo de Tomas, vedova di Ciprian de Freina, dichiara che Giovanni Battista de Freina aveva comperato un violino per suo figlio e lo aveva pagato una «genuina».

[31] *Ivi*, Protocolli. 1700-1702. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 16 dicembre 1700. Vedi nota n. 28.

[32] *Ivi*, Atti ereditari. Monzon, 2 giugno 1745. Inventario dei beni di Giovanni Luchet, morto il 22 novembre 1744: «un vilino, carantani 24».

[33] *Ivi*, Atti ereditari, 1778.

[34] *Ivi*, Atti ereditari, 1797, N. 62. Campitello. Inventario dei beni del fu Giovanni Mayr (Massarà).

[35] *Ivi*, Atti ereditari, 1800, N. 55.

Festa da ballo nella Zillertal (litografia di S. Benz, 1835 ca.)

"d'ornamento" (per la melodia) e di "fondamento" (per l'accompagnamento). La formazione tipica di questi gruppi prevedeva violino, cetra e basso, o, in alternativa, due violini e basso [36], sempre, comunque, strumenti a corda, dalle sonorità contenute. Tali compagnie si formavano nel tardo autunno/inizio inverno. Un incontro in osteria e una bevuta per suggellare la promessa avevano valore d'un atto notarile e il mancato rispetto del patto finiva dal Giudice con richiesta d'indennizzo per la perdita d'un guadagno. L'improvviso *forfait* di qualche componente, dopo che tutte le compagnie erano formate, poteva infatti precludere il lavoro esterno agli altri. Diversi sono i casi discussi in Giudizio. Il 2 febbraio 1641 due suonatori della valle di Sopra denunciavano il ritiro dalla loro compagnia di Michele de Valentin [37]. Il 29 aprile 1677, Giorgio Locatin (suonatore di basso) citava in giudizio il violinista Cristan da Ruff di Mortiz; il Cristan, dopo il patto, si era unito ad un altro gruppo lasciando Giorgio Locatin a casa senza possibilità del guadagno preventivato [38]. Il 17 dicembre 1695 Andrea de Sander da Monzon detto de Insom Plé e Giovan Battista Soial di Vigo – che avevano «fatto compagnia fermamente» con Giovanni d'Albert da Fontanazzo per andare a suonare durante il carnevale del 1696 avendo «bevuto assieme e promessosi, come si suol fare in simili casi e si son sempre fidati» – denunciavano Giovanni d'Albert per aver disdetto il contratto; i due non riuscivano più a trovare un altro compagno «per guadagnarsi il pane, in questi penuriosi anni», tempi di «giace e di tempeste», e chiedevano il risarcimento del danno patito [39]. Pure il 10 aprile 1670 il giudice dava ragione a «ser Gio. Battista dalle Donne qui de Vigo», che aveva «contratto compagnia de andar a suonare con un Silvestro de Cercenà della regolla di Campitello», «subbito fatte le feste di Pasqua»; il Cercenà era «partito dalla valle con altri compagni senza di lui», e il dalle Donne chiedeva «il rifacimento de tutti li danni» [40].

[36] *Ivi*, Protocolli, 1677. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 29 maggio 1677. Il violinista Cristan da Ruff faceva presente che, qualora non avesse trovato un buon suonatore di citera, sarebbe stato costretto a cercare un altro violinista.

[37] *Ivi*, Protocolli, 1641. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 2 febbraio 1641.

[38] *Ivi*, Protocolli, 1677. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 29 aprile 1677. Giorgio Locatin era stato lasciato a casa perchè non voleva uscire dal Tirolo, mentre i suoi compagni intendevano andare in Baviera.

[39] *Ivi*, Protocolli, 1694-1696. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 17 dicembre 1695.

[40] *Ivi*, Protocolli, Amicabili Audienze 1670.

Uguale la denuncia presentata il 7 marzo 1708 da Cristoforo Soraperra detto Mariot e Cassiano de Dondio contro Cristoforo de Lorenz, che, dopo aver fatto «la compagnia de andare a suonar dal carneval», aveva abbandonato i compagni [41].

Eccezionalmente nel gennaio 1713 Giovanni Andrea de Mauriz da Costa di Vigo e Giacomo Locatin riuscivano a sostituire il «compagno del basso» Battista de Zuan Solar – che si era rifiutato di andare con loro a suonare nell'osteria del Dazio a Bolzano – con Giovanni Battista di Giovanni da Soial [42]. Meno fortunati erano stati l'anno precedente i fratelli Cecco (o Secco) da Costa di Vigo, abbandonati da Tomaso Pescol di Vigo [43].

Iniziare la professione poteva non essere facile e la prima "scrittura" in una compagnia era frutto di trattative precise nelle quali l'apprendista contrattava un certo prezzo per il suo "debutto". Il 9 settembre 1723, volendo entrare nella compagnia di Giovanni Battista Larzonei e Tommaso Sech di Vigo per suonare nel carnevale del 1724, Antonio de Mauriz si impegnava ad «arare una volta sola e seminare con propria semenza, con 1 star de Orzo, il resto in fava arbeia, e menarli su la tera lui et sua puta un giorno, e due opere da zerzenare e dargli 4 bene de grassa a ragione di carentani 15 l'una, e questo nel campo del Sech posto a Soverei» [44].

La stagione dei "concerti" era il carnevale, e i musicisti potevano partire, per i posti più lontani, già nei primi giorni di gennaio. Percorrevano tutto il Tirolo, da Ora, Merano, Bressanone, Val di Non [45], Bolzano ad Innsbruck, spingendosi poi a Nord fino a Monaco ed

[41] *Ivi*, Protocolli, 1704-1709. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 7 marzo 1708.
[42] *Ivi*, Protocolli, 1709-1717. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 23 gennaio 1713.
[43] *Ivi*, Protocolli, 1714-1721. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 5 marzo 1712.
[44] *Ivi*, Protocolli, 1704-1724. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 9 settembre 1723. Da questo contratto risulta che i suonatori della compagnia erano agricoltori; Giorgio da Ronch, componente una compagnia formatasi nel 1691 era invece «muraro» [*Ivi*, Amicabili Audienze. 1690-1691, p. 575].
[45] In una causa discussa nella casa del Giudizio il 7 marzo 1691, risulta che i suonatori Giorgio da Ronch di Canazei, Giorgio de Zanin da Penia e Michel de Ruaza erano «partiti e andatti in Valdenon» per il carnevale «qualche giorno avanti la ceriola». *Ivi*, Amicabili Audienze. 1690-1691, p. 575. La "ceriola" (fass. *zeriola*) è la festa della Candelora, che cade il 2 febbraio.

Augusta e a Sud fino a Verona [46]. Con i loro suoni accompagnavano i balli di ogni festa, in osterie, palazzi, "stue" e fienili, sopportando disagi non indifferenti. Poche le esibizioni "qualificanti", come tre inviti alla corte di Innsbruck ad altrettante compagnie: il 30 maggio 1654 (il complesso guidato da Johann Baptista Roncker [47]), il 20 agosto 1655 («drey welsche Geiger»: Christoph Logdan [48], Andreä Rongger, Silvester Bernardi [49]) e il 4 luglio 1656 [la compagnia formata dal violinista Christoforo Lodan (Logdan) e dai suonatori «di Cittara» Antonio di Bertal [50] e «del Basso» Andrea Zonger (Rongger?)] [51].

Il profitto economico, pur essendo complessivamente significativo, non era elevato; durante il carnevale del 1705 Cristan da Ruff e Giovanni de Gilli di Pozza avevano guadagnato 4 troni e mezzo [52]. A volte i suonatori non avevano nemmeno i soldi per pagarsi il vitto e l'alloggio ed erano costretti ad impegnare gli strumenti. Così successe nel 1626 in un'osteria di Merano [53] e nel 1697 a Colma all'Isarco, dove l'oste aveva fatto sequestrare gli strumenti alla compagnia di Zuan de Cleva di Gries per un debito di 4 fiorini verso l'oste Antonio de Lastei [54].

46 «Actun Vigo in casa di me pubblico scrivante li 13 settembre 1690. [...] li honorandi ser Gio. Battista dalle Donne dal Solar e Antonio fu Valerio dal Solar da Fontana, ambi qui de Vigo [...] deposeron quanto segue [...]. Gio. Battista dalle Donne de anni 61 circa, depose. Essersi ritrovato esso Gio. Battista e il sedetto Antonio compagni sonadori in Verona nella città, già circa 4 anni over 5, per esercitare il loro mestiere de sonadori, in tempo de fiera, e specialmente in una hosteria nomata dal Torchl [...]». *Ivi*, Amicabili Audienze. 1689-1691, p. 457.

47 Ronger o Roncker: da "Ronch" di Canazei, famiglia ben nota di muratori.

48 Cristoforo Logdan o Lodan, da "Lauton" - "Loton" di Canazei (da Alton - "Altomus").

49 Silvestro Bernard, di Gries di Canazei.

50 Antonio di Bertol, oggi Debertol, di Canazei.

51 SENN, Walter. *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*. Innsbruck, 1954, p. 268. Dai *Ruoli militari* possiamo risalire all'età, piuttosto giovane, di alcuni di questi musicisti. Nel 1661 Silvestro Bernard aveva 33 anni (era quindi nato nel 1627), Cristoforo Lauton aveva 27 anni (nato quindi nel 1634 ca.), Antonio de Bertol 30 (nato nel 1631 ca.), Battista da Ronck 34 (nato nel 1627 ca.) e Antonio da Ronck 30 (nato nel 1631 ca.). [Bolzano, Archivio di Stato, Archivio del Principato di Bressanone, Lade 34, n. 18, lett. E]. L'attendibilità di questi dati è confermata dal *Primo Libro dei nati* conservato nell'Archivio Parrocchiale di Campitello, dove al 25 novembre 1627 è registrata la nascita di Silvestro, figlio di Antonio Bernard e di Cristina.

52 G.F., Protocolli, 1704-1709. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 10 marzo 1705.

53 Vedi nota n. 9.

54 *Ivi*, Protocolli, 1694-1696. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 17 febbraio 1696.

Un mestiere duro, assolutamente privo di ogni aura poetica, come severe erano le condizioni dei lavoratori e venditori ambulanti; e non a caso i musici da ballo, lungo tutto il Rinascimento, erano stati bollati con il termine di «faex musicorum» [55]. I risvolti personali di un mestiere che costringeva all'emigrazione seppur stagionale erano a volte piuttosto amari. Durante il carnevale del 1715 Giacomo Cech da Costa, quando si trovava ad Ora nell'osteria della Rössola assieme a Giovanni de Luchet da Monzon e Battista di Giovanni Solar, si sentì male, e dopo aver fatto testamento orale moriva lasciando alcuni figli in tenera età [56]. A Giorgio Bernard invece, mentre, nel carnevale del 1736, «era a suonare in terra foresta», moriva la moglie [57]. Per inciso ricordiamo che, ancora nel 1841, ben 176 fassani ottenevano dall'autorità il passaporto per lavorare fuori dalla valle [58]. La crudezza di questo lavoro emerge poi da alcuni episodi poco edificanti per la categoria, ma indicativi dell'assoluta necessità, da parte dei singoli protagonisti, di lavorare. La domenica 28 aprile 1737, ad esempio, Francesco Zech, Rasimo Peslauz e Giacomo Larzonei di Vigo si trovavano a Bolzano – «a suonare li istrumenti a corda, come il loro mestiere» – e avevano suonato fino alle due di notte in perfetta armonia assieme ad un'altra compagnia di fassani composta da Pietro Cloch, Antonio Solar da Val e Michele Andrea Jaer da Pozza. Finito il ballo, Zech, Peslauz e Larzonei, partirono per recarsi a Ora, dove si erano impegnati a suonare ad un matrimonio; arrivati però sotto al portone del ponte di Loreto, i tre venivano assaliti dagli altri compagni che li gettarono a terra picchiandoli selvaggiamente. Francesco Zech rimase malconcio, con un occhio tutto gonfio; il 4 maggio, giorno del processo, non ci vedeva ancora e a casa aveva quattro bambini da mantenere [59]. Più brevi e casuali erano le assenze dalla valle per suonare a matrimoni o fiere, in luoghi, tra l'altro, assai più vicini come Ora, Bolzano, Chiusa [60] o Merano.

[55] KÄMPER Dietrich. *La musica strumentale nel Rinascimento. Studi sulla musica strumentale d'assieme in Italia nel XVI secolo.* Torino, ERI, 1976, p. 175.

[56] G. F., Protocolli, 1715. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 17 marzo 1715.

[57] *Ivi*, Protocolli, 1734-1742.

[58] *Ivi*, Protocolli, 1841. Passaporti.

[59] *Ivi*, Protocolli, 1734-1742. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 4 maggio 1737. Per dirimere la questione furono eletti quattro arbitri.

[60] Andrea Cecco, dichiara di aver suonato a due matrimoni a Chiusa assieme a suo fratello e Tomaso Pescol da Vigo. *Ivi*, Protocolli. 5 marzo 1712.

Queste faticose migrazioni stagionali, erano preziose per la comunità non solo dal punto di vista economico; i suonatori ambulanti, entrando in contatto con usi, costumi e comportamenti diversi, hanno sicuramente contribuito ad alimentare quel lento ma continuo movimento di acculturazione e scambio impedendo il progressivo indebolimento delle espressioni locali. Tanti viaggi lavorativi dei musicisti fassani erano naturalmente possibili data la sostanziale omogeneità dei repertori e del costume nella vasta area dei paesi tedeschi [61]. Questi strumentisti avevano sicuramente delle grandi doti naturali, memoria musicale ed un ottimo "orecchio" e potevano aggiornare rapidamente il loro repertorio. Di carta da musica i documenti non parlano mai, se non in riferimento alla musica sacra, e, nell'Ottocento, alla banda.

Il valore economico di questa professione, ben noto a tutta la comunità, è affermato con insistenza storica nei documenti; i suonatori ambulanti costituivano, nella valle, una delle fonti più importanti di rifornimento per il denaro liquido. Il 19 aprile 1673, ad esempio, la Comunità di Fassa doveva rinunciare all'acquisto del grano raccolto come decima nella valle ed offerto a prezzo agevolato dalla camera del governo bressanonense. Tale decisione si era resa necessaria poiché la Comunità mancava di denaro liquido; le fiere di Bolzano, dove i fassani, al servizio dei mercanti, guadagnavano un po' di "moneta sonante", erano infatti in declino, «come anco l'arte del suonar, onde pervien per altro qualche soldo nella valle» [62].

Normative e consuetudini d'esecuzione

Le giurisdizioni tirolesi erano di norma meno rigide del Principato di Trento in fatto di balli. Con lo scopo di prevenire disordini, ma espressione

[61] Cfr.: DEUTSCH Walter - HOFER Gerlinde. *Die Volksmusiksammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Sonnleithner-Sammlung)*, Wien, Schendl, 1969, 1. Teil. Per un confronto con le realtà musicali-coreutiche limitrofe del Sud-Tirolo si veda anche: HORAK Karl, *Tanzmusik. Ein Beitrag zur Geschichte der Volksmusik in Südtirol.* In "Der Schlern", 64, 1990, Heft 5, pp. 287-291; HORAK Karl. *Der Volkstanz in Tirol zwischen Tradition und Folklorismus.* In DEUTSCH Walter - SCHNEIDER Manfred. *Volksmusik im Alpenland.* Österreichischer Kulturverlag, Wien. 1978, pp. 61-80.

[62] G. F., Protocolli. Delibere della Comunità di Fassa. Vigo di Fassa, 19 aprile 1673.

Nozze di Tita Valentini a Canazei, Hotel Bernard, ca. 1920. Sulla destra il gruppo dei suonatori, con due organetti e violino. In alto i coscritti con la bandiera.

Carnevale a Gries (Canazei) nell'anno 1912, con Laché, Bufons e Atores. Al centro la musica, con organetto e violino.

pure del moralismo tipico della chiesa, le autorità tridentine non si stancavano fin dal XVI secolo di rinnovare proclami contro il ballo, le maschere e i suoni, divieti regolarmente infranti e che finivano col garantire un cespite non irrilevante alle casse dei giurisdicenti. Nel Tirolo, in genere, le proibizioni erano emanate solo in occasione di qualche grave evento, come un lutto fra le case regnanti. Ogni editto colpiva duramente la categoria, privandola delle risorse specifiche. Di questo i rappresentanti la Comunità di Fassa si lamentavano esplicitamente con Bressanone in uno scritto del 10 luglio 1680, dove sottolineavano come la proibizione allora in atto di suonare avesse determinato nella valle una grande scarsità di denaro [63]. E ancora quattro anni più tardi, in data 9 aprile 1684, la stessa Comunità di Fassa faceva presente, presso la Superiorità di Bressanone, di non poter contribuire come avrebbe voluto alle spese della guerra contro i turchi, perché priva di denaro liquido – denaro che veniva introdotto dai suonatori – poiché «essendo in questi tempi proibito il suonare, è cessato anche questo cespite d'entrate» [64].

La parcellizzazione politica dei territori limitrofi, con regolamenti non sempre uguali, poteva creare dei problemi concreti alle compagnie. Indicativa è l'avventura del gruppo guidato da Zuan Batta del Verra (venticinquenne «sonador della cetra»), che, durante il carnevale del 1677, fu respinto in Baviera, dove era morta la duchessa, accettato ad Augusta (perché città imperiale) e fermato ad Innsbruck con sequestro degli strumenti, restituiti solo dopo lunghe trattative [65]. Più grave il caso del 1712, quando un bando interessava tutti i paesi dell'impero e molti suonatori furono costretti a rientrare in paese [66]. Il 19 dicembre 1780, per la morte dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria, si proibiva ogni sorta di musica e ballo, decreto ritirato il 27 gennaio dell'anno successivo [67]. In un altro atto precedente, emanato da Bressanone il primo febbraio 1734, «per evitar l'ira di Dio e li suoi castighi, per levar via tutte le allegrie che si fanno da carnevale», il principe vescovo comandava e proibiva nel

[63] *Ivi*, Protocolli. Delibere della Comunità di Fassa. Vigo di Fassa, 10 luglio 1680.
[64] *Ivi*, Protocolli. Delibere della Comunità di Fassa. Vigo di Fassa, 9 aprile 1684.
[65] *Ivi*, Protocolli. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 29 aprile 1677. La compagnia, formatasi nell'osteria Fabra di Campitello il 21 dicembre, era partita dalla valle l'ultimo giorno dell'anno. Del gruppo facevano parte Zuan del Verra (cetra), Cristan da Ruff (violino) e Giovanni Battista Lauton (basso).
[66] *Ivi*, Protocolli. 1714-1721. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 5 marzo 1712.
[67] *Ivi*, Protocolli. 1780-1789.

carnevale «suoni, balli, maschere giorno e notte, sotto grave pena pecuniaria»; la musica era permessa solo «per le nozze, nell'andare verso chiesa [...] senza sbarare», dietro regolare domanda e «fino alle nove di sera». La multa era fissata in 12 talleri per un'ora di trasgressione [68].

Il ballo come i suoni e le maschere rimanevano comunque proibiti in tempo di quaresima; ma anche qui qualcuno, a volte, trasgrediva le regole, come tale Giovanni Antonio Massar, che, sorpreso dalla guardia la sera del 24 marzo 1717, nella stua di sopra, si difendeva dicendo di non aver assolutamente tenuto nessun ballo in casa propria, ma di aver soltanto provato un violino che voleva vendere [69]. Ugualmente proibito era suonare e ballare durante le funzioni religiose e pronta era la denuncia per chi non rispettava il veto; così un certo signor Agnol finì in tribunale nel giugno del 1616, non avendo ubbidito all'ordine del *comandator* (il messo del tribunale), che, su incarico dell'Ombolt di Campitello e del Curato, aveva ordinato, per il giorno della sagra di san Giacomo, la fine dei balli per l'inizio dei vespri [70].

L'intento principale dei divieti rinnovati contro balli, suoni e maschere era quello «di mantenere l'ordine», «la quiete pubblica» e «prevenire ogni possibile disordine e rissa» [71]. In effetti l'autorità non aveva tutti i torti nel giudicare un costume che poteva degenerare in qualsiasi momento, richiedendo non solo l'intervento delle guardie, ma pure del medico per curare qualche ferito. Nell'ottobre 1613 Giacomo de Cristina, Silvestro da Palua, Zuan de Zulian, Zuan de Jori de Pederiva, tutti di Soraga, prendevano a bastonate Giacomo Chiochet, suo fratello Cristoforo e Giovanni Battista Malinverno, che da Moena si erano recati a Soraga per una serenata alla vedova Dalle Donne [72]. Nella casa del Giudizio a Vigo di Fassa, il 6 agosto 1701, arrivava la denuncia di

[68] *Ivi*, Protocolli. Atti politici. Decreti da Bressanone, 1727-1748.

[69] *Ivi*, Protocolli. 1709-1717. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 26 marzo 1710. La denuncia era partita poichè qualcuno aveva «sentito suonare l'istrumento dei balli et altri strepiti, inconvenienti in questi santi tempi di quaresima».

[70] *Ivi*, Protocolli. 1608-1617. Libro delle sentenze. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 27 giugno 1616.

[71] LUNELLI Clemente. *I processi per balli suoni e mascherate in Vallagarina nei secoli XVII e XVIII*. In "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati", a. 240, 1990, s. VI, v. 30 (A), p. 169.

[72] G. F., Protocolli. 1608-1617. Libro delle sentenze. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 18 ottobre 1613. I tre furono picchiati da quattro altri giovani «con un legno [...] mentre cantavano ed era scuro».

alcune persone di Soraga contro «gli uomini di festa della honoranda regola di Moena», accusati di aver ferito, con armi, durante la sagra sul passo di san Pellegrino (benché «festa franca» [73]), Cristina moglie di Giorgio Pederiva e suo figliastro Bartolomeo. Il giudice mandava quindi un *poder*, un chirurgo, a visitare i feriti, dal cui rapporto risultava per Cristina «la schenella del brazo, cioè quel osso che vien dal comedon fino alla giuntura della man» rotto, e per il ragazzo, che aveva «sputatto sangue», «le brognole sul pont de l'occhio e nelle coste» [74]. Altra rissa veniva descritta in tribunale dal giurato della regola di Vigo Fontana il 14 settembre 1724. Secondo il racconto del Fontana, il giorno della festa franca, causa la pioggia, «li putti del ballo» tenevano il ballo sull'aia del «tabiado del monego» della Pieve. Poichè Simone Locatin aveva offeso il servitore del nobile Melchiore Baroni di Sacco, quest'ultimo sfoderò uno spadino e lo «misurò al collo del Locatin» [75].

Non erano solo ragioni d'ordine pubblico a consigliare all'autorità il controllo sui balli bensì anche motivi "fiscali" visto che la partecipazione alle manifestazioni era libera, ma non gratuita. I balli "da soldo" si potevano tenere in osteria, o, più frequentemente, in una casa privata con il padrone trasformato in "impresario". L'impresario però doveva versare, secondo decreti ribaditi annualmente, una tassa variabile per ogni suonatore ed ogni ballo, rivalendosi, ovviamente, sui partecipanti. Chi organizzava un ballo doveva richiedere un apposito bollettario e spedire le tasse alla fine dell'anno. Rispettando il decreto, in data 28 dicembre 1772, il giudice di Fassa spediva a Bressanone 4 fiorini e 12 Kreutzer corrispondenti a 21 bollette da ballo. Il ricavato si riferiva a cinque balli dati rispettivamente il 17 giugno 1771 (con 6 suonatori), il 15 febbraio 1772 (con 6 suonatori), il 2 marzo 1772 (con 3 suonatori), il 16 giugno 1772 (con 6 suonatori) e il 17 giugno 1772 (con 6 suonatori) [76]. Ancora nel 1828, il 14 febbraio, Giuseppe Rasom e compagni, ottenevano la licenza di suonare al ballo fino a mezzanotte nell'osteria di Gio Batta Cigolla dietro il versamento di una tassa di 45 Kreutzer [77]. Il 29 ottobre 1846 ad offrire 45 Kreutzer di tassa per i poveri

[73] Il termine fa probabilmente riferimento al proclama, con le regole comportamentali, che veniva emanato e letto specificamente per una festa.
[74] *Ivi*, Protocolli. 1700-1702. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 6 agosto 1701.
[75] *Ivi*, Protocolli. 1724-1727. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 14 settembre 1724.
[76] *Ivi*, Atti civici. 1772-1775, 28 dicembre 1772.
[77] *Ivi*, Protocolli. 1828. Vallonga, 14 febbraio 1828.

di Vigo era invece Cipriano Rasom, che chiedeva in cambio di poter suonare da ballo fino a mezzanotte nell'osteria di Gio Batta Bernard; uguale richiesta era avanzata a Pozza da Battista Vian di Soial e compagni per una festa a Pozza «dal Planchensteiner» e dal «musicus» Gio Batta Vian [78]. Di contro, il 18 ottobre 1779, proprio per aver contravvenuto alla richiesta del permesso e aver «suonato alla gioventù e tenuto ballo» durante tutta l'estate, il giudice condannava i suonatori Giovan Pietro Soldà, Pietro Paolo Soldà, Giovanni Maria Florian e Giovanni Favè rispettivamente ad una multa di 3 fiorini i Soldà, 36 carantani il Florian e 12 carantani il Favè [79]. Ancora diverso il caso del suonatore Girolamo Lorenz che il 2 marzo 1845, proprio per non pagare le tasse sull'attività musicale, rinunciava al mestiere [80].

Con una presenza considerevole di musicisti in valle, la vita locale risultava piuttosto animata dalla musica. Durante il carnevale non tutti gli strumentisti lasciavano i paesi e le feste non mancavano anche fra i fassani. La prima testimonianza scritta del «sonar da carneval» risale al 1550, ed ancora una volta si tratta di un atto giudiziario: una richiesta di pagamento avanzata il 10 marzo 1550 da ser Nicolò de Janes verso Batista de Florian che doveva «sotisfarlo de sue fadighe e merzede» maturate durante il carnevale in qualità di suonatore [81]. Accanto al carnevale, sempre ricco di musica e balli, non mancavano le serenate, le nozze ed i giorni di sagra, festeggiati sulla piazza di san Giovanni o al passo san Pellegrino [82]. A fianco dei musicisti doveva quindi esserci anche una tradizione coreutica specifica, ma i segni che, ancora una volta, filtrano attraverso i documenti delle autorità preposte all'ordine

[78] *Ivi*, Protocolli. Politico. 1846: Vigo di Fassa, 29 ottobre 1846; Pozza di Fassa, 29 ottobre 1846; Pozza di Fassa 21 ottobre 1846.

[79] *Ivi*, Protocolli. 1779-1780. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 18 ottobre 1779. L'autorità era però intervenuta solo in seguito ad una rissa.

[80] *Ivi*, Protocolli. 1845. Steora sull'industria. Vigo di Fassa, 2 marzo 1845. Per tassare i musicisti alla fonte, il Governo bavaro (1805-1810) nel 1808 aveva imposto ai suonatori da ballo il possesso di una patente annuale che si poteva ottenere pagando un bollo e una tassa specifica. LUNELLI Clemente. *I processi per balli suoni..., op. cit.*, pp. 202-204.

[81] *Ivi*, Protocolli. 1549-1558. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 10 marzo 1550.

[82] Il 29 agosto 1646, l'oste di Vigo Cristoforo Pivel, chiedendo al giudice il permesso per i giovani del ballo - Moriz de Moriz, Valerio Tamion, Stefen Soraruf ecc. - della festa dell'Angelo Custode (la sagra di san Michele), assicurava l'autorità contro schiamazzi o rumori, sotto la pena di 25 marche per ogni offesa con parole, portate a 50 per eventuali liti. *Ivi*, Protocolli. 1646. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 29 agosto 1646.

pubblico, sono davvero labili. Oltre alla preoccupazione primaria di evitare ogni possibile rissa attraverso precise sanzioni pecuniarie, emerge il ruolo fondamentale dei giovani nell'organizzazione di tali balli, riuniti in compagnie e sotto la responsabilità di qualche adulto. Per il resto gli atti conservati nel Giudizio di Fassa, ricordano date e nomi secondo i modi delle seguenti citazioni risalenti alla prima metà del Seicento:

«Adì 12 Febraro 1646.

Mattio comandator ha dato relazion de haver avisato alli sonatori del carneval da Poza, cioè Zanet de Ritz e un putel suo compagno, che sotto pena de 10 rainesi l'uno, non hanno da sonar al ballo delli gioveni da Pozza. Item alli detti gioveni da Pozza, Andrea da Pra, Piero da Pra, Ciprian de Stefen, et il filiol de Valieri Gross per nome Jori, che no habbino da tenir ballo, nè ballar per questo carneval, senza altra licenza dell'Officio, anco sotto pena de rainesi 10 l'uno o la prigione».

«Adì 29 agosto 1646.

Christofaro Pivel ha promesso segurtà [garanzia] per li gioveni del Ballo della prossima festa dell'Angelo Custode, che si chiama la sagra de s. Michele, poichè quelli non comincino rumore, sotto pena in ditti, di marche 25, et in fatti di marche 50».

«Adì 26 gennaio 1648.

Fu dall'Officio de Fassa concesso licenza de Ballo alli zoveni da Vigo, imponendoli sotto pena di marche 25 di non offendersi, non cominciar rumor, per cui ha fatto segurtà Jacom Calligar e Gio Battista fiol de Antoni Solar».

«Adì 6 febrar 1648.

Christan Nicolauf e Jori de Maring fecero segurtà per li gioveni della regola de Campitello che saranno interessati nel ballo, che niuno di quelli cominci rumor, questione, no faci altri mancamenti in detto ballo, sotto pena, in diti di marche 25 et in fatti di marche 50; per quale segurtà essi homeni hanno obligato i loro beni. Et Jore de Christan Soraruf si obliga per sì et li altri, solevando la segurtà da danno».

«Adì 8 maggio 1648.

Per 'l balo. Lazer de Mathio da Soraga fa segurtà per tutti li gioveni de Soraga, per il giorno e festa de s. Pietro, de non cominciar rumori alcuni sotto pena [...]».

«Adì 25 gennaro 1649
Ser Jacom Polan e ser Zuan de Lorenz da Vallonga di Vigo si hanno costituido segurtà per li zoveni dello Carneval, ossia alla part del Ballo della regolla di Vigo, che quelli non habia da cominziar rumor [...] quali zoveni sono: Tomas Tamion, Zuan de Piero, Piero Tamion, Antonio de Mazel, Gio Battista de Antonio Solar, Christan del Paur, Zuan de Polan e Zuan de Paul Calligar, tutti alla part del Ballo» [83].

Per le danze praticate non disponiamo di nessuna descrizione particolareggiata; solo un documento del 1819 riferisce che a Vigo «li balli sono [...] li stessi delli contadini tedeschi, e non hanno alcuna particolarità» [84]. E non molto aggiunge lo scritto più tardo del Deluca riportato dalla rivista «Pro cultura» nel 1914:

«Ai balli all'aperto, dei quali si conosceva memoria nella tradizione sul "Col de Mè" presso il paese di Vigo, dove si davano anche diversi giochi (qualche vecchio racconta, – si intende per aver sentito narrare dai suoi maggiori – che vi si giocava anche "la lizza romana") seguirono le feste da ballo nell'aia (àa) dello stabbio. Ragazzi e ragazze vi venivano nel loro costume fassano, ornati di fiori. Si ballava al suono del flauto (detto "flaut" od anche "sbéichil") accompagnato da un tamburino. Più tardi si introdusse un'orchestrina composta dei quattro strumenti: violino, violoncello, flauto e basso (vidola, violon, flaut e bas). Questa orchestrina divenne poi tradizionale ed è usata qualche volta tuttora in occasione di nozze, alle quali si voglia dare una speciale pompa e solennità. Ballo preferito era la monferina» [85].

La scelta professionale di un giovane era spesso in relazione con il mestiere del padre che poteva insegnare tecnica e repertorio al figlio. Il caso più significativo di dinastie musicali è senza dubbio quello dei Detomas che dal 1804, con Giovanni Battista, arrivano nel nome di Vito, fino al 1960. Altre volte, come già documentato per Rovereto [86], il padre, o chi per lui, collocava il ragazzo presso un artigiano che doveva, per

[83] *Ivi*, Protocolli. 1644-1649.

[84] CARLINI Antonio. *Una raccolta inedita di musiche popolari trentine (1819)*. Bologna, Università degli studi di Bologna. Dipartimento di musica e spettacolo, 1985, (Preprint musica, 5) p. 7.

[85] DELUCA G.B.R.. *Antichi balli fassani*. In "Pro cultura", a. V, 1914, vol. I, fasc. IV. Trento, Scotoni e Vitti, p. 226.

[86] CARLINI Antonio. *Aspetti popolari nelle tradizioni violinistiche del Trentino dal XVI al XIX secolo*. In "Civis", a. X, 1986, n. 30, p. 212.

Gruppo di suonatori a Vigo di Fassa in una fotografia di Franz Dantone, ca. 1880. (Per gentile concessione del prof. Carlo Artoni, Canazei). Al centro Guido Zanet de Barbolùcia suona un violoncello a mo' di bassetto. Fanno inoltre parte della formazione due violini, flauto traverso e due chitarre.

Orchestrina di strumenti a corda, Soraga 1907. In piedi da sinistra: Gigio Giuliani Faure (chitarra), due fratelli Runggaldier (risp. contrabbasso e violoncello), Marco Brunel (chitarra). Seduti: Francesco Runggaldier - alias Ciàncele Batoi (violino) il maestro Pellegrin de Paron e un milite della gendarmeria (violini), Giuseppe Pellegrin de Roch (mandolino).

contratto, insegnargli l'arte assieme al violino da ballo. Un atto del 2 novembre 1705 riferisce un caso specifico: Giovanni Battista Bernard di Pèra, residente al momento a Trento, aveva tenuto presso di sè il nipote tre mesi spendendo 15 troni per fargli imparare a suonare il violino [87].

Assai meno documentato è il canto, necessariamente presente in tante manifestazioni tradizionali. Del carattere improvvisativo, delle potenzialità stimolanti del vino, del suo uso in serenate notturne con il sostegno anche di uno strumento, sono testimoni alcuni atti del Giudizio che tacciono però sui testi, sulla lingua e sulle melodie. In una causa per diffamazione discussa nella casa del Giudizio il 7 ottobre 1658, Bartolomeo de Lorenz da Pera ebbe a dichiarare che sul «col dal Pisol sun Zumela», Leonardo de Bernard cantava e Zuan de Bernard suonava il «subioto» nella casara del Folegn [88]. Nel febbraio del 1678 ser Giovan de Bolcham da Vallonga veniva accusato di aver «cantado e ballado» di notte sotto i balconi dell'ufficio giudiziale in piazza a Vigo, ed il Bolcham si giustifica dicendo d'«esser stato carico de vino» [89]. Nello stesso anno, la vigilia di san Giovanni Battista, vengono sorpresi «di notte tardi [...] con sonar e cantar qui avanti la casa dell'Officio, et sbarar archabugiate per strada», Nicolò de Florian (violinista), Pantaleon de Cinzol, Gio Battista Soraruff e Thomàs de Simon de Thomàs; prima del fatto gli accusati confessarono d'essere stati per due ore nell'osteria Pivela e di aver bevuto «una mezza de vin per uno» [90]. Significativa testimonianza è pure quella lasciata, all'inizio dell'Ottocento, da Francesco Bernard che, nella sua *Descrizione di Fassa*, parlando degli incontri tra fidanzati, ebbe a scrivere: «I genitori secondo un vecchissimo costume permettono anche che in tal'incontri venga fatta da musicanti della valle, de' quali si trova una grande quantità, una serenata, ossia cosidetta "maitinata"» [91]. Del tutto particolare è poi la tradizione del canto notturno sotto le finestre degli sposi, chiamata "ciantar la bona sera", ripetutamente documentata fin dal secolo scorso [92].

[87] G. F., Protocolli, 1704 -1709. 2 novembre 1705.

[88] *Ivi*, Protocolli, 1654-1658. Vigo di Fassa, casa del Giudizio, 7 ottobre 1658.

[89] *Ivi*, Amicabili Audienze, 1678. Vigo di Fassa, 14 febbraio 1678.

[90] *Ivi*, 27 giugno 1678.

[91] BERNARD Francesco. *Descrizione di Fassa*. Innsbruck, Ferdinandeum, Ms. Dipauliana N. 1219. Il Bernard, originario di Pèra, moriva nel 1827.

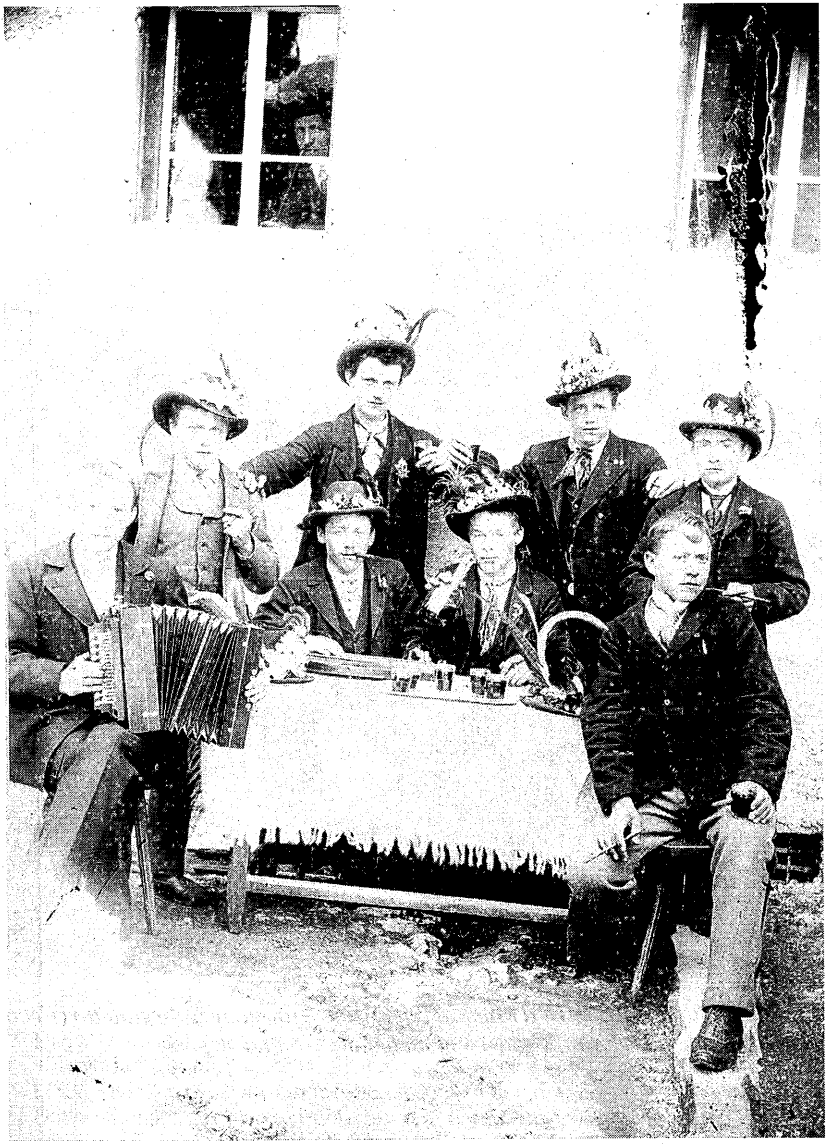
[92] VALENTINI Felice. *Usi e costumi della Val di Fassa*. In "Annuario S.A.T.", 1885-86, p. 201. Su tale argomento si veda in quest'opera, vol. II, CHIOCCHETTI Fabio - POPPI Cesare. *La canzone della Buona sera agli sposi*.

Il repertorio

Abbiamo già detto quanto le fonti documentarie (peraltro ricche di altre informazioni) siano parche di notizie sul tipo di repertorio praticato dalle compagnie fassane. Un repertorio costituito in massima parte di musica da ballo, considerando le committenze primarie (matrimoni, carnevali ecc.), sicuramente "alla moda" servendo ad avvenimenti "mondani" per eccellenza, piegata ai gusti più generalmente condivisi. Svolgendosi poi l'attività dei suonatori in gran parte all'esterno della valle (da Verona ad Augusta), le musiche proposte a pubblici diversi non potevano avere forti connotazioni fassane, ma piuttosto assecondare le conoscenze, le memorie, le attese della gente presso la quale le compagnie servivano. E il repertorio poteva anche differenziarsi a seconda delle richieste borghesi di una città o pastorali-contadine di un paese. Semmai l'originalità poteva essere nello stile esecutivo, ma di quello proprio nulla si sa. A differenza di altre aree limitrofe [93], in Fassa non sembra essersi conservato alcun manoscritto antologico cui fare riferimento. Una qualche idea sul repertorio può quindi formarsi solamente da un confronto diretto con le realtà circostanti, con le tradizioni e le pratiche dei luoghi (valli e città) nei quali i suonatori fassani agivano, già studiate da Karl Horak. Nel saggio sulla musica popolare del Tirolo, Karl Horak cita un manoscritto ritrovato a Tassach in val Passiria: compilato a più mani verso la fine del 1700, tale manoscritto contiene «deutschen Tänze und Ländler» facilmente identificabili con il luogo; ma fra gli 87 brani della raccolta compaiono pure, Minuetti, Contraddanze, Ecossaisen, Monferrine, danze che, evidentemente, i musicisti non potevano ignorare nell'esercizio della loro professione, «brani [...] che non appartengono alla tradizione locale, [ma] assimilati durante visite a città vicine in occasione di avvenimenti mondani della piccola borghesia o da musicisti stranieri itineranti e [...] successivamente introdotti in Passiria come

[93] Dalla vicina Predazzo proviene ad esempio un bifoglio manoscritto, probabile «memoria» per un musicista dilettante, già proprietà del pittore Bortolo Rasmo (1803-1845), contenente cinque marce e una contradanza del maestro di Bolzano Davide Lorenzò. Il manoscritto è privo di destinazione strumentale, ma il tipo di notazione potrebbe richiamare il violino o un flauto. Il documento, risalente ai primi decenni dell'800, ci è stato gentilmente segnalato da Luciano Borrelli, ed è in corso di pubblicazione.

Coscritti della classe 1918 a Moena. La musica è formata da organetto (Feco Zuprian), due mandolini, chitarra, nonché una tromba segnale.



Coscritti a Campitello nel 1920 ca., con organetto e cetra da tavolo.

novità» [94]. E Karl Horak, quale zona di provenienza della Monferrina, indica proprio il Tirolo meridionale di lingua italiana – «die Monfermy (Verballhornung des Namens Monferina, eines im Venezianischen üblichen Tanzes) [...] Er ist um 1800 über den italienischsprechenden Süden Tirols eingewandert» [95] – ovvero quel Tirolo dal quale noi non possiamo escludere i suonatori fassani [96].

Un interessante osservatorio sul repertorio e il consumo della musica per danza tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento nelle zone toccate dai musicisti fassani e contigue, è la raccolta di musiche promossa nel 1819 in tutto l'impero asburgico da Joseph von Sonnleithner e conservata ora a Vienna presso la Gesellschaft der Musikfreude. Da Chiusa, città abitualmente frequentata dalle compagnie fassane, veniva spedito, ad esempio, un fascicolo con «vecchissimi Minuetti, danze, Walzer» («Sehr alte Menuetti, Tänze, Walzer») [97], musiche, stando ad una lettera accompagnatoria, che si ritrovavano «anche tra la popolazione rurale, in particolar modo nelle zone montane» [98]. E «deutsche Tänze» e «Ländler» vengono spedite anche da Castelrotto, Merano, Renon e dalla Val Pusteria. Il collegamento con questo tipo di realtà è sostenuto ancora nel 1819 dal giudice di Fassa Gasparo Savoy, che, chiamato a rispondere proprio al questionario proposto da Joseph von Sonnleithner, scrive: «li balli sono qui li stessi delli contadini tedeschi, e non hanno alcuna particolarità» [99].

La diffusione in valle delle danze moderne ottocentesche (walzer, polka e mazurka) è poi testimoniata da una canzone raccolta verso la metà dell'Ottocento da G. B. Zacchia, dove il protagonista, un suona-

[94] «Ein Teil der Instrumentalweisen gehört nicht der örtlichen Musiktradition an, sondern ist bei Besuchen in den nahe gelegenen Städten auf geselligen Unterhaltungen des Kleinburgertums oder von durchziehenden fremden Musikanten gehört und als das Neueste in das innerste Passeiertal gebracht worden». HORAK Karl, *Tanzmusik..., op. cit.*, p. 287.

[95] *Ivi*, p. 288.

[96] Nel 1914, il Deluca, indicherà proprio nella Monferrina il ballo preferito dai Fassani. DELUCA G.B.R.. *Antichi balli fassani..., op. cit.*, p. 226.

[97] DEUTSCH Walter - HOFER Gerlinde. *Die Volksmusiksammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Sonnleithner-Sammlung)*, Wien, Schendl, 1969, 1. Teil, p. 70.

[98] «Dieser Gusto erhält sich gegenwärtig auch beim Landvolk in der Gegend von Klausen, besonders auf den Gebirgen». HORAK Karl, *Tanzmusik..., op. cit.*, p. 288.

[99] CARLINI Antonio. *Una raccolta inedita di musiche popolari trentine (1819), op. cit.*, p. 7

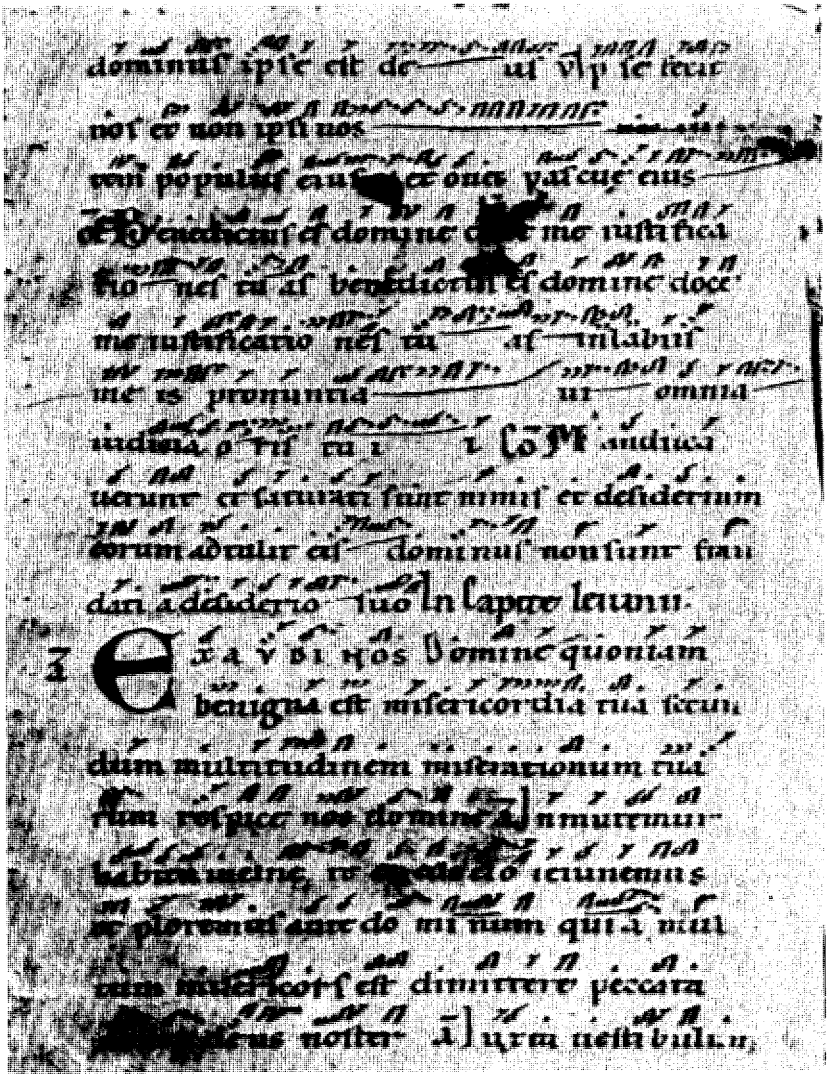
tore d'organetto che chiede un piatto di zuppa, promette poi di suonare un «treplan», vale a dire una polka-tremblant [100]. Interessante è infine il richiamo, già nel 1834, ai *valzer* d'autore (Strauss, Johann padre naturalmente), quale repertorio praticato da un gruppo di suonatori gardenesi osservati a Trento da August Lewald, scrittore non privo di conoscenze musicali. Descrivendo nella sua cronaca la festa patronale di San Vigilio (anno 1834), il Lewald racconta «di tre fanciulli della Val Gardena che con disinvoltura unica erano venuti alla festa col proprio biroccio» e precisa: «Erano ben vestiti in grigio e verde, il cappello ornato con barba di camoscio e fiori. C'erano il violino, flauto, chitarra. Il violinista poteva avere dieci anni; dovunque lo si chiamava "il piccolo Mozart". Un grazioso giovane dagli occhi neri come la pece e un'espressione caparbia il quale, da vero tedesco, a malapena accostava il cappello quando riceveva denaro. Appoggiava il violino al petto e suonava con distinta *nonchalance*, volgendo la testa ora da una parte ora dall'altra e prendendo più parte a ciò che si verificava attorno a lui che al suono. Questo era tuttavia sorprendentemente buono. La giovane età, il bell'aspetto e l'abilità, uniti ai valzer di Strauss che questo terzetto offriva, ne avevano fatto un beniamino del pubblico» [101].

La musica sacra

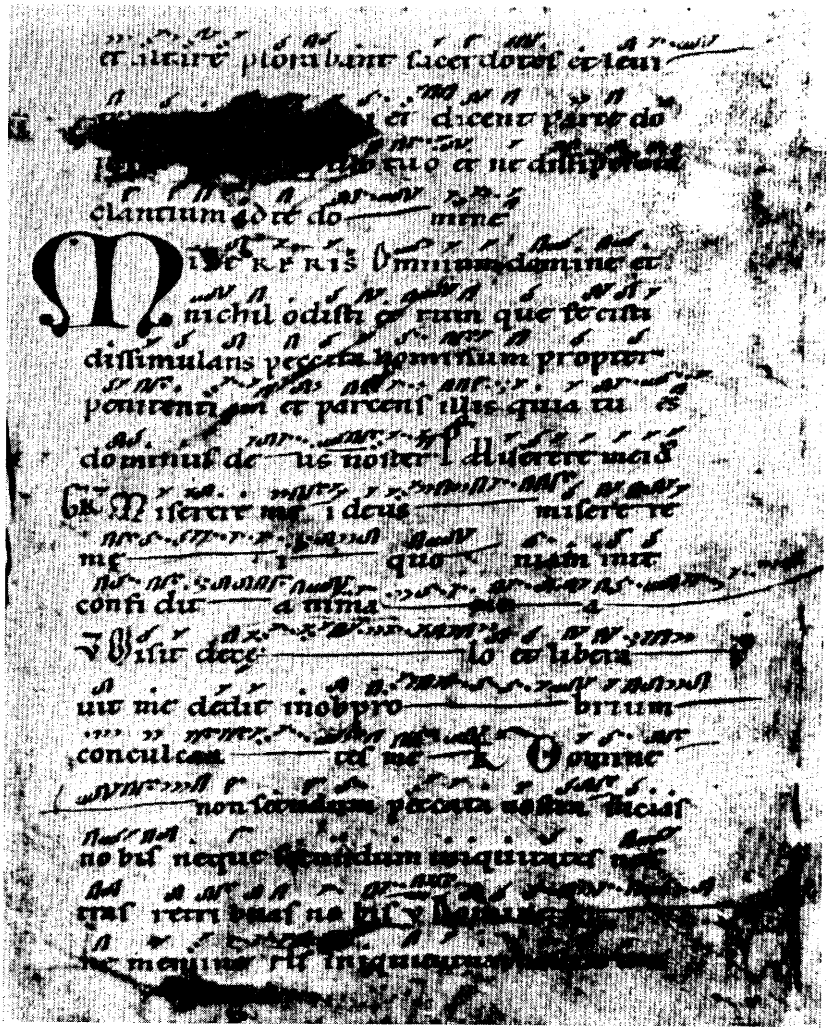
A documentare il canto ecclesiastico nella pieve di Fassa nei suoi primi secoli di vita sono rimaste solo alcune pergamene notate, stracciate da libri liturgici risalenti al XII-XV secolo e quindi utilizzate come legature per registri e volumi di documenti cartacei presenti nell'Archivio del Giudizio di Fassa o dei vari notai. Tra questi frammenti il più significativo è un doppio foglio (36 x 27 cm.) membranaceo del XII secolo con scrittura neumatica di tipo germanico, parte d'Antifonario compilato probabilmente in qualche monastero benedettino svizzero o

[100] Rovereto, Biblioteca civica "Tartarotti", Ms. 45/27, Quaderno B, p. 5, copia fotostatica in Vigo di Fassa, Archivio ICL. Cfr. nel presente volume CHIOCCHETTI Fabio. *Ladino nel canto popolare in Val di Fassa.*

[101] LEWALD August. *Il Tirolo dal Glockner all'Ortles e dal lago di Garda al lago di Costanza*, traduzione di M.L. Crosina - N. Vielmetti, in «Il Sommolago», Arco (Trento), a. XII, n. 3, dicembre 1995, p. 22.



Frammento liturgico-musicale del sec. XII, da un graduale della chiesa di san Giovanni pieve di Fassa. Archivio di Stato - Bolzano. Codex 170, Lade 73, n. 4, Litt. E.



bavarese [102]. Esclusi singoli fogli con notazione, nessuna notizia diretta testimonia prestazioni musicali *in loco* fino al 1600, quando, il servizio musicale corale veniva affiancato dalla pratica strumentale. Le celebrazioni liturgiche, messe e uffici, prevedevano certamente il canto, tanto più in una pieve, qual era quella di san Giovanni, dove il clero era tenuto ad una vita "collegiale". Dagli obblighi liturgici del pievano durante l'anno, possiamo quindi cogliere almeno i riferimenti quantitativi e cronologici dell'attività musicale connessa ai riti. E d'aiuto prezioso si rivela un documento scritto prima del 1590 dal pievano Matteo Gerio, dove troviamo precisata l'attività pastorale (dal punto di vista liturgico) del pievano di Fassa con i suoi obblighi estesi da Penia a Soraga: impegni fissati con chiarezza qui per la prima volta e poi rispettati dai successori. Dal documento figura che tutta la parte musicale era guidata dal pievano, al quale qualcuno doveva pur rispondere. Lo scritto, riferendosi programmaticamente al pievano, parla sempre al singolare ed esclude pagamenti a persone che potevano intervenire quantomeno alle celebrazioni più solenni. La presenza alle funzioni citate di un piccolo coro non è quindi da escludere, tanto più pensando al primo libro conti della chiesa rintracciato, che subito all'anno 1634 registra sei cantori affiancati da un gruppo di "sonadori" [103]. Fra le tante festività una particolare attenzione meritano gli obblighi fissati per il 3 giugno – «In die S. Erasmi martiris

[102] SCHÖNHERR Alfons. *Liturgiefragmente aus Südtirol* - ECCHER Celestino. *Due nuovi frammenti di canto liturgico e la tradizione corale dell'epoca (secolo XII)*. In "Kultur des Etschlandes", 1948/2. Nei due articoli, mentre lo Schönherr tace sul tipo di notazione, l'Eccher la definisce «sangallese». Dopo aver visionato il documento, Nino Albarosa così, gentilmente, ci scrive: «Si tratta di notazione germanica (non sangallese!), individuabile in territori, anche per l'importazione di codici, legati, o quantomeno toccati dal mondo e dalle culture germaniche. Reperti codicologici somigliantissimi sono conservati anche nella Biblioteca Arcivescovile di Udine. Da notare l'angolosità ('goticità'?) del tratto notazionale, come pure il costante episema sulla virga, sia isolata sia in composizione, come ad esempio all'acuto dello *scandicus* o quando chiude un neuma aggregato come il *porrectus*». Il frammento, già presso l'Archivio di Stato a Bolzano (Codex 170, Lade 73, N. 4, Litt. E.) è ora conservato nell'Archivio di Stato di Trento.

[103] *Censi, redditi e obblighi del pievano di Fassa durante tutto l'anno*. Bressanone, Archivio concistoriale, Vigo di Fassa, fasc. I. Il documento non è firmato né datato; l'attribuzione risulta dal confronto con la grafia del primo libro dei battesimi della pieve di Fassa tenuto appunto da Matteo Gerio, pievano dal 1587 al 1602. L'assenza, fra le chiese citate dal documento, di quella di Canazei e di Pera, permette di riferire la stesura dello scritto agli anni attorno al 1590.

et episcopi. Rustici celebratur in honorem S. Julianae antiquae, in sero vesperae et in mane offitium» – quando, ricordando in quel giorno S. Giuliana (alla quale il calendario romano per altro riserva il giorno 16 febbraio), si richiamava il *Martyrologium s. Hieronymi*, proprio del patriarcato d'Aquileia al quale la valle era quindi anticamente legata.

Questo il calendario riassunto dal documento:

1 gennaio, giorno della Circoncisione del Signore, Pieve: «matutinum et offitium» [104];

5 gennaio, vigilia dell'Epifania, Pieve: «vesperae»;

6 gennaio, Epifania, Pieve: «matutinum»;

17 gennaio, S. Antonio Abate Pieve: «cantare vesperas et offitium»;

20 gennaio, S. Sebastiano: «cantare offitium et vesperas»;

16 febbraio, S. Giuliana, chiesa di S. Giuliana: «celebrare [...] vesperae et offitium»;

Pasqua, Pozza chiesa di S. Nicolò e Pieve: «cantantur vesperae»;

25 marzo, Annunciazione, Pieve: «cantare vesperas et missam»;

6 aprile, S. Giorgio, chiesa di Campitello: «cantare offitium et vesperae»;

25 aprile, S. Marco Evangelista, chiesa di S. Giuliana: «cantando ibi missam»;

N. N., maggio, II^{a} domenica, chiesa di Soraga: «cantentur vesperae ibidem et offitium»;

3 giugno, S. Erasmo, Pieve: «in sero vesperae et in mane offitium»;

N. N., giugno, I^{a} domenica, Pieve: «cantentur vesperae et offitium»;

N. N., vigilia Ascensione, Pieve: «cantentur vesperae»;

N. N., Ascensione, Pieve: «cantatur nona»;

N. N., vigilia Pentecoste, Pieve: «cantentur vesperae»;

N. N., Pentecoste, Pieve: «offitium [...] et in sero cantentur vesperae»;

N. N., lunedì di Pentecoste, Pieve: «vesperae»;

14 giugno, vigilia di S. Vito, S. Maurizio: «in sero cantantur vesperae»;

14 giugno, vigilia di S. Vito, Pieve: «vesperae»;

15 giugno, S. Vito, S. Maurizio: «in mane offitium»;

[104] Per «offitium» si deve qui intendere la messa.

15 giugno, S. Vito, Pieve: «in mane offitium»;
15 giugno, S. Vito, Pieve: «cantantur vesperae et offitium»;
16 giugno, chiesa di S. Giuliana: «cantentur vesperae»
N. N., vigilia Corporis Christi, Pieve: «vesperae»;
N. N., Corporis Christi, Pieve: «in mane offitium»;
N. N., sabato e domenica (dell'ottava), Pieve: «cantentur vesperae»;
19 giugno, SS. Gervasio e Protasio, chiesa di Campitello: «cantentur vesperae et offitium»;
23 giugno, chiesa di Soraga: «cantare vesperas et offitium»;
29 giugno, SS. Pietro e Paolo, chiesa di Soraga: «cantentur vesperae et offitium»;
24 giugno, S. Giovanni Battista, Pieve: «cantentur vesperae et offitium solemniter»;
2 luglio, Visitazione di Maria, Pieve: «cantare vesperas et missas»;
5 luglio, S. Udalrico, Pieve: «cantare vesperas et missam»;
12 luglio, S. Margherita, chiesa di S. Giuliana: «cantare vesperas et missam»;
25 luglio, S. Cristoforo, Pieve: «cantare vesperas et missam»;
1 agosto, S. Petri In Vinculis: «offitium»;
14 agosto, S. Rocco, chiesa di S. Giuliana: «vesperae et offitium»;
15 agosto, Assunzione, Pieve: «vesperae [...] et offitium solemniter»;
29 agosto, decollazione di S. Giovanni Battista, Pieve: «vesperae»;
14 settembre, Esaltazione della S. Croce, chiesa di Alba: «cantare vesperas et offitium»;
22 settembre, S. Maurizio, Pieve: «vesperae»;
22 settembre, S. Maurizio, chiesa di Pozza: «cantare vesperas et offitium»;
26 settembre, SS. Cosma e Damiano, Pieve: «cantentur vesperae et offitium»;
29 settembre, S. Michele, Pieve: «vesperae»;
N. N. ottava di S. Maurizio, chiesa di Pozza: «cantare offitium et vesperas»;
31 ottobre, vigilia di Tutti i Santi, Pieve: «vesperae»;
N. N., Tutti i Santi, Pieve: «in mane offitium et in sero vigiliae mortuorum»;
25 novembre, S. Caterina, chiesa di S. Giuliana: «vesperis»;
26 novembre, S. Leonardo, cappella di S. Leonardo: «vesperae et in mane offitium»;
6 dicembre, S. Nicolò, chiesa di Pozza: «cantentur vesperae et offitium»;

24 dicembre, Pieve: «vesperum et in nocte mattutinum, et missa solemnitatis»;

25 dicembre, Natale, Pieve: «vesperae»;

26 dicembre, S. Stefano, Pieve: «in sero vesperae»;

N. N., dedicazione altari di S. Margherita e Caterina, chiesa S. Giuliana: «cantare vesperas et offitium»;

N. N., I[a] domenica post Visitazione, Pieve: «cantare vesperas et officium»;

N. N., dedicazione altare S. Stefano e S. Lucia, Pieve: «cantare vesperas et missam»;

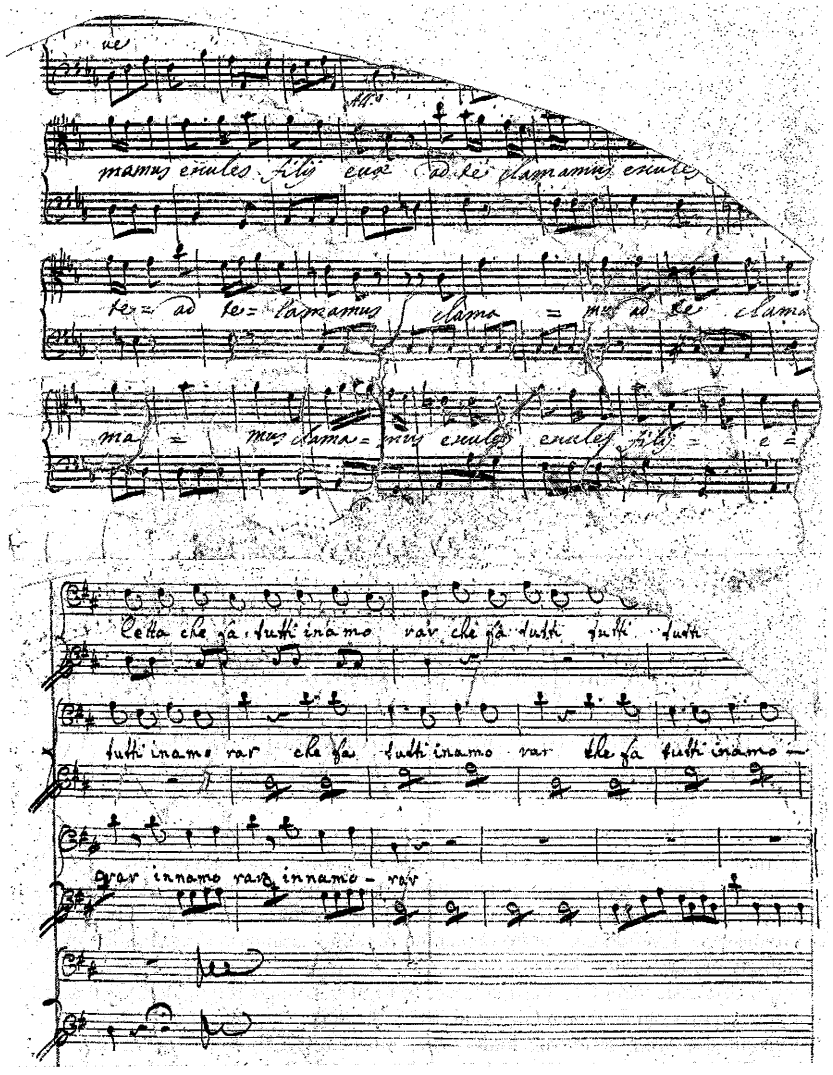
27 dicembre, S. Giovanni Evangelista (contitolare della Pieve), Pieve: «cantentur vesperas et offitium ibi»;

31 dicembre, vigilia della Circoncisione del Signore, Pieve: «cantantur vesperae».

La presenza degli strumenti nella chiesa di Fassa all'inizio del Seicento è in sintonia cronologica non soltanto con le cantorie delle diocesi di Bressanone o di Trento, ma pure con l'organizzazione cultuale intera del mondo cattolico che con gli strumenti musicali amplificava il senso solenne dei propri riti, elaborando una "spettacolarità" per molti versi comune alla ritualità laica, non estranea a quel gusto teatrale che proprio nel Seicento cominciava ad estendere la sua influenza [105]. L'inserimento degli strumenti musicali nelle cerimonie religiose – atto estetico con risvolti pratici di sostegno armonico e "suggerimento" melodico a cantori solitamente meno esperti degli strumentisti – era naturalmente possibile per l'esistenza in valle di suonatori impegnati essenzialmente in un'attività civile mondana.

A partire dal XVII secolo, la ricomposizione delle specifiche vicende musicali è resa possibile da testimonianze documentarie concrete ed organiche come libri conti o atti di visite pastorali. Ed è un atto ufficiale della diocesi di Bressanone, seguito alla visita nelle valli ladine del 1615, a rivelare, approvandola, una precisa presenza strumentale nei riti della chiesa di Campitello. Questa la cronaca del visitatore redatta

[105] Un segno dell'accresciuto splendore rituale, con canti e processioni, è pure la costruzione di altari lignei opera di una scuola di scultori locali. Caposcuola fu Giorgio dalla Pozza (Grober) di Campitello (1566-1624) cui si devono gli altari di Penia, Canazei, Pera, Pozza e san Giovanni. I suoi figli e nipoti lavorarono poi a Piné e in val di Cembra. Di tanti altari realizzati dal Grober si conservano oggi solo pochi frammenti ad esclusione di quello, integro, di Pozza, terminato nel 1612.



Frammenti di partiture musicali, secoli XVII-XVIII.
Le carte, rinvenute da don Silvio Dellandrea di Vallonga, erano state usate come rinforzi di una pianeta di proprietà della chiesa di Castello di Fiemme. Ora presso l'archivio dell'Istituto Culturale Ladino.

il 24 agosto 1615: «Quoniam hoc in pago solint aliquibus diebus festis, quidam fidicines, sub divinis, loco vocalis canty, fidibus canere; voluimus experiri et ipsemet audire cuius generis cantilenae forent. Quae cum graves auditae fuerint, et templo decentes, permisae sunt» [106]. Quanto alla chiesa di san Giovanni Battista, parrocchiale di Vigo, già il più antico libro conti oggi conservato, registra, al suo primo rendiconto del 1634, un pagamento per sei cantori e un gruppo non precisato di «sonadori», riferendo di una pratica allora giudicata consueta:

«Spendimento in fuora a nome della chiesa
Datto per il pasto delli cantori da Nadal, a 6 persone ragnesi 2, troni 2
Datto alli sonadori che ha sonà in chiesa a Nadal troni 6» [107].

Purtroppo il solo elenco di spese deducibili dai *Libri conti* della fabbriceria comunica assai poco: con esso è difficile ricostruire qualità e modalità degli interventi musicali nelle cerimonie. Nell'uso della musica durante le ufficiature rituali, le chiese di Fassa – soggette alla diocesi di Bressanone fino al 1818 e quindi unite a quella di Trento – si uniformavano al costume generale praticato nei centri minori della diocesi, inserendo canti e suoni solo nelle occasioni festive più solenni. Nella pieve di san Giovanni, fino alla costruzione dell'organo avvenuta nel 1682, l'intervento strumentale era contenuto nel numero e riservato, probabilmente, ai soli archi. Due pagamenti per la chiesa di Campitello (priva dello strumento a canne) nel 1720 e nel 1769, pur non precisando l'organico, indicano in tre le presenze strumentali [108]; così pure un conto della chiesa di san Giovanni nel 1693 [109]. Osservando gran parte della

[106] Bressanone, Archivio Diocesano, Atti visitali, 1615. *Visita alle valli ladine*, p. 791. Campitello 24 agosto 1615: «Poiché in questo villaggio alcuni suonatori, in diversi giorni di festa, sono soliti suonare strumenti a corda durante le sacre funzioni, in luogo del canto vocale, abbiamo voluto conoscere e udire che sorta di melodie essi suonassero. Avendo così udito che erano melodie serie e confacenti alla chiesa le abbiamo permesse».

[107] Vigo di Fassa, Archivio Parrocchiale, (da qui in avanti: Vigo, A.P.), Libri conti chiesa, parrocchiale di san Giovanni, a. 1634.

[108] Campitello, Archivio Parrocchiale, Conti chiesa: a. 1720 «ai tre sonadori de chiesa, la solita colazione, a carantani 14 per uno»; a. 1769 «Per acqua de vita ai 3 sonatori, fiorini 0.45 - per il pasto ai 3 sonatori, fiorini 1.30».

[109] Vigo, A.P., Libri conti chiesa, parrocchiale di san Giovanni, a. 1693: «Dato ai sonadori che ha sonà le feste de san Vit e nella processione del Venerabile, carantani 9 per uno, fanno carantani 27». La spesa complessiva di 27 carantani indica in tre i musicisti pagati dalla fabbriceria.

letteratura sacra del tempo, si può ritenere per queste presenze strumentali, l'utilizzo di due violini e basso, impegnati in brevi interludi o in alternanza con il canto gregoriano, oppure in funzione di raddoppio delle voci ed eventualmente in dialogo con esse uniformandosi così alla consuetudine del moderno stile concertato coevo. È interessante notare, a proposito della chiesa di san Giovanni, come con la costruzione dell'organo nel 1682, scompaiano dai conti i pagamenti per «i sonadori» «da Nadal», «da Pasca» e altre feste. Viene qui confermato il prestigio liturgico dell'organo rispetto agli altri strumenti, che continuano però ad essere adottati fuori dalla chiesa durante le processioni. La funzione vicaria agli strumenti dell'organo è ribadita da una nota spese segnata al 24 luglio 1735, quando, poichè «li organisti erano fuori della Valle», si richiamano in chiesa i «sonadori», pagandoli ragnesi 0.30 [110]. Per la musica in chiesa dopo la costruzione dell'organo e fino a tutto il XVIII secolo non possiamo nè confermare nè escludere la presenza a fianco dello strumento a canne di archi o fiati [111].

Il calendario liturgico aveva nelle scadenze canoniche del Natale e della Pasqua i momenti più solenni di celebrazioni rituali con uso di musica. La precisazione «ai cantori» e «ai sonadori» «da Nadal» e «dale feste de Pasca», è una costante dei libri amministrativi della pieve di san Giovanni dal 1634 al 1681. Non si trattava di occasioni uniche: a Pasqua «i sonadori» erano impegnati per tre giorni, mentre gli strumenti venivano usati pure nelle feste dell'Avvento. Il resto dell'anno era poi ricco di festività celebrate con particolare sfarzo, dove la musica, dal canto all'organo, era elemento primario di decoro.

[110] Vigo, A.P., Libri conti chiesa, parrocchiale di san Giovanni, a. 1735: «Adì 24 luglio pagato ai sonadori che ha sonato in chiesa ché li organisti erano fuori della Valle, ragnesi 0.30». L'organo finiva col sostituire pure le voci, come si evince dalle *Osservazioni e proposte* avanzate nel 1777 dal capitano Girolamo Riccabona «[...] la Comunità [non] si dovrebbe lagnare, che per i mortori [i funerali] e per le nozze della gente comoda [benestante] siano stati accordati all'orghenista nel contratto carantani 30, e per la gente ordinaria 18 carantani, quantoché prima si dovevano pagare alli cantori, nei mortori dei boni contadini, dalli due sino alli tre fiorini in tante bibaglie [bevute di vino e grappa]». *Osservazioni e proposte del Capitano Girolamo Riccabona sopra i gravami portati dalla Comunità contro il parroco di san Giovanni di Fassa*, in Bressanone, Archivio vescovile, N. 13.260.

[111] L'intonazione troppo alta del vecchio organo che rendeva difficile l'assieme con gli strumenti a fiato, sarà una delle ragioni a sostegno del restauro radicale proposto da Damiano Kofler nella sua perizia del 1844 (vedi nota 155). Cfr. in *Appendice* doc. n. 7.

Come il Natale e la Pasqua, altrettanta attenzione veniva riservata al santo patrono della chiesa o del paese, ai culti della Madonna, alle festività votive, alle pratiche devozionali espresse dalla controriforma come le quarantore. In molti di questi casi l'elemento rituale preferito era la processione, con tutti i suoi apparati di sicura ascendenza spettacolare, come risulta anche da una cronaca tarda del 1855, relativa alla festa di san Vito:

«Era giorno d'universale tripudio pella Valle di Fassa il 15 corrente giugno in cui solenizzavasi la festa di S. Vito. Le vette de' monti erano appena indorate dai raggi del Sol nascente, che i sacri bronzi suonati alla distesa, il rimbombo de' mortai, ed i concerti musicali annunziavano la solennità del giorno, al che s'aggiunga il brulicar d'ogni parte della gente in vestito nazionale festivo, che tutto elegante e sfarzoso presentavasi particolarmente nel gentil sesso. Radunatisi gli abitanti all'ora solita nella Chiesa Parrocchiale dirigevansi indi processionalmente con tutto bell'ordine e decoro fra cantici religiosi all'antica Chiesa di S. Giuliana, che imponente scorgesi su d'un colle all'altezza di 4500 piedi al livello del mare, le cui guglie impavide esiston già dal principiar del decimo quarto secolo a dispetto delle bufere che dominan quell'alpestre situazione. La Valle di Fassa, che nell'educazione dei fiori a preferenza d'ogni altra primeggia, ebbe in quel dì a spiegare in modo straordinario da poter dirsi, che il paese di Vigo, per dove il popolo divoto passava, era convertito in un orto pensile, d'innanzi a cui i forestieri, ivi tratti dalla festa, estatici arrestavan il piede per sentirne la fragranza, ed ammirare la varietà. Giunta la processione al luogo stabilito si celebrò una Messa solenne a cui intervennero eziandio giusta la pia antica usanza gli abitanti di Tiers, e di Nova Italiana onde vieppiù render brillante la festa, ed era commovente il vedere in luogo si alpestre tanto popolo, la maggior parte genuflesso sull'erba fiorita, assistere umilmente al divin sacrificio fra le melodie musicali ripetute dall'eco delle ardenti gigantesche rupi. Verso il meriggio tutta quella gente faceva processionalmente ritorno alla Parrocchia figurando nelle prime linee i forestieri coi sacri loro vissilli, indi gl'indigeni coi proprii, mentre la banda di quest'ultimi faceva sentire i suoi clamorosi accordi, nei di cui intervalli aveva luogo senza interruzione lo sparo de' mortai [...]» [112].

[112] "Gazzetta del Tirolo italiano", Trento, giovedì 21.6.1855, n. 99.

La presenza di cantori e «sonadori» nel regolare svolgersi del corteo con avanti le guardie [113] ed i fedeli ordinati dietro i gonfaloni delle confraternite, le croci e i fercoli, è segnata annualmente sui libri conti. Il numero e la sequenza delle processioni nel corso dell'anno era notevole e non interessava solo le vie del paese, o l'intorno della chiesa durante le domeniche estive [114], ma pure centri vicini e lontani come Pietralba (sede di un santuario) [115], Nova Levante [116], Moena, Canazei, Selva Gardena, Penia [117] ecc. Oltre al *Corpus Domini*, in processione si andava il giorno di san Vito, di san Giovanni e san Rocco; i musici erano pagati pure per i vespri della vigilia di santa Giuliana, san Michele e per altre feste accumunate genericamente nella dizione «fora per l'anno». Diversi erano anche i paesi vicini che giungevano processionalmente a Vigo: nel 1657, ad esempio, arrivavano con i loro canti i fedeli di Deutschnofen e frequenti erano pure nel XVII/XVIII secolo le processioni a santa Giuliana degli abitanti di St. Nikolaus-Eggen [118] e di Tires. In genere i cantori – 6 nel 1634, 16 nel 1755, 8 nel 1865 nella chiesa di Soraga [119] in formazioni rigorosamente maschili – erano gratificati delle loro prestazioni con un pranzo offerto alla fine dell'anno, mentre i suonatori, chiamati rispettando l'organizzazione in "compagnie" tipica delle formazioni da ballo, erano pagati con denaro liquido; frequenti

[113] Vigo, A.P., Libri conti chiesa parrocchiale di San Giovanni, a. 1677: «Ai soldati che ha compagnà la procession le feste de s. Vito, dinari carentani 48».

[114] Il giorno dei morti, ad esempio, si andava «tre volte attorno al cimitero con l'incenso e l'acqua benedetta». *Censi, redditi e obblighi del pievano di Fassa ..., op. cit.*

[115] *Ivi*, a. 1655: «Per marende e per pagato ai cantori e sonadori che sono andati in processione a Petersperg, ragnesi 5». Il pellegrinaggio a Pietralba prese inizio verso la metà del Cinquecento «dapprima privatamente e alla spicciolata e poi in numero sempre crescente e in forma solenne con croci e gonfaloni». GHETTA Frumenzio. *La valle di Fassa nelle dolomiti.., op. cit.*, p. 277.

[116] *Ivi*, a. 1681: «Dato ai cantori e ai porta croce quando si andò in processione a Nova, ragnesi 1 carentani 18».

[117] *Ivi*, a. 1679: «Dato alli cantori quando se fu in procession a s. Rocco in Penia, carentani 38».

[118] SIMMERLE Hans. *Kleine Musikgeschichte. Deutschnofen - Eggen - Petersberg.* [s.n.], [1975], pp. 8, 49.

[119] Nel 1865 il coro parrocchiale era formato da: Battista Sottopera (capocoro), Andrea Pederiva, Marcho Giuliani, Pietro Sottopera, Battista Pederiva, Michiele Pederiva, Giorgio Decristina, Nicolo Decristina. L'elenco dei cantori si trova in appendice ad un Antifonario copiato nel 1865. Soraga, A. P., *Antiphonarium corale confectum pro Ecclesia Apostolorum Petri, et Pauli.* Soragae MDCCCLXVI. Il manoscritto, solo in parte fotografato, risulta oggi irreperibile.

erano pure le «bevute» e le «merende», offerte soprattutto a conclusione di una processione. Con «acqua de vita» venivano compensati nel 1725, 1728 e 1769 i suonatori della chiesa di Campitello [120]. Fra i cantori particolarmente lodato alla morte (il 7 marzo 1711) fu Giorgio Locatin [121], fra i direttori invece Silvestro de Rossi (nato nel 1748 e morto il 13 gennaio 1824) nobile di santa Giuliana e san Secondo, figlio di Giovanni Battista e Maria Catarina Mayr de Mayrsfeld, musicista e procuratore della comunità di Fassa [122].

Nelle fonti esaminate mancano indicazioni di repertorio. Assolutamente generici sono infatti i riferimenti alla musica vocale scritta per la cantoria di Fassa: nel 1685 la fabbriceria di san Giovanni pagava ragnesi 2.40 «per un libro che si adopera nel coro», altri 3.48 ragnesi riceveva nel 1722 Giacomo de Ghetta «per haver discopiato un libro del coro», mentre nel 1761 Silvestro Jaer riscuoteva 26.08 fiorini per un altro «libro per i cantori» [123]. A nome di Giacomo de Ghetta nel 1721 la confraternita del Rosario registrava pure un pagamento di 4.20 ragnesi, «per haver», il Ghetta, «scritto un libro che adoperano li cantori nel coro» [124]. Una non precisabile "specificità" rituale nel canto emerge fra gli atti visitali dell'anno 1642, dove, in riferimento alla chiesa di Campitello per la quale già nel 1615 era stato approvato il ricorso a non meglio identificabili "fides", troviamo annotato: «Alli cantori che non cantano corale ma alla loro usanza si paga ogni anno t. 2» [125]. E qualche anno dopo, nel 1777, il capitano Girolamo Riccabona mentre sottolineava «quanto maggior decoro ne avvenga alla parrocchiale, ed alle fonzioni ecclesiastiche» dalla presenza dell'organo, ricordava «quanto

[120] Campitello, Archivio Parrocchiale, Conti chiesa: a. 1725 «Per l'acqua de vita alli sonadori di chiesa, carentani 45»; a. 1728 «Per açqua vita data alli sonadori, carentani 45»; 1769: «Per acqua de vita ai 3 sonadori, fiorini 0.45».

[121] «Die martii 1711. Georgius Locatin quondam cantor ecclesiae Parochialis s. Joannis Baptistae, necnon aliarum capellarum, primus et senior, aetatis suae annorum 72, omnibus ecclesiae sacramentis praemunitus, obiit pie in Domino, et per Rev.ndum Paulum Savoy parochum et decanum; assistentibus aliis sacerdotibus, sepultus fuit in coemeterio eiusdem ecclesiae parochialis s. Johannis Baptistae. Requiescat in pace». A. P., parrocchiale di san Giovanni, Primo libro dei morti.

[122] Vigo, A.P., parrocchiale di san Giovanni, Libro dei morti.

[123] Cfr.: Vigo, A.P., Libri conti chiesa, parrocchiale di san Giovanni agli anni citati.

[124] Vigo, A.P., Libro conti chiesa della cappella e confraternita del Rosario eretta presso la pieve di San Giovanni di Fassa.

[125] Bressanone, Archivio Diocesano. Atti visitali. Visita in Val di Fassa, a. 1642, c. 247.

ridicolo fosse in passato il tumultuoso e dissonante strepito delli cantori». Un giudizio severo, non sappiamo se formulato pensando al repertorio o alle modalità esecutive [125bis]. Il richiamo ricorrente alla tradizione "antica" dei "sacri cantici", ricordati da Gasparo Savoy nel 1819 e pure da don Giuseppe Brunel negli anni Ottanta dell'Ottocento [126], potrebbe trovare in queste citazioni un più preciso termine storico.

Nei vari paesi della valle tutte le chiese avevano un proprio coro più o meno dimensionato. Il punto di riferimento era comunque quello della pieve di san Giovanni che nei giorni patronali non mancava di esibirsi nelle chiese dipendenti dalla pieve; il giorno di san Lorenzo, 10 agosto del 1719, ad esempio, i cantori di san Giovanni cantavano la messa ed i vespri a Pera [127]. Quanto all'istruzione, centrale si rivela l'azione diretta del clero fra il quale non mancavano i musicisti. Primissario della chiesa di Alba, per citare un caso specifico, era nel 1624 don Giovanni Pasquale Tirindello di Ceneda, «musicus» e suonatore di liuto («testudine musica») [128]. Altre volte ad avviare un coro locale, poteva essere il cantore esperto di un paese vicino: quando, nel 1692, veniva fondata la curazia di Alba, «a cantare nel principio» era chiamato Giovanni Battista Peron Fusco di Campitello [129].

Tentare una ricostruzione del repertorio praticato nelle chiese periferiche fino al XVIII secolo è impresa generalmente difficile. Nel Trentino il problema si pone anche per la cattedrale di Trento e san Marco a Rovereto, vale a dire per i luoghi storicamente più importanti e documentati. Una situazione del resto condivisa a più ampi livelli, che ci priva di ogni possibile, quanto illuminante riferimento. Le prescri-

[125bis] *Osservazioni e proposte del Capitano Girolamo Riccabona sopra i gravami portati dalla Comunità contro il parroco di san Giovanni di Fassa*, in Bressanone, Archivio vescovile, N. 13.260.

[126] Nella commedia in ladino fassano, scritta da don Giuseppe Brunel di Soraga, il "Prologo" si chiede sulla scena chi mai ricordi ancora le arie dei "Sacri Canti". BRUNEL Giuseppe. *Grottol*. Trento, Monauni, 1883. Cfr. infra nota 221. Su questa tematica si veda in questo volume CHIOCCHETTI Fabio - MORELLI Renato. *I "Sacri canti" e il rito dei Trei Rees.*

[127] G. F., Protocolli, 1714 -1721, 13 agosto 1719.

[128] Bressanone, Archivio Diocesano. Atti visitali. Visita in Val di Fassa, a. 1624.

[129] Alba, A.P., Conti chiesa: a. 1693 «Datto a Gio Batta Peron [di Campitello] che venga a cantare nel principio biava per r. 1.20»; «a Gio Batta Peron Fusco che ha cantà alla Messa r. 0.30».

zioni liturgiche emanate dalle autorità ecclesiastiche o statuali [130] finivano con l'avere solo un valore indicativo, dovendosi confrontare con le effettive possibilità e tradizioni dei singoli luoghi. Ben note sono le opposizioni pratiche incontrate dai princìpî elaborati dallo stesso Concilio di Trento in materia di musica sacra. Ed il sintetico profilo storico tracciato da Cesarino Ruini sui rapporti fra editoria e musica liturgica, mette in luce resistenze e alternative al progetto di uniformità cercato costantemente da Pio V, Gregorio XIII, Clemente VIII, Paolo V, e Urbano VIII [131]. Nello specifico, un *Rituale* stampato a Bressanone (diocesi di riferimento per le chiese di Fassa) da Girolamo Agricola nel 1640 e conservato nella Biblioteca musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento, pur richiamandosi al *Rituale Romanum* voluto da Paolo V nel 1614, conferma uno spirito d'autonomia inserendo alcuni riti proprî della diocesi [132].

[130] L'intervento dello Stato sull'ordinamento e la pratica delle festività risulta particolarmente evidente a partire dagli anni Ottanta del Settecento con l'imperatore Giuseppe II cui si devono numerosi decreti volti ad una moralizzazione dei costumi. Le sue disposizioni confluivano nel 1786 in un unico *Regolamento delle Divozioni* da osservarsi sia nei giorni festivi che feriali con obbligo di legge in tutti i territori sottoposti alla giurisdizione tirolese. Tali prescrizioni, riferite anche alla musica, furono poi confermate con più precisione dal Governo Bavaro nel 1807 che provvide a disciplinare ogni "uffizio divino", dalla messa bassa a quella solenne cantata, dai vespri alla dottrina cristiana sia per le parrocchie delle città con più sacerdoti che per quelle delle ville con uno solo, comprendendo anche le chiese dei monasteri e degli ospedali. Cfr. CARLINI Antonio - ZENI Annely. *Musica a Mezzolombardo. Dalla Chiesa alla Banda: spettacolo e cultura tra XVII e XX secolo.* Mezzolombardo, Banda Cittadina di Mezzolombardo, 1989, pp. 31- 35.

[131] RUINI Cesarino. *Editoria e musica liturgica.* In *La biblioteca musicale K.J. Laurence Feininger.* Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Culturali, 1985, pp. 62-71.

[132] *Sacerdotale Brixinense, continens modum administrandi sacramenta, exsequias defunctorum, diversas item benedictiones sacerdotales, per totum annum, ad ritum Romanum et usum dioecesis Brixinensis accomodatas, aliaque ad instructionem sacerdotum, et curam animarum pertinentia, ac scitu pernecessaria. Primum iussu reverendissimi et illustrissimi domini domini Christophori Andreae episcopi et principis Brisinensis, in lucem editum. Nunc authoritate reverendissimi et illustrissimi domini domini Guilielmi episcopi et principis Brixinensis reformatum et de novo impressum.* Brixinae, typis et sumptibus Hieronymi Agricolae, M.DC.XXXX. «Prima di questo Rituale furono stampati tre altri libri consimili per la diocesi di Bressanone: nel 1499, a metà del Cinquecento e nel 1609». Cfr., *Le fonti liturgiche a stampa della Biblioteca musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento.* Catalogo a cura

San Giovanni

La presenza documentata di un primo organo nella pieve di Fassa dedicata a san Giovanni Battista, risale al 1682. La decisione di completare gli arredi sacri della chiesa con lo strumento a canne era stata presa già l'anno precedente in seguito ad una donazione, senz'altro ragguardevole, del «benefattore» decano Mayr [133]. Le rendite ecclesiastiche, da sole, non sarebbero state sufficienti a coprire una spesa allora, come oggi, piuttosto consistente, e pure la generosità del Mayr dovette essere integrata dalle chiese e dalla Comunità. L'accettazione del dono fu quindi discussa approfonditamente nella consapevolezza di un impegno che prevedeva l'apertura di una voce stabile nel bilancio della fabbriceria (legata al salario annuale per l'organista e levamantici) e di un capitolo non programmabile di uscite straordinarie (per le temporanee manutenzioni dello strumento). Furono, probabilmente, queste considerazioni a

di Marco Gozzi, presentazione di Bonifacio Giacomo Baroffio. Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio beni librari e archivistici, 1994 («Patrimonio storico e artistico del Trentino», 17), 2 voll., pp. 898-899. La data del 1640 indicata nel *Rituale* conservato a Trento potrebbe corrispondere ad una ristampa del volume pubblicato nel 1609; Girolamo Agricola (30.11.1571 - 6.3.1627) era stato infatti nominato vicario generale nel 1601 e poi vescovo di Bressanone nel 1625 [Cfr. GELMI Josef. *Die Brixner Bischöfe in der geschichte Tirols*, Athesia, Bozen, 1984, p. 147]. Il rituale brissinense era seguito ancora nel 1828, come risulta dagli atti della visita pastorale del Vescovo Luschin. Cfr. ROGGER Iginio. *La prima visita pastorale del Vescovo di Trento in Valle di Fassa (18-20 agosto 1828)*. In *Per Padre Frumenzio Ghetta*, Comune di Trento - Istitut cultural ladin, Trento, 1991, p. 607. Ancora nella prima metà del XX secolo, una cerimonia propria al rituale di Bressanone come le processioni col canto "dei quattro Vangeli" e la successiva benedizione con l'invocazione cantata dal sacerdote e ripetuta dai fedeli e dal coro *Christus vincit, Christus regnat*, era in contrasto col rituale di Trento. Assai più sentito era poi *in loco* il cosiddetto "Rorate", funzione in preparazione al S. Natale celebrata nelle quattro domeniche d'Avvento caratterizzata dal canto del salmo *Rorate caeli desuper*.

[133] Giovanni Battista Massar (Mayr) - nato a Vigo di Fassa nel 1624 in Casa Granda, figlio dell'oste Gasparo, e morto a Vienna nel 1699 - era preposito della Cattedrale di santo Stefano a Vienna e fu per 25 anni vicario generale della diocesi di Vienna. Amico personale dell'imperatore Leopoldo II, dal quale ebbe molti benefici, viene ricordato in particolare per l'assistenza prestata agli appestati nel 1685.

suggerire l'opposizione dei rappresentanti della «Monegarìa» [134], che, nella seduta del 10 luglio 1681, affermarono di «non voler saperne né dell'organo, né della spesa occorrente, né ora né mai». Ma sotto sotto, pure il pievano, chiamato a coordinare l'impresa, mostrava una certa ritrosia, declinando con garbo il sollecito del capitano Giovanni Antonio Calderon per recarsi a Bressanone dal cancelliere e concludere l'affare. Ciò nonostante gli amministratori, sempre il 10 luglio 1681, decidevano di portare a termine l'opera «al più presto possibile», nominando coordinatore il regolano di Vigo Giovanni Andrea Massar, «compatriota e parente del Decano Mayr benefattore». Da parte sua la Comunità deliberava di concorrere «solo coi materiali e condotte occorrenti per la balconata o sii ponticello, da fondarlo sopra» [135]. A Bressanone veniva interpellato l'organaro svizzero, originario di Solothurn, Ursus Neinlist, lì residente da alcuni anni, che si impegnava a consegnare lo strumento entro un anno. L'organo doveva essere alto 20 piedi e costruito senza risparmio nella scelta dei materiali. Il contratto è minuzioso nel precisare gli obblighi del costruttore, le modalità del pagamento e le garanzie del risultato finale, offrendo parimenti una descrizione della struttura fonica sintetizzata nell'elenco dei registri:

«Primo: il principale di otto piedi in stagno
Secondo: l'ottavo di quattro piedi
Terzo: il superottavo di due piedi
Quarto: il quinto di un piede e mezzo
Quinto: quintadecima ossia quarta di un piede

[134] "Monegarìa" o "moniarìa", deriva da *mónech*, "monego" a sua volta derivazione ladina di "monacus", sagrestano; il termine indicava per sé la casa e i beni che il sagrestano aveva in usufrutto dalla Comunità. Nel secolo XIII in val di Fassa c'erano tre "monegarìe": a s. Giovanni, a s.ta Giuliana, a s. Giacomo a Campitello. La cura d'anime era unica con sede della Pieve a s. Giovanni; tre erano i sagrestani, ma la presenza di uno di loro a Campitello indicava già un principio d'autonomia di quella chiesa (s. Giacomo) dalla Pieve stessa. Alla fondazione della *primissarìa* di Campitello (1498-1500) elevata a curazia nel 1554, le frazioni o *vicinie* della valle di sopra si riunirono in una *monegarìa* e con questo titolo continueranno a denominarsi le regole e le frazioni che formeranno la curazia di Campitello fino ai nostri giorni. Già nel secolo XVI, la valle di Fassa era suddivisa in valle di Sotto e valle di Sopra, oppure in Pieve e "Monegarìa" di Campitello. Nelle adunanze comunitarie per "monegarìa" si intendevano le regole di Campitello e Canazei, più la vicinia di Fontanazzo e più tardi (1681) anche di Campestrin.

[135] G. F., Comunità di Fassa, *Actum in Vigo li 10 luglio 1681.*

Sesto: il doppio cembalo
Settimo: il subbasso coperto di legno d'abete e di sedici piedi
Ottavo: flauto d'ottavo di quattro piedi
Tremolo» [136].

Citando questo progetto, senza però riportare il documento, Mario Levri ebbe già modo di sottolineare la novità, per la regione, dell'inserimento dello «Zimbel a due file» e del «subbasso» al posto del contrabbasso [137]; per il resto si trattava di un organo "all'italiana", col ripieno dal principale fino alla vigesima seconda, flauto in ottava e tremolo. L'inserimento del "doppio cembalo" suggerisce l'esistenza di un positivo targale, piuttosto che due file acute di ripieno. Questa ipotesi è sostenuta dal riferimento nello stesso contratto dello Neinlist alla costruzione di «due portine sopra le tastiere»; di «due nuove tastiere» («zwey neue Klaviere») parlerà pure nel 1829 l'organaro Joseph Lusser e così pure Balthaser Massl nel 1843 («2 neue Manoal»; «Es wird noch ein neues Register gemacht von Zinn Ocktav 4 Fuss genannt, welches in Positiv in das Gesicht gestellt wird»), mentre Damiano Kofler, nella sua perizia del 1844, chiederà esplicitamente la ricostruzione del ventilabro per il positivo [138]. Un passaggio del contratto riferito alla costruzione della cassa che doveva avere «due portine sul retro di misure analoghe alle precedenti», richiamerebbe uno strumento preesistente, del quale però non rimane alcuna traccia documentaria [139].

La costruzione dell'organo era completata il 12 giugno 1682 con una spesa, per la chiesa, di soli 223 ragnesi e 36 carantani [140]. Secondo

[136] S. Giovanni, A. P., in *Appendice* doc. n. 1. Ursus Neinlist a Bressanone, dove si era risposato nel 1676, lavorava assieme ad un figlio. Moriva il 22.5.1702. A lui si deve pure la costruzione dell'organo di Mezzocorona. Cfr.: REICHLING Alfred - GOLARITS Istuan. *Orgellandschaft Südtirol.* Bolzano, Athesia, 1982, p. 24; LUNELLI Clemente. *Dizionario dei costruttori di strumenti musicali nel Trentino.* Trento, Comune di Trento - Biblioteca comunale, 1994.

[137] LEVRI, Mario. *Appunti e documenti per una storia dell'organo barocco in Valsugana.* In "Studi trentini di scienze storiche", a. 53, 1974, p. 411.

[138] Cfr. G. F., Ecclesiastico 1829-1848, fasc. *Restauro organo.* Cfr. in *Appendice* doc. nn. 3-9.

[139] Potrebbe trattarsi dello strumento già posseduto dall'eremita Mathias Massar nel romitorio di Santa Giuliana, successivamente portato in san Giovanni per decreto dei visitatori nel 1679 (vedi nota n. 163).

[140] Vigo, A.P., Libri conti chiesa, parrocchiale di san Giovanni, a. 1682 «Speso per le fabriche delli organi, come appar da una poliza, in dinari, ragnesi 98, carentani 4, e in biada ragnesi 124, che fa ragnesi 223, e carentani 36. Per colla per l'organo 1 lira, carentani 12».

quanto stabilito dal contratto il pagamento veniva ultimato due anni dopo il 15 giugno 1684 con la consegna allo Neinlist di 300 fiorini, non senza aver prima interpellato «un signor organista del Neustif de Presanon», compensato con sei ragnesi, per il collaudo definitivo [141]. L'anno precedente, il 1683, aveva visto la conclusione dell'opera con la commissione di piccole rifiniture: una gelosia «sopra la balconada» dipinta da Giorgio de Piaz per 2 ragnesi e 2 carantani, un leggio ed uno sgabello per l'organista [142].

La storia successiva dello strumento è relativamente breve. Dalla data di costruzione fino alla demolizione nel 1920, i libri conti della chiesa registrano pochi pagamenti riservati ad interventi artigianali più o meno significativi. Si trattava, in genere, di operazioni volte alla semplice conservazione dello strumento, mentre più rari risultano i rifacimenti dettati da un adeguamento a nuovi orientamenti estetici. Il che è indice delle solide qualità costruttive del suo autore, nonostante lo strumento fin dall'inizio fosse stato «giudicato da esperti non perfettamente efficiente anche dopo le pretese accordature e riparazioni» [143].

[141] *Ivi*, a. 1684: «Datto a un signor organista del Neustif de Presanon per esser stado a proar l'organi in dinari rainisi 6. Speso uno delli massari per essere stado a il nostof per tor il organista, in dinari rainisi 2». L'atto di liquidazione della spesa per la costruzione dell'organo, 15 giugno 1694, è riprodotto integralmente in *Appendice*, doc. n. 2.

[142] *Ivi*, a. 1683: «Datto al detto maistro Antoni per aver desfatto il banco sedile comprato da Mattio Massar e fatto uno scagno all'organista dinari rainesi 1.12; Per comprato a Bolzan color da depinger la gelosia rainesi 1.31; Dato a Giorgio de Piaz per aver depento la gelosia, oltre al bever, rainesi 2.2; Dato a maistro Antonio Pescol per aver fatto una taoleta al organista per pogiar il libro carentani 40».

[143] S. Giovanni, A. P.: «Poiché l'organo che il signor Ursus Neinlist, organaro a Bressanone, ha costruito per questa chiesa parrocchiale di Fassa e collocato in opera circa due anni fa promettendo una garanzia di due anni, attualmente si trova in condizioni abbastanza buone, e benchè sia stato giudicato da esperti non perfettamente efficiente anche dopo le pretese accordature e riparazioni, tuttavia il rev.mo signor Giovanni Antonio Poda [...] assieme ai massari [...] hanno consentito che al predetto organaro venga liquidata contro quietanza la somma destinata all'organo in parola [...] salva però l'esplicita condizione che il predetto Neinlist si obbliga per sè e suoi eredi a recarsi qui ogni qual volta ne sarà richiesto, o a mandarvi un sostituto qualificato, e ad eseguire tutte le riparazioni necessarie all'organo a proprie spese e senz'altro rimborso che un fiorino al giorno per le spese di viaggio sostenute da lui o da altra persona, nonchè le spese di vitto ed alloggio occorrenti in Fassa [...]. Dato nella canonica di Fassa il giorno 15 del mese di giugno dell'anno 1684. Joannes Antonius Poda parrochus. Ursus Neinlist bekönn wie ob stedt manu propria». Cfr. in *Appendice* doc. n. 2.

Nelle pagine precedenti: Angeli musicanti. Volta absidale della Chiesa di Santa Giuliana a Vigo di Fassa. Anonimo della scuola brissinese del maestro Leonardo, ca 1450.

Nella pagina a fianco: Salomè con l'arpa nella storia di San Giovanni Battista. Affresco di scuola tedesca del 1498. Chiesa di San Giovanni - Vigo di Fassa.

Qui sopra: Angeli musicanti. Altare laterale della Chiesa di San Lorenzo a Pera, opera di Giorgio Dalla Pozza, 1612 (*Foto Stefano Dellantonio*).

Angeli musicanti attribuiti a Giorgio Dalla Pozza, oggi su un altare di Zuan de Trebe. Chiesa di San Floriano - Canazei *(Foto Stefano Dell'Antonio)*.

Dalla lettura della contabilità della chiesa, lo strumento ebbe a conservare i suoi elementi costitutivi originali almeno fino al 1845. Fra quest'ultima data e l'anno di costruzione possiamo infatti elencare solo spese troppo esigue per richiamare qualche modificazioni del manufatto esistente:

7 marzo 1696:
«a un signor orghenist per haver agiustato et accordato l'orgheno, 17 ragnesi» [144].

1711:
«Fatto armar dell'orgheno da novo, dinari ragnesi 1.50» [145].

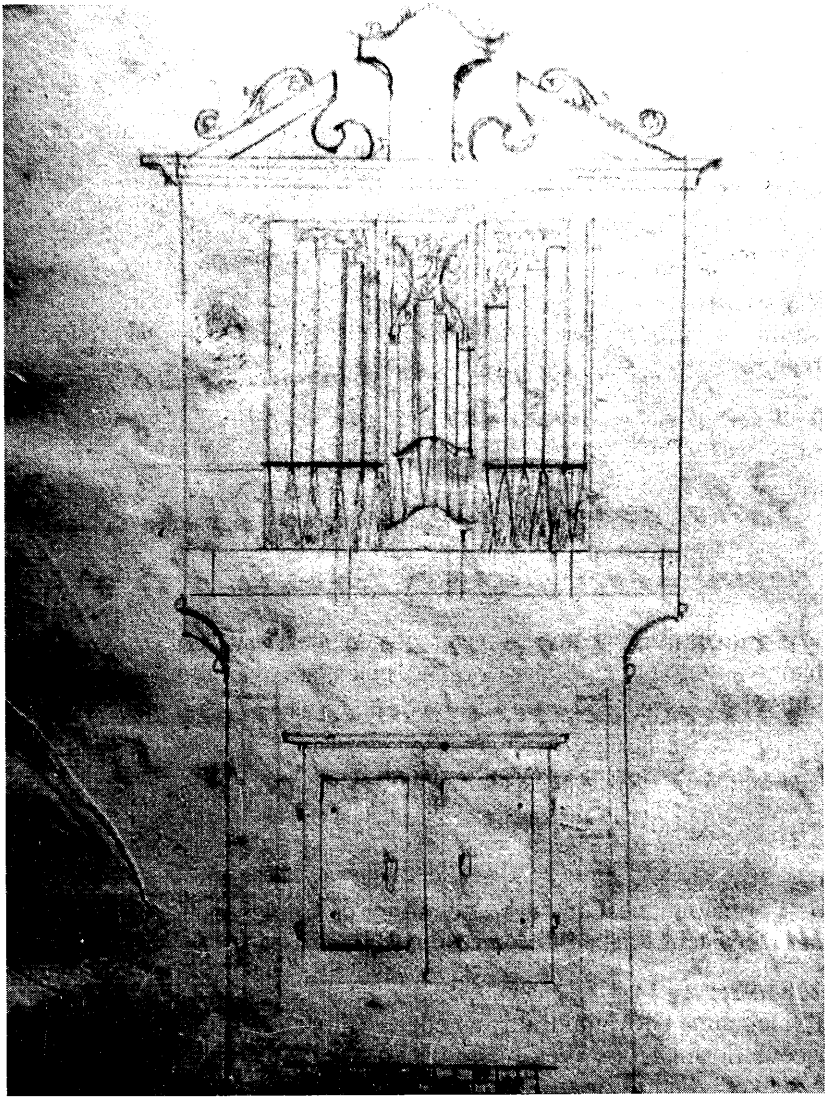
1732:
«Dato a Antonio Pescol che ha comodato la croce del confalon e atorno al organo fiorini 2.12» [146].

1733:
«Ai 9 dicembre pagato di "beveragio" a Batista Pescol e ad altri che hanno aiutato per comodar l'organo, che spandeva tutto il fiato, carentani 24» [147].

1760:
«Pagato a Giovan Giacomo Bosin [oste] per 52 giorni, e data ogni giorno 2 mosse di vino a quello che ha agiustato l'organo, a carantani 9 la mossa ragnesi 15.56; Dato al detto per 100 chiodi per l'organo carantani 14; Pagato al sudetto mistro per il lavoro de riparazione dell'organo ragnesi 46.18; Datto un star de frumento a Rasimo Peslaus per l'assistenza data all'organaro» [148].

1784/92:
Il falegname Giovanni Battista Pederiva di Vallonga detto Zimmerman riceve fiorini 11.18 «Per aver giustato l'organo grande» e fiorini 0.12 per aver «Fatto portare un organo a s. Giuliana». Nell'occasione il

[144] Vigo, A.P., Libri conti chiesa, parrocchiale di san Giovanni, a. 1696.
[145] *Ivi*, a. 1711.
[146] *Ivi*, a. 1732.
[147] *Ivi*, a. 1733.
[148] *Ivi*, a. 1760.



Organo della Pieve di San Giovanni. Disegno a matita del falegname Gio.Batta Pederiva «Riciot» da Vallonga (cfr. nota 149).
Lo schizzo permette di riconoscere, alla base della cassa, una pedaliera con probabile estensione Mi_1 - Re_2. L'estensione completa dello strumento, dato che la tastiera rimane nascosta nel vano chiuso dalle portelle, non può essere desunta. La forma della cassa denota un organo di stile nordico.

Pederiva tracciò pure uno schizzo dello strumento sul quale lavorava, lasciandoci l'unica raffigurazione conosciuta dell'antico organo [149].

Un inventario datato 30 giugno 1825 conferma dopo quasi due secoli la struttura originaria dello strumento: «Organo con cane di stagno e di legno con 8 registri, ragnesi 500» [150]. E così lo strumento rimaneva anche nel 1841, anno cui risale un secondo inventario con la nota: «Un organo, con canne parte di legno e parte di stagno con tre mantici fiorini 500» [151]. Prima di quest'ultima data, fra il 1826 ed il 1827, Saverio Pederiva rinnovava 5 pelli ai mantici, ricevendo 6.51 fiorini [152]. Due anni dopo l'amministrazione chiedeva una perizia al «rinomato fabbricatori d'organi» di Bressanone Joseph Lusser [153] che, dopo aver esaminato lo strumento, il 30 giugno 1829 dichiarava necessaria la costruzione di tre nuovi mantici, due nuove tastiere e pedale oltre alla ristrutturazione, con una nuova ottava e alcune trombe più grandi, dell'organo positivo, ormai inutilizzabile [154]. Per la sua visita, la stesura del preventivo ed alcuni lavori non specificati, il Lusser riceveva 10.19 fiorini. Ma, nonostante le autorità (i capocomuni, l'ingegnere circolare e il decano) riconoscessero la necessità del restauro, il progetto del Lusser, che prevedeva una spesa complessiva di 189 fiorini e 53 carantani per sessanta giornate lavorative, rimase senza seguito.

L'organo di san Giovanni, all'inizio del 1800, cominciava a denunciare qualche deficienza non solo meccanica, ma pure fonica. La qualità

[149] Vigo, A.P., Quaderno di conti del falegname Gio. Battista Pederiva di Vallonga detto Zimmerman. Il volumetto porta la scritta: «Questo libro è di mè Gio. Batta Pederiva di Vallonga, se qualcheduno lo trovasse è obligato a darmelo». Nessun documento a nostra conoscenza è in grado di chiarire i riferimenti fatti dal Pederiva all'organo «grande» e allo strumento trasportato a santa Giuliana. Del volume, già nell'Archivio Parrocchiale di Vigo, si conservano oggi solo alcune pagine in copia fotostatica.

[150] *Ivi*, Inventario dell'anno 1825.

[151] *Ivi*, Inventario dell'anno 1841.

[152] Vigo, A.P., Libri conti chiesa, parrocchiale di san Giovanni, a. 1826-1827.

[153] Vigo, A.P., Libri conti chiesa, parrocchiale di san Giovanni, a. 1826-1827.

[154] G. F., Ecclesiastico 1829-1848: «Nachdem der unterzeichnete [...] hat er folgende Reparaturen für nothwendeg befunden. Drey ganz neue Blassbälge, zwey neue Klaviere und Pedal, auch das Positiv-Orgln, welches bereits unbrauchbar ist, herzustellen samt einen neuen Oktav-Pass, und einige grossere Possaunen [...]». Fassa, den 30 Juli 1829. Joseph Lusser Orgelmacher in Brixen: Reparaturs-Anschlag der Pfarr-Orgl zu Fassa. Cfr. in *Appendice* doc. n. 3.

dei timbri e la quantità di suono (unitamente ad un diapason che non si conciliava con i fiati moderni) erano considerate probabilmente insufficienti per i nuovi gusti della gente, ormai abituata, anche a Vigo, alle sonorità robuste dell'«armonia», ovvero della prima banda agente *in loco* e guidata, oltrettutto, dall'organista Giovanni Battista Detomas. Una perizia firmata il 24 marzo 1844 dall'organista di Cavalese Damiano Kofler descrive concretamente le condizioni dello strumento, suggerendo parimenti alcune scelte per il restauro:

«Lo stato attuale dell'organo è tale, per cui è accordato un quarto di tono più alto rispetto agli altri strumenti a fiato, non ha alcun registro che possa essere usato, ed è scordato ad un grado tale, che di conseguenza la musica ne è rovinata. Le canne e i ventilabri sono così scollati che una semplice miglioria in breve tempo potrebbe già essere qualcosa e inoltre l'intero meccanismo con le tastiere è così decrepito che davvero necessita intraprendere una significativa opera di riparazione. È opinione del Devotissimo che per ristrutturare bene l'organo sia necessario che tutti e tre i ventilabri, rispettivamente per la tastiera, il pedale e il positivo siano fatti ex-novo, e siccome la tastiera e il pedale si presentano in uno stato così sofferto, che solo l'organista di Vigo e nessun altro è in grado di suonare, è fuor di dubbio anche questa riparazione. Siccome questo organo peraltro buono lamenta mancanza di bassi, si rendono necessari due nuovi registri bassi: tromba e ottava bassa, così come tre nuovi ventilabri [...] Che le canne, poste di fronte in mezzo all'orchestra sul pavimento vengano spostate dietro l'organo nella volta, così da esserne protette e da allontanarne il frastuono. Che siano pulite tutte le canne, rifatte le diffettose e accordato l'organo» [155].

Dopo aver letto le positive informazioni inviate dall'imperial regio Giudizio Distrettuale di Livinallongo il 9 aprile 1843, l'ufficio giudiziale di Fassa chiedeva un preventivo di restauro al fabbricatore d'organi Balthasar Massl di Vals. Le modifiche proposte dal Massl (per un'uscita di 379 fiorini e 24 carantani) non vennero però giudicate sufficienti [156] e il Massl passava ad un secondo progetto ben più radicale. Con il giudizio favorevole sottoscritto anche dal perito governativo Damiano

[155] G. F., Ecclesiastico 1829-1848. Cfr. in *Appendice* doc. n. 7.

[156] Il 18 novembre 1843, esaminato il progetto, il decano Giambattista Thies, il sindaco della chiesa Giacomo Polam e l'organista della parrocchiale Giovanni Battista Detomas, giudicarono il progetto «mancante in quanto che propone, tal piccole riparazioni, che poco gioverebbero, e che in poco tempo diventerebbero inutili».

Kofler, il Massl poteva iniziare i lavori, liquidati poi in tre rate: la prima, il 6 gennaio 1845, di 209.48 fiorini, la seconda, il 23 agosto 1845, di 217 fiorini, la terza, a saldo, di 120.20 fiorini. A questi si dovevano aggiungere 13.59 fiorini dati a Giacomo Locatin per aver aggiustato «il vecchio cassone dell'organo», 201.20 ad Andrea Cincelli per aver ingrandito «l'orchestra e fare un camerino per i mantici» e 14.08 allo «sloser» Michele Detomas per aver fornito «la ferramenta necessaria». Una spesa complessiva quindi piuttosto consistente, attestata attorno 775 fiorini. Per il collaudo, seguito nel 1846, veniva richiamato l'organista di Cavalese Damiano Kofler che per la sua prestazione incassava 9.36 fiorini. Il Massl lavorò sullo strumento nel proprio laboratorio di Bolzano, fermandosi a Vigo per il solo montaggio; fra le annotazioni di spese, 21.27 fiorini risultano infatti accreditati ad Antonio Rizzi «per la condotta del nuovo organo da Bolzano in Fassa» [157].

Sull'esempio di interventi, soprattutto settecenteschi, in altre chiese del Trentino, anche questo nella pieve di Fassa era primariamente indirizzato ad un potenziamento delle risorse sonore (estensione delle tastiere, della pedaliera, aggiunta di registri) in ordine ad una accresciuta sontuosità del cerimoniale che imponeva pure l'ampiamento della cantoria per lasciare posto ad un numero maggiore di musicisti [158]. In particolare il Massl provvide a:

1: applicare tre nuovi ventilabri e due nuove tastiere da 54 tasti;
2: costruire due nuovi mantici, un nuovo pedale con 16 tasti;
3: inserire due nuovi registri: un'ottava 8 piedi e una tromba 8 piedi in legno;
4: costruzione di un nuovo registro in stagno (ottava 4 piedi) posto frontalmente;
5: revisione di tutte le canne e pulizia generale [159].

[157] Vigo, A.P., Libri dei conti chiesa del secolo XIX (1807-1865), a. 1845.

[158] Per il nuovo strumento si rese pure necessaria la costruzione di uno stanzino per i mantici. Il 20 maggio 1846 il Capitanato Circolare autorizzava un aumento del salario (in staia d'orzo) al levamantici Antonio Sommavilla. Il Sommavilla, che esercitava tale mansione da più di 40 anni, si era lamentato per l'accresciuta fatica ai mantici, dopo che questi erano stati appunto ingranditi. G. F., Protocolli. 1846. Ecclesiastico.

[159] G. F., Ecclesiastico 1829-1848. Vals, 19 dicembre 1843.

I lavori attorno al nuovo organo e l'orchestra terminavano nei primi mesi del 1848 con una serie di interventi artigianali che comportarono una spesa complessiva di 40.56 fiorini [160].

Con le modifiche del Massl lo strumento arrivava nel nuovo secolo fino al 1920, quando, in occasione del rimodernamento della chiesa [161], veniva smontato e sostituito verso la fine dello stesso anno da uno strumento moderno di dodici registri, due manuali a combinazione libera costruito dalla ditta Mascioni di Cuvio con materiale completamente nuovo; distrutta era pure la vecchia cassa della quale si salvavano solo due portelle dipinte. Al momento della distruzione lo strumento aveva «916 canne, di cui al pedale 3 registri, 8, 16, e Posaune a linguetta [...]. Aveva 2 manuali con i registri collocati a destra e a sinistra dei manuali. Misture squillanti» [162]. L'organo Mascioni, pagato £. 21100 più £. 1197 di trasporto, venne inaugurato la notte di Natale del 1920. Vincenzo Mascioni tornava a Vigo nel 1921 per un lavoro non meglio specificato, ricevendo £. 279,60. Dieci anni dopo, nel 1931, al «sig. Aigner» venivano versate £. 863 per una «riparazione e completa pulitura dello strumento» [163].

L'antico "Neinlist" di san Giovanni, non era stato comunque il primo organo conosciuto nella valle. Nell'aspetto esteriore i fedeli della chiesa di santa Giuliana conoscevano l'organo fin dal XV secolo, quando il già citato anonimo artista della scuola brissinense affrescava la volta con due angeli musicanti, mettendo nelle mani di uno un piccolo organo

[160] Vigo, A.P., Libri dei conti chiesa del secolo XIX (1807-1865), a. 1848. Nella specifica dei lavori effettuati, possiamo leggere: «una cornice che cuopre le canne dell'organo, con due portine, una a destra e l'altra a sinistra, con due aperture ad uso ferriata per l'aria all'organo; un armadio con 4 portine, per chiudere tutti i registri e tasti dell'organo; nell'orchestra, nella parte laterale del Trofeo musicale, trovasi colorito in pittura la vista di s. Giovanni e la Risurrezione, quelle fu considerato un lavoro di tre giornate, al prezzo di cadauna di fiorini 1.12 d'Impero; da maestro muraro trovasi in più imbianchito il soffitto dell'orchestra, demolite due mezze colonne di pietra, per avere il passaggio nell'orchestra, e smaltato ed imbiancato dove si ripassava. Immurata la mezza finestra tonda dietro l'organo [...]». G. F., Ecclesiastico 1829-1848.

[161] La chiesa veniva imbiancata, le colonne ripulite, accorciata l'orchestra (che prima poggiava alle colonne) e ripassati i costoloni delle volte.

[162] Trento, Biblioteca Renato Lunelli. Lettera di don Giuseppe Valdagni [?] a Renato Lunelli, datata Vigo di Fassa 15.10.1920.

[163] Trento, Archivio diocesano. *Libri conti chiesa della parrocchia di san Giovanni di Fassa (1910-1949).*

portativo a dieci canne con una tastiera di altrettanti tasti. Per una presenza reale bisogna però risalire al XVII secolo. Gli atti della visita ecclesiastica effettuata nella parrocchia di san Giovanni il 14 luglio 1679 indicano, per quell'anno la presenza di un piccolo positivo nella cella dell'eremita presso la chiesa di santa Giuliana, Mathias Massar – figlio del cancelliere del Giudizio di Fassa: strumento che veniva trasportato nella chiesa parrocchiale per ordine dell'autorità vescovile [164].

Campitello

Sulla cantoria sopra la porta maggiore della chiesa di Campitello di Fassa Konrad Neusser di Neutitschein collocava un proprio strumento nel 1884. Da quella data l'organo ha continuato a prestare le sue funzioni regolari di supporto ai riti liturgici, con una breve interruzione fra la prima e seconda guerra mondiale, quando lo strumento veniva privato, per ragioni belliche, delle canne del principale. Il 6 luglio del 1959 l'organista locale Luigi Bernard [165], chiedendo un parere per il restauro, così lo descriveva a Renato Lunelli:

[164] «Eremita laicus Frater Mathias vivit cum murmuratione, quod feno vivere et pueros instruere velit. Est iste eremita diffamatus quod frequentet hospitia. Habet in sua Cella organum. Remanet ad 5 vel 6 septimanae ad colligendum elemosina, ubicumque ei placuerit. Solet confiteri domino Premissario; qui est vir modico zeli, ac modicae doctrinae, ac frequentat hospitia. Eremita autem diffamatus est, quodsibunde transferat elemosinas ad puellas, et quod subinde eum abeundo de Eremitorio, relinquat puellis claves ad Eremitorium. Non accedit Eremita ad conciones et divina officia, nisi in festis maioribus.
Constitutus ex officio Mathias Mayr eremita apud sanctam Julianam, qui dixit se 46 annorum; eremita in hoc loco 17 annis, habito accepto a domino de Schulthaus de licentia celsissimi Ordinarii. Instructum antea fuisse in vita heremitica a Patre Jacobo eremita in Villanders. Tempus consumit in orando, et postea docendo iuvenes et puellas. Monitus fuit ut hae intermittat, cum Eremitae similia non deceant.
Confitetur singulis mensibus. Monitus fuit ut sibi provideat de libris spiritualibus, et organum suum ad ecclesiam parochialem trasportari faciat, ac de coetero fugiat quaenon faciunt ad vitam eremiticam, et omnes bona conversatione et doctrina exemplum Patris Dominici, domini sui, semper eius oratorium et eremum restet». Bressanone, Archivio Diocesano, Atti visitali, 1679, p. 574. Visita alla parrocchia di s. Giovanni Battista di Fassa, Actum visitatione die 14 iulii 1679.

[165] Luigi Bernard è ancor oggi organista nella chiesa di Canazei, attività iniziata nel 1962. Luigi Bernard è allievo di Arnaldo Franchetti, figlio di Alberto Franchetti, sfollato durante la guerra e rifugiatosi in Val di Fassa, dove si trovano alcuni manoscritti delle opere del padre. Arnaldo Franchetti in Val di Fassa dava lezioni di

L'organo è a «trasmissione meccanica per cui è un po' duro a suonare, marca Neusser Neutitschein con pedaliera - piatta - a due ottave - e un manuale con cinque registri - salicionale - bordone - principale - ottava e mistura a tre fila, registro meccanico doppia mano verso l'alto dal do centrale (ci sono voci stonate altre sibilanti altre che non suonano ecc.) [...] alla pedaliera ci sono un registro di 8 e uno di 16 piedi» [166]. Lo stesso Renato Lunelli lo visitava nel 1962 notando la particolare durezza della meccanica. Lo strumento fu sottoposto ad un restauro generale solo nel 1973, quando veniva asportato il vecchio sistema manuale di pompaggio ed aggiunto l'elettroventilatore.

Moena

Per iniziativa di Pellegrino Croce nel 1822 la chiesa parrocchiale di Moena decideva di acquistare un organo dalla celebre ditta veneziana dei Callido. Dopo aver predisposto il piano di finanziamento con la garanzia di una serie di prestiti da privati e perfino dall'ospedale di Tesero, il Croce, assieme al chirurgo Dellantonio, il 27 dicembre 1822 si recava a Venezia per stabilire il contratto. Con i Callido veniva pattuita la cifra di 1419 fiorini, 11 e un quarto carantani, cifra destinata a toccare i 1600 con le spese di collocazione [167].

L'Archivio di Stato di Trento conserva ancora copia del contratto originale che richiamiamo nei suoi passaggi significativi:

«Regno Lombardo Veneto
Venezia questo dì ventiuno 21 Gennaio 1823 trè

Col presente privato contratto, e Carta Convenzionale resta stabilito, e convenuto trà li SS.ri Pellegrino Croce da una, e li fratelli Callido dall'altra qui tutti infrascritti quanto segue.

Primo. Li SSig.ri Antonio, ed Agostino fratelli Callido fabbricatori, e ben noti Professori d'Organi [...], s'impegnano, e si obbligano di

pianoforte, armonia e composizione; visse dal 1940 al 1945 a Canazei (dove fu anche organista nella chiesa) e dal 1945 al 1948 ad Alba di Canazei. Gentili informazioni di Fiorenzo Brigadoi.

[166] Trento, Biblioteca Renato Lunelli. Lettera di Luigi Bernard a Renato Lunelli, datata Campitello 6.7.1959.

[167] Ad Antonio Jellico furono dati, ad esempio, 100 fiorini per la cassa, 6 fiorini al fabbro Battista Pederiva per chiavi e serrature e altri 3 al fabbro Battista Chiochet. Cfr. *Il parroco ai parrocchiani*, n. 3, luglio 1948, Predazzo, Bosin, 1948.

costruire un Organo del tutto nuovo per la Venerabile Chiesa Curata di S. Vigilio nella Comune di Moena, Distretto di Cavalese, Circolo di Trento, della Simetria, grandezza, ed altro come segue.

L'Organo sarà di piedi sei Armonici, in Facciata, e di piedi otto nell'interno con Canne di Mostra quante ne risulterà dalle misure del lume, e come sarà stata travagliata la Cassa e le suddette Canne tutte saranno di Stagno fino senza minima lega d'altro metallo e sì dinottati Registri saranno di Piombo con lega di un vinti per cento di Stagno per maggiore durata e per più spiritosa voce.

Ripieno

Principale Bassi. Principale Soprani. Ottava. Quinta Decima. Decima Nona. Vigesima Seconda. Vigesima Sesta. Vigesima Nona. Trigesima Terza. Trigesima Sesta. Contrabassi. Ottava de Contrabassi. Concerto. Voce Umana. Flauto in ottava Bassi. Flauto in ottava Soprani. Flauto in dodicesima. Cornetta. Clarinetto. Flutta. Ottavino nelli Bassi. Tromboncini Bassi. Tromboncini Soprani. Trombe Reali. Tamburlano. Piano e Forte.

La Tastadura sarà di Tasti N. 50 e terminerà negli acuti all'Effaut sopracuto. Il Somiere delle Canne sarà di noce bene stagionata, e tutto precettato con Vitti di Ferro, con Suste, e finimenti tutti di Ottone.

Li Mantici saranno due doppiamente impellati, e di proporzione analoga all'Istrumento, e tutte le Registrature, e Catenacciature saranno di Ferro con Filli di Ottone. Promettono in fine li Professori anzidetti che il tutto sarà lavorato senza risparmio all'oggetto primario da essi desiato, perchè riesca un Opera perfetta ad onore d'Iddio Signore, e per riportare il Comune compatimento.

Secondo. Per il suddetto dichiarito Organo il sopranominato Sig.r Pellegrino Croce Possidente, e dimorante nella suddetta Comune di Moena si obbliga nella sua propria specialità di pagare in Venezia in Valuta sonante d'Oro, o di Argento al valore della Piazza ed in giornata la Somma di Italiane Lire Tre milla dico £. 3000. [...] Resta dichiarato ancora che tutte le spese per la condotta dell'Organo suddetto incominciando dalle Rive di Mestre, ove sarà spedito dalli Professori, saranno [...] a carico del predetto Signor Croce, come pure l'allestimento della Cassa a termine delle misure che gli verranno prescritte, e così pure la preparazione del resto, legnami ordinati, ed occorribili per chiudere a dovere l'Istrumento. E per ultimo il prestar l'Alloggio, e Cibarie al Professore, e suoi dipendenti per giorni venti circa tempo indispensabile

per porre in opera l'istrumento. [...] Resta dichiarato ancor che il suddetto Sig.r Pellegrino Croce stabilisce tal contratto con li SSg.ri Callido in forza di esser stato autorizzato con procura delli 7 corrente mese firmata dalli maggiori Possidenti, e R.di del suo Comune [...]» [168].

Il viaggio dello strumento da Venezia a Moena, è ricordato da padre Maurizio Morizzo; lo storico francescano per il giorno 26 settembre 1823 annota: «Passò per Borgo Agostino Callido di Venezia diretto a Moena per erigervi l'organo di quella chiesa. Arrivò di ritorno la sera dei 22 ottobre col suo lavorante Canevese» [169].

Tra i primi a provare l'organo dei Callido fu l'organista di Tires Giuseppe Esler che per la sua prestazione, ancora nel 1823, ricevette un compenso di 2 fiorini e 24 carantani [170]. Un collaudo ufficiale veniva però richiesto l'anno successivo dal Giudizio Distrettuale di Cavalese all'organista di Cavalese Giovanni Haring che così scriveva il 26 giugno: «L'organo di Moena che io peritai lo trovai di perfetta qualità, li suoni dell'organo hanno perfetta armonia, ed avendolo per ben due ore suonato non mi riuscì di riconoscere alcuna disarmonia nelle voci, per cui posso assicurare esser il medesimo del tutto confacente al fine» [171]; al 9 novembre 1824 risale la nomina del primo organista nella figura del figlio del sacrestano Dell'Antonio cui veniva riservato un salario provvisorio di 40 fiorini [172]. Quarant'anni dopo, nel 1860, lo strumento veniva restaurato dall'organaro padovano Angelo Agostini con una spesa di 300 fiorini. Durante la prima guerra mondiale ebbe requisite le canne di prospetto e nel 1929, quando si volle ingrandire la chiesa, lo strumento veniva demolito. Terminata la seconda guerra mondiale, nel settembre del 1946 il parroco don Giovanni Bezzi iniziava le trattative con Vincenzo Mascioni per dotare la chiesa di un nuovo strumento. Il concerto d'inaugurazione tenuto nel luglio 1948 dall'organista del Seminario minore di Trento don Sisinio Bezzi, prevedeva il seguente programma:

168 TN, Archivio di Stato, Capitanato Distrettuale Cavalese, a. 1822-1826, Atti Politici, BP 5, a. 1824, fasc. 15. Questo di Moena è tra gli ultimi strumenti costruiti dai fratelli Callido.

169 MORIZZO Maurizio. *Cronaca di Borgo e della Valsugana.* Trento, Biblioteca pp. Francescani, Ms. 287, vol. V (a. 1811-1866). Agostino Callido approffitò della sosta a Borgo per riparare dal 23 al 27 ottobre l'organo costruito nel 1782 dal padre Gaetano.

170 *Il parroco ai parrocchiani..., op. cit.*

171 TN, Archivio di Stato, Capitanato Distrettuale Cavalese, a. 1822-1826, Atti Politici, BP 5, a. 1824, fasc. 15.

172 *Ivi.*

«1. Preludio di Bach per organo solo
2. Coro d'angeli di Scotson Klark per organo solo
3. Fuga in do minore di Bach per organo solo
4. Ave Maria di Goicoechea per Coro e organo
5. Toccata in sol maggiore di Dubois per organo solo
6. Ninna nanna di Zimarino per Tenore e organo
7. Aria popolare del paese di Ath per organo solo
8. Pastorale di Vernet per organo solo
9. Pietà, Signore di Stradella per Baritono e organo
10. Fantasia di Bach per organo solo
11. Inno al Papa di Eccher per Coro solo» [173].

Lo strumento costruito dai Mascioni e segnato come op. 622 è tuttora funzionante.

Pozza

Nella chiesa parrocchiale di Pozza dedicata a Maria Ausiliatrice e san Nicolò vescovo veniva collocato nel 1975 un organo costruito da Carlo Vegezzi Bossi nel 1911 per la chiesa parrocchiale di Cavalese [174]. Nel trasporto dalla sede originaria lo strumento subiva alcune modifiche, come l'eliminazione della cassa fonica ed alcuni cambiamenti nella disposizione fonica. Nel momento della ricollocazione, operata dalla ditta Ciresa di Tesero, lo strumento veniva sottoposto ad un restauro completo con il cambio dell'elettroventilatore. Lo stato di conservazione generale si può oggi definire discreto; alcune canne risultano ancora danneggiate per la caduta sull'organo di una vetrata [175].

[173] *Il parroco ai parrocchiani..., op. cit.* Un breve accenno all'organo si trova anche in DEL VAI Giorgio. *Notizie ecclesiastiche della valle di Fiemme*. Borgo, Marchetto (tipogr.), 1884, p. 82.

[174] La cessione del manufatto veniva autorizzata dalla Giunta Provinciale di Trento il 14 febbraio 1975. La vendita, concordata per la cifra di £. 3.000.000, era stata decisa dopo l'approvazione al restauro del seicentesco organo Hümpel presente nella chiesa di san Sebastiano. Cfr. Cavalese, Archivio Parrocchiale, Teca n. 151, Comune, Comunità, Provincia, fasc. *Restauro organo della chiesa di S. Maria.* L'organo costruito da Vegezzi Bossi - recuperando parti di uno strumento non meglio identificabile già presente nella chiesa almeno dal 1871 - era costato 6127.42 corone. *Ivi*, Resa di conto, 1896-1943.

[175] Nel manufatto del Vegezzi Bossi (siglato con il numero 1328) la fattura più antica di un certo numero di canne nei vari registri, è tuttora verificabile.

Pera

Nella chiesa di san Lorenzo martire nel 1976 veniva collocato uno strumento firmato come opera 28 dall'organaro di Val d'Ega Leopold Stadelman, usato anche per concerti estivi.

Soraga

La chiesa parrocchiale dei ss. Apostoli Pietro e Paolo di Soraga ha al suo interno un organo costruito nel 1965 dall'organaro Leopold Stadelman; lo stesso organaro, dieci anni più tardi, aggiungeva allo strumento sei nuovi registri [176].

GLI ORGANISTI IN SAN GIOVANNI

Nella chiesa di san Giovanni fin dal 1682, assieme al piano di finanziamento per la costruzione dello strumento, prendeva forma un progetto preventivo a garanzia dell'organista. Il 19 luglio di quell'anno, con scrittura ufficiale davanti al luogotenente del Capitano, il procuratore della magnifica comunità di Fassa e i rappresentanti delle Regole della valle di Sotto (Vigo, Soraga, Pozza, Pèra e Mazzin) stabilivano per i due anni successivi «una cerca per le regole sogette alla Cura della Pieve per le case in aggiuto [aiuto] di mantener l'organista, senza pregiudizio però» e decidevano di spedire «un umil memoriale all'Eccellentissimo e Reverendissimo Principe ché provveda in modo che l'organo sia mantenuto e l'organista abbia un salario tollerabile e sia soddisfatto dalle rendite delle chiese, secondo la compartita da farsi dal Pievano, acciò l'organo non resti inutile» [177].

Da Bressanone la Superiorità stabiliva in 60 ragnesi il salario annuale dell'organista, autorizzando il prelievo di tale somma dalle rendite delle chiese. Il 6 maggio 1683 nella canonica della Pieve di Fassa il procuratore della magnifica comunità di Fassa Giovanni Spinel e gli uomini

[176] LUNELLI Clemente. *Dizionario dei costruttori di strumenti musicali..., op. cit.* Per la disposizione fonica degli organi ancora presenti nelle chiese di Fassa si rimanda al lavoro di catalogazione del patrimonio organistico trentino in corso di stampa per conto della Provincia Autonoma di Trento, realizzato dall'Associazione organistica trentina «Renato Lunelli».

[177] G. F., Comunità di Fassa, *Actum in Vigo li 19 luglio 1682.*

delle regole di Sotto, «in considerazione delle loro rendite e cariche o incombenze», precisavano in questo senso la quota delle singole chiese:

«Alla chiesa parrocchiale di s. Giovanni	ragnesi 10
Alla chiesa del sant.mo Rosario	ragnesi 15
Alla chiesa di s. Nicolò	ragnesi 15
Alla chiesa di s. Pietro	ragnesi 8
Alla chiesa di s. Lorenz	ragnesi 6
Alla chiesa di santa Maria Maddalena	ragnesi 6
	summa 60 ragnesi».

Le quote si dovevano corrispondere per metà in beni naturali (biada) e per metà in denaro [178]. Nella stessa occasione si stipulava il contratto con il primo organista, don Matin Peretl di Venosta, «organista libero». Il documento, per nulla interessante dal punto di vista delle mansioni musicali, è precisissimo nella parte economica, dove, a fronte di una concreta scarsità di denaro liquido, si preferiva (da ambo le parti) fissare un salario in termini di beni reali. Con questa formula si pagheranno gli organisti almeno fino al 1823.

«Il molto reverendo don Antonio Poda con la presenza e il consenso del sindaco della chiesa parrocchiale di Fassa a nome anche del suo compagno Francesco de Vian da Vallonga, col suo consenso dato davanti al sig. Pievano, con parere del procuratore della Comunità et homeni delle regole de Sotto, oggidì notati, ha patuito col discretto don Matin Peretl oriundo di Venosta, organista libero, qui personalmente presente, consentiente, accettante e stipulante, in tal modo: che esso Peretl sii obbligato a servir qui in questa Pieve per organista, per il spacio de due anni continui, cominciando domenica prossima passata che fu il 2 del corrente maggio e finirà al medemo tempo dell'anno 1685, et attender a tale professione con la diligenza dovuta, mediante che all'incontro se le dii il vitto, ossia costo necessario con 3 piatanze al pasto, sufficienti et un moiol de vin di buon odor e qualità e godibile al pasto, col suo logiamento, et mondarli le sue biancherie, come è seguito fin qui presso miser Christan d'Insom hoste qui alla Pieve. Et oltra de questo, per suo patuito salario reinesi 18 all'anno, in effettivi danari, e non altra valuta, la mità a mezo il tempo et l'altra alla fine dell'anno. Con questa riserva e espressa conditione, che mentre la

[178] *Ivi*, Comunità di Fassa, *Actum nella canonica della Pieve di Fassa, 6 maggio 1683.*

Reverendissima superiorità ecclesiastica di Bressanone mandasse qualche sacerdote organista, per sperato maggior avantaggio e più certa continuazione, che esso don Martino habbi da receder mediante l'avviso de due mesi avanti, per suo governo, ancor che non fosseron spirati li due anni patuiti, ma che altrimenti una parte e l'altra habbi da star al presente patto». Da parte sua l'oste Christan d'Insom si obbligava a fornire all'organista «3 piatanze al pasto ben condite et sufficiente, col suo buon pane e un moiol di vin godibile al pasto, e logiamento, e fargli nettar sue biancherie e l'abitazione necessaria per sua persona in casa. E questo per ragnesi 100 all'anno, de troni 5 l'uno». Tale spesa veniva messa «in acconto di quanto esso Christan va debitore, in tanta biada, alla chiesa del ss.mo Rosario» [179]. Da parte sua, per il salario dell'organista, il pievano offriva 10 fiorini all'anno, concedendo la questua nelle regole della valle di Sotto [180]. Il rispetto dell'accordo fra le chiese risulta dalla lettura delle entrate finalizzate al mantenimento dell'organista e precisate dalla fabbriceria alla fine del primo anno di servizio nel 1683:

«Receù da le sotto scritte chiese in solievo de mantenir un organista, come consta da un gratioso decreto e concessione in favore della Comunità che si conserva in questa ministranza, mità in dinari e mità in grano, come segue:

Dalla chiesa di s. Nicolò: 15 ragnesi
Dalla chiesa del Rosario: 15 ragnesi
Dalla chiesa di s. Pietro: 8 ragnesi
Dalla chiesa di s. Lorenz: 6 ragnesi
Dalla chiesa di s. Maria Maddalena: 6 ragnesi
Receù da offerte da una persona in sollievo come de sopra: 10 ragnesi
Recevù da Cristofol Massar roba [grano] in sollievo come di sopra: ragnesi 1 e mezzo

Receù dal molto magnifico sig. Giovan Andrea Massar pubblico scrivan in Fassa un credito della summa di 100 reinesi, in sollievo de mantenir un organista il qual capitale è stato renonziato alla confraternita del ss.mo Rosario» [181].

Tali entrate – superiori al preventivo per l'intervento della confraternita

[179] *Ivi.*
[180] *Ivi.*
[181] Vigo, A. P., Libri conti chiesa, parrocchiale di san Giovanni, a. 1683.

del ss. Rosario e offerte private – erano poi integrate dalla questua operata nella valle di Sotto che, nello stesso 1683, aveva dato i seguenti risultati:

«A Vigo, segala stori 4, tromes stari 7,	ragnesi 16.6»
A Soraga,	ragnesi 5.15
A Pozza,	ragnesi 12.51
A Pèra,	ragnesi 7.12
A Mazzin,	ragnesi 5.8» [182].

La regolarità dei pagamenti – unitamenti a quelli per l'indispensabile «tira mantegi» – è attestata dai libri conti, la cui lettura consente di ricomporre un elenco quasi completo degli organisti attivi in san Giovanni:

1683-1686:	don Martin Peretl
1687:	N.N. da Bronzolo
1687-1689:	don Giovanni Battista Lazeri
1689-1690:	Giovan Saiter
1690-1706:	Simon de Zuan Piero "Poder" († 10.3.1706) [183]
1707-1715:	Cristoforo de Zullian di Pozza (n. c. 1676, † 1.2.1716) [184]
1716:	Vedova di Cristoforo de Zullian da Pozza
1716-1720:	Giovanni de Zoan Piero
1720-1721:	Simon de Zuan Piero
1721-1723:	Michele de Nicolet
1723-1754:	Gio Battista Rossi e Michele de Nicolet
1755-1767:	Gio Battista Rossi (n. c. 1704, † Pozza 18.5.1767, di professione «scriba») [185]
1763:	Nipote del reverendo Tabarelli
1775-178.:	Leonardo Vogelsperger [186]
1788-1809:	Michele Sommavilla (n. c. 1761, † 31.10.1809) [187]

[182] *Ivi.*

[183] Vigo, A. P., Primo Libro dei morti.

[184] *Ivi.* De Zullian Cristoforo di Pozza, organista parrocchiale «d'anni 40».

[185] Vigo, A.P., Secondo libro dei morti.

[186] Il nome di Leonardo Vogelsperger appare fra gli atti della visita pastorale effettuata da Bressanone il 28 giugno 1782. Al momento della visita il Vogelsperger era maestro di scuola e organista da sette anni, aveva venticinque anni e prendeva un salario di 150 fiorini. Bressanone, Archivio diocesano, Atti visitali, Valle di Fassa, 1782.

[187] Vigo, A. P., Libro dei morti. Michele Sommavilla d'anni 48.

1788-18..:	Silvestro de Rossi, organista sostituto (n.c. 1758, † 13.1.1824)
1818-1819:	Giovanni Antonio Lorenz [188]
1820-1822:	Giuseppe Elsler (o Eisler) di Laives [189]
1822-1862:	Gio Battista Detomas
1864-1915:	Pantaleone Detomas
1864:	Marianna Detomas [allieva ?]
1913-1914:	Arturo Dellagiacoma
1914	Giuseppe Trottner [allievo?] [190]
1921-1930:	Marianna Detomas
1931:	Agostino Ghetta
1931-1986:	Giovanni Ghetta [cieco, fratello del precedente]
1986-1991	Rasom Marco
1948:	Carlo Chiocchetti [maestro anche del coro]

La funzionalità dello strumento, come si evince dalla scheda, viene garantita fin dal 1723 da ben due organisti. Un carattere di assoluta eccezionalità riveste la presenza in questo elenco di due donne organiste, la vedova di Cristoforo de Zullian da Pozza nel 1716 («Datto alla vedova dell'organista vecchio per haver batuto l'organo 3 mesi ragnesi 4.30») [191] e Marianna Detomas in tempi più recenti. Pur nella precisione dei libri amministrativi, è difficile calcolare con esattezza i salari degli organisti perchè in parte corrisposti non in denaro e condizionati, anche, dal numero annualmente diverso delle prestazioni [192]. In generale si può notare la loro relativa stabilità, segno di una certa immobilità monetaria, poco soggetta a fenomeni inflazionistici. Una richiesta precisa d'au-

[188] Le dimissioni del «vecchio organista Giovan Antonio Lorenz», vengono discusse a Vigo nella cancelleria del Giudizio Distrettuale il 5 marzo 1819. La specifica di «vecchio» rimanderebbe ad un servizio organistico ben più lungo di quello risultante dai documenti. G. F., Ecclesiastico 1829-1848.

[189] *Libro domestico dell'oste Antonio Rizzi.* Nello stesso libro fra gli avventori figura Giovanni Antonio Lorenz di Vallonga di Vigo chiamato «orghenist». Trento, Biblioteca privata p. Frumenzio Ghetta.

[190] Nel 1914 la chiesa pagava a Silvio Moser 16 corone «per lezioni di organo a Giuseppe Trottner». Trento, Archivio Diocesano, *Conti chiesa della parrocchiale di s. Giovanni di Fassa (1910-1949).*

[191] Vigo, A.P., Libri conti chiesa, parrocchiale di san Giovanni, a. 1716.

[192] Su questi "incerti" l'organista contava per arrotondare le sue entrate. Tra le entrate non prevedibili e difficili da documentare, rientrano le lezioni private.

mento viene avanzata, per due volte, solo da Giovanni Battista Detomas nel 1833 e nel 1854; nel 1854 il Detomas riceveva 108 fiorini (88 dalla chiesa e 20 dai comuni) e gli veniva concesso un aumento di 12 fiorini [193]. Altro aumento al Detomas veniva deciso nella casa comunale di Vigo il 14 dicembre 1858 – presenti i capocomune di Soraga, Vigo, Mazzin, Pera, Pozza, due deputati per comune, il pretore Cobbe e il decano di Fassa don Valentino Partel – per tentare di fermare il «continuo decrescimento» del canto e della musica. Per questo motivo al maestro organista veniva imposto «l'obbligo di dover insegnare per tale aumento di salario, due ore per tre volte la settimana, nei giorni di lunedì, mercoledì e venerdì, ad allievi di canto e di musica, quando anche ascendessero al numero di 12, e quando in questi giorni cadesse festa, sarà obbligato a insegnare nei giorni successivi». Oltre a questo il Detomas era obbligato, «verso la fornitura della carta da parte della chiesa, di consegnare a questa una messa cantata e un vespro con le partiture relative, da riporsi nell'armadio della chiesa». Firmando questo contratto il Detomas – che continuava a percepire annualmente, oltre agli incerti, 108 fiorini, (88 dalla parrocchiale, 6.30 dal comune di Vigo, 5.42 da quello di Pozza, 9.18 da quello di Pera, 3.30 da quello di Soraga e 1 da Mazzin) – raggiungeva un salario di 160 fiorini [194].

Quanto ai compiti educativi, questi erano già contemplati nei contratti precedenti. Lo stesso Detomas motivava una prima richiesta di integrazione del salario il 6 maggio 1833 con l'obbligo di «insegnare agli amatori di musica e canto senza alcuna ricompensa, dovendo scrivere e ricopiare le composizioni e provvedere le medesime e preparare carta e note a proprie spese» [195]. Ma anche prima di lui gli organisti – sicuramente i musicisti più qualificati del paese, ben più dei violinisti da ballo, facilmente poco acculturati [196] – integravano il loro stipendio dando lezioni a titolo privato [197]. L'attività didattica poteva non riguar-

[193] G. F., Protocolli. 1855.

[194] G. F., Protocolli. 1858. Comunale. Questo documento, da solo, dimostra l'alta considerazione nella quale era tenuta la musica e il canto in Val di Fassa.

[195] G. F., Protocolli. 1833.

[196] Spesso erano uomini con una certa cultura, maestri come Leonardo Vogelsperger o Giovanni Battista Detomas, e "scribi" come il de Rossi.

[197] Negli anni ottanta del Settecento l'oste Simone Widman (Bidamon) faceva istruire nella musica il proprio figlio, mandandolo a lezione dall'organista che gli chiese 9 fiorini. G. F. Atti ereditari, Canazei, 1782.

dare solo la musica, ma riferirsi all'intera formazione degli scolari. Fin dalla prima istituzione di una scuola pubblica nel 1765 l'organista, secondo una prassi verificabile poi in tutto il Trentino, è coinvolto direttamente nella formazione della gioventù come ricorda il promotore stesso il capitano Girolamo Riccabona:

«[...] Tra le obbligazioni che la Regola di Vigo ha adossato al sig. Primissario, e la Regola di Pozza al suo sig. Beneficiato si trova anche quella di tener scuola. Siccome però né l'uno né l'altro si trovano in grado di ben adempiere a tal incarico, fu pensato di addossarlo all'orghenista, come stilasi in altri luoghi, sul riflesso di aumentare anche la sua tenue entrata. Ed affinché le due predette Regole non avessero a lagnarsi, fu stabilita la scuola a san Giovanni, per facilitare la venuta di tutta la gioventù, la quale non ha a fare che la strada di un quarto d'ora per recarvisi. E tanto più si sperava che le dette due Regole non dovessero in ciò aggravarsi, in quantoché la scuola sarebbe sotto l'occhio del sig. parroco [...] oltre il vantaggio che vi sarebbe di profittare tanto nel tedesco che nell'italiano, nell'aritmetica, nel suono e nel canto, se alcuno voglia applicarvisi» [197bis]. La coincidenza delle due mansioni contribuiva a rendere più stabile e allettante il posto di organista. Il 26 maggio 1774 il capitano Girolamo Riccabona, riguardo appunto a questa scuola pubblica, raccomandando da Bressanone di non assegnare l'insegnamento a maestri non esaminati e approvati, ammoniva di non permettere l'apertura di altre scuole, «per non privare il maestro che è anche organista, del salario sufficiente» [198].

Considerando le condizioni lavorative dei singoli organisti è interessante notare una qualche forma di assistenza *ante litteram*. Se fra i musicisti l'intervento mutualistico in caso di malattia e formule pensionistiche saranno dura conquista dell'Ottocento, qualche anticipazione del fenomeno, da leggersi forse come atteggiamento singolare e caritatevole, emerge anche nella storia della pieve di Fassa. Nel 1721, ad esempio, la fabbriceria concedeva a Simon de Zuan Piero 2.15 ragnesi in «roba», considerando la «sua infermità»; da parte sua la confraternita del ss. Rosario gli assegnava 12 ragnesi, nonostante, egli, non avesse

[197bis] *Osservazioni e proposte del Capitano Girolamo Riccabona sopra i gravami portati dalla Comunità contro il parroco di san Giovanni di Fassa*, in Bressanone, Archivio vescovile, N. 13.260.

[198] G. F., Atti civili. 1772-1775.

esercitato le sue funzioni «causa [...] infermità». In altri momenti la chiesa volle intervenire a favore dei figli dell'organista morto o della vedova [199]. Nessun documento precisa il percorso formativo di un organista, nè conosciamo musiche eseguite. Nel Trentino, comunque, le prescrizioni regolamentari dettate dalle chiese agli organisti, rivelano una costante complementarietà fra pratica esecutiva e didattica fin dai primi contratti conosciuti (Ala 1655, Rovereto 1667, Riva del Garda 1668, ecc.) [200], dove l'organista aveva l'obbligo di istruire gratuitamente qualche allievo. Per questi allievi non possiamo poi escludere un approfondimento nei centri limitrofi importanti, come non sappiamo immaginare la formazione *in loco* di Giovanni Gruber figlio di Giorgio Gruber (da la Grava) di Campitello, che nel 1625 (prima della costruzione dell'organo in san Giovanni) esercitava la professione di maestro di scuola ed organista a Solvelder-Liechtenberg nel salisburghese [201]. Lontano dalla valle di Fassa, dove era nato nel 1584, si era certamente formato pure l'organista del duomo (poi canonico e principe vescovo) di Bressanone Daniel Zen [202].

Quanto alle musiche, la diffusione aggiornata della letteratura era garantita dalla mobilità della popolazione. Il caso della raccolta manoscritta seicentesca di danze e partite per cembalo con musiche di Frescobaldi, Kerll, Storace, Poglietti, ecc. in possesso agli inizi dell'Ottocento di un organista della vicina Cavalese e copiato probabilmente a Vienna, conferma la tradizione delle antologie ad uso personale e l'attenzione anche nei luoghi periferici alla produzione più significativa del proprio tempo [203].

[199] Nel dicembre 1858 Giovanni Battista Detomas si vedeva negare dalla Comunità i 60 fiorini di pensione richiesti, commisurati a 30 anni di servizio prestato nella scuola. Secondo la Comunità il Detomas, che aveva ottenuto nel 1825 dall'I. R. Caposcuola Normale di Trento l'attestato di assistente, pur svolgendo le mansioni di maestro non ebbe mai la qualifica ufficiale per la quale bisognava sostenere un esame a Trento. Il comune di Vigo non poteva essere obbligato al pagamento nemmeno dal ministero; rimanendo comunque un indubbio obbligo morale, la rappresentanza comunale decise di intervenire nei confronti del Detomas qualora lo stesso si fosse venuto a trovare in difficoltà.

[200] CARLINI Antonio. *Dalle cantorie ai conservatori.* In *Le scuole di musica nel Trentino*. Trento, Alcione, 1986, p. 17.

[201] G. F., Protocolli. 1625 - 1627.

[202] KNAPP Ernst. *Kirchenmusik Südtirols*. Bolzano, Athesia, 1993, p. 62.

[203] LUNELLI Clemente. *Una raccolta manoscritta seicentesca di danze e partite per cembalo nella biblioteca comunale di Trento.* In "L'Organo", a. XVI, 1978, pp. 55-75.

La banda e la musica sacra

Fra le innovazioni importanti dell'Ottocento musicale va sicuramente annoverato lo sviluppo della letteratura per strumenti a fiato ed il contemporaneo formarsi dei complessi bandistici. La banda e la musica per banda si aggiungevano alla letteratura musicale sacra (ed *in primis* alla musica per organo) nell'esercitare una forma di pressione culturale (intatta sino all'avvento dei *media*) nei confronti di modelli espressivi popolari, ancora socialmente prevalenti nel XIX secolo, svolgendo un ruolo di mediazione fra i diversi ambienti. Di conseguenza la banda viene assunta rapidamente dalla gente di Fassa quale elemento rappresentativo primario nelle feste sia civiche che religiose. La sua presenza è indicativa del più generale rinnovamento nei sistemi di coesione sociale, nei rapporti fra individuo e collettività, segnati dall'invenzione di luoghi e occasioni d'incontro, fenomeno caratteristico del XIX secolo. Filarmoniche, filodrammatiche, associazioni d'abbellimento, di tiro al bersaglio, guardie civiche, cooperative, partiti politici, oratori, ecc., forme associative attivate progressivamente in valle, contribuirono in maniera determinante a modellare una nuova identità sociale del singolo. Nei primi decenni successivi allo scompiglio napoleonico, lo sviluppo sociale ed economico accresceva le funzioni delle strutture amministrative comunitarie. Aumentavano i momenti e gli organi di gestione collettiva, stimolati dai problemi di una convivenza più civile (considerazioni igieniche, sanitarie ed ambientali, servizi pubblici di vario genere, educazione scolastica, gestione del primo tempo libero, ecc.) maturavano nuovi valori etici con l'affermazione di un senso di servizio, di responsabilità verso gli altri. La banda è il segno distintivo di queste forme nuove della socialità, simbolo di una prima consapevolezza civica. Il complesso di fiati e percussioni diventava così strumento di decoro civile e di celebrazione del potere centrale, e veniva investito di compiti educativi mediando fra la civiltà dotta e quella popolare, ponendosi come elemento indispensabile per la ritualità sacra (processioni, feste patronali, funerali, ecc.) e profana (anniversari di vittorie, visite di governanti, genetliaci, nozze, visite pastorali, ecc.).

La comparsa della banda avviava una serie di trasformazioni del

gusto musicale sostituendo tradizioni secolari. La relativa facilità esecutiva degli strumenti a fiato allargava il numero dei suonatori che abbandonavano però i tradizionali violini e bassi a corda. Le musiche, affidate a complessi più numerosi, diventavano ritmicamente più rigide, le sonorità si gonfiavano rinforzandosi soprattutto nei settori gravi, mentre gli strumentisti si "alfabetizzavano" imparando a leggere le note. Con la banda, cambiavano i luoghi d'esecuzione (spazi più ampi e spesso aperti), e arrivava in valle un repertorio colto (come quello melodrammatico) assolutamente nuovo, affermando però un modello di musica più fruita che partecipata.

I riti diversi della civiltà liberal-borghese portarono le compagnie settecentesche di suonatori alla decadenza, privandole innanzitutto del significato economico. Le forme nuove dell'associazionismo secolarizzato, contraddistinte da una mondanità più allargata, raffinata e ordinata – con i balli di carnevale rigidamente programmati in teatro o nei saloni degli alberghi, le stagioni di cura nelle località turistiche e più tardi i caffè-concerto – tolgono significato a osterie, matrimoni e carnevali, ovvero a quella microfestività estemporanea e semi-familiare che aveva alimentato il mercato dei suonatori girovaghi settecenteschi. Nei grandi saloni e nei teatri, il suono raccolto di due violini e basso si disperdeva e le stagioni nei luoghi di cura duravano mesi, coincidendo con quel periodo durante il quale i suonatori/pastori/contadini/artigiani fassani non potevano allontanarsi dalla valle. A questo si deve poi aggiungere la concorrenza spietata dei musicisti boemi, suonatori per professione, disponibili tutto l'anno e organizzati in compagnie di otto/dieci elementi (presenti dai primi decenni dell'Ottocento nell'Italia settentrionale, Austria e Baviera), nonchè un forte intervento contro i balli della chiesa nella diocesi di Bressanone [204].

I documenti, come abbiamo già detto, testimoniano, fino al Settecento, una presenza piuttosto contenuta di strumenti a fiato. Il cambiamento avvenne nei primi decenni dell'Ottocento incentivato dall'unica "istituzione" musicale locale, la chiesa, che, sensibile ad ogni mutazione di

[204] «[...] intorno alla metà del secolo scorso, i curati della diocesi di Bressanone furono esortati a proibire quelle [Walzer, Landler, Polkas, Rheinländer dei giovani mietitori sull'Alpe di Siusi] danze» («Allerdings muß auch bedacht werden, daß um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die Pfarrer im Gebiet der Diözese Brixen angehalten wurden, jegliches Tanzen zu verbieten». HORAK Karl, *Tanzmusik...*, *op. cit.*, p. 289.

costume, favoriva la presenza degli strumenti ai riti sacri. Il tramite fu l'organista della pieve Giovanni Battista Detomas, che nel 1820 radunava in società un gruppo di dilettanti per «rendere più rispettabile e maestoso il culto Divino» e «far con ciò vie più frequentare da questi parochiani le sacre funzioni» [205]. Tale società di dilettanti riceveva istruzione gratuita dagli organisti della parrocchiale e fino al 1834 era sostenuta da un piccolo contributo della Comunità Generale di Fassa. Il 29 aprile 1836, quando il direttore Detomas chiedeva «per questa società un'annua gratificazione», del gruppo facevano parte 18 filarmonici che «ben volentieri se sacrificarono, quantunque con discapito e perdita di tempo, ad apprendere l'arte che ricerca cadaun istrumento» [206].

Secondo un costume piuttosto diffuso nella prima metà del secolo, il complesso guidato dal Detomas per l'esecuzione della musica sacra vedeva uniti ai più tradizionali archi i fiati e le percussioni in proporzioni del tutto particolari. L'identificazione in un'unica persona, Giovanni Battista Detomas, delle figure dell'"organista/maestro di cappella" e del "direttore della Banda", le risorse umane ed economiche contenute della valle e, in definitiva, una superiore concezione della vita collettiva (sia civica che religiosa) fortemente unitaria, determinano un uso pressoché indifferenziato dello strumentale in piazza come nella chiesa. A fronte di un repertorio diverso, gli organici impiegati nei due ambienti rivelano solo piccole varianti. La diversità è data dall'organo e dai violini richiesti solo in chiesa, mentre in piazza risulta utilizzato, a volte, perfino il violone [207]. Uguale collocazione trovano invece flauti, oboi, clarinetti, fagotti, trombe, corni, tromboni, bassi e timpani. Gran parte di questi ultimi erano stati acquistati (forse grazie ad una donazione dal momento che non ci sono tracce di spese nei *Libri conto*) dalla chiesa con lo scopo preciso di istituire un'"armonia", una banda appunto; erano parte integrante del patrimonio ecclesiastico e, dopo l'uso, venivano conservati in

[205] G. F., Protocolli. 1836. Ecclesiastico, n. 688/52.

[206] *Ivi.*

[207] Si vedano, ad esempio, le *Quattro Marcie* (anonime, ma probabilmente di G.B. Detomas) - N. 1, *Maestoso*; N. 2, *Maestoso*; N. 3, *Allegretto*; N. 4, *Moderato* - contrassegnate dalla sigla Fas.o X, scritte per: piccolo, cl I, cl II, cl III, cl IV, clarino I, clarino II, clarino III in C, tr con macchina, tr II, cr I in C, cr II in C, cr signale in C, fg, violone, Possaun, tamburo grande. Vigo, Archivio Banda, materiale non inventariato.

un armadio sulla cantoria [208]. Quanto agli archi, alcuni di essi dovevano essere già da anni proprietà della chiesa o appartenevano ai suonatori che si aggiungevano volontariamente al complesso. In ogni caso la chiesa garantiva la loro manutenzione (almeno fino al 1865) riservando a questo capitolo le entrate dei funerali [209]. Per gli acquisti, il nome indicato dall'archivio della fabbriceria è quello del negoziante Ignazio Steiner, mentre per le riparazioni viene citato Carlo Mich di Tesero [210].

[208] Gli strumenti vengono menzionati in un inventario del 1841 che fornisce pure una stima economica.

«2 trombe di ottone	fiorini 5
1 Trombone cosidetto passaun	fiorini 9
4 clarinetti cioè due cis e due dis	fiorini 12
1 tamburone	fiorini 3
2 corni di ottone	fiorini 8».

Vigo, A. P., parrocchia di san Giovanni Battista. Inventario dell'anno 1841.
Flauti e fagotti sono citati fra i pagamenti dovuti per riparazioni ad Ignazio Steiner nel 1829/'30 e 1832/'33:
«1829/'30: Dato al musicante Ignazio Steiner per il clarinetto e i flauti fiorini 32.
1832/'33: Per il musicista Steiner per plath dei clarinetti e fagotto fiorini 2».
Vigo, A.P., Libri dei conti chiesa del secolo XIX (1807-1865). La voce "plath" sta per il ted. *Blatt* (= Rohrblatt) ancia, altrove nei documenti chiamata anche con il corrispondente termine romanzo "linguela".

[209] Così precisava il decano in un lettera indirizzata all'i. r. contabilità di Innsbruck.
Queste le voci specifiche nei resoconti amministrativi:
1847: «Per corda da violoncello, fiorini 0.9; Ad Antonio Cigolla per crene di cavallo per gli archetti dei bassi, fiorini 0.36»;
1849: «Per crene di cavallo per violon e violoncello, fiorini 0.48».
Vigo, A. P., Libri dei conti chiesa del secolo XIX (1807-1865).

[210] Dalla lettura dei libri conti fra il 1829 ed il 1859 a carico dei sunnominati Steiner e Mich figurano i seguenti pagamenti:
«1829-1830:

Dato al musicante Ignazio Steiner per il clarinetto e i flauti	fiorini 32
1832-1833	
Pelle, corde e ferri per il tamburo per la musica	fiorini 1.54
Per il musicista Steiner per plath dei clarinetti e fagotto	fiorini 2
1837-38	
A Carlo Mich di Tesero che ha giustato uno strumento musicale	fiorini 1.18
Dal Steiner negoziante musicale	fiorini 1.42
1842-43	
Per 2 platen per 2 clarinetti della chiesa	fiorini 1
1845	
Carlo Mich di Tesero aggiustò i clarinetti della chiesa per	fiorini 2.15

La recente scoperta nell'archivio della Banda di Vigo di Fassa di un pacco di partiture già appartenenti alla cappella musicale di san Giovanni, getta nuova luce sull'attività e sulla struttura stessa dell'ensemble guidato, sulla cantoria, da Gio Batta Detomas [211]. La data di realizzazione delle stesse, annotata dal maestro, permette di collocare con una certa precisione l'anno d'arrivo *in loco* di alcune "novità" strumentali. Le trombe "a macchina", ad esempio, sono inserite nelle partiture a partire dal 1833. Ed è interessante vedere come la scrittura delle trombe, prima limitata ad arpeggi o squilli di ogni genere, si muova, sulle parti degli strumenti "a macchina", secondo un inedito senso melodico. Al 1859 risale poi l'acquisto, da parte della chiesa, di un controbombardone pagato 91.3 fiorini [212]. L'assoluto predominio degli strumenti a fiato "da banda", più volte condannato dalla gerarchia ecclesiastica, risulta evidente al semplice esame di una qualsiasi partitura superstite. L'*Offertorio I* di Matteo Ploner, copiato dal Detomas nel 1828, prevedeva quattro voci (Canto, Alto, Tenor e Basso) con il sostegno di: organo, violino I, violino II, flauto I, flauto II, oboe I, oboe II, clarinetto I, clarinetto II, fagotto, tromba in C I e II, corno in C I e II, timpani in C [213]. Gli oboi, ai quali il Detomas riservava una grande semplicità di scrittura, erano utilizzati solo negli *Offertori*, nei *Te Deum*, nei *Vespri* e nelle *Messe solenni* [214]. L'interpretazione delle partiture

1846
Carlo Mich aggiustò il passaun fiorini 2.8
1849
Per 9 linguele da clarino e fagotto fiorini 1.41
1859
Riparati alcuni strumenti musicali e comperata musica».

[211] Vigo di Fassa, Archivio Banda Musicale. Contiene partiture copiate in gran parte da Giovanni Battista Detomas fra gli anni Venti e Quaranta dell'Ottocento. Un elenco delle musiche, frutto di un primo intervento sommario di riordino, viene riprodotto in *Appendice*. Altri documenti analoghi, provenienti dalla famiglia Detomas "de Pantalion" di san Giovanni, sono conservati nell'Archivio dell'Istituto Culturale Ladino, fondo G.B. Detomas.

[212] Vigo, A. P., Libri dei conti chiesa del secolo XIX (1807-1865): a. 1859.

[213] Vigo, Archivio Banda.

[214] Si veda, ad esempio, la *Messa solenne in Do* di Francesco Überbacher, trascritta nel 1834 per: Canto, Alto, Tenore, Basso, organo, violone, flauto I, flauto II, clarinetto I in C, clarinetto II in C, clarinetto III in C, clarinetto in F, corno I e II, corno signale in C, tromba con macchina, tromba I, tromba II, tromba bassa, fagotto, trombone («Possaunn»), bombardone, timpani in C. Vigo, Archivio Banda.

superstiti, tutte con evidenti tracce d'usura, coinvolgeva un numero consistente di dilettanti, in crescita continua [215]; dilettanti che prestavano il loro servizio tutte le domeniche e le feste infrasettimanali in cambio di «una merenda [...] il dì di sua Maestà» [216]. Solo dopo varie insistenze del Detomas nel 1842/'43 l'amministrazione della chiesa concederà loro un contributo di 15 fiorini annui.

Le novità comunque non riguardavano solo gli strumenti, ma pure il coro. In riferimento alle musiche di questi anni – effettistiche e possenti, infarcite di romanze e duetti, acconciate più o meno abilmente sopra testi sacri, secondo il gusto imperante del melodramma –, i *Libri conti* registrano i primi pagamenti riservati a cantanti solisti: fra il 1818 ed il 1819 Silvestro Rossi riceveva 11 fiorini e così pure nel 1822/'23, mentre nel 1826 ad Antonio Detomas e Gasparo Zaniter venivano assegnati rispettivamente fiorini 3.36 e 2.30 [217]. Una delle tante pagine ancora conservate testimonia materialmente queste scelte: si tratta della *Cavatina a Basso solo* con testo in latino di Montega («Ah resplende benigna in caelo amica Stella») costituita da un *Recitativo, Andante maestoso* seguito da un'*Aria* in tempo *Andante Grazioso*. Le parti rimaste sono quelle di basso, flauto I, flauto II clarinetto I in C, corno I e II in C, corno signale in C, fagotto o violoncello, violone, trombone e organo. Alla linea melodica del basso piena di virtuosismi risponde con altrettanta mobilità il clarinetto primo, mentre tutti gli altri strumenti si limitano ad un sostegno reso particolarmente robusto nel registro grave [218].

Le partiture conservate nell'archivio della Banda di Vigo rivelano un'attività sorprendente della cantoria. Il Detomas non doveva avere particolari qualità creative, come testimonia la mancanza quasi assoluta di sue composizioni, ma per questo non si sottraeva all'obbligo, derivante dal suo incarico, di fornire alla chiesa sempre nuove musiche. Un

[215] Il 15 gennaio 1846 il direttore Giovanni Battista Detomas chiedeva un aumento della gratifica concessa annualmente dalla chiesa ai filarmonici «per la circostanza che si è aumentato il numero dei dilettanti e perchè abbisogna di istrumenti, i quali per la povertà dei dilettanti stessi non si possono acquistare». G. F., Protocolli. 1846. Ecclesiastico. Per dare più spazio ai filarmonici la cantoria verrà nuovamente allargata di 5 piedi nel 1874. Cfr. Trento, Archivio Diocesano, Conti chiesa 1920.

[216] G. F., Protocolli. 1839. Ecclesiastico. Per "merenda" è qui da intendersi nel senso del fass. *marena*, cioè il pranzo.

[217] Vigo, A. P., Libro dei conti chiesa del secolo XIX (1807-1865).

[218] Fondo G.B. Detomas, Arch. ICL Vigo di Fassa.

compito assolto attraverso un intenso lavoro di adattamento di opere ricercate soprattutto nell'area tirolese e tedesca, sfruttando anche amicizie, come quella con Matteo Ploner, organista di Ortisei e Castelrotto [219], o precisamente commissionate come indicano i *Libri conti* del 1826: «Al musicante Lintner per composizioni musicali ad uso della chiesa, fiorini 1.58» [220]. Le musiche appena ritrovate coprono ogni momento liturgico festivo, dalla messa, ai vespri, dai funerali ai matrimoni ed è interessante registrare, a fianco dei prevedibili autori d'area austro-tirolese come Matteo Ploner, Wilhelm Lechleitner (Stanzach, 1779 – Neustif, 1827), Giovanni Battista Schiedermayr (1779-1840) o Franz Überbacher, la presenza del musicista operante nel Trentino Francesco Moroni (1800-1872), del presidente della Società Filarmonica di Trento Carlo Esterle (1818-1862) o del milanese Antonio Martinelli.

La pratica in chiesa di musiche teatraleggianti sembra non conoscere opposizioni fino agli anni ottanta dell'Ottocento. Il senso di un certo disagio nei confronti di un repertorio sempre più "contaminato" si avvertiva fra le righe di uno scritto pubblicato nel 1883, laddove don Giuseppe Brunel affermava: «Così tutto va in malora. In chiesa non si sentono più le belle orazioni devote di un tempo; è una vera rarità

[219] «Prego ricordarvi della nostra inseparabile Amicizia» si legge sull'*Offertorio IV* composto dal Ploner nel 1828. Vigo, Archivio Banda. Attribuite allo stesso Matteo Ploner sono le partiture per organo di cinque Messe da Requiem dal titolo *Missa brevissima de Requiem in [Es, E, D, D, F] tradotta dalle Canzonette di Corale, di diversi Cellebri autori*, copiate dal Detomas nel 1829 (Fondo G.B. Detomas, Arch. ICL Vigo di Fassa). Sono opere a quattro voci formate da *Requiem*, *Dies Irae*, *Offertorio* e *Sanctus* che adottano per le parti, appunto, l'andamento rigidamente strutturato e semplificato del corale.

[220] Vigo, A.P., Libri dei conti chiesa del secolo XIX (1807-1865). Con il nome Lintner crediamo di identificare il musicista Giuseppe Lindner da Colman (comune di Barbiano), assunto quale maestro di violino e violoncello a Borgo Valsugana il 17 marzo 1815. Licenziato da Borgo l'8 novembre 1816, il Lindner si spostava probabilmente in Val di Fiemme a Cavalese, da dove proviene una partitura siglata "Lidner", qui definito «direttore d'orchestra». Nel 1822, dopo pochi mesi di lavoro, il Lindner veniva allontanato definitivamente da Borgo Valsugana per esser stato colto più volte in stato di ubriachezza. È probabile quindi un suo rientro in Val di Fiemme e quindi un contatto diretto con l'attività musicale di Vigo di Fassa. Del Lindner la Biblioteca Comunale di Trento conserva una *Messa* a 3 voci virili. Cfr. CARLINI Antonio - LUNELLI Clemente. *Dizionario dei musicisti nel Trentino*. Comune di Trento - Biblioteca Comunale di Trento, 1992.

La Società filarmonica di Vigo di Fassa, 1870 ca. Al centro, il maestro Giov. Battista Detomas.

Complesso del Volksbund con il maestro Vito Detomas (de Pantalion) (1905).

trovare chi conosca ancora le melodie dei "Sacri Canti", ed è in disuso persino la lettura della "perdonanza" ai defunti» [221]. Ma solo negli ultimi decenni del secolo, per riflesso di un ampio movimento di riforma attivo in tutta la diocesi [222], anche nelle chiese di Fassa si registra un certo sforzo per diffondere praticamente i principi innovativi del cecilianesimo. L'adozione di una musica liturgica rinnovata risulta già presente nel 1891 in occasione della festa per il terzo centenario della morte di San Luigi. La cronaca delle solenni celebrazioni restituisce l'immagine complessiva di una comunità che nell'occasione si esprimeva con tutte le proprie risorse rituali, musicali e sceniche:

«Già la vigilia della festa si vedevano eretti degli archi, e bandiere sventolavano sul campanile e sull'edificio della Canonica: la sera venne salutata col prolungato suono delle campane e collo sparo dei mortaretti che tuonarono anche il giorno seguente fino a tarda sera. Nella Domenica già prima che s'incominciassero le sacre Funzioni la Chiesa era gremita di popolo accorso non solo dalla Parrocchia immediata, ma benanche dai paesi della Valle superiore e dai vicini paesi di Fiemme. La Messa venne celebrata dal Reverendo Curato di Campitello, ed il Coro della riforma che va costituendosi sotto la direzione del Cooperatore parrocchiale eseguì con maestria la Messa III dell'Haller, l'Offertorio del Mayer ed il Tantum ergo dell'Janssen. [...]. Alle due vennero cantati i Vespri solenni in Gregoriano cosa rara per Fassa, ed il Magnificat armonizzato, e l'inno "O tu che somigli agli Angeli" ridotto da G. Conci. Terminati i Vespri si avviò la processione per portare la statua di S. Luigi, che era stata esposta nella Chiesa parrocchiale, alla Chiesa di Pozza: precedevano i vecchi, i terziari col loro vessillo quindi la gioventù maschile col proprio gonfalone, indi i ragazzi delle scuole, la civica banda di Vigo che suonò dei pezzi sacri, un drappello di ragazzine bianco-vestite, quindi la statua del Santo portata da otto giovanetti con apposito vestito, attorniata dalle bandiere delle diverse scuole della

[221] «Cosi va dut al pezo - Te lgesia no se sent più chele belle oraziong devote da chis egn - se un sa amò le arie dei Sacri Canti l'è mostgia bientgia - no i letc più nentge la perdonanza ai mortg». BRUNEL Giuseppe. *Grottol, ossia Dialoghi e scene pastorecce in Fucchiada di Soraga*. Trento, Monauni, s.d. (1883). Ora anche in "Mondo Ladino", a. VII, 1983, n. 1-2, p. 175 e segg.

[222] La Società Ceciliana Trentina nasceva il 21 novembre 1890 con monsignor Giovanni Battista Inama quale presidente. Cfr. *Statuto della Società ceciliana trentina* [...], Trento, Artigianelli, 1890.

parrocchia. Venivano in seguito i confratelli del Santissimo colla loro divisa; e quindi un coro di giovanetti, che cantavano delle canzoncine in onore del Santo, indi il Clero seguito da un coro di scolare, quindi le ragazze delle scuole col loro stendardo, le terziarie collo stemma di S. Francesco, le congregate al S. Rosario con apposito gonfalone. I vecchi ad una voce vanno ripetendo che mai si vide processione tanto solenne nella parrocchia di Fassa. Entrata la processione nella Chiesa di Pozza troppo piccola per la popolazione, il Coro eseguì l'Inno a S. Luigi [...]. Si chiudeva la funzione col canto del Tedeum del M. Conci ed il Tantum ergo dell'Aiblinger e colla benedizione del Santissimo» [223].

Da questo articolo – ma uguale era la situazione in tutto il Trentino – possiamo capire la forza del movimento ceciliano, capace, attraverso maestri, organisti, cooperatori e parroci preventivamente istruiti, di realizzare il primo vero sistema scolastico musicale popolare, imponendo energicamente, nel campo sacro, un netto cambiamento di repertorio e con esso un modello esecutivo più composto e controllato nella emissione della voce. Ad iniziare i cantori al nuovo stile era stato Giuseppe Delai [224], chiamato dalla vicina Predazzo. Organista cieco fino dalla nascita, allievo a Padova di Luigi Bottazzo, il Delai lasciava dopo poche lezioni il posto a G.B. Dacchiesa. Le prove (due incontri settimanali) erano concentrate soprattutto nel periodo invernale, quando tanti giovani occupati per lavori stagionali esterni, rientravano in paese. Proprio per ovviare a possibili defezioni fra le voci virili, il cooperatore don Giovanni Tonini provvedeva all'istituzione di un coro di ragazzi, assieme al quale «si poterono eseguire in parecchie occasioni anche spartiti a voci miste, come Miserere,Tantum ergo e Litanie con grandissima soddisfazione del popolo» [225]. Il bilancio tracciato nel

[223] "La voce cattolica", Trento, a. XXVI, n. 136, 28.11.1891. Nel 1891 parroco di s. Giovanni e decano di Fassa era don Antonio Leonardi (Ala, 1.12.1839 - Arco, 29.7.1927), decano di Fassa dal 1889 al 1896, passato poi a Mezzocorona e lì rimasto fino al 1923.

[224] Giuseppe Delai (S. Vito Leguzzano, Vicenza 1868, † Mezzocorona 1912), cieco dalla nascita studiò musica all'Istituto dei Ciechi di Padova. Fu quindi organista e maestro di coro per tredici anni al santuario di Pinè, passando poi a Cavalese, Predazzo e Mezzocorona. Ricercato istruttore di cori e bande, fu pure apprezzato compositore di musiche d'organo e corali sacre. Cfr. CARLINI Antonio - LUNELLI Clemente. *Dizionario dei musicisti..., op. cit.*

[225] "Bollettino ceciliano", Trento, 15 giugno 1899, a. IV, n. 12, pp. 556-558.

1899 sull'organo ufficiale del movimento, il «Bollettino ceciliano», dopo solo due anni di lavoro, era davvero lusinghiero, comprendendo l'esecuzione delle *Messe III, IV* e *V* di Michael Haller, della *Messa In hon. S. Francisci* di Francesco Bieger e quelle *in hon. S. Gertrudis* di Augusto Wiltberger e *in hon. S. Ioannis Cantii* di Giuseppe Zangl affiancate dal *Kyrie* e *Credo* della *Messa in hon. S. Luciae* di Francesco Witt, dagli *Offertorii* delle feste S. Natale, Circoncisione, Epifania, Purificazione di Maria, S. Giuseppe, Annunciazione di Maria Vergine, Pasqua, Ascensione, Pentecoste, Corpus Domini, Assunzione e Natività di Maria SS. e Dedicazione delle chiese. Oltre a questo i cantori avevano in repertorio il *Te Deum* di Francesco Witt, 4 diversi *Pange lingua* della raccolta «Gregorius Magnus» di F. Eppink ed altri contenuti nella *Sectio I* e *III* del «Cantus Sacri» di Francesco Witt. Quanto ai Vespri il coro si esprimeva in gregoriano secondo il *Vesperale Romanum* ed il *Psalterium vespertinum* [226]. Questa impostazione di repertorio risulta confermata ancora nel 1925, quando il coro parrocchiale di Vigo sotto la direzione di Romedio Pederiva, era formato da ben 30 elementi tra cui 14 voci bianche [227].

Effetto non secondario del movimento ceciliano fu la standardizzazione a livello sovraregionale del repertorio, evidente dalle pagine sopra ricordate come pure da alcuni fascicoli copiati, all'inizio del Novecento, da un Detomas dal periodico milanese «Musica Sacra», con pagine di Orlando di Lasso, Antonio Lotti, Giovanni Battista Martini, Giuseppe Terrabugio, Giuseppe Gallignani, Michael Haydn, Claudio Casciolini, Michael Haller, ecc. Il timbro «Società dei cantori S. Giovanni - Fassa» posto sopra di essi testimonia l'assetto sociale stabile assunto ora anche dai cantori della chiesa [228].

Il canto riformato non era prerogativa della sola pieve; scuole di gregoriano venivano aperte pure a Campitello, ad Alba, dove, si informava nel citato «Bollettino», «Il coro legge sui libri autentici con precisione, ha appreso parecchie messe dell'Ordinarium Missae nonché le antifone e gli inni del Comune Sanctorum e delle principali festività,

[226] *Ivi.*

[227] Durante le feste natalizie del 1924 il coro aveva eseguito le messe a quattro voci *In onore del sacro Cuore* di Giovanni Singenberger, *In onore di san Francesco* di Francesco Bieger e *Della santa Croce* di Ignaz Mitterer oltre a Graduali, Offertorii, Magnificat, Antifone, Vespri di autori quali il Witt, Palestrina, Eppink e Oberhoffer. "La voce del Sella", a. III, n. 101: 23.1.1925.

e canta i salmi con precisione ed esatezza aiutandosi col Psalterium vespertinum» [229].

La banda e gli impegni civici

Sorto con il preciso scopo di accrescere la solennità dei riti religiosi in san Giovanni, il complesso dei filarmonici raggruppati dal Detomas sulla cantoria si acquista piano piano anche un ruolo pienamente civico, diventando parimenti protagonista delle feste comunitarie laiche. Appuntamento d'obbligo era il giorno natalizio di sua Maestà: per la partecipazione il complesso veniva ricompensato dal Giudizio [230]. Quando poi nel 1828 a Vigo faceva il suo ingresso il nuovo decano Gio Batta Thies [231] seguito, poco dopo, dal principe vescovo di Trento Francesco Saverio Luschin per la prima visita pastorale di un vescovo di Trento, i filarmonici passavano con naturalezza dai ritmi allegri delle marcie di saluto a quelli più austeri dei *Kyrie* e *Gloria*. Il ricevimento del vescovo avvenne a san Giovanni con discorsi, sparo di mortaretti, suono della Banda e canti del popolo durante la processione. Erano presenti tutte le autorità civili e religiose della valle: il decano con tutto il clero della parrocchia, tutti e sette i sindaci, ciascuno preceduto dalla

[228] Vigo di Fassa, Arch. ICL.

[229] "Bollettino ceciliano", Trento, 15 giugno 1899, a. IV, n. 12, pp. 556-558.

[230] In una lettera del Giudizio di Fassa diretta al Capitanato Circolare di Trento datata 19 aprile 1842, si legge: «In occasione del natalizio di sua Maestà i Dilettanti di Musica si lamentano che mentre in passato avevano ottenuto 15 fiorini abusivi ora non percepiscono nulla. Siccome si sono sempre prestati a onorare il giorno festivo del sovrano [...] e sempre tutto l'anno servono in chiesa, si chiede venga assegnata un'umile ricognizione». Da Trento si risponde che si diano 4 fiorini annui in denaro invece che in rinfreschi. G. F., Protocolli. 1842. Comunale.

[231] Gli ingressi dei nuovi parroci erano sempre festeggiati con particolare solennità e con musica. Fra le spese sostenute per il saluto al pievano e futuro canonico don Gio Batta Giuliani nel 1808, troviamo: «Ai putti che levarono il stendardo e ai musici [...] fiorini 2.26». Vigo, Archivio Comunale. Faldone n. 1. *Conti e ministranze degli honorandi regolani della honoranda Regola di Vigo, a. 1808-1809.* Anche il Brunel conferma il largo impiego della musica in occasione dell'ingresso di un nuovo pievano: «Staxong algegress! - Ting, ting, tang / (...) L'é 'n piovang nef, e l'é sen Xang. / Voi orghenist sonà su beng! / Prest clarinetg, flautg e subiotg / Tree! - tombre, bombardogn, fagotg / Soffiae it, par dì de leng!». BRUNEL Giuseppe. *Na tgiantzong per la xent bona. 'N occasiong che 'l reverendissem preve don Valantin Partel tol possess della Pief de Fass 'l di de sen Xang de Xugn del 1856.* Trento, 1856.

bandiera del rispettivo comune. Naturalmente non potevano mancare i gonfaloni delle chiese di tutti i paesi della valle, compreso quello di santa Giuliana patrona della valle stessa [232]. Così fu pure per la visita del successore monsignor Giovanni Nepomuceno Tschiderer il 6, 7 e 8 agosto 1840. La Banda era poi in prima fila a salutare il re di Sassonia Federico Augusto il 7 agosto 1841, venuto in valle per studiare la botanica [233]; e ancora il 13 ottobre 1841 si schierava dietro alla bandiera accompagnata dal tradizionale flauto e tamburo per omaggiare l'arciduca Stefano [234]. Per quest'ultima occasione si costruirono archi a Soraga, Vigo, Mazzin e Campitello (questi ultimi ornati con pitture di Giacomo Bernard). L'arciduca venne accolto con solennità dalle autorità e dalla popolazione con sparo di mortaretti e sventolio delle bandiere comunali. In quell'occasione, della Banda, chiamata ad esibirsi a Vigo e Campitello, fra gli altri facevano parte: Giovanni Battista Detomas, Pantaleone Detomas, Giovanni Battista Bernard, Pietro Antonio Dachiesa, Simone Locatin, Michele Detomas, Nicolò Vian, Giovanni Battista Lazonei, Giovanni Battista Lorenz [235].

[232] G. F. Protocolli. 1828. Ecclesiastico. Cfr. GHETTA Frumenzio. *Ospiti illustri in val di Fassa*. In *Calendario della Cooperativa San Giovanni di Fassa*, Trento, Artigianelli, 1977. Queste alcune delle spese esposte nell'occasione:

«per polvere per mortaretti	fiorini 10.56
datto a uomini che hanno fatto spari	fiorini 2.12
4 archi con spaghi	fiorini 5.12
ai portastendardi, baldacchini, confaloni e	
ai Capi Comune per cibarie in tre giorni	fiorini 28.14
Per somministrati ai musici	fiorini 3.20».

G. F., Atti Politici, 1829, fasc. *Spese per la Visita pastorale in Fassa: 18, 19, 20 agosto*). Per la visita pastorale del vescovo Luschin si veda: ROGGER Iginio. *La prima visita pastorale del Vescovo di Trento..., op. cit.*, pp. 601-610.

[233] GHETTA Frumenzio. *Musicanti e suonatori fassani*. In *Calendario..., op. cit.*

[234] «Nel pomeriggio del 13 ottobre 1841 il detto principe [arciduca Stefano] venne accolto a Vigo di Fassa dalle autorità della Valle, con discorsi di benvenuto, suono della Banda di Vigo e sparo di mortaretti. A Vigo si formò quindi un corteo preceduto dalla bandiera di quel comune, portata dai "bandierai" Pollam Albuino e Vian Nicolò accompagnati dai suonatori di flautino e di tamburo Lorenz Girolamo e Pollam Antonio; seguivano le bandiere degli altri comuni con le rispettive rappresentanze. Il corteo accompagnò il principe fino a Campitello, dove di nuovo "si produssero i dilettanti di musica di Vigo e si spararono i mortaretti"». GHETTA Frumenzio. *Ospiti illustri in val di Fassa..., op. cit.*

[235] G. F., Protocolli, 1841.

Verso la fine dell'Ottocento – in presenza anche di un'amministrazione che richiedeva l'applicazione più rigorosa della legge sulle associazioni riaffermata nel 1867 – i dilettanti di Vigo in numero di trenta provvedevano a dotare la loro Società di un documento fondativo legale che veniva approvato dal Consigliere Aulico il 19 dicembre 1890. Nei suoi 25 articoli questo *Statuto*, sottoscritto dal futuro presidente G.B. Trappmann, non presenta, rispetto a documenti similari, altro interesse che una sottintesa autonomia gestionale dalla chiesa. Dopo essersi conformato allo schema consueto di tali atti pubblici definendo il nome e gli scopi della società, i diritti e i doveri dei soci ed i compiti della direzione, all'articolo n. 25, lo Statuto nominava il Comune quale ente destinatario del patrimonio in caso di eventuale scioglimento societario. Tale cambiamento non costituiva però la rinuncia ad un'impostazione ideologica seguita per tutto il secolo: la nuova *Società Banda musicale di Vigo* come motto per il proprio vessillo sceglieva infatti un'inequivocabile "Armonia e Concordia" [236].

Quanto al repertorio, come risulta dalle partiture ancor'oggi conservate, il complesso di Vigo appare perfettamente in linea con le scelte operate parallelamente in centri ben più ampi dell'Italia o del Tirolo. Anche se la valle era priva di un teatro, le musiche di Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi o di un Pietro Mascagni si diffondevano a brevissima distanza dalla loro composizione proprio attraverso l'ensemble di fiati. Pure confermata risulta l'azione d'arricchimento dei repertori locali da parte dei componenti le bande militari: la *Fest Ouverture* di F. v Suppé porta infatti la scritta «Richard Cassan Flüglhornist im 6. Kaiser Jäger Baon Musik». Oltre alle pagine melodrammatiche, in repertorio figuravano soprattutto marce e ballabili di autori tedeschi, brani dal sicuro effetto e non particolarmente impegnativi ai quali, inizialmente, si poteva dedicare anche lo stesso Giovanni Battista Detomas.

Questo, ad esempio, il programma svolto il 30 luglio 1899 all'inaugurazione della sezione fassana della Lega nazionale: *Musikfest* di Thuner - *Marcia* di Dietrich - *Ritirata* di Heller-Bella - *Ballo degli ufficiali* (Walzer) - *Aria, Bella Italia* di Jelineck - *Partenza da Steinach*, marcia di Hanbold [237]. La presenza del complesso ad una simile mani-

[236] Trento, Archivio di Stato, Sezione Luogotenenza Trento, fasc. D. 25 *Statuto Società Banda musicale di Vigo*.

[237] "L'Alto Adige", Trento, a. XIV, 4-5.11.1899.

festazione, non mancò di suscitare polemiche. Nonostante il pacificante motto, anche la Banda fu infatti coinvolta nei fermenti politici di fine secolo, chiamata a scegliere fra i fautori del "Volksbund" pangermanista e gli aderenti alla Lega nazionale italofila [238]. Nel 1902, seguendo l'esempio di altre compagini del Trentino, i bandisti si ricostituivano all'interno della "Società dei Pompieri", arrivando fino all'inevitabile scioglimento per lo scoppio della grande guerra. Particolare importanza assunsero, negli anni a cavallo dei due secoli, le esibizioni in piazza durante le rappresentazioni della Società Filodrammatica in alternanza con le banda di Moena e di Pozza [239]. Gli ultimi cinquant'anni di vita del complesso sono stati caratterizzati da un frequente ricambio nella direzione: 1938-1939 (Federico Cigolla); 1945-1949 (Vito Detomas); 1950-1951 (Federico Cigolla); 1951-1952 (Vito Detomas); 1953-1972 (Federico Cigolla); 1972-1973 (Fiorenzo Brigadoi); 1973-1983 (Federico Cigolla); 1983-1984 (Elio Cigolla); 1985-1991 (Marco Rasom); 1991-1994 (Fiorenzo Brigadoi); 1994 (Stefano Lazzer) [240].

Un piccolo gruppo strumentale denominato *Banda Orchestra di Pozza* si costituiva nel febbraio 1893 anche a Pozza di Fassa fissandosi come scopo «di coltivare e diffondere l'amore per l'arte musicale e farla apprendere meglio che sia possibile, di offrire grati passatempi, di concorrere al maggior sviluppo dell'istruzione organizzando a tale scopo sistematici esercizi di Banda da tenersi almeno due volte in settimana e producendo pubblici saggi» [241]. Dopo pochi anni di attività il complesso si ricomponeva nel 1933 sotto la presidenza di Francesco Vian e con la direzione del maestro Pio Florian (1933-1949) poi sostituito da Paolo Cincelli (1949-1995) e quindi da Giancarlo Dorich (1996) [242].

Più a Sud, nel centro di Moena, un gruppo di dilettanti si riuniva in società già verso il 1854, istruiti da un maestro che giungeva ogni due

[238] La Banda di Vigo era pure presente il 15 ottobre 1899 all'inaugurazione dell'Asilo infantile promosso a Vigo dalla Lega nazionale. "L'Alto Adige", Trento, a. XIV, n. 237, 17-18.10.1899.

[239] Trento, Archivio di Stato, Capitanato Distrettuale di Cavalese, Protocolli, fasc. Polizia, Commedie, anni diversi tra il 1890 ed il 1915.

[240] Gentili informazioni di Fiorenzo Brigadoi, 1996.

[241] Trento, Archivio di Stato, Sezione Luogotenenza, a. 1893, b. 141, fasc. B 12. *Statuto per la Società banda Orchestra di Pozza.*

[242] Gentili informazioni di Fiorenzo Brigadoi, 1996.

settimane da Tires [243]; il complesso poteva mostrarsi con la sua divisa già nel 1858, quando, il 13 giugno, accoglieva (assieme alle musiche bande di Cavalese e di Predazzo) l'Arciduca Carlo Lodovico in visita alla borgata di Cavalese [244]. Il 27 febbraio 1891 il complesso, denominato *Banda Sociale di Moena*, vedeva approvato il suo primo Statuto, firmato da Simone Chiocchetti, Valentino Chiocchetti e Simone Sommariva [245]. Nel 1909 sfilava ad Innsbruck nelle grandiose celebrazioni organizzate in onore di Andreas Hofer e dopo pochi anni deponeva gli strumenti per la guerra. Altra crisi istituzionale il sodalizio conosceva nell'aprile del 1925, quando i bandisti, «ritenuto affatto insufficiente il contributo annuo del comune, e considerato il poco interessamento da parte della popolazione per la banda», licenziavano il maestro e consegnavano gli strumenti al sindaco [246]. Fra il 1945 ed il 1947 il complesso sarà guidato pure da Ermanno Zanoner, compositore, pittore e scrittore meglio noto con lo pseudonimo di Luigi Canori [247]. Allo Zanoner successero i maestri: Filippo Morandini di Predazzo (1948-1966), Nicolino Gabrielli di Predazzo (1966-1974), Fiorenzo Brigadoi di Predazzo (1975-1982) e Paolo Chiocchetti (1983) [248].

Nuovi strumenti e balli popolari

Dai nuovi orientamenti sonori maturati lungo l'Ottocento risultano condizionate pure le sei-settecentesche compagnie di suonatori ambulanti. Un aneddoto inserito fra le lettere copiate verso la fine dell'Ottocento da Hugo de Rossi, e quindi riferibile alla metà del secolo, permette di verificare l'assorbimento di uno strumento tipico da banda quale il clarinetto [249]. Scrive il de Rossi:

[243] "Vita Trentina", Trento, 24.7.1977.
[244] "Gazzetta di Trento", Trento, a. II, n. 111, martedì 15.6.1858.
[245] Trento, Archivio di Stato, Sezione Luogotenenza, Trento, b. 133, fasc. B 7.
[246] "La voce del Sella", Bolzano, a. III, n. 117, venerdì 15.5.1925.
[247] Cfr. CARLINI Antonio - LUNELLI Clemente. *Dizionario dei musicisti..., op. cit.*
[248] Gentili informazioni di Fiorenzo Brigadoi, 1996.
[249] Il predominio del violino nella musica da ballo per il Settecento in tutto il Sudtirolo e il suo declino attorno alla metà del secolo XIX (sostituito da fiati e fisarmonica) è ricordato da Karl Horak: «Das führende Instrument in der Tanzmusik war im vorigen Jahrhunderts die Geige. Belege dafür gibt es aus allen Landesteilen [...] Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts begann die Vorliebe für die Geige als führendes Instrument zur Tanzbegleitung zu schwinden und ist heute auch in entlegensten Gebieten

La Società filarmonica di Moena in una foto del 1854.

La Banda musicale di Moena nel 1892.

«Ki veges de lak de Pan i sia a stroz
a sonar. Na uta i era ruè a Personon
e ndana che i passaa fora per na
contrada vegnia na compagnia
de sudè. Chis sonadores ha cognù
se zessar 'n preša e chel del bas l ha
dat l' so strument tant de bel te'n cianton
d'n palaz, che'l sel'ha sfenet. Mostro
de Tirol, no se ha nienče post a se utar
con un bas – l'e sutà fora dut inirà
chel pere sonador (Sonadores i era
Jeronimo de Vian – vidola, Jobo (?) de Molinaa
– sbeibl, Caura de Valonga clarinet,
San de Paul – bas» [250].

Attorno alla metà del secolo XIX compare pure l'«orghen da mantech», ovvero quell'organetto che da solo sarà capace di riassumere l'intera compagnia dei musici da ballo [251]. Altro suono nuovo di questi due ultimi secoli è quello del mandolino: una fotografia scattata a Zurigo il 25 luglio 1926 ad un gruppo di fassani in Svizzera per lavoro, testimonia ancora in pieno Novecento l'antica passione per la musica, mettendo in primo piano cinque strumentisti con due violini, mandolino, chitarra e cetra [252].

verklungen, von den lauteren Blasinstrumenten und dem "Ein-Mann-Orchester" Ziehharmonika verdrängt». HORAK Karl, *Tanzmusik..., op. cit.*, pp. 289, 290.

[250] «Quei vecchi di Lak de Pan andavano in giro a suonare. Una volta erano arrivati a Bressanone e mentre stavano attraversando un rione incontrarono una compagnia di soldati. Questi suonatori dovettero cedere il passo velocemente e il suonatore di basso urtò con il suo strumento contro l'angolo di un palazzo tanto violentemente che questo si fessurò. "Maledetto Tirol, non c'è nemmeno il posto per girarsi con un contrabbasso", esclamò arrabbiato quel povero suonatore. (Suonatori erano Jeronimo de Vian - violino, Jobo de Molinaa - flauto, Caura de Valongia - clarinet, Jan de Paul - bas)». [DE ROSSI, Hugo. *Notizheft n. 2*, p. 33, ms. ca. 1904-1910, Vigo di Fassa, Arch. ICL].

[251] La testimonianza è contenuta nel titolo di una canzone trascritta da G. B. Zacchia tra il 1856-'58: «Tschanzong chö tschantaa un sonador cung un ôrgen da mantech». Rovereto, Biblioteca civica "Tartarotti", Ms. 45/27, Quaderno B, p. 5 [copia fotostatica in Vigo di Fassa, Arch. ICL]. Si veda, nel presente volume, il saggio CHIOCCHETTI Fabio. *Ladino nel canto popolare in Val di Fassa.*

[252] Vigo di Fassa, Arch. ICL.

A rinnovarsi sono anche le danze con la comparsa, documentata a Ortisei per il 1923, di balli «dai nomi strani» come il *Fox-trot*, «balli decentissimi che sembrano quasi una passeggiata intorno o attraverso la sala» [253].

ANTOLOGIE DI CANTI SACRI E PROFANI DEL XIX E XX SECOLO

Una trattazione distinta merita un gruppo di fonti testuali finalizzate al canto, oggi conosciute prevalentemente nella sola versione testuale. Sono strofette amorose annotate dai primi folcloristi sul finire dell'Ottocento, antologie di canzoni in uso nelle scuole popolari, moraleggianti e patriottiche nel contenuto, canti sacri per i momenti d'incontro extraliturgici gestiti dalla chiesa. Un repertorio eterogeneo d'origine colta o anche popolare con una grande valenza sociale, la cui diffusione viene sostenuta da Chiesa e Stato con finalità non solo ricreative, ma più propriamente formative. La ricchezza di fonti – in larga parte condivisibili con tutto il resto del territorio regionale e nazionale – documentabile per gli anni compresi fra il 1880 ed il 1920 circa, è segno di una più rapida circolazione di idee e sottintende un processo di omogenizzazione volto a creare nuove identità collettive sia politiche che culturali, non a caso veicolato da due istituzioni "totali" come la Chiesa e la Scuola [254]. Significativo è il richiamo, in tutte le raccolte reperite, ad una dimensione collettiva d'esecuzione.

Nel 1819 il Trentino, quale regione facente parte dell'Impero Austriaco, veniva interessato ad una raccolta generale delle melodie più popolari in uso nell'Impero, raccolta promossa dalla *Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichesstaates*. Joseph von Sonnleithner, coordinatore della ricerca, fece pervenire ai responsabili dei distretti giudi-

253 "La voce del Sella", Bolzano, a. I, n. 1, venerdì 23.2.1923.

254 L'attività musicale interna alle scuole, aveva anche dei risvolti pubblici come possiamo leggere sul numero 47 (a. I, 11.1.1924) de "La voce del Sella": per le feste natalizie del Natale 1923, «i ragazzi delle scuole di Vigo si produssero sulle scene riscuotendo applausi e destando l'ammirazione dell'uditorio e l'orgoglio dei loro genitori. Ci offrirono l'occasione di udire qualche bella canzoncina ben intonata, forse però cantata a voce troppo forte e troppo piena. Però è il solito difetto di quasi tutte le scolaresche».

Fassani di Pozza emigrati stagionali in Svizzera nel 1926. Cartolina inviata da Gianbattista Deluca de Cruf, il secondo seduto da sinistra con il mandolino. Il gruppo musicale comprende inoltre due violini, "zitra" e chitarra.

Gruppo di fassani all'estero. Cartolina inviata da J. Bernard di Campitello agli inizi del '900. L'orchestrina comprende violino, flauto traverso, organetto, chitarra e bombardino.

ziari un semplice questionario, chiedendo di segnalare le melodie ed i testi di canti profani con la relativa provenienza, le melodie di balli nazionali, in riferimento particolare a quelli eseguiti durante le feste e le canzoni spirituali più antiche. Nel circolo di Trento al questionario risposero per iscritto solo sei località: Mezzocorona, Castelfondo, Malè, Borgo, Trento, e, appunto, Vigo di Fassa, dalla quale il 12 marzo 1819 il giudice Gasparo Savoy scriveva:

«Ill.mo Sign. Barone Capitano

In doveroso riscontro del pregiato foglio delli 24 pp. Febbraio presentato lì 10 del corrente, n. 21, Presidiale, devo riferire, che presso questa Popolazione non esistono Canti Popolari profani di qualche attenzione, bensì delle Canzoni Spirituali, che vengono cantate in Chiesa e nelle Processioni dal Popolo. Esse sono belline: ma mi spiace, che non sia presentemente in istato di farle ridurre in Musica. Ma avrò peraltro tutta l'attenzione, onde ritrovare qualche soggetto che si appresti a quest'affare. Del resto li balli sono qui li stessi delli contadini tedeschi, e non hanno alcuna particolarità. In questo Distretto poi non saprei Persona alcuna, la quale si distinguesse nel promuovere la Musica.

Con ciò passo all'onore di protestarmi con profondo rispetto
dell'Ill.mo Sign. Barone
Umilissimo e Devotissimo Servo Gasparo Savoy
Vigo lì 12 marzo 1819» [255].

Il testo nella sua sinteticità, condivisa dagli altri scritti, contiene un importante riferimento a «Canzoni Spirituali» cantate dal popolo «in Chiesa e nelle Processioni». Fra i quattro fascicoli con musiche inviate successivamente da Trento a Vienna senza alcuna indicazione di provenienza, il numero XXII titola: «Canzoni spirituali che da gran tempo si cantano alla Dottrina Christiana messe in musica per la sola parte cantante». Tre le canzoni contenute: *Lodate Maria*, *La sotto quel'vel*, *Padre celeste Iddio*. Del tutto proponibile ci sembra l'identificazione dei canti citati dal Savoy con le partiture spedite al Sonnleithner; la scrittura assai meno curata rispetto agli altri tre fascicoli, compilati presumibilmente a Trento, suggerisce almeno una

[255] CARLINI Antonio. *Una raccolta inedita di musiche popolari trentine..., op. cit.*, p. 7.

fonte diversa [256]. I testi di questi tre canti sono desunti in origine da un libretto – *Lodi spirituali da cantarsi ad uso delle sacre missioni e della dottrina cristiana* – stampato a Trento da Giambattista Monauni tra il 1805 ed il 1813 e presentano, rispetto all'edizione scritta, alcune cesure e lievi modificazioni, effetto proprio di un processo di memorizzazione. Il volume del Monauni raccoglie 40 testi sacri (37 in lingua italiana, 3 in latino) per i quali si può presumere una parte musicale. Uno di questi, il canto per la Settimana Santa, *Gesù mio con dure funi*, risulta ancora nella memoria degli anziani di Fassa ed è stato registrato nel corso degli ultimi rilevamenti etnomusicologici [257].

L'interesse delle tre canzoni raccolte per Vienna, al di là della loro appartenenza ad un repertorio largamente comune in Italia, è comunque notevole. Le trascrizioni sono state effettuate "dal vivo", richiamandosi alla memoria e non ad una fonte formalizzata sulla carta, come dimostra l'incertezza della scrittura affidata a due scrivani, uno per la musica, l'altro per le parole. Le melodie sono assai semplici e lineari, vincolate alla rigida sequenza di parola-nota e risultano assolutamente originali rispetto ad altre lezioni note [258]. La specifica apposta al fascicolo inviato a Vienna, «messe in musica per la sola parte cantante», non esclude la presenza di un accompagnamento strumentale o di altre linee vocali. Il fascicolo, per il quale non si può provare l'origine fassana, testimonia comunque un repertorio praticato in valle. Oltre a *Gesù mio con dure funi*, anche *Padre celeste Iddio* era in uso nella valle (e in altre parti del Trentino), copiato nel 1891 da Giacomo Pellegrin in appendice al citato *Antiphonarium corale* di Soraga [259],

[256] Il Savoy però potrebbe anche riferirsi ad alcuni canti diffusi fin dal Seicento da don Giovanni Battista Mich. Cfr. GHETTA Frumenzio. *Don Giovanni Battista Mich, raccoglitore dei "sacri canti"*. In "Mondo Ladino", a. XIV, 1990, n. 3-4, pp. 271-288. Cfr. in questo volume CHIOCCHETTI Fabio - MORELLI Renato. *I "Sacri canti" e il rito dei Trei Rees.*

[257] Cfr. *Trascrizioni musicali* IV 4-6, in quest'opera, vol. II.

[258] Cfr. STRANIERO Michele Luciano. *Mira il tuo Pop. Origini e peripezie del canto cristiano*. Milano, Mondadori, 1988. A pagina 256 e 257 del volume l'autore riporta le musiche di *La sotto quel'vel* e *Lodate Maria* in altre versioni melodiche. Una lezione di *Lodate Maria* è stata registrata da C. Noliani in Friuli nel 1968 (Cfr. *Raccolta CNSMP, 1968, n. 25*).

[259] Soraga, A. P., *Antiphonarium corale..., op. cit.* In questo volume in *Appendice* al saggio CHIOCCHETTI Fabio - MORELLI Renato. *I "Sacri canti" e il rito dei Trei Rees.*

cantato durante la Quaresima o le Missioni almeno fino al 1960 [260], e registrato a Soraga nel 1992 in una versione melodicamente più aggraziata rispetto alla lezione essenziale del 1819 (trascr. n. II.7). Quanto alla Dottrina cristiana, tra i doveri fissati nel 1799 per il primo cappellano di Vigo, figurava proprio l'obbligo di «Accompagnare la croce della Dottrina Cristiana cantando le litanie» [261].

Espressioni delle nuove socialità, considerati anche per le loro potenzialità aggregative, sono tutta una serie di canti raccolti in antologie manoscritte o a stampa, riconducibili a modelli *standard* di tipo colto o *sub*-colto, poco considerati nelle ricerche e negli studi degli etnomusicologi. Compositi quanto ad origine, testimoniano, come già detto, del processo di integrazione culturale in atto nei decenni a cavallo dei due ultimi secoli. Nello specifico del territorio di Fassa, i documenti più numerosi provengono dal ricco filone di libretti devozionali sorretto da confraternite e parrocchie. La condivisione di un repertorio nazionale è testimoniata da un libretto già proprietà di Luigi Bernard di Canazei stampato a Torino nel 1871 dal titolo *Scelta di Laudi sacre musicate dal M. Cav. Luigi Davide De-Macchi e da altri valenti maestri [...] ad uso delle Congregazioni cristiane*. Il volumetto contiene i testi e le musiche di 30 *Litanie*, 15 *Tantum ergo*, una *Messa* a 2 voci, 8 *Mottetti* e 15 *Inni*. Molti canti sono a due voci (con la seconda parte legata alla prima da un movimento di terze parallele), altre a tre e alcune sono fornite di un semplice accompagnamento strumentale (organo o armonium). Privo di indicazioni tipografiche è un secondo volumetto, 46 paginette già proprietà di Orsolina Riz (Campitello), con una lunga serie di *Canti per la santa messa*, di *Lodi al santissimo sacramento* e di *Canzoncine a Maria* stampato sempre sul finire del 1800.

Un libretto di canzoni sacre veniva compilato nel 1889 da Pellegrino Weiss che in una ventina di pagine inseriva canti come *O Gesu damore acceso*, *Gesu mio con duri funi*, *Lodate Maria o lingue fedeli*, *O amabil Maria*, *Figlio de torna o figlio*, ecc. Sempre d'argomento religioso sono le circa ottanta canzoni trascritte in un quadernetto da Maria Sommavilla attorno al 1930/'40 e dedicate alla Madonna (*Salve Regina*, *Ver-*

[260] Testimonianza di padre Frumenzio Ghetta. *Padre celeste Iddio*, ad esempio, si cantava durante le missioni predicate dai Gesuiti ad Arco nel marzo del 1897. Cfr. "Musica sacra", Milano, a. XXI, n. 3, 15 marzo 1897, p. 41.

[261] Vigo, A. P., *Diario delle messe*, a. 1799.

gine benedetta, O Maria di grazia fior, Stabat Mater, Vergine del ciel, ecc.). L'indicazione ricorrente «a due voci» o «a tre voci» richiama un uso corale dei testi.

Un canzoniere misto, compilato da Orsolina Riz di Campitello, riporta una trentina di documenti di vario genere, alcuni sacri (*Ai tuoi pie Maria diletta, Vieni Gesù,* ecc.), altri profani (*Il marinaio, La pastorella, Fiocca la neve, Montanara, Inno degli sciatori, Miniere, Katzenau,* ecc.) con esempi di testi in dialetto trentino (*Mezza not la è da en pez za sonada, Patriotismo*). Interamente profano è il contenuto del manoscritto compilato dal "pittore" Johan Soracreppa tra il 1898/'99 a Zurigo con undici canti comprendenti esempi di repertorio epico lirico (*Nel silenzio della sera*) e storico (*Zu Mantua in Baden,* canto di Andreas Hofer, in tedesco). Un repertorio addirittura internazionale è riflesso nel *Quaderno di Poesie* scritto da Maria Sommavilla quando frequentava la quinta classe (attorno al 1935) con numerosi esempi di un cristalizzato repertorio "alpino": *Nel silenzio della sera, Santa Luccia, La buona sera, Dove vai tu amore ingrato, Giovanotti cari, Fischia il vapor, Non ce rose senza spine, Lili Marlen, Va l'alpin, La chiesetta alpina, Il testamento del capitano, Tango d'amor, La Montanara, L'altra sera, La ven giù dalle montagne, È arrivato l'ambasciatore, Aveva un bavero,* ecc [262].

Altrettanto interessanti sono le osservazioni sui canti, con trascrizioni testuali, effettuate da vari studiosi negli ultimi decenni dell'Ottocento, a contatto diretto con la vita quotidiana dei ladini. Ci riferiamo soprattutto ai lavori di Gustavo Venturi, Felice Valentini, Adolf Pichler, Ottone Brentari e Karl Felix Wolff [263], capaci, pur nella loro assenza di riferimenti musicali, di testimoniare la vitalità di una cultura.

[262] Tutti i canzonieri manoscritti citati sono conservati in copia fotostatica nell'archivio dell'Istituto Culturale Ladino di Vigo di Fassa. Di questi materiali si occupa più diffusamente, in questo stesso volume, il saggio di ANTONELLI Quinto. *La scrittura della voce. Canzonieri popolari fassani.*

[263] VENTURI Gustavo. *Ladinia.* In "Annuario della SAT", a. 1881-82, pp. 43-75; PICHLER Adolf. *Volkslieder aus Fassa.* In "Deutsche Zeitung", Wien, 29.3.1883; VALENTINI Felice. *Usi e costumi della Val di Fassa.* In "Annuario S.A.T.", 1885-86, p. 201. TAMBOSI Antonio. *Da San Martino di Castrozza a Bolzano.* In "Annuario della SAT", a. 12, 1886, pp. 71-88; BRENTARI Ottone. *Guida del Trentino.* Bassano, 1890-1902; WOLFF Karl Felix. *Die altalpine Poesie der Ladines.* In "Österreichische Touristenzeitung", nn. 4, 5, 1918. Su questo tipo di attestazioni cfr. in questo volume CHIOCCHETTI Fabio. *Ladino nel canto popolare in Val di Fassa.*

APPENDICE I

Musicisti fassani

Anno	*Nome*	*Qualifica*	*Fonte*
1550	Nicolò de Janes	*sonador*	G. F.
1584-1628	Daniel Zen	*organo*	Knapp
1613	Giacomo Chiochet	*cantore*	G. F.
	Cristoforo Chiochet	*cantore*	G. F.
1616	Agnol	*sonador*	G. F.
1621	Valerio de Micheluz	*violinista*	G. F.
1624	don Giov. Pasquale Tirindello	*musicista*	Br., A. D.
1625	Giovanni Gruber	*organista*	G. F.
1626	Zuan de Soraruf	*basso*	G. F.
1639	Agostin de Pezzei	*cetra*	G. F.
1641	Michele de Valentin	*sonador*	G. F.
1646	Zanet de Ritz	*sonador*	G. F.
1654	Johann Baptista Rancker	*sonador*	Senn
1654 (†)	Stefen de Moret	*cetra*	G. F.
1654 (†)	Giovanni Pezzei	*organaro*	G. F.
1655	Christoph Logdan	*violinista*	Senn
	Andreä Rongger	*violinista*	Senn
	Silvester Bernardi	*violinista*	Senn
1656	de Freina	*violinista*	G. F.
1656	Christofero Lodan	*violinista*	Senn
	Antonio di Bertal	*cetra*	Senn
	Andrea Zonger	*basso*	Senn
1658	Leonardo de Bernard	*cantore*	G. F.
	Zuan de Bernard	*subioto*	G. F.
1665	Paul Soial	*sonador*	Vigo, A. P.
1670	Silvestro de Cercenà	*sonador*	G. F.
1670-1696	Gio Battista Dalle Donne	*sonador*	G. F.
1677	Giorgio Locatin	*basso*	G. F.
1677	Cristan da Ruff	*violino*	G. F.
	Zuan Batta del Vera	*cetra*	G. F.
	Giovanni Battista Lauton	*basso*	G. F.
1677-1678	Battista de Ghetta	*sonador*	G. F.
1677	Giorgio de Piaz	*sonador*	G. F.

1678	Giovan Battista de Donà	*sonador*	G. F.
1678	Giovan de Bolcham da Vallonga	*cantore*	G. F.
1678	Nicolò de Florian	*violinista*	G. F.
1679	Mathias Massar	*organo*	Br, A. D.
1683-1686	Martin Peretl	*organo*	Vigo, A. P.
1687-1689	don Gio Batta Lazeri	*organo*	Vigo, A. P.
1689-1690	Giovan Saiter	*organo*	Vigo, A. P.
1689	Adam Stonzer	*organo*	Vigo, A. P.
1690-1706	Simon de Zuan Piero	*organo*	Vigo, A. P.
1693	Gio Batta Peron Fusco	*cantore*	Alba, A. P.
1694	Simon fu Leonardo Solar	*sonador*	G. F.
1694	Pietro de Nicolet	*sonador*	G. F.
1694	Gio Battista del Suester	*sonador*	G. F.
1695	Andrea de Sander	*sonador*	G. F.
	Giovan Battista Soial	*sonador*	G. F.
	Giovanni d'Albert	*sonador*	G. F.
1695	Giovanni Battista Solar	*viola*	G. F.
1696	Zuan de Cleva	*sonador*	G. F.
1696 (†)	Cristan de Zanin	*citera*	G. F.
1700	Christan Pontaz	*basso*	G. F.
1700	Antonio de Mauriz	*basso*	G. F.
1700 (†)	Bartolomeo da Chiesa	*tamburo*	G. F.
1705	Cristan da Ruff	*sonador*	G. F.
	Giovanni de Gilli	*sonador*	G. F.
1705	G. Battista Bernard	*violino*	G. F.
1707-1715	Cristoforo de Zullian	*organo*	Vigo, A. P.
1708	Cristoforo Soraperra	*sonador*	G. F.
	Cassiano de Dondio	*sonador*	G. F.
	Cristoforo de Lorenz	*sonador*	G. F.
1708	Piero Pivelli	*anpicorda*	G. F.
1708	Tomaso Pescol	*basso*	G. F.
1708	Gio Batta de Pozza	*basso*	G. F.
1710	Giovanni Antonio Massar	*violino*	G. F.
1711 (†)	Giorgio Locatin	*cantore*	Vigo, A. P.
1712, 1720	Andrea Cecco	*sonador*	G. F.
1712, 1720	Cecco	*sonador*	G. F.
1712	Tomaso Pescol	*sonador*	G. F.

1713	Battista de Zuan Solar	*basso*	G. F.
1713	Giovanni Andrea de Mauriz	*sonador*	G. F.
	Giacomo Locatin	*sonador*	G. F.
	Giovanni Battista da Soial	*sonador*	G. F.
1714-1715	Tomas Pescol	*sonador*	Vigo, A. P.
1715	Giovanni de Luchet	*sonador*	G. F.
	Battista Solar	*sonador*	G. F.
	Giacomo Cech	*sonador*	G. F.
1716	Signora de Zullian	*organo*	Vigo, A. P.
1716-1720	Giovanni de Zoan Piero	*organo*	Vigo, A. P.
1719	Simone Guerra	*sonador*	G. F.
1719	Simone Vian	*sonador*	G. F.
1720	Simon de Zoan Piero	*organo*	Vigo, A. P.
1720	Battista Insom	*sonador*	G. F.
1721-1722	Giacomo de Ghetta	*copista*	Vigo, A. P.
1721-1754	Michele de Nicolet	*organo*	Vigo, A. P.
1723-1767	Gio Battista Rossi	*organo*	Vigo, A. P.
1723	Gio Battista Larzonei	*sonador*	G. F.
	Antonio de Mauriz	*sonador*	G. F.
	Tomaso Sech	*sonador*	G. F.
1736	Giorgio Bernard	*sonador*	G. F.
1737	Francesco Zech	*sonador*	G. F.
	Rasimo Pesaluz	*sonador*	G. F.
	Giacomo Larzonei	*sonador*	G. F.
1737	Pietro Cloch	*sonador*	G. F.
	Antonio Solar	*sonador*	G. F.
	Michele Andrea Jaer	*sonador*	G. F.
1743 (†)	Agnol de Riz Pierucol	*flauto*	G. F.
1744 (†)	Giovanni Luchet	*violino*	G. F.
1751 (†)	Giovan Maria de Riz	*tamburo*	G. F.
1751 (†)	Giorgio Sommariva	*violino*	G. F.
1751	Silvestro Jaer	*copista*	Camp., A. P.
1761	Silvestro Jaer	*copista*	Vigo, A. P.
1763	Nipote di don Tabarelli	*organo*	Vigo, A. P.
1766 (†)	Francesco de Lorenz	*sonador*	G. F.
1775-1782	Leonardo Voglsperger	*organista*	Br, A. D.
1778-1787	Giovanni Battista de Lorenz	*sonador*	G. F.
1778 (†)	Giuseppe Sorarui	*musicista*	G. F.

1778	Haichner	*violino*	G. F.
1778 (†)	Pivelli/Mazzel	*vidola*	G. F.
1779	Giovan Pietro Soldà	*sonador*	G. F.
	Pietro Paolo Soldà	*sonador*	G. F.
	Giovanni Maria Florian	*sonador*	G. F.
	Giovanni Favè	*sonador*	G. F.
1782	Gio Battista Valentini	*tamburo*	G. F.
1782	Simone Widmann	*all. organ.*	G. F.
1788-1809	Michele Sommavilla	*organista*	Vigo, A. P.
1797 (†)	Giovanni Massarà	*musicista*	G. F.
1800 (†)	Ilario Aigner	*violino*	G. F.
1808 (†)	Gio Batta Anoin	*trombetta*	G. F.
1816	Giuseppe Faber	*costr. cittere*	G. F.
1818	Antonio Lorenz	*organista*	Vigo, A. P.
1818	Silvestro Rossi	*cantore*	Vigo, A. P.
1819	Francesco Sommavilla	*vend. cittere*	G. F.
1822, 1826	Gasparo Zaniter	*cantore*	Vigo, A. P.
1822-1862	Gio Battista Detomas	*organista*	Vigo, A. P.
1826	Antonio Detomas	*cantore*	Vigo, A. P.
1828	Giorgio Dall'acqua	*costr. cittere*	G. F.
1828	Giuseppe Rasom	*sonador*	G. F.
1841	Valerio Soraruf	*vend. cittere*	G. F.
1841	Girolamo Lorenz	*flautista*	G. F.
	Antonio Pollam	*tamburino*	G. F.
1841	Gio Batta Detomas	*bandista*	G. F.
	Pantaleone Detomas	*bandista*	G. F.
	Gio Batta Bernard	*bandista*	G. F.
	Pietro Antonio Dachiesa	*bandista*	G. F.
	Simone Locatin	*bandista*	G. F.
	Michele Detomas	*bandista*	G. F.
	Nicolò Vian	*bandista*	G. F.
	Gio Batta Lazonei	*bandista*	G. F.
	Gio Batta Lorenz	*bandista*	G. F.
1846	Cipriano Rasom	*sonador*	G. F.
1846	Battista Vian di Soial	*sonador*	G. F.
	Gio Batta Vian	*sonador*	G. F.
1860	Antonio Favè	*vend. cittere*	G. F.

1850 ca.	Jeronimo de Vian	*violino*	De Rossi
	Jobo de Molinaa	*flauto*	De Rossi
	Caura de Valongia	*clarinetto*	De Rossi
	Jan de Paul	*basso*	De Rossi
1864	Marianna Detomas	*organista*	Vigo, A. P.
1865	Battista Sottopera	*capocoro*	Antiphonarium
	Andrea Pederiva	*corista*	Antiphonarium
	Marcho Giuliani	*corista*	Antiphonarium
	Pietro Sottopera	*corista*	Antiphonarium
	Battista Pederiva	*corista*	Antiphonarium
	Michiele Pederiva	*corista*	Antiphonarium
	Giorgio Decristina	*corista*	Antiphonarium
	Nicolo Decristina	*corista*	Antiphonarium
1891	Giacomo Pellegrin	*corista*	Antiphonarium
1907-1991	Ermanno Zanoner	*compositore*	Dizionario
1913-1914	Arturo Dellagiacoma	*organista*	TN, A. D.
1914	Giuseppe Trottner	*organista*	TN, A. D.
1921-1930	Marianna Detomas [Vigo]	*organista*	TN, A. D.
1925	Romedio Pederiva	*direttore*	La voce
1931-1946	Agostino Ghetta [Vigo]	*organista*	Vigo, A. P.
1931-1986	Giovanni Ghetta [Vigo]	*organista*	Brigadoi
1933-1949	Pio Florian [Pozza]	*capobanda*	Vita Trentina
1938-1983	Federico Cigolla [1] [Vigo]	*capobanda*	Brigadoi
1940 -1962	Leopoldo Lauton [Canazei]	*organista*	Brigadoi
1945-1949	Vito Detomas [Vigo]	*capobanda*	Vita Trentina
1948-1966	Filippo Morandini [Moena]	*capobanda*	Brigadoi
1949-1995	Paolo Cincelli [Pozza]	*capobanda*	Brigadoi
1948	Carlo Chiocchetti [Vigo]	*organista*	Brigadoi
1962	Luigi Bernard [Canazei]	*organista*	Brigadoi
1962	Vittorio Riz [Campitello]	*organista*	Brigadoi
1983	Paolo Chiocchetti [Moena]	*capobanda*	Brigadoi
1983-1984	Elio Cigolla [Vigo]	*capobanda*	Brigadoi
1985-1991	Marco Rasom [Vigo]	*capobanda*	Brigadoi
1994	Stefano Lazzer [di Vigo]	*capobanda*	Brigadoi
1996	Giancarlo Dorich [Pozza]	*capobanda*	Brigadoi

[1] Federico Cigolla, scomparso nel 1995, diresse la Banda di Vigo di Fassa in diversi periodi: dal 1938 al 1939; dal 1950 al 1951; dal 1953 al 1972; dal 1973 al 1983.

Fonti e abbreviazioni

ANTIPHONARIUM = Soraga, A. P., *Antiphonarium corale confectum pro Ecclesia Apostolorum Petri, et Pauli.* Soragae MDCCCLXVI.

BRIGADOI = Gentili informazioni di Fiorenzo Brigadoi, Predazzo, 1996.

DE ROSSI = De Rossi, Hugo. *Notizheft n. 2*, p. 33, ms. ca. 1904-1910, Vigo di Fassa, Archivio Istituto Culturale Ladino.

DIZIONARIO = Carlini, Antonio - Lunelli, Clemente. *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, Comune di Trento - Biblioteca Comunale di Trento, 1992.

KNAPP = Knapp, Ernst. *Kirchenmusik Südtirols.* Bolzano, Athesia, 1993, p. 62.

SENN = Senn, Walter. *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck.* Innsbruck, 1954, p. 268.

LA VOCE = "La voce del Sella", settimanale per le valli delle Dolomiti stampato a Bolzano dal 1923.

VITA TRENTINA = "Vita Trentina", Trento, 24.7.1977.

BR, A. D. = Bressanone, Archivio diocesano.

G. F. = Trento Archivio di Stato, Giudizio di Fassa [agli anni indicati].

ALBA, A. P. = Alba, Archivio Parrocchiale.

CAMP., A. P. = Campitello, Archivio Parrocchiale.

VIGO, A. P. = Vigo, Archivio Parrocchiale.

TN, A. D. = Trento, Archivio Diocesano.

(†) = notizia attinta da un testamento con rimando ad un'attività precedente.

COSTR. = costruttore.

VENDIT. = venditore.

APPENDICE II

Documenti sulla costruzione e il restauro dell'organo di San Giovanni

1.

Contratto di costruzione del primo organo in San Giovanni.
Organaro Ursus Neinlist, 1681.

Zuwissen, nachdeme der hochwürdig, edl, hochgelert herr Johann Babtista Mayr Heiliger Schrift doctor thuembtdechendt und geistlicher general vicarius zu Wien, der röm. khayserl. mayestät rath etc., aus tragender afection entschlossen in der pfarrkhürchen Eves, als sein vaterlandt, zur Ehr Gottes und ewigen gedechtnus, selbigen gotteshaus proportionierts orglwerch, auf dero aignen costen fabriciern und aufsezen zulassen; auch desswegen iro gnaden herrn Georg Felix Morn von Sunnegg und Mornberg, der röm. khays. mayest. und hochfürstlich brixnerischen respective rath und vicecanzlern etc., in dero namen zuhandlen und den khauf zu schliessen pitlichen vermigt und begwaltigt, als ist umb werkhstellig machung dessen, zwischen nochwolgemelt iro gnaden herrn vice canzlern in gewalthalblichen namen, aines: dann dem fürnemben Ursum Neinlist orglmachern zu Brixen, andenthails, hernach beschribner contract und bedingnus abgereth und beschlossen worden.

Dergestalt und erstens, hat sich besagter orglmacher für sich und seine erben obligiert und versprochen inwendig aines jars, von dato anraitend,ain gerechte neue orgl, sambt den darzue gehörigen casten, den verhandnen und von herrn pfarrern in Evas selbs unterschribnen visier gemess zumachen, und darzue alle und yede erforderliche sachen und materialien ohne ausnamb, selbst herzugeben und zu geprauchen, und zwar in hierunter aigentlich benambster greste, qualitet und registern.

1 mo. Das Principal von acht werchschuech von zin.
2 do. Octav von vier werchschuech.
3 tio. Super octav von zwei werchschuech.
4 to. Quint, von ain ainhalb werchschuech.
5 to. Quinta decima oder quarta von ain werchschuech.
6 to. Die toplte zeimbl.
7 mo. Subpass von holz zuegedekht in than, von sechzehen werchschuech tieff.
8 vo. Octav fleten, von vier werchschuech.

Alle obbemelte register, ausser des ersten und sibenden, von metall, des ist von zin und plei nach proportion vermischt.

Tremolant.

Dass werckh soll sein zwischen chor und cornet eingericht. Für das andere soll er orglmacher die jenen pfeiffen, so von metall sein sollen, nach gezimbender proportion an zin und pley machen, und nit etwan zu seinen vortl, zuvil pley und zu wenig zin gebrauchen.

Dritens soll das zin gueth englisch, und die fehl respective von gueten castrein sein.

Viertens das holzwerch, so mann darzue gabraucht, solle wol abgelegen dur und pester qualitet sein, so mann zur dergleichen werckh zum touglichisten zue gebrauchen pflegt und nit etwan des schlechtern, wie sonst zu des orglmachers vortl beschechen khundte.

Fünftens umb schleiniger befirderung des werckhs solle der orglmacher seinen stieffsohn, so sich dermallen abwesig befündet, allernegst zu sich nemen und zu sollicher arbeith gebrauchen, bis es vollendt, und aufgesezt ist.

Sechstens solle der orglmacher obligiert sein, das vellige werckh, sambt dem darzue gehörigen casten, und was sonst deme beigethon sein möchte, auf allen seinen costen und wagnus nach Aur fiern zulassen, von Aur nach Evas solle mann von Evas hinaus notwendige fuehren schickhen, es hinein zufiern. Doch auf des orglmachers wagnus, wellicher es zu Aur den Eveserischen fuerleithen selbs auflegen lassen solle.

Sibendes ingleichen den orglmacher obligen, dem casten dergestalt zu machen, idest hinterseits mit zwey thirn in der grösse den vorigen gleich, item auf den seiten auch iedes ain thirl und ob den claviern auch zway thirlen, alles mit gnuegsamben eisenpanden und schlössern, auch solliche schlesser und eisenpanden selbs zu bezahlen.

Achtens das werckh solle sein in der heche zwainzig werchschuech und in der prete bei zwelf ainhalb werchschuech, es khundte dann die prete nach proportion der lenge den werck ohne abpruch oder schaden, etwas wenigs schmeller sein, aber in der heche solle nichts abgehen.

Neintens umb obvermelts vellige werckh, mit einschluss, aller und yeder dar zue erforderlichen materialien, fuern (ausser was zu ende des sechsten punctens reserviert worden), zoll, aufstellen, und andern, ist das abgereth und beschlossne kaufgelt, benentlichen sibenhundert gulden, sag. 700 fl., jeden zu sechzig khreizer geraith, leitkhauff yber ain merers, so in den obvermelten khauffgelt begriffen worden, darumben der orglmacher allenthalben abzukhomen hat drey taller, dann den gesellen und lerner ain taller, thuet zusamen sechs gulden.

Darzue solle nachgemelten orglmacher sambt seinen gsellen in wehrenden aufsezung des werckhs in Eves die zerung ohne weiter bezahlung ervolgen.

den darzue gehörigen Kästen, den Vorhandenen, und
neu formen spannung in ... selbst unterschribnen
Visier gemeß, zumachen, und darzue alle
und jede erforderliche sachen und Materiälien
ohne ain Intereß, selbst herzugeben, und zu ge:
brauchen, und zwar in ihrer unter aigentlich
benenter grösse, qualitet und Registern.

1.mo Das Principäl von Acht werchschuechen hin.

2.do Octau von Vier werchschuech.

3.tio Super Octau von zwey werchschuech.

4.to Quint, von ain ainfach werchschuech.

5.to quinta decima oder quarta von ain werchschuech.

6.to Die Toplte Zimbl.

7.mo Subpaß von holz zugedöckht, in Ton, von Sechzehen werchschuech Lang.

8.o Octaf flöten, von Vier werchschuech.

Alle obbemelte Register, außer des Kästen und Bälgen, von Metall, das ist von Zin und Blei nach proportion vermischt.

Tremolant.

Zechendtens solle die bezahlung obvermelter khaufsuma bedingtermassen dergestalt beschechen.

Dass zu sollichen werckh erforderliche englische zin, haben sich sich iro gnaden herr vicecanzler genedig erclert, zu Minichen zu erhandlen und per Brixen fieren zu lassen, ydest drey zendten, was selbiges sambt dariber ergehenden zoll und fuer cost zu bezallen und an obentworfnen khauffgelt obzuziehen. Item von dato unzt negst khomendt Andrei bozner marckht sovil in gelt zuerlegen, das mit einschluss dessen so wegen des zin aussgelegt würdet, zusamen dreyhundert gulden vellig compliert werden, umb damit alle zu solchen werckh erforderliche materialien einsukhaufen.

Verrer wann das werckh vellig compliert und augesezt sein wirdet, sollen dem orglmacher ainhundert gulden in gelt erlegt werden sambt den obbenambsten leitkhauf und ehrung oder trünckhgelt.

Die übrigen dreyhundert gulden aber, sollen bedingtermassen die negsten zwai erlanng von aufsezung, des werckhs anraitend. Zur gewerschaft und caution in noch obgemelt iro gnaden herrn Morens etc., handen verbleiben, und erst nach verfliessung gemelter zway jarn, sovern das werckh gerecht und sufficient erfunden wirdet, dickh ernenter orglmacher oder zum fahl seine erben ebermassen in parn gelt zuempfachen haben.

Zu deme aindliftens soll der orglmacher obligiert sein, wann in obbenambster zwai gwerschaft jarn, an der orgel ainicher abgang erschine, so offt es vonneten auf begern und sein aignen uncosten in Eves zu khomen, selbige der notturft nach einzurichten dargegen ime gleichwohlen darinen die zerung gratis gegeben werden solle, und fahls derselb in persohn nit selbs deswegen hinein khomen mechte, yemandt andern werckhes verstendigen auf seinen uncoste obvermentermassen zu schickhen.

Zwelftens umb die dreihundert gulden, so obverstandtnermassen negst Andrei bozner marckht erlegt werden sollen, hat sich herr Carl Anreiter handlsherr zu Brixen auf begern ofterholts orgelmachers freiwillig zuporgen und selbs schuldnern eigelassen und verpunden mit disem aigentlichen verstandt und anhang, das sovern solliches werckh obverstandtnermassen geniglich und zu billichen contento nit gemacht und aufgesezt werden, wurde gemelter herr Anreiter und aufn fahl seine erben, die gemelten dreyhundert gulden, und was denselben an uncosten und schaden beygethan sein mechte, in parn gelt und kheinen andren wert, anfanges wolernent Iro hochwürden herrn thuemdechendt oder dern rechtmessigen vertretern oder gemelter pfarrkhürchen vellig und ohne abgang reinborsiern und erlegen sollen, und hat sich noch gemelter herr Anreiter fir sich seine erben aller disfahligen erdenkhliche behelf; und sonderheitlich der executions; einred genzlichen verzigen, gnieglich cerciorieret.

Umb die ybrigen zu der andern werung, ydest nach erfolgender aufsezung des werckhs fallende ainhundert gulden, sovern aber gemelter orglmacher

selbige empfachete und hinnach vor aussgang der gemelten zway gwerschafft jarn sich wider verhoffen an sollchen werckh ainiche considerierlicher deffect oder mangl erfinden wurde, sein de, derselb obligiert sein solle, sovil remedierlich gnieglich zu suppliern und einzurichten, oder aber wann sollicher mangl von ime nit vellig aufgehebt sein wurde, dass werchk zurugg zunemben und dargegen die empfangnen ainhundert gulden sambt abtrag aller dass wegen verursachten schäden, raiss, partey, und andere uncosten zu widerlegen, und zwar auch in parn gelt, und in kheinen andern werth.

Letstens haben so wohlen gemelter herr Anreiter, als firgestandner porg und eventual selbs schuldner, als auch der orglmacher umb manutenierung obiger obligation, und der schadlosshaltung halber, respective yeder dern vermigen pestermassen obligiert und verschriben warauf in notfahl der fingerzeig geben wirdet.

Dass visier wie das werckh und casten gemacht werden solle, so von herrn pfarrern in Evas unterschriben, hat der orglmacher verschprochen bis Andrei negstkhomendt vor empfachung der dreihundert gulden iro gnaden herren Morn etc., zuruggzustellen und ime davon ain abriss zubehalten.

Urkhundlich seündt hierumben zway gleichlautende gedings und obligations schriften aufgericht, die aine iro gnaden herrn gwalthaber gehörig auf des orglmachers gezümbenden siglpit durch den wol edlen gestrengen herrn Paulen Khofler zu Huebenstain, fürstlich brixnerischen statrichter und obernents herrn Anreiters und das ander für den orglmacher mit letstwolernent iro gnaden Herrn vicecanzler respective angebornen und aignen pettschaften bechreftigt. Bey solcher siglpith seindt als gezeugen zugegen gewest die furnemben und ersamen Christoph Hofer schuelhalter und maister Michael Mayr schuechmacher beed zu Brixen.

Den 11 octobris anno 1681.

(L. S.) *(L.S.)*
(P. K.) *Karl Anreiter*

Actum bei der pfaar in Eves den 12 iuni anno 1682.

Ist dass invermelte werckh oder orgl aufgesuzter compliert worden, doch mit solichen beederseits gewilligten reservat dass wann sich daran in ainem oder andern ohne ausnamb, ainicher mangl oder defect erfinden wurde, der inbeschribne orglmacher oder aufn fahl seine erben, invermelts massen vellig und ohne abgang zu supliciern und zuersuzen und die bedingte zwai jerige gwerschaft ungeendnet bei chreften zuverbleiben haben.

Giovan Antonio Poda pievano di Fassa.
Ursus Neünlist orgl Macher

[San Giovanni di Fassa, Archivio parrochiale]

TRADUZIONE (prof. Vigilio Mattevi)

Si rende noto che il reverendo, nobile ed eruditissimo signore Giovanni Battista Massar, dottore delle Sacre Scrirtture, decano del duomo di Vienna e vicario generale di quella diocesi, consigliere di Sua Maestà imperiale e regia, ecc., per affetto verso la chiesa parrocchiale di Giovanni di Fassa, sua terra natìa, ha deciso di far costruire a proprie spese e collocare nella suddetta chiesa, a onore di Dio e per la propria perenne memoria, un organo di dimensioni proporzionate alla chiesa stessa; ed a tale scopo ha pregato di agire in sua vece e di trattarne l'acquisto l'eccellentissimo signor Giorgio Felice Mor de Sunnegg e Mornberg, consigliere di Sua Maestà imperiale e regia, e rispettivamente consigliere e vice cancelliere del principe e vescovo di Bressanone. In seguito fra il summenzionato ecc.mo signor vice cancelliere, quale delegato, e l'egregio Ursus Neinlist organaro di Bressanone è stato concordato e stipulato il contratto alle condizioni qui appresso riportate.

In primo luogo, il suddetto organaro si è obbligato a nome proprio e dei suoi eredi a costruire entro il termine di un anno dalla data odierna, un nuovo organo fatto a regola d'arte con la cassa pertinente, secondo il disegno presentato e firmato personalmente dal signor parroco di Fassa, nonché a fornire egli stesso, senza eccezione, ogni qualsiasi cosa e materiale a ciò occorrenti, e precisamente nelle misure, qualità e registri qui sotto specificati.
Primo: il principale di otto piedi in stagno.
Secondo: l'ottava di quattro piedi.
Terzo: la superottava di due piedi.
Quarto: la quinta di un piede e mezzo.
Quinto: la quintadecima ossia quarta di un piede.
Sesto: il doppio zimbel.
Settimo: il subbasso tappato di legno d'abete di sedici piedi.
Ottavo: flauto in ottava di quattro piedi.

Tutti i registri suddetti tranne il primo ed il settimo, siano di metallo, ossia di stagno e piombo, secondo le [consuete] proporzioni.

Tremolo.

Lo strumento deve essere messo in opera (accordato - intonato) tra il corno e il cornetto.

In secondo luogo, l'organaro deve fabbricare quelle canne che vanno fatte di metallo usando stagno e piombo nella giusta proporzione, e non abbondare nel piombo e risparmiare lo stagno a suo proprio vantaggio.

In terzo luogo, lo stagno dev'essere inglese di buona qualità, e le pelli di buon castrone.

In quarto luogo, deve essere usato legname ben stagionato e di ottima qualità, quale si conviene per un'opera siffatta, e non usare legname scadente come fanno a volte gli organari, a loro profitto personale.

In quinto luogo, per accelerare il compimento dell'opera l'organaro deve quanto prima richiamare presso di sè il proprio figliastro, attualmente assente, e servirsi del suo aiuto finché l'organo sarà ultimato e collocato al suo posto.

In sesto luogo, l'organaro è tenuto a far trasportare fino ad Ora a proprio rischio e a sue spese il meccanismo completo con la sua cassa e tutti i suoi accessori, mentre al trasporto da Ora in Fassa provvederanno i fassani con mezzi propri; sempre però sotto la responsabilità dell'organaro che dovrà personalmente assistere ad Ora all'operazione di carico da parte dei fassani.

In settimo luogo, all'organaro spetta pure l'esecuzione della cassa, e precisamente con due portine sul retro di misure analoghe alle precedenti, item una portina su ogni fianco ed altresì due portine supra la tastiera, il tutto sufficientemente guarnito di cardini in ferro e serrature che saranno pagati dallo stesso organaro.

In ottavo luogo, l'organo dev'essere alto 20 piedi e largo all'incirca 12 piedi e mezzo; la larghezza si può eventualmente restringere un poco, in proporzione della lunghezza, ma senza danno all'opera, mentre l'altezza non deve essere ridotta.

In nono luogo, per l'esecuzione completa dell'opera, comprese le spese d'acquisto dei materiali, di trasporto (salva la riserva stabilita al termine del punto sesto), di dazio, di messa in opera ed altro, è stato pattutito il compenso di settecento fiorini, dico fl. 700, da 60 carantani cadauno, con una caparra di tre talleri, oltre ad un supplemento già compreso nell'importo suddetto, di cui l'organaro dovrà rendere conto; nonché un tallero agli aiuti ed apprendisti, che fa in tutto fiorini sei. Inoltre durante il periodo della messa in opera dell'organo, al maestro ed ai suoi aiutanti, il vitto sarà fornito gratuitamente in Fassa.

In decimo luogo, il pagamento del compenso sopra stabilito avverrà con le seguenti modalità. Sua eccellenza il signor vice cancelliere ha benevolmente dichiarato di voler lui stesso far acquistare a Monaco e trasportare a Bressanone, lo stagno inglese necessario per l'opera, ossia di pagare e detrarre dall'importo sopra specificato, tre centinaia di libbre di stagno, comprese le spese del dazio e del trasporto; inoltre di voler versare, da oggi entro la prossima fiera di s. Andrea a Bolzano, una somma per l'acquisto degli altri materiali necessari, che aggiunta alle spese dello stagno, porti all'ammontare complessivo di trecento fiorini.

In fine a costruzione e messa in opera ultimate, all'organaro saranno corrisposti cento fiorini, più la suddetta caparra ed un donativo ovvero mancia. I rimanenti trecento fiorini invece, secondo gli accordi stabiliti saranno trattenuti dal nominato ecc.mo signor Mor ecc., a titolo di garanzia e cauzione per il periodo di due anni a decorrere dalla messa in opera dell'organo; trascorso il quale, ove l'opera risulti ben fatta ed efficiente, potranno essere liquidati all'organaro oppure eventualmente ai suoi eredi.

Ancora ed in undicesimo luogo, ove durante il suddetto periodo di due anni

di garanzia l'organo manifesti qualche guasto o difetto, l'organaro sarà tenuto a recarsi in Fassa a proprie spese ogniqualvolta ciò sia richiesto a necessario, e ad eseguire le opportune riparazioni, di contro avrà il vitto gratuito; qualora ne sia personalmente impedito, dovrà inviare a proprie spese ed alle medesime condizioni un'altra persona esperta.

In dodicesimo luogo, per quanto riguarda i trecento fiorini che a norma degli accordi sopra stabiliti saranno liquidati entro la prossima fiera di s. Andrea a Bolzano, su richiesta dell'organaro, il signor Carl Anreiter, commerciante a Bressanone, ha acconsentito di anticiparli ed a farsene mallevadore a questa condizione, che ove l'organo non risulti eseguito e messo in opera in modo soddisfacente e nei termini prescritti, l'eccel.mo decano del duomo di Vienna o i suoi rappresentanti, rispettivamente la suddetta chiesa parrocchiale, rifonderanno al citato signor Anreiter oppure ai suoi eredi l'intera somma di trecento fiorini in contanti, con l'aggiunta di ulteriori spese e danni; mentre il signor Anreiter per sè ed i suoi eredi ha dato assicurazione di rinunciare ad ogni azione giudiziaria.

Per quanto concerne la seconda rata del pagamento, ossia i cento fiorini liquidabili dopo la posa in opera ultimata dell'organo, qualora a pagamento avvenuto, e prima della scadenza dei due anni di garanzia, l'organo manifesti qualche difetto o guasto considerevole, l'organaro sarà tenuto a ripararlo in quanto possibile, oppure, in caso di deficienze irrimediabili, a riprendersi l'organo ed a restitutire i cento fiorini ricevuti, con la rifusione di tutti i danni a ciò conseguenti, spese di viaggio, di parte ed altro, e ciò in denaro contante ed in nessun altro valore.

In ultimo luogo, per il mantenimento degli accordi sopra descritti, sia il signor Anreiter, nella veste di garante e mallevadore, sia l'organaro stesso hanno obbligato tutti i loro beni, sui quali ci si rivalerà in caso di necessità.

L'organaro ha promesso di restituire all'ecc.mo signor Mor ecc., entro il prossimo giorno di S. Andrea, prima di riscuotere i trecento fiorini, il disegno, firmato dal signor parroco di Fassa, di come l'organo e la cassa verranno fatti e di tenerne per sè una copia.

Di quanto sopra è stato redatto un documento di contratto ed obbligazione in due esemplari identici, dei quali uno spettante al signor procuratore di Sua Eccellenza e sigillato, su richiesta dell'organaro, nobilissimo signor Paul Khofler di Huebenstein, giudice del principato vescovile nella città di Bressanone, e dal suddetto signor Anreiter, l'altro spettante all'organaro e convalidato con sigillo personale di Sua Eccellenza il signor vice cancelliere. Alla richiesta d'apposizione dei sigilli sono stati presenti come testimoni gli egregi e spettabili Cristoforo Hofer, maestro di scuola, e mastro Michele Mayr calzolaio, ambedue di Bressanone.

(L. S.) *(L. S.)*
(P. K.) *Carl Anreiter*

Dato nella sede parrocchiale di Fassa il 12 giugno 1682.

È stata completata l'erezione dell'opera ossia dell'organo come di anzi descrittto, rimanendo però d'accordo le due parti che ogni qualsiasi mancanza o imperfezione che vi si dovesse riscontrare verrà riparata su richiesta, senza eccezioni, dal predetto organaro, o in caso dai suoi eredi a loro spese, e così viene pure confermata la validità del periodo di garanzia stabilito di due anni.

Giovan Antonio Poda
pievano di Fassa

Ursus Neinlist
orgl macher

2.

Liquidazione delle spese per la costruzione dell'organo di San Giovanni. 1684

Nachdeme das orglwerckh, so der herr Ursus Neinlist orglmacher zu Brixen in der pfarrkirchen alhier in Eves fabriciert, und ungever vor zwai jarn aufgesizt, auch darumben die zwaijerige gwerschaft versprachen hat, dermallen in zimblichen esse beschaffen, obn es zwar noch nach ervolgter vorgeben stimb und adgiustierung durch werckhsverstendige, nit fir gnuiglich complet reconosciert worden, haben doch iro hocherwirdig herr Johann Anthoni Poda Heilliger Schrift licentiat pfarrherr alda, sambt den kirchprebsten ernenten pfarrkirchen Niclauss de Florian zu Puz, und Michael de Piaz zum Stein, innamen wolernents Gotteshaus gewilliget und consentiert, dass ermelter herr orglmacher mige dass yenige gelt so bei iro gnedigen herrn von Mor etc., hochfürstl. brixnerischen rat und canzlern, titl. etc., wegn dises werckhs vermig darumben aufgerichter contracts dessen datum alda vorbehalten ligent ist, und von iro hochwirdigen und gnädigen herrn herrn Johan Baptista Mayrn thumbprobsten in Wien etc., sambt merer so benant hievon zu desem ennde aussgelegt remetiert werden, gegen quitung zuhanden empfachen, doch gegen diser austruckherlichen condition, dass ermelter Neinlist hingegen für sich und seine erben sich obligiert und verpunden, auf begern, ain mahl hereinzukhomben, oder ainem anderen werckhsverstendigen zuschickhen, alle erforderliche notturfft an ernante orgl zu adgiustiern, und selbige zustand ohne ainiche weitere bezalung, als allein wegen der raisszerung für sein oder aines anders person teglich ain gulden, und alda in Evas was die zerung am betreffen werdet, ohne sein entgelt zubezallen.

Dessen zu urkhundt haben sich ohen obgemelter herr pfarrer fir sich und innamen der kirchprobst ainer; und obgemelter Neinlist fir sich selbs anderseits, aigenhändig unter schriben, auch leugtnen benanter herr pfarrer sein petschaft hierunter gedruckht.

So beschehen im pfarrwidumb daselben den 15 tag monats iuni anno 1684.

(L. S.) *Joannes Antonius Poda parrochus.*
Ursus Neinlist beköm wie stesdt manu propria.

[San Giovanni di Fassa, Archivio parrocchiale]

TRADUZIONE (prof. Vigilio Mattevi)

Poiché l'organo che il signor Ursus Neinlist, organaro di Bressanone, ha costruito per la chiesa parrocchiale di Fassa e collocato in opera circa due anni or sono promettendo una garanzia di due anni, attualmente si trova in condizioni abbastanza buone, e benché sia stato giudicato da esperti non perfettamente efficiente, anche dopo le pretese accordature e riparazioni, tuttavia il rev.mo signor Giovanni Antonio Poda licenziato della Sacra Scrittura e rettore di questa parrocchiale assieme ai fabbriceri di detta chiesa Nicolò de Florian da Pozza e Michele de Piaz da Pera, hanno acconsentito che al predetto organaro venga liquidata contro quietanza, la somma destinata all'organo in parola e depositata, a sensi del contratto di cui si omette la data, presso l'eccel.mo signor Mor ecc., consigliere e cancelliere del vescovo e principe di Bressanone, titl. ecc., somma che è stata qui trasmessa insieme con le altre spese a ciò occorrenti, dal rev.mo et eccellente signor Giovanni Battista Massar, prevosto del Duomo a Vienna ecc., salva però l'esplicita condizione che il predetto Neinlist si obbliga per sè e per i suoi eredi a recarsi qui ogni qualvolta sarà richiesto, o mandarvi un sostituto qualificato, e ad eseguire tutte le riparazioni necessarie all'organo a proprie spese e senz'altro rimborso che un fiorino al giorno, per le spese di viaggio sostenute da lui o da altra persona, nonché le spese di vitto ed alloggio occorrenti qui in Fassa.

A conferma di ciò il suddetto signor parroco a nome proprio e dei massari da una parte ed il suddetto Neinlist dall'altra, hanno firmato di propria mano, ed inoltre il signor parroco ha impresso il proprio sigillo.

Dato nella canonica di Fassa il giorno 15 del mese di giugno dell'anno 1684.

3.

Preventivo per restaurare l'organo di San Giovanni di Fassa. 1829

Reparaturs-Anschlag der Pfarr-Orgl zu Fassa.

Nachdem der unterzeichnete auf Veranstalltung des Herren Pfarrers und Dekandtes zu Fassa die dortige Pfarr-Orgl zu St. Johannes ganz genau untersuchet hat, hat er folgende Reparaturen für nothwendeg befunden.

Drey ganz neue Blassbälge, zwey neue Klaviere und Pedal, auch das Positiv-Orgln, welches bereits unbrauchbar ist, herzustellen samt einen neuen Oktav-Pass, und einige grossere Possaunen.

Was zu dieser Reparatur nothwendige Bau-Materialien, und Arbeitstäge beylägfig braucht

		F.	X.
n. 18	Bodenflecken, zu 12 xer	3	36
n. 14	Dinere, zu 7 xer	1	38
n. 10	Stück weisses Leder, zu 36 xer	6	–
10	Lb. Leim, zu 22 xer	3	40
40	Tag Tischlerarbeit, zu 48 xer	32	–
	Schlosser und Schmidt Arbeit	10	–
	Sattler Arbeit	6	–
n. 21	Tag ein Beyhelfer, zu 39 xer	12	59
n. 18	Klafter Seiler	10	–
n. 60	Täge Arbeitslohn für Unterzeichneten, zu 1,36	98	–
	Für 3 Täge Hin und Herreise, zu 2 F.	6	–
		189	53

Fassa, den 30 Juli 1829

Joseph Lusser
Orgelmacher in Brixen.

[Trento, Archivio di Stato, Giudizio di Fassa, Ecclesiastico, 1829-1848, fasc. *Restauro Organo*]

4.

Referenze per l'organaro Baldassare Massl. 1843.

Provincia del Tirolo - L'I. R. Giudizio distrettuale di Livinallongo.

Al lodevole Imp. Reg. Giudizio di Fassa.

In evasione alla ben gradita sua dei 28.3. p.p. n. 680, si pregia a notificarLe quanto appresso. Baldassare Massl facitore d'organi, domiciliato a Weidenthal giudizial distretto di Mühlbach, ha eretto nella chiesa parrocchiale di questo capoluogo, un organo con 21 registri per prezzo assai ristretto di 1300 F. abusivi. Questo fabbricato gli è riuscito a perfezione, abbracciando tutti i registri di un organo perfetto.

La forza, l'amabilità, l'armonia e la sostanza dei suoni sono veramente virtuosi.

Giudicando quindi da quest'organo, come pure dai diversi assai favorevoli attestati, in di cui possesso trovasi questo bravo maestro, e dei quali, diversi ne furono già inseriti nella gazzetta d'Innsbruck, e credendo finalmente al giudizio perito di don Ladurner a Bressanone che protegge il Massl più che gli altri del simile arte, puossi e deversi dire, possedere il maestro in discorso tutta la capacità di sua arte.

Il di lui carattere è ottimo, egli non promette mai ciò che non può mantenere, e nel suo contatto con questa chiesa fu trovato più che onesto, come pure diligente e fedele nella esecuzione.

Dovendo lo stesso partire in pochi giorni da qui e recarsi in Defferegen, ove, come pure in altri luoghi, gli venne affidata la fabbricazione di un nuovo organo, viene invitato il lodevole Giudizio di rivolgersi a quello di Mühlbach, in caso che le piacesse di servirsi di questo veramente bravo maestro.

Dall'I. R. Giudizio Distrettuale di Livinallongo li 9 aprile 1843.

L'I. R. giudice Lang
Antonio Davarda attuario.

[Trento, Archivio di Stato, Giudizio di Fassa, Ecclesiastico, 1829-1848, fasc. *Restauro Organo*]

5.

Preventivo di spesa per riparare l'organo di San Giovanni. 1843

Kosten Überschlag über eine Reparation einer Orgel in der Pfarrkirche zu Fascha.

A) An Bau Materialien.

14 Stück Bodenflachen von Fichte Holz, ein Stück 30 Kr.	F.	7
60 Stück Wandflecken von Fiichtenholz, 1 Stück 12 Kr.	F.	12
1 Stück Birnbaum Holz	F.	1
4 Lb. Schwarzebenholz, das Lb. 44 Kr.	F.	2,48
3 Stück Flecken von Lerchen Holz, 1 Stück 24 Kr.	F.	1,12
20 Stück Fell in Alaun gearbeitet, das Stück 1 F.	F.	20
20 Lb. Leim, das Lb. 24 Kr.	F.	8
Eisen und Messingen Drat	F.	2
Messinger Blech zu die Bosaunen	F.	1,12
140 Lb. Zin, das Lb. Kostet 48 Kr.	F.	32
Eisen Schreufen	F.	1
Schmidt Arbeit	F.	1,12
Summa	F.	89,24

B) An Tagschichten.

Die Fuhr von Vals nach Bozen	F.	20
Ein Tischler 100 Tage Arbeit, den Tag 48 Kr.	F.	80
Unterzeichneter Orgelbauer, 100 Tag Arbeit, den Tag 1,48 kr	F.	180
Den Balgzieher 20 Tag, den Tag 30 Kr.	F.	10
Summa	F.	290

Was in diese Orgl neu gemacht, und verbessert werden muss.

1) Werden 3 neue Blassbälge gemacht, welche auf ein anders Ort versetzt werden.
2) Wird ein neues Pedal mit mehr Klavis verfertiget wie zu vor.
3) Werden zwei neue Manoal mit Schwarze benholz auch mit weisen Elfenfein verfertiget mit 45 Klavis wie zu vor.
4) Werden 2 neue Register gemacht, 1 Ocktavpass, 8 Fuss, und Posaum 8 Fuss.
5) Wird ein neuer Zinnregister Ocktav 4 Fuss genannt, gemacht, welche in Boditiv in das Gesicht gestellt wird, die alten Pfeifer werden heraus

genommen, weil sie ein schlechten Tonn geben, und gar kein Ansehen machen.

7) Werden alle Zinn und Holz Pfeifen auch die Mangellten reapriert hergestellt, die ganze Orgel von Staub gereiniget, die Windladen repariert, die ganze Orgel in einen bessern, auch Dauerhalten Stand gesetzt werden. Diese Stücke werde ich zu Hause verfertigen, und werde sie nach Bozen liefern, von da müssen sie diese Stücke, auf ihnen Kosten, nach Fascha liefern. In September 1844 werde ich kommen die Arbeit zu verfertigen. Ich werde ein Iahr gut stehen, und dann unendgeldlich einstimmen.

Bedingnisse.

Sie müssen mir 100 F. Vorschuss mit dem Akont schicken, und 229 F. nach verfertigter Arbeit, und 50 F. nach einem Iahrn.

Wiederhaltung.

A. Bau Materiale	89 F. 24 Kr.
B. Tagschichten	290 F. - -
Zusammen in Reichswärung	379 F. 24 Kr.

Vals den 23 November 1843

Balthauser Massl Orgelbauer

22 November 1844

Balthauser Massl Orgelbauer

[Trento, Archivio di Stato, Giudizio di Fassa, Ecclesiastico, 1829-1848, fasc. *Restauro Organo*, Buch. n. 6729]

6.

Progetto per il rinnovo dell'organo. 1843.

Was in diese Orgel neu gemacht und verbessert werden muss.

Es kommen in diese Orgel 3 neue Windladen, 2 neue Manual mit 54 Klavis und mit Schwarzebanholz gemacht, 2 neue Blasbälge welche auf enderes Ort versetzt werden, 1 neues Bedal mit 16 Klavis. Es werden 2 neuen Register gemacht ein Oktavpass 8 Fuss von Holz, und Pasaunn 8 Fuss Holz.

Es wird noch ein neues Register gemacht von Zinn Oktav 4 Fuss genannt, welches in Positiv in das Gesicht gestellt wird. Die alten Pfeifen werden heraus genammen, weil sie kein Ansehen machen, und auch einen schlechten Ton geben. Es werden alle Zin und Holzpfeifen verbessert, auch die mangelten hergestellt, die ganze Orgel von Staub gereiniget. Auch die Register zu verlängern, braucht man 100 neue Zinn und Holzpfeifen. Diese Stücke werde ich zu Hause arbeiten, und Sie nach Botzen schicken, und von da müssen sie diese Stücke nach Fascha bringen, auch müssen sie mir 10 Wandflecken auf ihnen Kosten herstellen.

Vals den 19 december 1843. *Balthasar Masl Orglbauer.*

Auf Vierhundert drey und zwanzig Gulden, 2,2/5 an C.M adiustiert k.k. Gubern. Baudepartimant.

Innsbruck am 30 april 1844. *Pawliczek.*

Zustellung = Schein.
Ueber eine expedition des k.k. Landegericht Mühlbach mit n. 2398.
Ueberschicht dem Balthasar Masl in Vals.
Betreff. verschlossene Dekret. Zugestellt den 2ten Dezember 1843.
Unterschrift oder Handzeichen des Empfangeers

Balthauser Massl Orglmacher

Unterschrift des zustellenden Amtsbothen

Thomas Weissenbach Gerichtdiener.

[Trento, Archivio di Stato, Giudizio di Fassa, Ecclesiastico, 1829-1848, fasc. *Restauro Organo*, Buch. n. 6729]

7.

Perizia sulle condizioni dell'organo di San Giovanni. 24 marzo 1844.

Löbliches k.k. Land und Criminal Untersuchungs Gericht
Cavalese.

Im Nachgangen der Wohllöblichen Kreisämtlichen Weisung vom 5 d.M. N° 3564/524, Bau, verfügte sich der gehorsamst Gefertigte nach Fassa, und hat die dortige Orgln der Pfarrkirche genau untersucht, und beehrt sich nun unter Rückstellung der Komunikate folgendes Gutachten zu erstatten.

I°. Ueber den gegenwärtigen Zustand der Orgl und deren Gebrechen.

II°. Ueber die notwendigen und zweckdienlichen Reparationen und Veränderungen.

III°. Ueber den Kostenüberschlag und die Bauausführung.

Ad I°. Der gegenwärtige Zustand der Orgl ist so beschaffen, dass die selbe mit den andere Blass-Instrumenten um einen viertel Ton zu hoch stimmt, kein Register hat, welches einzele gebrauch werden könnte, und in einem solichen Grade verstimmen ist, dass die Musick dadurch verdorben wird.

Die Blasbälge und die Windladen sind so gerissen, das mit blosser Ausbesserung derselben nur auf kurze Zeit geholfen seyn würde;

und überdiess ist der ganze Mechanismus sammt der Clavitur so schlecht und gebrechlich, das wirklich eine bedeutende Reparation vorzunehmen ist.

II°. Am diese Orgl gut und dauerhaft herzustellen findet der gehorsamst Gefertige für nöthig anzuzeigen, dass alle drey Windladen, nemlich für das Manual, Pedal und Positiv, neu gemacht werden müssen; und da die Clavitur und das Pedal in einem so erlenden zustande ist, dass nur der Organist in Vigo, und Niemand ander darauf zu spielen vermag, so unterliegen auch diese einer ähnlichen Reparatur.

Da diese sonst güte Orgl Mangel an nöthigen Bass leidet, so sind zwey neuen Bassregister /: Passaun und Octavbass /: sehr nothwendig, so wie auch drey neue und grossere Blassbälge.

III°. Da aber die Pfarrkirche einen bedeutenden Cassa Vorschuss hat, und die geistliche und weltliche Kirchenvorstehung es sehr wünscht, dass diese Orgl /: was zwar für Fassa gerade nicht nöthig ist /: mit 54 Clavis, und das Pedal mit 16 nach französischer Art gemacht wird, so ist es immer vortelihäfter, indem doch der Mechanismus bereits neu gemacht werden muss, dass die übrigen Töne hinzigesetzt werden.

Da der Orglbauer Baldassarre Masl den Kostenüberschlag über alle nothwendige Reparaturen machte, jedoch in seiner Rechnung ein Verstoss per 61 fl. R.W. zu finden war, so wurde der ganze Kostenüberschlag aur 528 fl.

R.W. zu stehen kommen, jedoch mit den Bedengnissen, dass der Uebernehmer die neue Bass-Windlade nicht mehr der gegenwärigen gleichstelle, sondern selbe gleich der Manual - Windlade setze, dann den Subbass auf beyde Seiten einschliesse.

Dass er die Blassbälge, welche gegenwärtig in der Mitte des Orchesters auf dem Boden stehen, hinter der Orgl in das befindliche Gewälbe versetze, damit selbe besser geschont bleiben, und das Getöse entfernt wird.

Alle Pfeifen reinige di magelhaften ersetze und die Orgl rein stimmen.

Auf solche Weise die Orgl gut und dauerhaft hergestellt.

Schlisslich erlaubt der gehorsamst Gefertigte sein Reise Partickolarn zur geigerten Behandlung in Vorlage zu bringen.

Cavalese am 24 März 1844.

Damian Kofler Pfarreorganist

Li 22 november 1844. *Balthauser Massl Orgelbauer*

[Trento, Archivio di Stato, Giudizio di Fassa, Ecclesiastico, 1829-1848, fasc. *Restauro Organo*, 25 marzo 1844, n. 1239/ac15]

8.

Accordi per il restauro dell'organo di san Giovanni. 6 ott. 1844

An das K.K. Landgericht zu Fascha

Gnädiger Herr.

Ich muss Ihnen bereichten, dass ich vor Martine nicht Zeit habe nach Fasche zu kommen; denn ich muss nach Tefereggen gehen, eine neue Orgel aufzustellen. Ich meine es werde in Frühjahr noch Zeit sein hinein zu gehen, deswegen kann ich das Meiste zu Hause verfertigen, bis auf den Positiv-Windladen.

Wenn sie alles in der Ordnung haben, auch mir die Orgel aufertrauen wollen so schiken sie mir wie der Kontrackt lautet das Geld als Vorschuss dass ich könne zu arbeiten anfangen. Die Orgel werde ich Ihnen mit 54 Klavis verfertigen, wie der Kontrackt lautet, da braucht es keine Abende in der grossen Kosten hab ich blatz genug. Den Blatz von dem Kasten in Positiv, werde ich schon hinein kommen abzumessen.

Das übrige könne ich heuer in Winter alles vertig machen; den ich habe 2 güte Gesellen, die Arbeit gehet schnell vorwerts. Wenn sie mir die Orgl übergeben, so werde ich sie beide den ganzen Winter behalten, sonst lasse ich den andern gehen. Ich ersuche Ihnen schicken, Sie mir das Geld sobald es sein kann, damit ich weisse, wie ich in der Arbeit war. Ich meine der Kontrackt hab ich nicht zu hoch angeschlagen, nachlassen kann ich nicht mehr. Bey sankt Kristina in Gröden, hab ich nur den Kontrackt um. 300 f. zu nieder angeschlagen, dass hab ich alles verloren. Bey Ihnen denke ich, werde ich auch einen kleinen Provit haben, wenn ich alles mit Fleiss verfertige.

Noch etwas habe ich Ihnen zu melden. Für di 8 Briefe welche sie mir geschicht haben, habe für einen 25 ks. W.W. bezahlen müssen, das macht 2 f.. Unser Landrichter schicht mit die Briefe den Gerichtsdiener zu mir, wo er die Briefe fast alle Stund unengeldlich zu mir bringen könnte. Er sagt das Geld hab ich in Fascha abzuhalten. Machen Sie Adtresse an mich, dann ist es ein kleiner Unkoisten. Indessen Empfehle ich mich Ihnen und verbleibe untertänigsten Diener

Vals, den 24 September 1844.

Balthassar Massl
Orgelbauer zu Vals

[Trento, Archivio di Stato, Giudizio di Fassa, Ecclesiastico, 1829-1848, fasc. *Restauro Organo*, 6 ottobre 1844, n. 2098/15]

9.

Contratto per il restauro dell'organo di San Giovanni. 22 nov. 1844.

Atto nell'I. R. Giudizio Distrettuale di Fassa li 22 novembre 1844. Avanti l'I. R. Giudice aggiunto Armellini

Bernard attuario.

L'inclito I. R. Capitanato col rispettato suo decreto dei 3 luglio 1844 N° 10703/1603 fabbr., partecipò al Giudizio, il permesso dell'Eccelso Governo dei 14 giugno anno in corso N° 14039, di riattare questo organo parrocchiale.

In base a tale concessione si presentarono oggi il sig. decano don G. Batta Thies e Baldassarre Massl di Vals fabbricatore d'organi coi quali passò al seguente contratto, salvo l'esteso in bollo. Baldassarre Massl facendo per sè e eredi si obbliga di ristaurare questo organo parrocchiale, nel modo apparente dai propri preventivi, e dichiarazione d.d. 23 ottobre e 19 dicembre 1843, e dichiarazione dell'organista di Cavalese 24 marzo 1844, e preventivo aggiunto dalla direzione delle fabbriche, il 30 aprile anno in corso, atti questi tutti, a cui si richiamano le parti, che sottoscrivono in conferma, e che vengono uniti al presente contratto come parte integrate.

Per tutti questi lavori, e prestazioni di materiali pei lavori necessari, questa chiesa parrocchiale pagherà al Massl fiorini 528 d'Imp., e clò con 200 F. appena che il Massl presterà una sigurtà a garanzia dell'importo anticipato; con F. 222 subito che sarà attivata l'opera, con F. 100 un anno dopo l'ultimazione, e dopo che sarà da perito in arte collaudata l'opera.

Il Massl si obbliga di mantenere e garantire in propriis l'organo per lo spazio di un anno intero, dopo che sarà ultimato, vale a dire fino all'epoca della collaudazione.

Preletto ed in conferma il sottoscritto.

Giambattista Thies parroco decano
Balthauser Massl Orglbauer
Armellini Leopoldo Giudice aggiunto
Bernard Pellegrino cancelliere.

[Trento, Archivio di Stato, Giudizio di Fassa, Ecclesiastico, 1829-1848, fasc. *Restauro Organo*]

APPENDICE III

Elenco delle musiche già appartenenti alla Cappella musicale e alla Banda di Vigo di Fassa

Le musiche elencate di seguito sono state ritrovate quando il volume era già in corso di stampa. Se ne presenta quindi solo un catalogo sommario, sottolineandone l'importanza storica e, contemporaneamente, il loro cattivo stato di conservazione. L'indicazione di "Partitura" rimanda alla parte per organo e voci (con segnature spesso in rosso degli "a solo" strumentali) utilizzata dall'organista. Le parti indicate, quando non diversamente precisato, sono sempre da intendersi come copie uniche; alcune risultano con carta e scrittura più tarda, a dimostrazione d'un uso prolungato nel secolo. Molte sono le musiche incomplete e diverse le segnature (applicate anche in tempi successivi) che rimandano ad un catalogo generale assai più consistente. Le abbreviazioni per gli strumenti sono quelle abitualmente in uso nella catalogazione tradizionale.

1. Musica sacra

S. 1
Anonimo
Ave Maria
Dueto di Soprano Imo e IIdo e organo. Ridotta da Pant.e Detomas Org.a 1.6.84
Partitura, 2 cc; parti: Soprano I, Soprano II

S. 2
Anonimo
Miserere
Partitura; parti: fl II, cr segnale I in C, fg

S. 3
Anonimo
Salve Regina - Litanie
Parti: fl, cl I, cl II, cl III, tr I, tr II, cr segnale, cr in G, cr basso, violone, fg, bombardone

S. 4
Anonimo
Tantum ergo
Parti: Alto, Tenore, violone, fl I, cl I in Dis, cl II in Dis, fg, tr I in Dis, tr II in Dis, tr I in Dis, tr II in Dis, cr I in Dis, cr II in Dis, cr segnale in B, cr segnale basso in B, bombardone

S. 5
Anonimo [Giovanni Battista Detomas]
Alma Redemptoris
A Canto Imo, Canto IIdo e Basso. Clarinetto Imo, Clarinetto IIdo, Clarinetto IIIzo, Flauto Imo, Flauto IIdo, Corno Imo, Corno IIdo, Fagotto, Possaune, Organo
li 16xbre 1832 Gbatta Detomas Organista.
Partitura, 2 cc; parti: Canto I, Canto II, Basso, cl I, cl II, cl III, fl I, fl II, cr I e II in F, fg, Possaunn.
[Segnatura: II in rosso]

S. 6
Anonimo [Matteo Ploner]
Psalmi ad Vesperas de Dominica
Parti: Canto I [In fine: «Detomas li 26.6.33»]
[Segnatura: N. V in rosso]

S. 7
Antologia
Canti sacri [A tre voci: Soprano I e II, Basso]
1. *La Conversione. I Lombardi alla prima Crociata* [G. Verdi]
2. *Salve Regina* [S. Mercadante]
3. *Litanie* [G. Bertanza]
4. *Al crine cingete* [Mutinelli]

S. 8
Al. Bauer
Missa de Requiem op. 36
Partitura, 7 cc.; parti: Canto I, Basso, vl I, vl II, violone, fl I, cl I in C, cl II in C, tr I in C, tr II in C, cr I, cr II, cr segnale, cr basso, fg o vlc, Possaun, bombardone in C

S. 9
Bychler
Tantum ergo
A canto, Tenore e Basso, Clarinetto I, Clarinetto II, Oboe I, Oboe II, Flauto I, Flauto II, Corno I, Corno II, Tromba I, Tromba II, Timpani, Fagotto e Organo.
Composti dal Sig.r Abate Bychler. Detomas 1826
Partitura, 1 c.
[Segnatura: Fascicolo II in rosso]

S. 10
D. Bussola
Messa del Molto R. D. Bussola

[«Clerici Cristofori Blasii a Grauno III Theol. Curs. alumnus anno D.ni MDCCCLXIV»]
Partitura, 8 cc.; parti: Soprano, Alto
[In aggiunta: *Sanctus e Agnus* di D. Giuseppe Veiss]

S. 11
Giovanni Cagliero
Sanctus
Parti: Soprano, Alto, Basso

S. 12
L. B. Est
Missa Nr. 1
Parti: vl I, vl II, vl II [carta più tarda, scrittura diversa], fl, fg, vlc, violone
[Sulle parti: «G. Battista Detomas»]

S. 13
L. B. Est
Missa Nr. 5
Parti: vl I, vl II, fl in D, fg, vlc, violone
[Sulle parti: «G. Battista Detomas»]

S. 14
L. B. Eest
Offertorio
Partitura 2 cc; Parti: vl I, vl II, violone, vlc, fl, fg
[Sulle parti: «Gbattista Detomas»]

S. 15
L. B. Eest
Offertorium
a Canto Imo, Canto IIdo, Basso et Organo
Partitura 9 cc; parti: Canto I, Canto II, Basso, cl I in C, cl II in C, tr I, tr II, cr segnale, cr segnale basso, fg, bombardone, org.
[Sulla partitura: «Gbatta Detomas»; parti più piccole con aggiunta sul retro di un'*Ave Maria*]
[Segnatura: N. VI in nero]

S. 16
L. B. Est
Vesperas
Parti: fl, tr II con macchina, fg o vlc

S. 17
Carlo Esterle
Sanctus, Benedictus, Agnus Dei.

Con Soprano Imo, Soprano IIdo, Basso, et Organo del Maestro Esterle.
Partitura, 3 cc.; parti: Alto, Basso, cl I, cl II, fg, bombardone
[Sulla partitura: «Dono da Don C. L. Copiatto da me Pantaleone Detomas Org.a»

S. 18
Joseph Helzman
Missa Brevis a Canto, Alto, Basso cum Organo de Auctore Joseph Helzman Per me Gio. Batta Detomas 1824
Partitura, 10 cc.; parti: Canto I, Alto, Tenore, Basso, cr II e II in F, cr I e II in B
[«Fine li 19 ottobre 1824 G.B.D.O.»]
[Segnatura: N. 1 in nero]

S. 19
Wilhelm Lechleitner
Missa in B a Canto ed Alto di Wilhelm Lechleitner per me Giovanni Baptista Detomas
Partitura: 10 cc, parti: Canto I [«Finis li 23 Giugno Lano 1824»], Canto II, Basso [Altra carta, altra scrittura, aggiunta posteriore]
[In fine partitura: «Fine li 2 Giugno 1824 Gio. Batta Detomas Organista in Fassa»]
[Segnatura: VIII]

S. 20
Wilhelm Lechleitner
Offertorium
Parti: cr Imo in C, cr II in C

S. 21
W. L. Lechleitner
Messa Solenne in C
a Canto, Alto, Tenore, e Basso. Clarinetto Imo, Clarinetto IIdo, Flauto Imo, Flauto IIdo, Corno Imo, Corno IIdo, Tromba Ima, Tromba IIda, Timpani, Fagotto et Organo. Composta dal Sig.r W. L. li 30.12.35 Gbatta Detomas 1840.
Partitura: 18 cc; parti: Canto Imo, Canto IIdo, Tenore, Basso, violone, fl Imo, fl II, cl I, cl II, tr I, tr II, tr II in C, tr bassa in C, cr I e II, cr segnale in C, cr segnale basso [carta più tarda], fg, Possaun, bombardone in C, timp in C
[Segnatura: N. XXX in nero]

S. 22
W. L. Lechleitner
Te Deum laudamus
A canto Imo, Canto IIdo e Basso. Violino Imo, Violino IIdo, Flauto I, Flauto IIdo,

Oboe Ino, Oboe IIdo, Corno Imo, Corno IIdo, Tromba I, Tromba IIda, Timpani Fagotto, Possaunne et Organo.
Composto dal Sig.r W. Lechleitner, li 15.9.33. Gbatta Detomas.
Partitura: 1 c.; parti: Canto I [«li 28.10.33 Detomas»], Canto II, Basso, vl I, vl II, violone, fl I, fl II, ob I, ob II, tr I con macchina [altra carta], tr II con macchina [altra carta], tr I e II, tr bassa, cr I e II, cr segnale in C [altra carta], fg, Possaunn, timp [Segnatura: N. IV in rosso]

S. 23
W. Lechleitner
Offertorium in G.
a Canto, Alto, Tenore, e Basso. Violino Imo, Violino IIdo, Flauto Imo, Flauto IIdo, Clarinetto Imo, Clarinetto IIdo, Oboe Imo, Oboe IIdo, Corno Imo, Corno IIdo, Fagotto e Organo.
Composto dal Sig.r W. Lechleitner 21.9.36 Cop.o e app.e a me Gbatta Detomas.
Partitura 3 cc. [«li 21.9.36 Detomas»]; parti: Canto I, Alto, Tenore, Basso, vl I, vl II, violone, fl I, fl II, cl I, cl II, ob I, ob II, cr I, cr II, fg, Possaun

S. 24
Lindner
Vesperas
Partitura, 16 cc.; parti: Canto I, Canto II, Basso, vl I, vl II, violone, fl I, 2 fl II, ob I, ob II, cl I, cl II, cl I e II, tr I con macchina, tr II con macchina, tr bassa, cr I e II, cr segnale in C, cr segnale, fg, Posaune, bombardone, timp, org [Segnatura: IV in nero]

S. 25
Lindner
Messa solenne in F et C
Parti: cl I in C [«Gbatta Detomas»]
[Segnatura: N. XXIII in nero]

S. 26
P. Antonio Martinelli
Messa di P. Antonio Martinelli in Milano
Parti: Tenore I, Tenore II, Basso

S. 27
M. Moosmaci [?]
Litanie
Partitura, 4 cc. [«Fine. Detomas Pant.e»]; parti: fl I, fl II, cl I, cl II, cl III, tr con macchina I, tr II, tr in Dis, tr bassa, cr segnale I in B e in C, cr segnale II in B, cr I, cr II, cr I in As, cr II in As, fg e Possaun basso, Possaun tenor, bombardone, contrabombardone

S. 28
Francesco Moroni
Messa solenne in C
Canto Imo, Canto IIdo, Basso, Clarinetto Imo, Clarinetto IIdo, Flauto Imo, Flauto IIdo, Corno Imo, Corno IIdo, Tromba Ima, Tromba IIda, Fagotto, Timpani et Organo Composta dal Sig.r Fran.co Morroni. li 22.12.39. Cop.a et appart.e a me Gbatta Detomas come pure ridotta per Strumenti dal med.o.
Partitura, 1 c; parti: Canto Imo, Canto II, fl I, fl II, cl I, cl II, tr I in C, tr II in C, tr I e II, tr bassa in C, cr I e II, cr segnale I in C [carta più recente, 6.3.1863], cr segnale II [carta più recente: «Fine G.B.D. li 7.3.1863»], cr segnale in C, cr basso [carta più recente], cr segnale basso in B [carta più recente], fg, Possaun, bombardone in C, timp in C.
[Segnatura: N. 33 in nero]

S. 29
Francesco Moroni
Missa del Sig.r Francesco Moroni
Partitura, 16 cc; parti: Canto I, Canto II, Basso, violone, fl I, fl II, tr I con macchina in C, tr II con macchina in C, cr I e II in F, cr segnale I in C, cr segnale II in C, fg, Possaun, bombardone in C, timp in C

S. 30
Donat Müller
Vespro
Parti: Soprano, Alto, Basso
[Sulle parti: «Detomas»]

S. 31
Donat Müller
Graduale, Opus 136
Parti: Tenore
[Sulle parti: «Detomas»]

S. 32
Matteo Ploner
Messa II in G a Canto, Alto, Tenore, e Basso, Corno Imo, Corno IIdo, Organo Obbligato. N.B. Tenore, e Basso ad libitum. Composta dal sig..r Matteo Ploner. Gbatta Detomas Organista.
Partitura. 6 cc; parti: Canto I, Canto II, Tenore, Basso, cr I e II in G.
[In fine alla partitura: «Fine li 11 Marzo 1829. Gbatta Detomas»]
[Segnatura: N. XII in rosso]

S. 33
Matteo Ploner
Messa III in D

a Canto, Alto, Basso ed Organo. Composta dal Sig.r Matteo Ploner. Gio Batta Detomas.
Partitura, 6 cc; parti: Canto I, Canto II, Basso
[In fine alla partitura: «Fine li 22 7bre 1827. Detomas»]
[Segnatura: N. XV in rosso]

S. 34
Matteo Ploner
Messa III in D a Canto, Alto, Tenore, e Basso, Corno Imo, Corno IIdo, Organo Obbligato. N.B. Tenore Basso ad libitum. Composta dal sig.r Matteo Ploner. Gbatta Detomas Organista.
Partitura, 6 cc; parti: Canto I, Canto II, Tenore, Basso, cr I e II in D.
[In fine alla partirura: «Fine li 24 Marzo 1829. Gbatta Detomas»]
[Segnatura: N. XII in rosso]

S. 35
Matteo Ploner
Messa IV in A
a Canto Imo, Canto II, Basso ed Organo. Composta dal Sig.r Matteo Ploner. Giambatta Detomas.
Partitura, 6 cc; parti: Canto I, Canto II, Basso
[In fine alla partitura: «Fine li 12 Ottobre 1827. Giambatta Detomas Organista»]
[Segnatura: N. XVI in rosso]

S. 36
Matteo Ploner
Messa in G de Ploner
Parti: vl I, vl II [«Luigi Detomas»], vlc, violone, fl, fg.
[Segnatura: N. 22 in nero]

S. 37
Matteo Ploner
Messa ex C pro Sponso et Sponsa. Composta dal Sig. Matteo Ploner
Parti: Canto I [«Detomas»]
[Segnatura: N. XXVII in nero]

S. 38
Matteo Ploner
Missa in F del Sig.r Ploner
Partitura: 12 cc; parti: Alto, Tenore
[In fine alla partitura «Appartiene, e Copiata questa Messa da me Gbatta Detomas li 22 Agosto 1846»]
[Segnatura: N. 34 in nero]

S. 39
Matteo Ploner
Messa solenne in C
Parti: cl II [«Fine Detomas»], Possaunn '
[Segnatura: N. V in rosso]

S. 40
Matteo Ploner
Offertorio I. A Canto, Alto, Tenor e Basso. II Violini, II Clarinetti, II Flauti, II Oboe, II Corni, II Trombe, Timpani, e Fagotto, Organo. Composto dal Sig.r Matteo Ploner 1828 per me Gbatta Detomas.
Partitura, 4 cc; parti: Canto I, Canto II, Tenore, Basso, vl I, vl II, fl I, fl II, ob I, ob II, cl I, cl II, tr in C I e II, cr in C I e II, fg, timp in C.
[In fine alla partitura: «Fine li 22 Marzo 1828 Detomas»]
[Segnatura A in rosso]

S. 41
Matteo Ploner
Offertorio II. A Canto, Alto, Tenor e Basso. II Violini, II Clarinetti, II Flauti, II Oboe, II Corni, II Trombe, Timpani, e Fagotto, Organo. «Composto dal Sig.r Matteo Ploner 1828 per me Gbatta Detomas».
Partitura, 4 cc; parti: Canto I, Canto II, Tenore, Basso, vl I, vl II, fl I, fl II, ob I, ob II, cl I, cl II, tr in G I e II, cr in G I e II, fg, timp.
[In fine alla partitura per organo e voci: «Fine Detomas. li 24 Marzo 1828»]
[Segnatura: B in rosso]

S. 42
Matteo Ploner
Offertorio III. A Canto, Alto, Tenore e Basso. II Violini, II Clarinetti, II Flauti, II Oboe, II Corni, II Trombe, Timpani, e Fagotto, Organo.
«Composto dal Sig.r Matteo Ploner 1828 per me Gbatta Detomas».
Partitura, 4 cc; parti: Canto, Alto, Tenore, Basso, vl I, vl II, fl I, fl II, ob I, ob II, cl I, cl II, tr in D I e II, cr in D I e II, Posaunn, fg, timp in Re.
[In fine alla partitura: «Fine li 28 marzo 1828 Gbatta Detomas»]
[Segnatura: C in rosso]

S. 43
Matteo Ploner
Offertorio IV. Canto, Alto, Tenore e Basso. II Violini, II Clarinetti, II Flauti, II Oboe, II Corni, II Trombe, Timpani, e Fagotto, Organo.
«Composto dal Sig.r Matteo Ploner 1828 per Gbatta Detomas Organista».
Partitura, 4 cc; parti: Canto, Alto, Tenore, Basso, vl I, vl II, fl I, fl II, ob I, ob II, cl I, cl II, tr in F I e II, cr in F I e II, fg, timp in C.
[Sul frontespizio della partitura: «Prego ricordarvi della nostra inseparabile

Amicizia»; In fine alla partitura per organo: «Fine li 14 Aprile 1828 Gbatta Detomas organista»]

S. 44
Matteo Ploner
Psalmi ad Vesperas del Sig.r Ploner
Parti: Canto I, Canto II, Tenore (ad libitum), Basso, vl I, vl II, violone [altra carta], fl I, fl II, ob I, ob II, cl I, cl II, cr segnale in C [altra carta e scrittura], tr I e II, cr in C I e II, fg, Possaun, bombardone [altra carta], timp in C
[In fine ad ogni parte: «Detomas»]
[Segnatura: N. II in rosso]

S. 45
Matteo Ploner
Te Deum laudamus
Quattro voci, 2 Clarinetti, 2 Flauti, 2 Clarini, Timpani, Fagotto con Organo obbligato.
Per me Gio. Batta Detomas Organista in Fassa
Partitura, 4 cc; parti: Canto I, Canto II, Basso, fl II, cl I, cl II, clarino I, cr I e II, fg, timp
[Segnatura: II ?]

S. 46
Matteo Ploner
Sonatte [N. 4] per l'Offertorio
Parti: tr II in C, tr bassa in C, violone.
[Segnatura: Nessuna]

S. 47
Matteo Ploner
Sonatte concertanti
Parti: ob I, cl I [«li 2.12.34 Detomas»], tr I e II, timp in C.
[Segnatura: N. V in nero]

S. 48
Matteo Ploner
N. 3 Sehr kurze Sonaten für Orgel und Clarinette und Flauten et Corni nach der Epistel zu producieren Auctore Ploner. Gio Batta Detomas
Partitura, 1 c; parti: fl II
[Segnatura: Fasc. II in rosso]

S. 49
Posch
Missa
Partitura, 14 cc; parti: Soprano, Alto, Tenore, Basso, violone, fl, cl I, cl II, tr

Fascicolo II.

No 5

Sehr kurze

Sonaten für Orgel

und Clarinette und

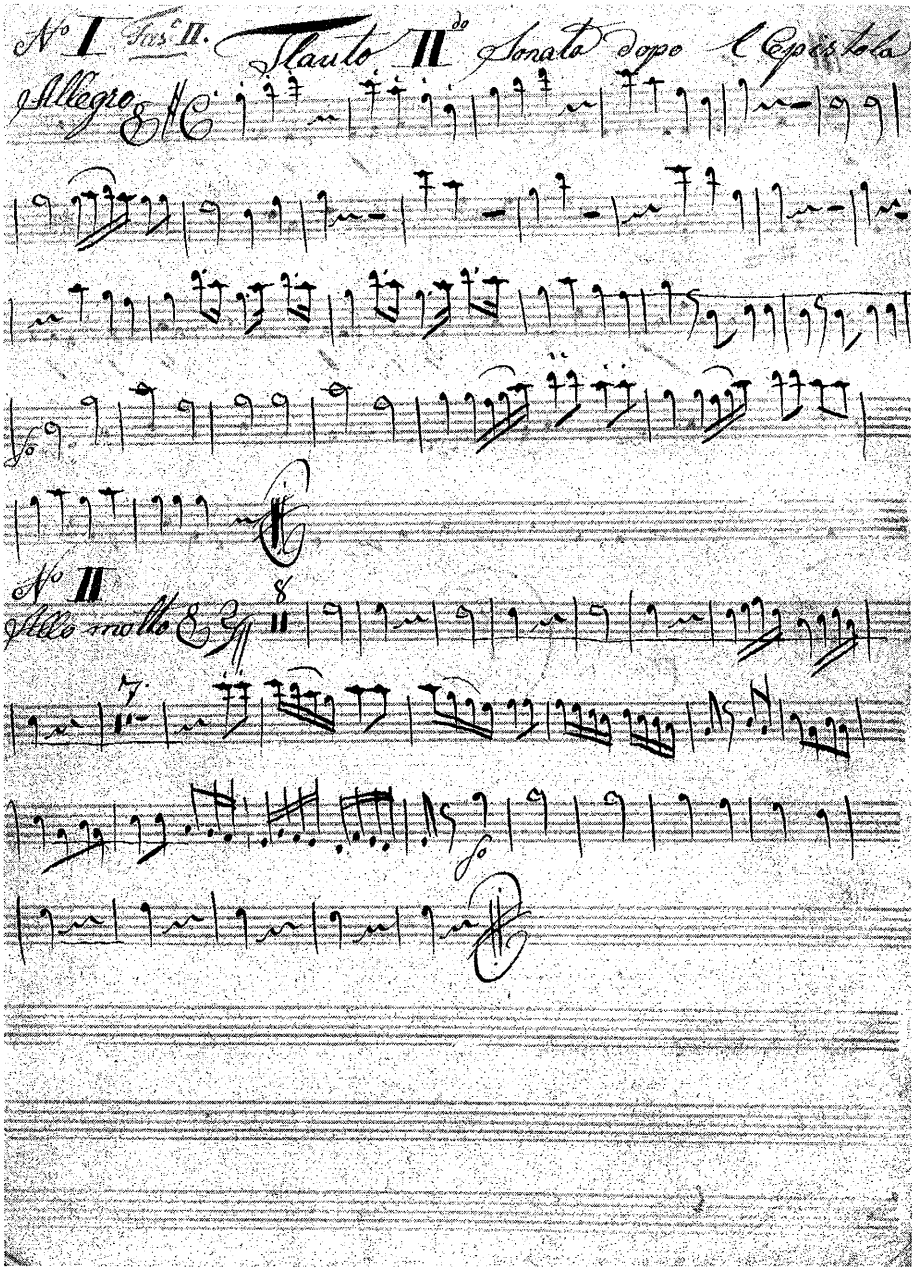
Flauten et Corni

nach der Epistel

zu producieren

Auctore Ploner

Gio. Batta Delomas


N° I Fres.° II.
Flauto II.do Sonato dopo l'Epistola
Allegro
N° II
Allo molto

con macchina I in C, tr con macchina II in C, tr I in C, tr II in C, tr bassa in C, cr I, cr II, cr segnale I in C, cr segnale II in C, cr segnale basso in B, bombardone in C, fg, timp in C

S. 50
Pühler
Messa breve in C
a Canto Imo, Canto IIdo e Basso et Organo. Composta dal Sig.r Pühler. Gbatta Detomas, li 21.2.1836.
Partitura, 8 cc; parti: Canto I, Canto II, Basso, violone, fl I, fl II, cl I, cl II, cr I e II in F, fg, Possaun.
[Segnatura: N. XXIV in nero]

S. 51
Giovanni Battista Schiedermayr
Messa in D con Graduale, ed Offertorium
a Canto, Alto, Tenore, e Basso. Violino Imo, Violino IIdo, Clarinetto Imo e IIdo, Tromba Ima, Tromba IIda, Timpani et Organo.
Composta dal Sig.r Gbatta Schiedermayr Copiata da Gbatta Detomas 1840.
Parti: Soprano, Alto, Tenore, Basso, vl I, vl II, cl I, cl II, tr I in D, tr II in D, timp, org

S. 52
Giovanni Battista Schiedermayr
Messa in D
Parti: Soprano, Alto, Tenore, Basso, vl I, vl II, fl, cl I in C, cl II in C, cr I in D, fg, timp in D, org

S. 53
Giovanni Battista Schiedermayr
Messa solenne in D
Parti: Soprano, Alto, vl II, fl, cl I, cl II, ob I, ob II, tr I in D, tr I in Dis, tr II in Dis, tr bassa in D, cr I, cr II, bombardone, timp in D, org

S. 54
Giovanni Battista Schiedermayr
Messa solenne Pastorella in C del Sig.r Schiedermayr
Parti: Soprano, Alto, Tenore, Basso, vl I, vl II, fl, cl I, cl II, fg, Possaunn

S. 55
Giovanni Battista Schiedermayr
Messa in D
Partitura, 16 cc

S. 56
Fr. H. Schmid
Landmesse opus 2, Nr. 1 in B
a Canto, Alto, Basso ed Organo Cop.o e app.e a me Gbatta Detomas
Partitura, 12 cc; parti: Canto, Alto, Basso

S. 57
Schwarz
Vesperas
Parti: Canto I, Canto II, Basso, vl I, vl II, cl III, trombettina in As, tr I con macchina, tr II con macchina, tr I in C, tr II in C, cr II, Possaun, bombardone, timp in C, org

S. 58
Iac. Schgraffer
Regina coeli, Opus 33
Parti a stampa: Basso
n.l.: 3139

S. 59
W. L. Sternkopf
Psalmi ad Vesperas de Dominica
a Canto Imo, Canto IIdo e Basso. Violino Imo, Violino IIdo, Clarinetto Imo, Clarinetto IIdo, Flauto Imo, Flauto IIdo, Corno Imo, Corno IIdo, Tromba Ima, Tromba IIda, Timpani, Fagotto, Organo, Posaune.
Nach Sternkopf etc W. L.
Gbatta Detomas.
Partitura [incompleta], 21 cc; parti: Canto II [«Detomas. Fine li 29.6.33»], Basso [«Detomas. Fine li 3.7.33»], vl I [«Detomas. Fine li 4.7.33»], vl II [«Detomas. Fine li 21.7.33»], fl I, fl II, tr I e II [«Detomas. Fine li 23.7.33»], tr I con macchina [carta più tarda], tr II a macchina [Carta più tarda], tr bassa in C [carta più tarda], cr I e II [«Detomas. Fine li 28.7.33»], cr segnale in C [carta più tarda], cr segnale [carta più tarda], fg, Posaun, bombardone in C [carta più tarda], violone [carta più tarda], timp [«Detomas. Fine li 23.7.33»] [Segnatura in rosso: N. 5]

S. 60
F. Simandl
Salve Regina
Parti: fl, bombardone

S. 61
Francesco Üeberbacher
Ecce sacerdos
A Canto, Alto, Basso, Clarinetto Imo, Clarinetto IIdo in Dis, Clarinetto Imo e

IIdo in B, Flauto, Corni, Trombe, Fagotto, Possaune, Timpani et Organo. Composto dal Sig.r Fran.co Üeberbacher. Appartiene a me Gbatta Detomas.
Partitura, 2 cc; parti: Canto I, Alto, Basso, fl, cl I in Dis, cl II in Dis, cl I in B, cl II in B, tr I e II in Dis, cr I e II in Es, fg, timp in Dis
[Segnatura: F in rosso]

S. 62
Francesco Üeberbacher
Messa solenne in C
A Canto, Alto, Tenore, e Basso, Clarinetto Imo, Clarinetto IIdo in C, Clarinetto in F, Flauto, Corno Imo, Corno IIdo Tromba Ima, Tromba IIda, Fagotto, Timpani, Possaun et Organo del Sig.r Fran.co Üeberbacher. Detomas, 1834.
Partitura, 14 cc; parti: Canto, Alto, Tenore, Basso [«li 16.3.34»], violone, fl I, fl II, cl I in C, cl II in C, cl III in C, cl in F, cr I e II, cr segnale in C, tr con macchina, tr I, tr II, tr bassa, fg, Possaunn, bombardone, timp in C
[Segnatura: N. XXV in nero]

S. 63
Francesco Üeberbacher
Messa solenne in Dis, ed As
Parti: Basso, tr I con macchina in Dis, tr II con macchina in Dis, tr I e II, cr I e II, cr segnale in B.
[Segnatura: N. XVI in nero]

S. 64
Francesco Üeberbacher
Vesperas
Parti: violone, vlc, fl, cl I, cl II, tr I in Dis, tr II in Dis, tr bassa in Dis, Possaunn basso, timp in Dis

2. Musica profana

P. 1
Anonimo
Marsch N. 1 e N 2
Parti: fl, cl I in As, cl I, cl II, cl III tr I (2 parti), tr II, tr III, cr segnale in B cr II in As, cr II in Dis, cr basso in B, cr segnale basso III, bombardone

P. 2
Anonimo
Quattro Marcie
N. 1, Maestoso; N. 2, Maestoso; N. 3, Allegretto; N. 4, Moderato
Parti: piccolo, cl I, cl II, cl III, cl IV, clarino I, clarino II, clarino III in C, tr con macchina, tr II, cr I in C, cr II in C, cr segnale in C, fg, violone, Possaun, tamburo grande
[Scrittura Detomas; Segnatura: Fas.o X in rosso]

P. 3
Anonimo
Concordia Valzer
Parti: fl in Dis, cl in As, cl I in Dis [«Detomas Luigi»], cl II in Dis, cl III [«Detomas Luigi»], tr I in Dis, tr II in Dis, tr III, tr IV, tr bassa in Dis, cr I in As, cr I in Dis, cr II in Dis, cr segnale I in B [«con Rabbia e furore li 22 Febbraio 1863»], cr segnale basso, cr segnale basso II in B, Possaun, Possaun basso, bombardone in Dis, tamburo

P. 4
«Duetto "Deh! con te con te li prendi"
Cavatina A Clarinetto Imo in Dis, Clarinetto II do in Dis, Clarinetto in B, Flauto in Dis. Due Trombe con Macchina, Due Semplici, Due Corni, Fagotto, Passaun, e Violone. Appartiene alla Musica».
Parti: fl, cl in Dis I, cl in Dis II, cl in B, tr I in Dis con macchina, tr II in Dis con macchina, tr I e II in Dis, tr bassa in Dis, cr I e II in Dis, cr segnale in B, cr segnale basso, Possaun, fg, violone, bombardone.

P. 5
Giovanni Battista Detomas
N. 4 Allemande
Clarinetto in Dis, 4 Trombe, Corno segnale, Posaun, e Bombardone. Gbatta Detomas.
Parti: cl I in Dis, tr I in Dis, tr II, tr III, tr IV, cr segnale in B, Possaun, bombardone in Dis

P. 6
Giovanni Battista Detomas [?]
Walzer
Parti: cl I in Dis, tr I in Dis, tr II in Dis, tr III in Dis, tr IV in Dis, cr segnale in B, Possaun, bombardone in Dis

P. 7
Giovanni Battista Detomas [?]
N. 1 Rondò
Parti: cl I, cl II, tr I, tr II, tr III, cr segnale, bombardone
[Segnatura: Fas 4]

P. 8
Giovanni Battista Detomas [?]
[7] Marchia
Parti: cl I in Dis, cr I in As

P. 9
Giovanni Battista Detomas [?]
[4] Marchia
Parti: cr segnale II in B, bombardone in Dis

P. 10
Gaetano Donizetti
Romanza e Cavatina nell'opera Anna Bolena
Parti: fl

P. 11
Gaetano Donizetti
Scena e Romanza dall'opera Lucrezia Borgia
Parti: cl in Es, bombardino I

P. 12
Josef Gungl
Träume auf dem Ocean
Parti: cl I in Es, cl II in Es, cl III in Es, tr I in Es, tr II in Es, tr III in Es, cr I e II in Es, cr segnale in B, cr segnale basso II, cr segnale basso III, Possaune, bombardone in Es, bombardone in C, tamburo

P. 13
Pietro Mascagni
Vorspiel und Siciliana aus der Oper Cavalleria Rusticana. Arr.v. O. Brinkmann
Parti a stampa: cl in Es, cl I in B, ob, cr I e II in F
[n.l.: 13532]

P. 14
Rudolf Melusin
Gute Nacht Lied
von Rudolf Melusin, R.R. Kapellmeister des 59. Infanterin Regiment Erzherzog Rainer für 11 Stimmung Harmonie Musik
Parti: cl in Es, cl in B, tr I in Es, tr II, in Es, tr III in Es, Flügelhorn I in B, Flügelhorn II in B, bombardon, Baßflügelhorn I in B, Baßflügelhorn II in B, Baßa
[In fondo al frontespizio: «Trient am 7 Februar 1884»]

P. 15
Kaffi
Cavatina [dall'Ernani]
fl, cl I in Dis, cl II in Dis, cl I in B, cr segnale I in B, cr segnale basso in B, cr segnale II in B, tr I in Dis, tr II in Dis, tr III in Dis, tr bassa in Dis, cr I in Dis, cr II in Dis, Possaun, Possaun bassa, basso, bombardone in Dis, contrabombardone in Dis, tamburo, [Aggiunte successivamente altre tre parti, una per Eufonium II]

P. 16
G. Sartori
Ricordi di Iselle. Walzer
Parti: tr I in Es, bombardino I
[Timbro: «Società Banda Orchestra S. Giovanni di Fassa»]

P. 17
Franz von Suppé
Fest Ouverture
Parti: cl II in B, cr I e II in Es
[Sulla parte dei corni: «Richard Cassan Flüglhornist im 6. Kaiser Jäger Baon Musik»]

P. 18
V.W.
Marsch N. 1
Parti: fl, cl in As, cl II, tr I, tr II, tr II, tr III, tr IV, tr bassa, cr, cr I in Dis, cr II in Dis, Tenor Posaun, Possaun basso, bombardone in B, bombardon, contro-bombardone, violone, tamburo
[Sul retro delle parti: *Polka n. 2*]

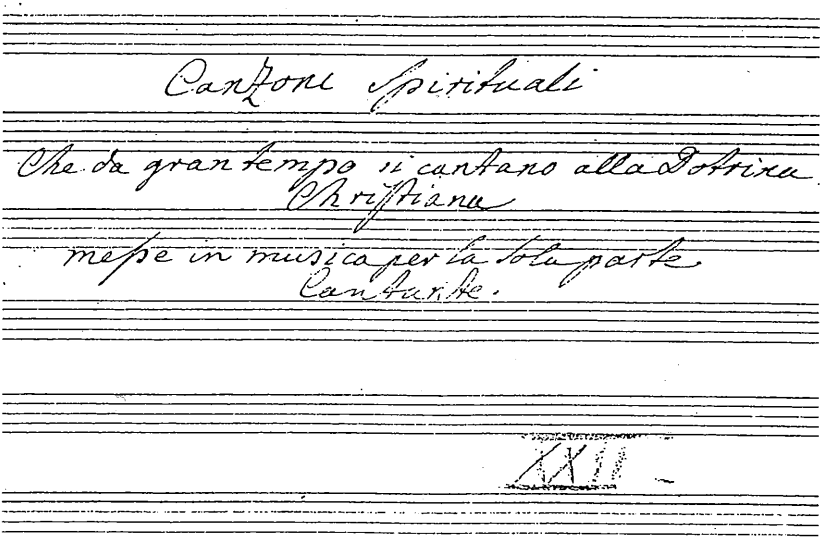
P. 19
Carl Michael Ziehrer
Faschingskinder Walzer
Parti: Flügelhorn in A, trb I

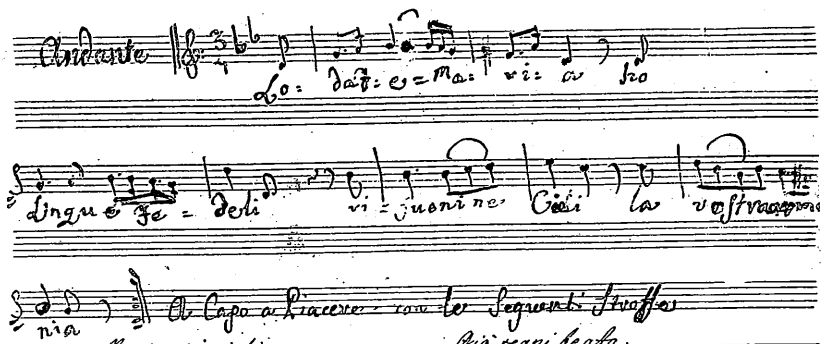
A quanto sopra elencato si devono aggiungere una trentina di carte e frammenti diversi di messe, polke, marce, vespri, ecc. da ricomporre dopo un esame più attento.

APPENDICE IV

«Canzoni spirituali che da gran tempo si cantano alla Dottrina Christiana messe in musica per la sola parte cantata».

Vienna, Archivio della Gesellschaft der Musikfreunde (Sonnleithner-Sammlung, Kreis Trient, fasc. XXII)





Maria sei giglia
Di puri candori,
E il cuore inamori
Del Verbo tuo Figlio.

Di Luce divina
Sei nobile aurora,
Il Sole Ti adora
La Luna s'inchina.

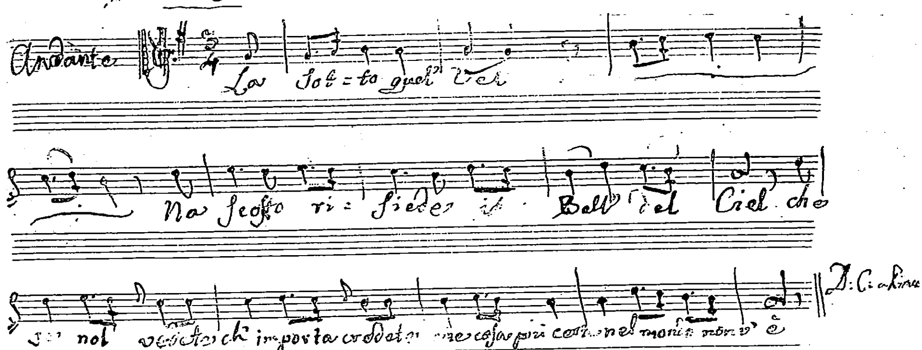
Con piede potente
Il Capo nemico
Tu frangi all'antico
maligno serpente

Il puro tuo seno
Diè cibo e ricetto
al gran Pargoletto
Gesù Nazareno

Già regni beata
Fra Angelici Cori
Con Canti sonori
Da tutti esaltata.

Il Cielo Ti dona
Le grazie più belle
E un giro di stelle
Ti forma corona.

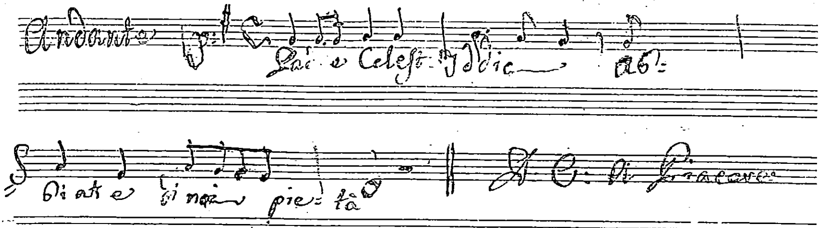
O madre di Dio
E mistica rosa
Soccorri pietosa
Lo spirito mio.



O nube perchè
Nascondi il mio sol, che vita mi diè
S'intende non vale
Un cuore sì frale
Se svela il suo volto l'amato Signor

O pane del Ciel
O vivo conforto dell'alma fedel
D'amore sei segno
Di grazia sei pegno
Che un cibo più dolce del Cielo non v'è

O manna immortal
Che l'alma nudrisci la rendi immortal
Deh vieni nel petto
Deh purga l'affetto
Che viver non voglio che all'Eternità



Figliolo eterno Iddio abbiate a noi pietà

Gesù salvator nostro abbiate ec.

Spirito Santo Iddio abbiate ec.

Pane di Vita eterna abbiate ec.

~~O Dio uno e Trino abbiate ec.~~

O Gesù Signor nostro abbiate ec.

O Re nostro addorabile abbiate ec.

O via della salute abbiate ec.

Nostro Maestro amabile abbiate ec

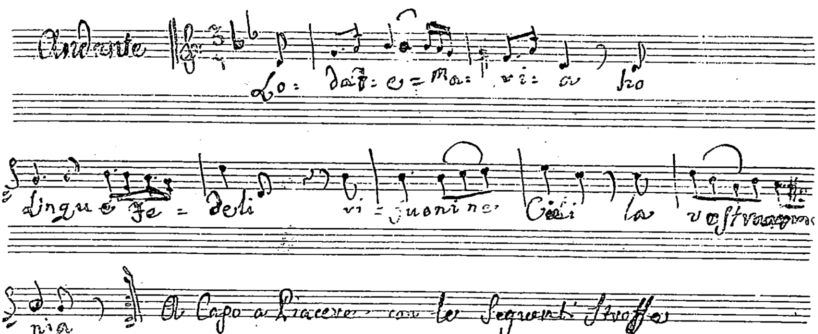
Gesù speranza nostra abbiate ec.

Vero pietoso medico abbiate ec.

O Verbo fatto carne abbiate ec.

Speme de' Poverelli abbiate ec.

O Amor per noi trafitto abbiate ec.



Maria sei giglio
Di puri candori,
E il cuore innamori
Del Verbo tuo Figlio.

Già regni beata,
E tra Angelici Cori
Con Canti sonori
Da tutti esaltata.

Di Luce divina
Sei nobile aurora,
Il Sole Ti adora,
La Luna s'inchina.

Il Cielo Ti dona
Le grazie più belle
E un giro di stelle
Ti forma corona.

Con piede potente
Il Capo nemico
Tu premi all'antico
malegno serpente.

O madre di Dio
E mistica rosa
Accogli pietosa
Lo spirito mio.

Il puro tuo seno
Diè cibo e ricetto
Al gran Pargoletto
Gesù Nazareno

FABIO CHIOCCHETTI

LADINO NEL CANTO POPOLARE IN VAL DI FASSA

Ladinia non cantat?

La ricerca d'archivio sulla vita musicale in Val di Fassa nel corso dei secoli [1] ci restituisce l'immagine di una comunità profondamente permeata dalla pratica del canto e della musica strumentale, una comunità nella quale le diffuse attitudini spontanee, radicate verosimilmente nella cultura tradizionale indigena, si intersecavano costantemente con gli apporti di formazioni sociali più ampie. Lungi dall'essere una valle isolata, Fassa risulta pienamente inserita nel flusso delle correnti culturali che nei secoli percorsero il vecchio Tirolo, a sua volta area-ponte tra le regioni della Mitteleuropa e l'Italia settentrionale, con le sue floride città, prima fra tutte Venezia.

È stato giustamente messo in evidenza il ruolo ricoperto dall'emigrazione stagionale e dalla precoce alfabetizzazione nel contesto dei fattori che contribuirono a plasmare le abitudini culturali della gente di Fassa: anche qui, come in altre vallate della regione, gli elementi di specificità messi in luce dalla ricerca antropologica si stagliano chiaramente sul fondo dei tratti comuni che contraddistinguono la koinè culturale atesina e tirolese [Trentini 1986, 17; Poppi 1990].

Per contro, la comunità ladina di Fassa presenta ancor oggi una forte caratterizzazione in senso etnico-linguistico, alimentata tra l'altro anche dalla vitalità di talune forme espressive proprie della cultura tradizionale, come ad esempio le ritualità del Carnevale, il teatro popolare, la mitologia e la narrativa folclorica.

Al predominio indiscutibile del registro linguistico locale (il ladino di Fassa) in queste forme dell'oralità fa tuttavia riscontro la presenza di una lingua "alta" (qui per lo più l'italiano) usata in prevalenza ad esempio nel teatro "serio", in certe forme di religiosità collettiva e domestica, nonché nel canto popolare sia profano che spirituale. Si

1 Cfr. in questo volume Carlini-Ghetta, *La vita musicale in Val di Fassa attraverso i documenti.*

tratta di un fenomeno non nuovo in area romanza, osservato generalmente anche presso molte comunità di lingua minoritaria che per collocazione geografica e vicende storiche risultano esposte a flussi culturali di più ampio raggio [2].

Le ricerche sul patrimonio etnofonico condotte in Val di Fassa, sotto questo profilo, hanno dato risultati che sembrano confermare tale osservazione, e che non si discostano di molto dagli esiti di analoghe indagini condotte nelle valli di Badia e Gardena [Dorsch-Craffonara 1974, Demetz 1982]: i documenti di canto tradizionale *con testo ladino* oggi risultano effettivamente poco numerosi e in genere piuttosto recenti. Questa constatazione non giustifica tuttavia la tentazione di liquidare sbrigativamente l'intero repertorio canoro raccolto nelle valli ladine come "non indigeno", e perciò poco interessante: la rispondenza del veicolo linguistico alla parlata locale non è sempre l'unico criterio per valutare l'originalità del documento sonoro o la sua pertinenza ad una determinata formazione culturale.

In ogni caso, già alla fine del secolo scorso un noto studioso di cose ladine, Jan Batista Alton, nell'introduzione alla sua opera *Proverbi, tradizioni e aneddoti delle valli ladine orientali* risolveva l'intera problematica in modo piuttosto sommario: «Canzoni ladine mancano affatto e quel poco di poesie, che il lettore troverà qui citate, non sono già canzoni popolari, tramandateci da tempi remoti, ma componimenti di data recente...» [Alton 1881, 20] [3]. La critica contemporanea ha tuttavia messo in luce i limiti dell'approccio dell'Alton, più interessato – in virtù della sua formazione – a studi filologici e letterari che non a lavori di ricerca sul campo nel vasto patrimonio della tradizione orale, e in ogni caso privo di competenze specifiche nel campo musicale [4]. Per

[2] Per la problematica generale cfr. Sanga 1976; per l'esemplificazione di un caso particolare in area atesina si veda la ricerca condotta da R. Morelli presso la comunità mòchena [Morelli 1996].

[3] In modo analogo si esprimevano, in tempi a noi più vicini, Carlo Battisti e Anna Pasetti: «Se la Ladinia è ricca di leggende, scarsa, al contrario, è la messe dei canti» [Battisti-Pasetti 1963, 85].

[4] Se Alton trascurò effettivamente gli aspetti più propriamente etnofonici della tradizione popolare ladina (o quantomeno generi e settori importanti di essa), altre testimonianze coeve attestano invece anche per la gente delle altre valli ladine (così come per la Val di Fassa) una particolare disposizione per il canto e la musica [Dorsch Craffonara 1974, 301-302].

singolare coincidenza, inoltre, proprio in quegli anni Gustavo Venturi pubblicava sull'Annuario della SAT una ventina di "Canzoni fassane" nell'idioma dell'alta valle, raccolte occasionalmente sugli alpeggi di Fedaia [Venturi 1881-82]. Benché la natura di tali testi, come vedremo più avanti, costituisca ancor oggi un problema degno di attenta valutazione critica, essi rappresentano un documento che contrasta visibilmente con la coeva affermazione dello studioso ladino e che già di per sè all'atteggiamento intellettualistico di questi oppone un approccio più modesto, ma assai più produttivo, fondato sulla ricerca empirica.

La radicalità della valutazione di J.B. Alton risulta già sufficientemente ridimensionata dai risultati delle citate indagini condotte in Badia e Gardena: all'interno della tradizione orale di queste valli i canti in ladino sono bensì poco numerosi, ma non del tutto assenti. Si tratta in ogni caso di ricerche avviate negli ultimi decenni, quando la tenuta della cultura tradizionale nelle valli dolomitiche risultava ormai compromessa dal processo di trasformazione del tessuto sociale ed economico.

Peraltro agli occhi dei ricercatori la scarsa consistenza del patrimonio etnofonico delle valli ladine in epoca contemporanea sembrava confermata anche per i secoli passati: gli archivi delle grandi inchieste folcloriche condotte nella nostra regione tra Otto e Novecento (a partire da quella condotta dal Sonnleithner nel 1819, fino a quella del Quellmalz degli anni '40) non offrivano documenti particolarmente significativi [5]. Benché alla luce dei criteri della moderna ricerca empirica i limiti di tali inchieste apparissero evidenti, gli studiosi traevano da ciò conclusioni piuttosto radicali, giungendo a postulare l'inesistenza di una tradizione indigena di canto popolare [6].

Simili valutazioni dovranno essere profondamente rivedute dopo la

[5] Circa i riferimenti all'area dolomitica presenti nell'inchiesta della *Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichesstaates* (1819) cfr. in questo volume Ghetta-Carlini, *La vita musicale in Val di Fassa attraverso i documenti*. Sui documenti contenuti nell'archivio Quellmalz, riferiti però solo a Badia e Gardena ed ancora per lo più inediti, cfr. Dorsch Craffonara 1974, 303-304.

[6] «Als abschluß des Aufsatzes von Quellmalz fügt [Walter] Senn folgende Bemerkung hinzu: "Da es kein bodenständiges ladinisches Volkslied gibt, der Ladiner aber besonders sangesfreudig ist, war er auf fremdes Musikgut angewiesen. (...)" Dieser Kommentar ist meiner Meinung nach zu radikal, denn er spricht dem Ladiner auf Grund einer in nur drei Orten (zwei davon im Gadertal) durchgeführten einmaligen Aufnamen jegliches musikalische Eigenleben ab ...» [Dorsch-Craffonara 1974, 304].

recente scoperta dei materiali raccolti in area ladina nel contesto dell'inchiesta *Das Volkslied in Österreich* promossa nel 1904 per iniziativa di Josef Pommer con il sostegno del Ministero della Cultura austro-ungarico [7]: in quell'occasione venne formata a Innsbruck un'apposita "Commissione di lavoro per la canzone popolare ladina" che diede avvio ad un'opera di raccolta basata su chiari criteri di sistematicità e scientificità: bisognava raccogliere tutto ciò che il popolo cantava, nella forma in cui veniva effettivamente cantato, qualunque fosse il registro linguistico e rifuggendo da armonizzazioni o affinamenti estranei all'effettivo uso locale [8].

Il progetto redatto dalla "Commissione" sotto la guida del glottologo Theodor Gartner prevedeva la partecipazione di esperti e di raccoglitori locali: in sostanza si operava innanzitutto – come allora era consuetudine – per mezzo di referenti espistolari, regolarmente retribuiti, scelti in diverse località al fine di coprire quanto più possibile l'area oggetto dell'indagine, costituita nella fattispecie dai «territori ladini dell'Austria» [9].

I limiti delle inchieste per corrispondenza sono ben noti, soprattutto in ordine alla difficoltà di trovare informatori in grado di "ridurre in musica" le melodie dei canti e delle arie da ballo tradizionali [10]. Simili

7 Per il contesto di tale inchiesta cfr. G. Haid, *Das Österreichische Volksliedwerk*, in AAVV, *Volksmusik in Österreich*, Wien 1984.

8 *"Was und wie singt das Volk / Che cosa e come si canta dal popolo"*, fascicolo a stampa di otto pagine, datato Innsbruck 29 settembre 1906, distribuito a cura di un "Arbeitsausschuß für das ladinische Volkslied", (ivi tradotto "Comitato operaio [sic!] per la canzone popolare ladina"), firmato da Theodor Gartner, Johann Hausotter, Josef Mischi e Wilhelm Moroder. Le indicazioni metodologiche contenute in questo opuscoletto rispondono a criteri di scientificità tutt'ora validissimi. Ciò nonostante non si nascondeva che la collaborazione a tale impresa rappresentava «un'azione veramente patriottica». I materiali, oggi conservati presso il Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, sono stati portati alla luce da Gerlinde Haid. Siamo grati al direttore del Landesarchiv, dr Werner Köfler, per la cortesia e la sollecitudine con cui ci ha messo a disposizione la documentazione.

9 Nell'ambito del territorio ladino si annoveravano, oltre alle valli del Sella, anche il Friuli orientale e la Val di Non, area linguisticamente considerata "di transizione", ma tuttavia assegnata (per ovvie ragioni politiche) alla "nazione" ladina.

10 Si veda ad esempio, per le precedenti iniziative di questo tipo come l'inchiesta Sonnleithner (1819), in questo volume Carlini-Ghetta, *La vita musicale in Val di Fassa attraverso i documenti.*

difficoltà erano ben presenti anche ai promotori dell'iniziativa, tant'è vero che era previsto l'intervento di specialisti (linguisti e musicologi) per condurre le necessarie verifiche sul campo, al fine di controllare la natura dei testi raccolti, la loro rispondenza all'esatta pronuncia del popolo e la loro reale diffusione, nonché al fine di effettuare la trascrizione dell'eventuale rivestimento melodico [11].

Si riteneva che il progetto non avesse portato ad alcun risultato concreto per l'inesistenza di una tradizione musicale autoctona [Dorsch Craffonara 1974, 302], mentre invece le operazioni di raccolta furono decisamente fruttuose, benché non prive di lacune. Per quanto riguarda la Val di Fassa, accanto ad informatori attivissimi come Giovanni Jori di Alba che da solo sarà in grado di inviare tra il 1907 e il 1909 più di ottanta documenti, troviamo anche referenti che fornirono contributi assai più sporadici [12]. Cosicché la distribuzione territoriale del materiale risulta tutt'altro che omogenea: ad esempio, l'area di Canazei sembrerebbe indagata in profondità, mentre mancano assolutamente contributi provenienti dal paese di Soraga, che al contrario oggi ha restituito un repertorio di canto tradizionale di tutto riguardo.

A queste lacune, in certa misura inevitabili data l'impostazione dell'indagine, si aggiunge il fatto che l'intera operazione non fu portata a compimento. E ciò nonostante la mole del materiale raccolto risulta davvero imponente. Per la Val di Fassa il corpus comprende circa 200 documenti, senza contare le varianti evidenti: tra questi si annoverano certamente anche testi "non melogenici" (racconti, aneddoti, filastrocche ecc.), ma la parte di gran lunga più consistente sembra effettivamente destinata ad una fruizione musicale. Oltre 40 sono complessivamente i documenti corredati da notazione musicale [13].

[11] Tra questi specialisti fu certamente attivo Ugo Pellis, linguista allievo del Gartner, buon conoscitore della musica, che entrò in contatto con nuovi informatori nelle valli ladine effettuando in molti casi la trascrizione fonetica dei testi dialettali, nonché controllando o realizzando ex novo le trascrizioni musicali dei canti raccolti.

[12] Giovanni Jori si avvaleva peraltro anche del contributo di diversi collaboratori, come si deduce da una lettera del 14 gennaio 1909: «Prima che sorta il Libro (Manuale) li notificherò anche i nomi dei miei assistenti nella racolta fata...». Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa.

[13] L'indice del materiale fassano contenuto della raccolta Gartner è riprodotto in *Appendice*. Dagli indici relativi alle altre valli del Sella risulta che i testi raccolti in Val Badia (con Marebbe) sarebbero oltre 250, 32 quelli pervenuti da Fodom, 48

La ricerca restò incompiuta verosimilmente per lo scoppio delle ostilità e per la successiva annessione delle aree interessate al Regno d'Italia, allorché dell'intero corpus si persero le tracce [14].

Il lavoro di ordinamento e analisi di questo ricco fondo archivistico è appena agli inizi, ma già è possibile rilevare come la presenza di canti con testo ladino (accanto ad una parte ben più consistente di brani in italiano e rispettivamente in tedesco) sia tutt'altro che irrilevante [15]. In questa sede prenderemo in considerazione essenzialmente questa parte del corpus, con particolare riferimento alla Val di Fassa, al fine di proiettare nuova luce sui dati raccolti nel corso dell'inchiesta sul campo.

D'altronde il repertorio canoro che storicamente si esprime in registri linguistici diversi dal ladino rappresenta un argomento di studio degno di altrettanta attenzione, ma che richiede una trattazione a parte. Lo scopo del presente saggio è quello di verificare innanzitutto se dalla documentazione disponibile si possano ricavare gli elementi necessari per affrontare un quesito al quale non è possibile rispondere con i soli dati raccolti presso gli informatori contemporanei. Il quesito è il seguente: la scarsità di canti tradizionali in lingua ladina è imputabile a (recenti) fenomeni di sostituzione linguistica osservabili anche in altri settori della vita culturale, oppure all'assenza di un repertorio "indigeno" di canto popolare? In altre parole, è mai esistita nella tradizione locale un'attitudine ad usare il ladino nell'espressione canora?

quelli da Gardena e una settantina da Cortina d'Ampezzo. Ma tali cifre, ad un più approfondito esame dei materiali, dovrebbero sensibilmente aumentare.

[14] Nel 1918, sopraffatto dal dolore per la disfatta della patria, Josef Pommer si diede la morte [G. Haid 1984].

[15] Solamente scorrendo gli indici dei materiali pervenutici si notano per la Val Badia 48 titoli in ladino su un totale di 250 circa; per Gardena, su 48 soggetti, 26 sono in ladino (12 in tedesco, 10 in italiano o dialetto trentino). Data l'eterogeneità dei materiali raccoli, bisognerà certo approfondire l'analisi per verificare quanti di questi si riferiscano effettivamente a canti di tradizione orale. Per Fassa possiamo già precisare che su circa 210 soggetti identificati, 190 sembrano effettivamente riferibili a canti: tra questi sono circa 40 i testi in lingua ladina, o recanti parti significative e strutturanti in ladino.

I. Primi documenti

1. Il manoscritto di G.B. Zacchia

Stando ad uno dei più preziosi documenti relativi al patrimonio folclorico fassano, i "Quaderni" redatti da Giovanni Battista Zacchia intorno al 1856-58 per Ch. Schneller, la questione circa l'uso del ladino nel canto tradizionale potrebbe sembrare risolta in partenza: «Ades é scrit dut al più bel da la val de Fascia. Aesse scrit ence dotrei cianzons, mo i Fascegn cianta dut per talian» [16].

Secondo questa testimonianza, sostanzialmente analoga alla citata valutazione dell'Alton, già alla metà del secolo scorso la tradizione orale di Fassa (che pur nel genere della fiaba e della leggenda offriva ancora numerosi documenti degni di nota) appariva pressoché priva di canti in lingua ladina. Di per sè non vi sarebbero ragioni per dubitare di un giudizio così perentorio, se lo stesso G.B. Zacchia, nelle pagine del medesimo quaderno, non avesse avuto la premura di riportare proprio il testo di due canzoni in ladino fassano: *«Cianzon che ciantaa un sonador cun un orghen da mantech, canche zachei se à maridà»* e *«Cianzon dalla Val de sora»* [17].

Ciò fa pensare che anche l'affermazione dello Zacchia vada intesa in senso piuttosto relativo, cioè nel senso che l'italiano nelle abitudini musicali del tempo ricopriva in Val di Fassa un ruolo sì predominante, ma non necessariamente esclusivo, rispetto ad altri registri linguistici. Con il che il quesito sopra formulato non avrebbe ancora una risposta: questa considerazione offre tuttavia gli stimoli sufficienti per proseguire ulteriormente l'analisi dei testi ladini documentati dalle fonti scritte, partendo naturalmente da quelli raccolti dallo stesso Zacchia.

[16] «Avrei trascritto anche alcune canzoni, ma i Fassani cantano tutto in italiano». Rovereto, Biblioteca civica "Tartarotti", Ms. 45/27 *Lesestücke Wälschtirol*, Quaderno B, p. 25 (copia fotostatica in Arch. ICL). Il passo citato chiude il brano n. IX *"Lö familiö nobilö de Fassa"*. Il manoscritto, contenente diversi racconti e testimonianze folcloriche in ladino fassano, è stato riportato alla luce da Rosalba Paoli nel corso delle sue ricerche per la tesi di laurea (Paoli 1984); alcune notizie ed anticipazioni sono contenute in Chiocchetti 1991. Preferiamo qui trascrivere i testi in grafia moderna, in quanto i criteri ortografici utilizzati nel manoscritto ostacolano non poco la comprensione.

[17] *Ivi*, Quaderno B. Nell'originale: *«2) Tschanzong chö tschantaa un sonador cung un ôrgen da mantech, chan che zachei sö a maridà»* (pp. 5-7); e *«V. Tschanzon dalla Val dö soro»* (pp. 14-15).

Cianzon che ciantaa un sonador cun un orghen da mantech, canche zachei se à maridà.

a) Io volesse orc e gnoches
Senó l'orghen va in toches.

b) Io volesse vin e pan
Dapò ve sone infin doman.

c) Io volesse formai e forandie
Dapò vin sone de lonc e bie.

d) Io volesse valch carantan
Dapò ve sone l treplan.

e) Per ogni ora de la not
N volesse aer un bon toch.

f) Perché senó devente mat
E mi pere orghen strach.

g) E io crese che no per nia
Me assade chiamà da chesta via.

h) Canche siede stufes de balar
Dijé che posse lasciar.

Canzone che cantava un suonatore di organetto, in occasione di un matrimonio.

Io vorrei della zuppa d'orzo e dei canederli
sennò l'organetto mi va in pezzi.

Io vorrei vino e pane
e poi suonerò fin domani.

Io vorrei formaggio e pagnotte
e poi vi suonerò [dei pezzi] lunghi e belli [18].

Io vorrei alcuni centesimi
e poi vi suonerò il "treplan".

[18] Lo stesso Zacchia annota in calce: «lange und schöne Stücke».

Per ogni ora della notte
ne vorrei avere un bel pezzo [19].

Perché altrimenti divento matto
e il mio povero organetto si stanca.

Ed io credo che non gratuitamente
mi abbiate chiamato da queste parti.

Quando siete stufi di ballare
ditelo, che posso smettere.

Il testo stesso fornisce sufficienti indicazioni per tentare quantomeno di comprendere (in assenza di notazione musicale) la natura del brano ed il suo contesto funzionale. Quest'ultimo è rappresentato evidentemente dall'immancabile ballo con cui si coronava una festa di matrimonio: in questa occasione il tradizionale *"driz"* formato per lo più da strumenti a corda risulta già sostituito dall'*orghen da mantech*, l'organetto diatonico che si andava allora imponendo nella musica da ballo per le sue potenzialità armoniche e ritmiche [20]. Un riferimento esplicito al ballo è contenuto nel testo ai versi conclusivi, ed anche il termine *treplan* nella strofa [d] va interpretato come il nome di una danza allora in voga [21].

Per il resto, risalta chiaramente il carattere scherzoso del testo, con il quale il suonatore rivendica per la sua prestazione una giusta mercede, consistente in zuppa d'orzo e canederli (pietanze tipiche delle nozze in Fassa fino a tempi recenti), formaggio, pane e vino, e magari qualche centesimo. Si tratterebbe pertanto di una canzone di osteria, da ascrivere precisamente al genere comico-satirico che generalmente predilige, come è noto, l'uso di registri linguistici locali o dialettali [Sanga 1976].

Per altro, anche l'andamento metrico piuttosto irregolare dei versi

[19] Sottinteso: "di pane". Si veda la strofa [b] alla quale questa dovrebbe essere correlata, a dispetto dell'ordine dato alla presente trascrizione.

[20] Cfr. in questo volume Carlini-Ghetta, *La vita musicale in Val di Fassa attraverso i documenti.*

[21] Si tratta della "polka tremblant", genere di polka particolarmente vivace diffusasi in area tirolese-austriaca a partire dalla metà del secolo scorso, ancor oggi conosciuta col nome di *tramplan* (o *Hochzeitsmarsch*), e praticata specialmente in occasione di feste nuziali. Cfr. *"Tramplan, squaredance in den Alpen"* [in Steinlechner 1993].

(grossomodo ottonari e settenari tronchi), e le rime non sempre perfette (*not / toch*, *mat / strach*), confermano l'impressione di un testo spontaneo almeno in parte improvvisato, magari su uno schema-base tradizionale del tipo «Io vorrei... / poi farei...» suscettibile di infinite variazioni da coniugare secondo l'occasione.

Non è fuor di luogo tentare un accostamento con la nota canzone della "Buona sera agli sposi" che nella tradizione di Fassa concludeva le cerimonie nuziali: benché formalizzato in lingua italiana, questo canto condivide con il testo presente talune caratteristiche, come l'articolazione dei versi in distici a rima baciata, modello compositivo peraltro dominante nella poesia popolare fassana [Chiocchetti 1978]. Pensando proprio alla prassi esecutiva della *Bona sera*, laddove l'esposizione cantata delle strofe veniva per lo più intercalata da un intermezzo strumentale eseguito solitamente dalla fisarmonica o dall'organetto su un ritmo ballabile, non è fuor di luogo immaginare che il testo in questione possa riferirsi ad un'analoga modalità, nella quale l'esecutore alternava canto e refrain strumentale finalizzato al ballo [22].

Di questo canto non si conoscono altre attestazioni di fonte scritta, né riscontri precisi con materiali raccolti sul campo in Val di Fassa o in aree circumvicine. A tutt'altri esiti ci condurrà invece l'analisi del secondo testo contenuto nello stesso manoscritto.

2. *La "Cianzon da la Val de sora", ovvero "La Gardenèra"*

Gardenera A [Zacchia, Pozza 1856 ca]

Cianzon da la Val de sora

a. E canche ti sarès pa n pera stenta
E che non ti ès pa più polenta
E ti es pa soula a vadagnèr
E sie o set che vel magnèr.

[22] Circa l'usanza della *Bona sera* si veda ad es. Mazzel 1965, 24-25; la seconda edizione (1970) riporta anche il testo originale del canto (in lingua italiana) nella versione di Canazei. Cfr. in questo volume Chiocchetti-Poppi, *La canzone della Buona sera.*

b. E canche ti sarès pa famèda
E ence polit stracèda
E ju per la to bassa schena
jiran i poies, che remena.

c. E canche io un gran signor
Vegniré con un servidor
A te portèr da magnèr
E dapò a se maridèr.

Canzone dell'alta Val di Fassa

a. E quando tu sarai una povera stentata
e che non hai più polenta
e sei sola a guadagnare
e sei o sette a voler mangiare...

b. E quando sarai affamata
e anche ben ben fiaccata
e lungo la tua bassa schiena
andranno i pidocchi in movimento...

c. E quando io [sarò] un gran signore
verrò con un servitore
a portarti da mangiare
e poi [andremo] a sposarci.

Se il testo precedente – a parte l'ortografia – appariva sostanzialmente coerente sotto il profilo linguistico, questo presenta al contrario alcune incongruenze determinate in gran parte dal fatto che si tratta di un documento in fassano *cazet* (la parlata della *Val de Sora*), una varietà diversa dalla parlata materna del raccoglitore [23]. Dovremo lasciare tuttavia ad altra occasione le riflessioni di carattere filologico per concentrare la nostra attenzione sul contenuto stesso del documento.

[23] In ragione di ciò lo Zacchia giustifica anche la limitata presenza nella sua raccolta di testi afferenti all'alta valle: «Das Fassathal (...) wird getheilt in Oberthal mit den 6 obern Dörfern und in das Unterthal mit den 12 untern u. schönern Dörfern. Sie unterscheiden sich auch in der Sprache. Der größte Unterschied ist, daß im Oberthal a wie ä, und u wie i ausgesprochen wird. Da ich aber in dießem Dialekte nicht so bewandert bin, so will ich nur dieß Stück aufführen». Rovereto, Biblioteca civica "Tartarotti", Ms. 45/27 *Lesestücke Wälschtirol*, Quaderno B, p. 14.

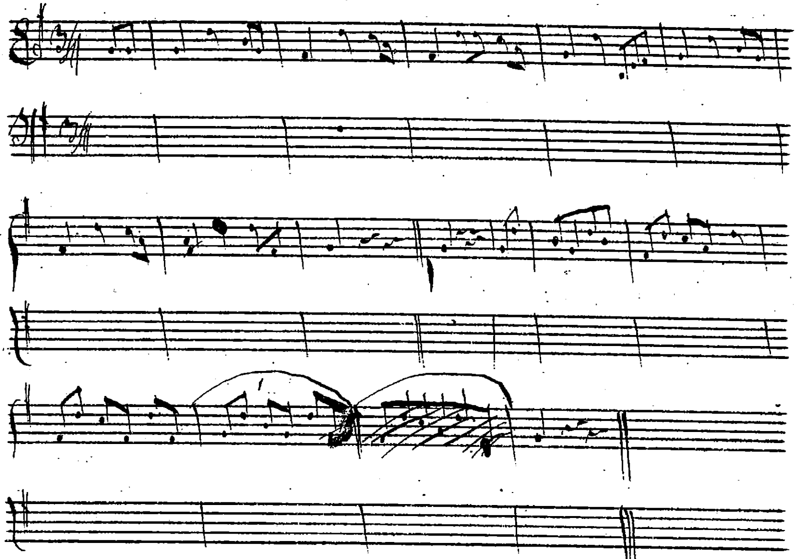
Il confronto con altre attestazioni documentarie raccolte in Fassa, di cui daremo conto, ci permette di ricondurre questo testo ad un canto ancor oggi presente nella memoria popolare. Una versione, seppur frammentaria, è stata raccolta durante le ricerche sul campo nel 1980, a Pozza, dalla voce di Celestina Dapozza in Cincelli (n. 77); ma già nel 1954 Alan Lomax e Diego Carpitella ne avevano registrato una strofa a Moena, nel quadro di una vasta inchiesta etnomusicologica condotta sull'intero territorio italiano [24].

Tale canto risulta peraltro già presente nel repertorio storico della SAT sotto il titolo *Gardenèra*, pubblicato nell'armonizzazione di A. Pedrotti nel 1948 con un sottotitolo che ne dichiara esplicitamente la provenienza: "Alto Adige, Val Gardena" [SAT 1948, 40]. In verità il testo ivi riportato risulta a sua volta non poco problematico, anche per assenza di ulteriori indicazioni relative alla fonte; ma le questioni derivanti dagli aspetti linguistici potranno meglio essere affrontare in connessione con le ulteriori attestazioni provenienti dalla Val di Fassa.

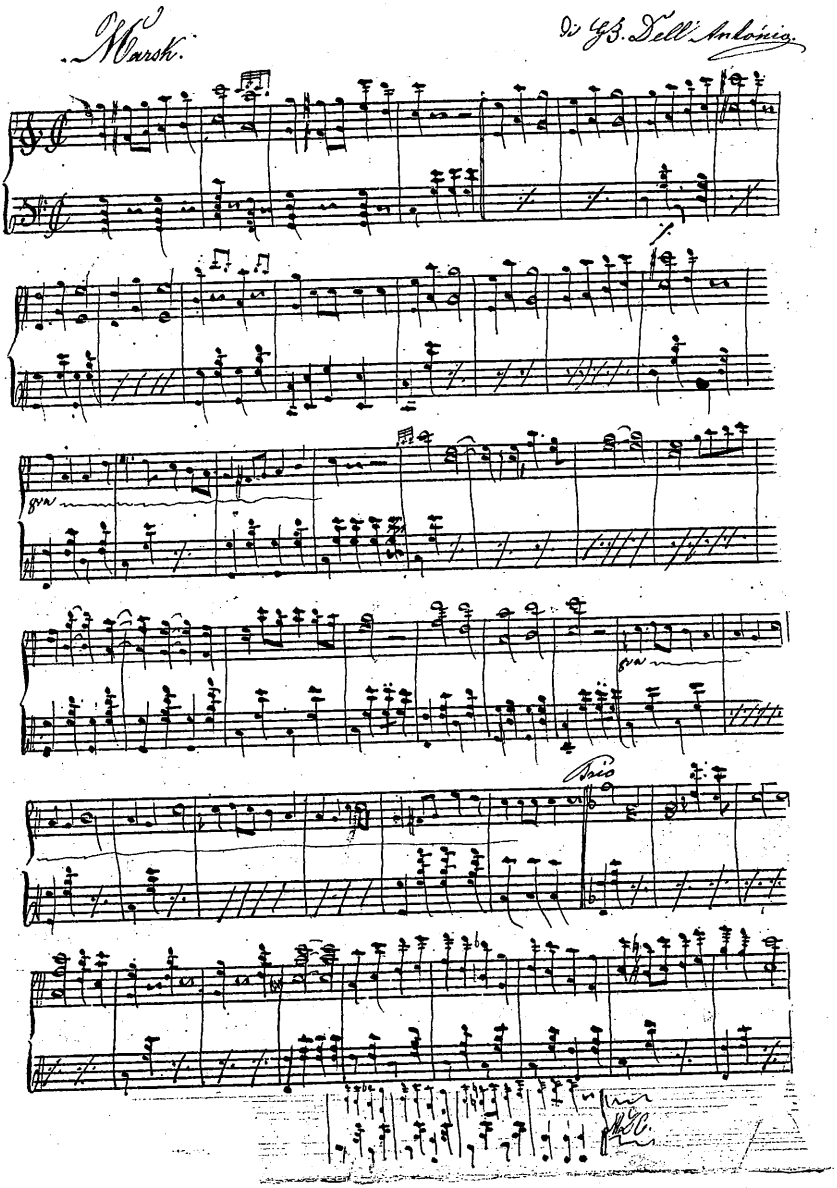
La più significativa tra queste è forse per noi quella contenuta nei manoscritti musicali di Giovan Battista Dell'Antonio, già organista a Moena: si tratta di un foglio recante testo e notazione musicale di un canto in ladino con incipit *"E gio vae vin gardena"*, anonimo e non datato, ma attribuibile alla penna di Pantaleone Detomas, organista della Pieve di San Giovanni (1833-1915) [25]. Riportiamo per ora fedelmente il testo in questione.

[24] *Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia di Santa Cecilia*, Roma, raccolta 24d, brano n. 4 [EM I, 1993, 163-164]. Cfr. *Trascrizioni musicali,* VII. 33. Ringraziamo la dott.ssa Annalisa Bini per la cortesia usataci nel consentire l'utilizzazione di questi preziosi documenti sonori.

[25] L'attribuzione viene fatta in base al confronto calligrafico con manoscritti sicuramente redatti dal Detomas, tra cui il canto della "Buona sera", trascritto intorno al 1907 (cfr. la riproduzione in questo volume nel saggio Chiocchetti-Poppi, *La canzone della Buona sera agli sposi*). Si può supporre che anche la trascrizione de *La Gardenera* sia stata realizzata intorno agli anni 1906-1910, forse in concomitanza con l'inchiesta *Das Volkslied in Österreich* promossa dal Ministero della Cultura austro-ungarico, cui il Detomas aveva contribuito. Sul retro è riportato un brano strumentale «Marsch - di G.B. Dell'Antonio». I manoscritti erano conservati presso la famiglia Simone Dell'Antonio di Moena, ma oggi risultano perduti: fotocopia del documento in questione è conservata presso l'Archivio dell'ICL, Vigo di Fassa.



E giò vae vin gardena e giò me voi po ben me marider
zent antone voi ben proer che burta veglia no voi rester
Chanche tiaz sie selt pitler vegnarà dug i mitler
vegnarà da tiratgo tate mama giò voi pan
Canche ti ez na pera stenta che no tiaz più polenta
tiez pò zoula vadagnè e zaon po che volon magnè
La creature lae duta tiez la mobilia lae mia
in questo chont tiaz ben reson in chest cont no zon mencion
Sala mondalla scritura zapo i Dio cheche in ze dura
gie per me lassa stè che gliel' inchegtho al Maridè


Marsch.
di G.B. Dell'Antonio.
Trio

Gardenera B [Detomas/Dell'Antonio, Moena 1910 ca]

E gio vae vin gardena e gio me voi po ben me marider
sent antone voi ben preer, che burta veglia no voi rester.

Chanche ti az sie sett pitlez vegnarà dug i mitlez
vegnarà da bralg[?], tate mama gio voi pan.

Canche tiez na pera stenta che no ti az più polenta
tiez po zoula vadagnè e zaon po che volon magnè.

La creature la è duta tiez la mobilia la e mia
in chest chont tu az ben reson, in chest cont no zon mencion.

Salamon dalla scritura zapo iDio cheche i ze dura
gie per me lassa stè, che gliel'incheghe al Maridè.

Ed io vado in Gardena, e voglio ben maritarmi
Sant'Antonio voglio pregare, ché brutta vecchia non voglio restare.

Quando hai sei-sette piccoli, verranno tutti i mezzi [?]
verrà da pianger forte: "papà, mamma, voglio pane".

Quando sei una povera stentata che non hai più polenta
sei sola a guadagnare, e sappiamo che vogliamo mangiare.

Le creature sono tutte tue, la mobilia è mia
quanto a questo hai ben ragione, quanto a questo non sono mentitore

Salomone della Scrittura, solo Iddio sa quanto devono sopportare
io, per conto mio, lascia stare, che me ne fotto del matrimonio.

A dispetto della disposizione del testo nel manoscritto, le strofe lasciano intravvedere grossomodo un'articolazione basata su quartine di ottonari in rima baciata. Possiamo subito notare come le corrispondenze tra i due testi siano limitate ad una strofa, rispettivamente la prima della versione [A] e la terza della versione [B]. Ciò basta tuttavia per ricondurre entrambi i documenti ad una stessa matrice, che verosimilmente presentava un testo più ampio ed articolato, del quale vengono riportate parti diverse.

Se la stesura di Zacchia riflette sostanzialmente la parlata dell'alta valle, più complessa appare la tessitura linguistica del testo raccolto dal Dell'Antonio. Anche in questo caso si tratta essenzialmente della

variante *cazet*, il che confermerebbe l'appartenenza del canto alla tradizione dell'alta Val di Fassa [26]. Ma dalle righe emergono anche elementi fondamentalmente estranei al sistema fassano, riconducibili piuttosto al ladino gardenese: nella seconda strofa "pitlez", "mitlez" riprendono il gard. *pitli* (= piccoli), *mitli* (= mezzi, ted. Mittel) col suffisso del plurale fassano; "tate" (papà) a sua volta è voce tirolese nota nel solo gardenese; gli infiniti nella seconda e ultima strofa compaiono con la desinenza i *-é* ("vadagnè, magnè, stè, Maridè"), mentre nella prima si ha regolarmente l'uscita *-er* propria dell'alto fassano.

Tali elementi non fanno altro che testimoniare ancora una volta la probabile origine gardenese del canto. Per quanto riguarda Fassa esiste la possibilità di un ulteriore raffronto testuale con una redazione riportata da Hugo de Rossi nel suo *Ball dei Dolomitenladiner,* un racconto umoristico scritto nel 1905 [ora in De Rossi 1982], dove compare in una versione comprendente tre sole strofe:

Gardenera C [De Rossi, Pozza 1905]

Son po stat'a Ortižei, tut i muč mi a tralašà
St. Antone del maride vedla muta no voi resté.

Ne la biežes ne la čure, mefo voi po più vardé
La kažon son pa ben keste, ke me voi po maridé.

Kanke son po na pera stenta, ke no é po più polenta
Son po soula a mel vadagné i mos ma si a mel pittlé.

Son stata a Ortisei, / tutti i ragazzi mi hanno lasciato
Sant'Antonio del matrimonio, / vecchia zitella non voglio restare.

Né le pecore, né le capre, / già non voglio più custodire
le ragioni sono queste / che mi voglio maritare.

Quando sarò una povera stentata, / che non ha più polenta
sarò sola a guadagnare / e devo andare a mendicare.

[26] Si veda però l'oscillazione tra "gio" e "gie" per il pron pers. di prima persona, la presenza di vocalismo *brach* in "ti az" e "tu az" (recte: *te ès*), la non perfetta applicazione delle norme di concordanza del femm. pl. in "la creature" (recte: *la creatures*).

Come si può vedere, l'ultima delle strofe qui riportate coincide sostanzialmente con quelle analoghe presenti in entrambe le versioni citate in precedenza: le sole differenze consistenti riguardano le forme verbali alla prima persona anziché alla seconda, e – ancora una volta – la chiusa nell'ultimo emistichio. Quanto al tessuto linguistico, già in precedenza si era osservato che si trattava «di una curiosa mescolanza di fassano e gardenese», laddove una non perfetta padronanza di quest'idioma sembra essere causa di numerose storpiature e interferenze [27]. Nonostante ciò l'intenzione sembra effettivamente quella di riferire un canto in gardenese: la stessa presenza di alcuni tipi lessicali strettamente pertinenti a quell'idioma (*tralascià, vedla muta, biësces, mefo*, ecc.) denotano una certa autenticità linguistica del documento. Ciò viene confermato anche da un'analisi del contesto, dal momento che le strofe sono precedute dalle seguenti battute pronunciate dai due protagonisti della vicenda:

«Čanton valk kan ke sion te stua.
- Ma ke čantone po? -
- Oh, čanton kela per gardener» [28].

"Chela per gherdenèr", o "chela gherdenèra", sembra così essere il modo con cui già all'inizio del secolo la canzone veniva denominata in Fassa: la canzone gardenese per antonomasia [29]. In sostanza questo fatto potrebbe essere all'origine del titolo attribuito al brano anche dal Pedrotti: la versione riportata da quest'ultimo, nonostante comprensibili distorsioni ortografiche, è in effetti quella che più si avvicina al buon linguaggio gardenese. Diamo qui di seguito, accanto all'originale, il testo nella stesura ricostruita secondo una nostra ipotesi:

[27] Si veda, ad es., "tut i muč" per il gard. *duc i mutons*. Una trascrizione orientativa in gardenese odierno è riportata nell'edizione moderna del citato lavoro [De Rossi 1982, nota p. 173].

[28] «Cantiamo qualcosa, quando saremo nella "stua" - Ma che cosa cantiamo? - Cantiamo quella in gardenese» [De Rossi 1982, 173].

[29] Si ricordi tuttavia che nel manoscritto ottocentesco essa veniva indicata come «la canzone della valle di sopra».

Gardenera D [SAT 1948]

Can che sumpa 'n te Gardeina
Neus volumpa se maridè
A le ciaores a le feides
Neus ne ulumpa se pensè.

Can che sumpa 'n te Gardeina
Neus volumpa se la gudè
Ai pensieres, a le creuses
Neus ne ulon pa plu pensé.

Canche sons pa te Gherdëina
Nëus ulon pa se maridé
A la cëures a la «feides»
Nëus ne ulon pa se pensé.

Canche sons pa te Gherdëina
Nëus ulon pa se la goder
Ai pensieres, a la crëujes
Nëus ne ulon pa plu pensé.

Quando saremo in Gardena
noi vogliamo maritarci
alle capre e alle pecore
non vogliamo più pensare.

Quando saremo in Gardena
noi vogliamo goderci la vita
ai pensieri, alle croci
non vogliamo più pensare.

A prescindere dagli aspetti ortografici, si tratterebbe di un gardenese abbastanza plausibile, se non fosse per la presenza della voce *feides* (pecore), nota solo in Fassa, dove in gardenese ci dovremmo attendere *biësces*, come del resto nella precedente redazione del De Rossi. Vi è dunque il sospetto che la versione del Pedrotti, ancorché d'origine gardenese, sia stata raccolta in Val di Fassa o tramite un informatore fassano. È comprensibile inoltre che il Pedrotti, ai fini di una rielaborazione corale, abbia accolto soltanto le due prime strofe, tralasciando il resto.

Indubbiamente il motivo deve aver incontrato nella nostra area una popolarità rilevante. Singolare è la coincidenza tra il frammento raccolto a Pozza durante la ricerca sul campo e una ulteriore redazione pubblicata dal De Rossi sotto il titolo *Salamon* sulla rivistina umoristica *"Kokodek!"*, che comparve a Innsbruck nel 1910, sempre in occasione del "Ball dei Dolomitenladiner" [30]. Questa volta i rispettivi testi sono

[30] *Kokodek! Faschingszeitung anlässlich des Tanzkränzchen der Dolomitenladiner*, Innsbruck, am 1 Februar 1910, beim Goldenen Löwen (si tratta di copie poligrafate da un originale manoscritto).

più aderenti al tessuto linguistico fassano (sostanzialmente ancora *cazet*) che non a quello gardenese, salvo rare eccezioni per la redazione di De Rossi. Quest'ultima – più ampia di quella contenuta nel manoscritto del 1905 – sembra corrispondere in modo assai esaustivo alla versione predominante fino ai giorni nostri nell'intera vallata. Inoltre la variante del *"Kokodek!"* e quella raccolta a Pozza hanno entrambe in comune, quasi alla lettera, la strofa d'apertura riportata dal Pedrotti: quest'ultima infine corrisponde sostanzialmente alla strofa documentata a Moena nel 1954 da Lomax e Carpitella.

Più lontana dal modello consolidatosi in questo secolo appare ora la frammentaria versione ottocentesca [A], che presenta due strofe non riscontrate altrove, e che per contro si collega inequivocabilmente agli altri documenti per il motivo contenuto nella prima strofa (*E canche ti sarès pa n pere stenta...*), riscontrabile quasi come leit-motif in tutte le versioni, con eccezione di quella "emendata" di Pedrotti.

Gardenera E

[De Rossi, "*Kokodek!*" 1910]

Salamon

1. Kan ke žon po vi n Gardena,
   Volaron se maridèr,
   Ne a le čures, ne a le feides
   No ji volon po più čutèr.
2. La režon l e po ben kella,
   Ke kon 'n burt veje no voi più ster.
   Prearon po' Sent Antone,
   Ke l ne laše marider.

[Pozza n. 77, trascr. VII. 34]

[1] *Canche jon pa vin Gardena*
volon pa ben se maridèr.
Né la ciaura, né la feida
no n volon pa più scutèr [31].

[31] *Scutèr* (ascoltare) non è qui molto significativo, rispetto invece a *čutèr* nella precedente, lett. "spuntare, apparire", da intendersi però nel senso di "sbirciare, osservare". Ivi si noti inoltre *čures*, voce curiosa per *ciaures* che compare nella stessa forma anche nella precedente stesura del de Rossi (forse intesa erroneamente come gardenese).

3. Kan ke ti es po na pera stenta
Ke no tu aras po' piu polenta,
Ti es po soula a vadagnèr,
E tu sas ke se kon magnèr.

4. Kan ke tu as po sie o set pikles
Vegnirà po ben duč i Mikles
Vegnira po ben da vaer,
Kara mere, ge voi magnèr.

[3] *Canche ti as pa sie set picioi*
che te ven pa da pissèr
e che ogniun te ven a dir
cara mère gio son famè.

5. La kreatures la e duta tia,
la mobiglia la e duta mia.
'N kest punt tu ad ben režon,
'N kest punt ne t'es menčon.

6. Salamon dalla skritures
L sa ben ke ke se dura;
Kara ti lasa ster,
e kegeğie al marider.

[2] *Salomon da la gran Scritura*
l sà pa ben cheche se se dura
caratì, ge l'inchegon
[...] al maridèr.

La strofa n. 4 del *"Kokodek!"* è il luogo dove compaiono le uniche reminiscenze di gardenese, in esatta corrispondenza con la redazione [B]: questa volta tuttavia il nesso *-tl-* è ipercorretto in *-kl-*, laddove il valore semantico di "Mikles" (con iniziale maiuscola) non sembra esattamente inteso dall'estensore del testo. Per contro, la corrispondente quartina raccolta a Pozza appare linguisticamente assimilata, nonché liberamente riformulata in fassano in seguito all'abbandono dell'originaria rima baciata *pitli / mitli*. La forma "famè", ingiustificata in *cazet* dove avremmo comunque *famà*, serve a conservare un minimo di assonanza con "pissèr".

L'ultima strofa (riferita in realtà dall'informatrice di Pozza come seconda) presenta gli ultimi due versi palesemente corrotti e incompleti; la struttura primitiva è facilmente ricostruibile attraverso il confronto con le lezioni corrispondenti [E, B]. Si noti in tutte il curioso riferimento alla figura biblica di Salomone, su cui si dovrà ritornare.

Come si è già anticipato, la versione raccolta da Lomax e Carpitella a Moena nel 1954 presenta un testo assai ridotto. Si tratta in sostanza della strofa d'apertura, già rilevata nelle versioni [D] e [E], contenente quello che ormai appare l'elemento di identificazione superstite: «Canche jon pa *n Val Gardena...*». Anche qui il testo appare linguisticamente

assimilato al fassano (salvo che per le uscite verbali *maridé, pensé*) in modo non dissimile dalla versione datane dal Pedrotti. Ma la quartina appare ormai slegata da ogni contesto e viene ripetuta due volte, quasi a pretesto per l'esecuzione dello jodler, qui particolarmente esteso ed elaborato [32]. Un'alterazione particolarmente significativa è contenuta nel secondo verso, che da affermativo ("neus volompa se maridè") diviene negativo: *no volon pa se maridé.*

3. "La Gardenèra", ovvero "La vedla muta"

Da tutti gli elementi presi in esame riteniamo di poter dedurre che il canto fin dal secolo scorso circolava in Fassa sia nella versione gardenese, sia in una o più versioni liberamente adattate per lo più all'idioma della valle superiore: da qui, e principalmente in questa veste, il canto si sarebbe presto diffuso quanto meno fino a Moena.

La presenza di varianti assai diversificate, le incongruenze formali e le ricorrenti interferenze tra le due varietà ladine indica che probabilmente il tramite della diffusione di questo canto va individuato nella trasmissione orale, piuttosto che nella circolazione di un testo scritto. Del resto per tutto il secolo scorso la pratica della scrittura in ladino fu circoscritta a pochi cultori, per lo più sacerdoti e intellettuali, e non fu comunque tale da incidere sulle abitudini e sulle attitudini del popolo [33].

Proprio per il carattere multiforme delle attestazioni raccolte, ed anche per la datazione del primo documento che ci riporta piuttosto addietro nel tempo (1856 ca.), è più facile immaginare che tale canto sia giunto in Fassa in virtù dei contatti che fassani e gardenesi intrattenevano specie nel periodo estivo sui confinanti alpeggi del passo Sella e delle alture di Duron e Siusi. Meno probabile sembra che il veicolo di trasmissione possa risiedere nei collegamenti fra le due valli sviluppatisi nel corso dell'Ottocento in relazione all'industria gardenese del legno, verso cui si andava orientando l'artigianato domestico in alta Val

[32] Cfr. *Trascrizioni musicali*, VII. 33, in quest'opera, vol. II.

[33] Se è ampiamente attestata in valle la presenza di libretti a stampa e manoscritti con canti in italiano (e, in misura minore, anche in tedesco), va osservato che in tali raccolte i testi *in ladino* sono pressoché assenti. Si veda in questo volume il Q. Antonelli, *La scrittura della voce. Canzonieri popolari fassani.*

di Fassa [Leonardi 1984]. Il canto dovrebbe essersi qui radicato già nella prima metà del secolo, se G.B. Zacchia nel 1856 ne dà una versione "da la Val de sora", non gardenese. Non si può escludere tuttavia che l'incremento delle relazioni commerciali con la Val Gardena, registratosi nella seconda metà dell'Ottocento, possa aver rinvigorito la fortuna di questo brano tanto da identificarlo tout court come "la canzone gardenese".

È in quella valle dunque che bisogna andar a ricercare i diretti antecessori delle varianti documentate in Fassa. Inizieremo ad avanzare alcune considerazioni sulla natura del canto qui preso in esame, che una lettura comparata delle diverse redazioni raccolte rende finalmente accessibile.

Il tema è evidentemente quello del matrimonio. La strofa di apertura dei testi fassani [B] e [C] accenna alle aspirazioni di una ragazza desiderosa di sposarsi, la quale di fronte alle alterne fortune dei suoi amori si appella a sant'Antonio per evitare di finir zitella [34]. Le altre versioni, compresa quella "gardenese" [D], in questo si differenziano soltanto per la presenza di un soggetto al plurale: qui il matrimonio è inoltre considerato come occasione per cambiare vita, e per sottrarsi finalmente alla consuetudine che nella società tradizionale affidava alle ragazze ed ai bambini la sorveglianza del bestiame (pecore e capre), un concetto presente in modo del tutto analogo anche nel testo [C]. Si direbbe effettivamente che questo canto si sia formato nell'ambiente dell'alpeggio gravitante su Gardena, nel contesto delle tradizionali attività che sui pascoli d'alta montagna richiamavano in gran numero giovani e ragazze durante i mesi estivi, fornendo tra l'altro importanti occasioni per socializzare e stringere nuovi legami: al ritorno in paese dai pascoli alpini sembrano alludere infatti i riferimenti ai luoghi citati nelle versioni più vicine all'originale (C: «a Ortižei»; D: «n te Gardeina»), mentre in [B] ed [E] l'espressione «vin Gardena», che indicherebbe un movimento da una valle all'altra, sembra

[34] Come è noto Sant'Antonio abate, protettore del bestiame domestico, era venerato anche come santo patrono dei matrimoni: «Sent'Antone da Dèlba l'era ence sora i maridoc». In Fassa le ragazze da marito interrogavano l'effige del santo, nella chiesa di Alba, per vedere *se l ge cignèa*: un suo cenno affermativo significava che la ragazza si sarebbe sposata entro breve tempo (Arch. Mazzel V/a 30, ICL).

piuttosto frutto di un più profondo adattamento al sistema linguistico-topografico di Fassa.

Le restanti strofe documentate non fanno che descrivere comicamente il disinganno della "malmaritata": fame e disagi, una numerosa figliolanza da nutrire ed accudire, un marito che lascia tutto il peso della famiglia sulle spalle della moglie, ecc. Diverso l'epilogo del testo [A] rispetto ai restanti: questi si concludono per lo più con un irridente invito a lasciar perdere il matrimonio, fonte di innumerevoli sofferenze, il primo invece con una romantica promessa di riscatto dalle ristrettezze economiche che prelude a nozze felici.

A fronte di alcuni elementi pressoché invariabili, si rilevano dunque nella sequenza sviluppi assai diversificati, e in qualche modo anche alternativi, come se si trattasse in origine di una "struttura aperta" basata su di un motivo iniziale dato, l'antitesi tra aspirazione al matrimonio e nefaste conseguenze dello stesso, sul quale improvvisare liberamente. Non è inutile osservare che nella versione della SAT si utilizzano soltanto le strofe relative al primo tema, in qualche modo compatibili con lo stereotipo del canto di montagna, mentre mancano – forse non casualmente – le colorite e dissacranti espressioni ostili al matrimonio che contraddistinguono le versioni di provenienza popolare.

La parola chiave, che ci metterà sulle tracce della matrice gardenese è contenuta nella variante [C], riportata dal De Rossi nell'idioma di quella valle: *vedla muta*, voce gardenese per "zitella".

Un canto intitolato *La vedla muta* è per l'appunto documentato per la Val Gardena in diverse lezioni provenienti sia dalla tradizione orale, sia da fonti scritte. L'attestazione più completa (e più antica) sembra quella contenuta in un manoscritto musicale, opera del compositore sudtirolese Johann Baptist Gänsbacher (1778-1844), pubblicato da Wilhelm Moroder-Lusenberg nel 1908 ma risalente all'inizio del secolo scorso. Il testo verbale, tradizionalmente attribuito al gardenese Mathias Ploner (1770-1845), si ritrova con poche variazioni e lacune nelle lezioni raccolte in Gardena dalle fonti orali [35].

[35] Il lavoro di Eduard Demetz sul canto popolare in Val Gardena [Demetz 1982] ha avuto il merito di richiamare l'attenzione su questa connessione. L'edizione moderna del testo, con la partitura del Gänsbacher e la riproduzione dei due profili melodici

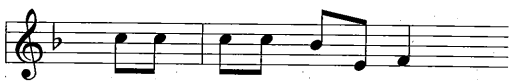
Ma il testo in questione non presenta corrispondenze sostanziali con i frammenti fassani, se non per certe assonanze che affiorano peraltro solo nella versione [C]:

[De Rossi, Pozza, 1905]	*La vödla muta* [M. Ploner, 1800 ca]
Son po stat'a Ortižei, tut i muč mi a tralaša St. Antone del maride vedla muta no voi resté.	2. (...) Sant'Antone n'a schudà dutg i santg ma tralaschà! 1. (...) Per un vuem ne m uei picche vödla Muta uei resté.

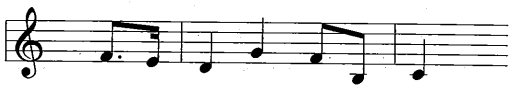
Sono essenzialmente i versi che chiudono le prime due strofe ad apparire ne *La Gardenera* raccolta dal De Rossi, con qualche storpiatura e con una conclusione di segno opposto ("vecchia zitella *non* voglio restare"). Per contro, nessuna delle restanti strofe raccolte in Fassa contiene elementi riferibili al testo del Ploner.

Nemmeno i due profili melodici documentati per la Val Gardena offrono riscontri evidenti con il canto raccolto in Fassa; solo la versione registrata a Selva (pur scandita su un ritmo di 4/4) presenta qualche assonanza nella clausola finale, dove si osserva la presenza di un medesimo intervallo, che per altro è assai ricorrente nella musica popolare dell'area tirolese.

La vedla muta
[Demetz 1982, Selva]



La Gardenera
[Pozza n. 77]



di tradizione orale, è contenuta in Gabbrielli-Chiocchetti 1994. Per un'ulteriore analisi condotta sul testo più antico de *La vedla muta* si vedano Forni 1996 e Belardi 1995: fino a quest'epoca si conosceva soltanto una seconda redazione di tale soggetto, più ampia e notevolmente rimaneggiata (anch'essa attribuita al Ploner), pubblicata per la prima volta dal Vian [1864]. Sulle relazioni tra le due diverse stesure si veda ancora Gabbrielli-Chiocchetti 1994.

Le fonti gardenesi attestano però l'esistenza di altre elaborazioni parallele di un simile tema, declinate nella forma maschile *(L vedl mut)* nonché in quella plurale *(I vedli mutons)*. Di quest'ultimo canto non si sarebbe conservata documentazione, mentre invece sul *Calënder de Gherdëina per l'ann 1912* è pubblicato un testo in dodici strofe intitolato per l'appunto *'L vödl mut*, con traduzione in lingua tedesca a fronte (*Der alte Junggeselle*): questo presenta sorprendenti analogie con le diverse lezioni fassane de *La gardenera.*

Anche *'L vödl mut* viene generalmente attribuito alla penna del Ploner, al pari della versione femminile sullo stesso soggetto. Una redazione piuttosto antica di questo testo è venuta alla luce tra i materiali conservati al *Tiroler Landesarchiv*: il documento non porta firma né data, ma quasi certamente si tratta di un autografo del Ploner, forse quello realizzato proprio nella circostanza cui egli accenna nel suo "Diario", alla data del 21 ottobre 1828: «Componierte ich den Text zum Lied: El vœdl mut» [Gabbrielli-Chiocchetti 1994, 176] [36].

La cosa sembrebbe così sostanzialmente risolta. Ma i risultati dei riscontri testuali con le versioni fassane de *La Gardenèra* (compresa quella attestata nel 1856!) lasciano intravvedere la possibilità di uno scenario più complesso. In questo contesto ci limiteremo a riportare soltanto le strofe che presentano le analogie più evidenti con i testi fassani sopra presi in esame (il numero accanto alla sigla alfabetica rinvia alla strofa corrispondente):

El vœdl mut [M. Ploner, ms. 1828] *La Gardenèra* [lezioni fassane]
[...]

2.
Mi mutons! êis bêng la vêlles,
Crive riches, o de bœlles;
Jê, per me, - jê làsse stè,
y - inchégh'e al maridè!

→ [B5; E6]

[36] Il documento è contenuto nella *Volksliedsammlung Gartner*, Tiroler Landesarchiv, Gröden n. 2, insieme ad una ulteriore trascrizione successivamente realizzata da Willi Moroder Lusenberg. La lezione contenuta nel *Calënder de Gherdëina per l'ann 1912* (pp. 38-43) dovrebbe essere basata su quest'ultima trascrizione («Dò na copia de W. Moroder») ma in realtà se ne discosta in alcuni punti, e non solo nell'ortografia.

Solomòn dis: Dut iè eitl
Auter che s'en bœvr 'n seitl.
In chêst cont, al bêng resong; } → [B4; E5]
In chêst cont, ne n'iel mincion'g.

6.
[...]
La mobillies? - duttes mies! } → [B4; E5]
Ma, la creatures - ties
Tu sòul muêsses guadag'ne; } → [A1; B3; C3; E3]
Nous ullòng demè majè!

[...]

[10.]
Es assè, dinei y mittli, } → [B2; E4]
Cànche t'es, 5. 6. 7. pittli?
Càn'chi ven'g svajan'g, bradlan'g:
Tatta! Mama! - jê voi pan'g!?
Co i des assè polenta, } → [A1; B3; C3; E3]
Cànche t'es n'a bœlla stenta?
O! - dirès: - Puere cutèl!
l' maridè, je l'maser mèl!

Le concordanze non si limitano tuttavia ai luoghi sopra evidenziati: proseguendo l'analisi si potrebbe notare come, accanto alle coincidenze testuali di interi versi, siano altrettanto numerosi i casi in cui elementi di formalizzazione risultino utilizzati per contesti differenti nelle redazioni fassane rispetto a quella gardenese.

Ad esempio, il nome di Salomone, oltre che nella strofa 2. ricorre anche nella successiva («Se fin Salomon n'i mutscha, / Ve faral's a vo na putcha??»). Ma in entrambi i contesti il ricorso alla figura biblica non appare particolarmente significativo, non almeno quanto nelle varianti fassane: qui infatti la proverbiale saggezza del personaggio viene invocata per sostenere la fondatezza delle ragioni di coloro che prudenzialmente evitano il matrimonio. I versi in questione (nella versione raccolta a Pozza: «Salomon da la gran scritura / l sà pa ben

cheche se se dura...») si basano tuttavia su una rima che trova preciso riscontro ne *El vœdl mut*:

8.
A san Job, - dis la Scritùra
Jêlla schìta ênche durra; [...]

Complessivamente, su 11 quartine rilevate per la Valle di Fassa (senza contare le varianti), soltanto quattro trovano corrispondenze più o meno letterali nel testo gardenese. Le restanti sette presentano elementi che per forma e contenuto non hanno riscontri precisi ne *El vœdl mut*. Stando alle attestazioni scritte [B, C, D, E] e alla versione raccolta a Pozza, si tratta per lo più delle quartine iniziali, quelle che presentano il motivo delle nozze desiderate: «voi pa ben me maridèr», «sent'Antone voi ben preèr», «vedla muta no voi resté», ecc.

In altre parole, nel testo gardenese si trovano solamente le espressioni rigorosamente contrarie al legame matrimoniale, e ciò vale per tutte e dodici le strofe di cui esso si compone, fino alla inequivocabile conclusione: «Ëiles mê dirà del dut: / Ma jê rœste vœdl mut!» [37]. Il tema è qui declinato in senso unilaterale, con forti accenti antifemminili, mentre manca del tutto la dialettica basata sull'antitesi tra aspirazione al matrimonio e tristi conseguenze dello stesso, elemento strutturante che sembra sostanzialmente alla base di tutte le versioni fassane [38].

Al di là dei riscontri puntuali, insomma, non c'è perfetta coincidenza – né tematica, né formale – tra il testo gardenese e l'insieme delle varianti raccolte in Fassa. Contrariamente a quanto si verifica ne *El vœdl mut*, queste sono tutte più o meno esplicitamente coniugate al femminile, talvolta plurale. È possibile che dalla Val Gardena sia giunta in Fassa parte del materiale linguistico formalizzato nei testi del Ploner, e che questo materiale si sia innestato sul tema del matrimonio desiderato, svolto dal punto di vista femminile. Per le ragioni addotte all'inizio del paragrafo, ciò dovrebbe essere avvenuto tuttavia per il tramite della

[37] «Loro [le donne] mi diranno di tutto / ma io resto scapolo».

[38] Si noterà come nella variante più antica, G.B. Zacchia 1856, la struttura appaia invertita: a due strofe di segno negativo segue curiosamente una conclusione all'insegna delle nozze felici, elemento che pure è estraneo al testo gardenese. Quanto questo sia dovuto allo stato frammentario della testimonianza, o quanto corrisponda ad una diversa "intenzione" del canto, non è dato sapere con certezza.

trasmissione orale: le sue tracce infatti appaiono in Fassa ben prima che le composizioni del Ploner conoscesse una qualche circolazione attraverso la stampa [39].

D'altronde l'analisi linguistica dei testi fassani rivela che anche il filone relativo al matrimonio desiderato ha origini gardenesi, ma di ciò non troviamo tracce evidenti nei testi de *La vedla muta* attribuiti al Ploner (come sarebbe lecito attendersi), né in altre fonti letterarie a noi note. Si dovrebbe postulare a questo punto l'esistenza di un'ulteriore versione gardenese su soggetto analogo, ma distinta quelle conosciute attraverso l'opera di Mathias Ploner [40].

4. Ancora su "La Gardenèra" e su una "solarina" fassana

In ogni caso pare accertato che i testi formalizzati dal Ploner (sia nella versione maschile, sia in quella femminile) abbiano incontrato in Val Gardena una larga popolarità, a dispetto di certi detrattori oscurantisti, cui si attribuisce tra l'altro la sparizione di molte sue ulteriori composizioni [41]. Ciò rende plausibile l'ipotesi che alcuni dei suoi testi siano passati nella tradizione orale, divenendo oggetto di vari rivestimenti melodici, come in Gardena, e forse anche di assemblaggi con materiale diverso, come sembra esser accaduto in Fassa.

La cosa è verosimile soprattutto per la redazione originaria de *La vedla muta* (ca. 1800, o 1828) la quale, a dispetto delle successive rielaborazioni pubblicate a stampa, viene tramandata fino ai nostri giorni senza grandi trasformazioni. Ma lo stesso rapporto di "derivazione diretta" non è sostenibile per la situazione fassana: qui la tradizione orale sembra operare semmai su un materiale bensì di matrice gardenese, ma tuttavia più ampio, rielaborando e ricontestualizzando

[39] Ricordiamo che questo testo fu pubblicato (anonimo) nel *Calënder de Gherdëina per l 1912*; le copie manoscritte realizzate da Franz Moroder e da Willi Moroder Lusenberg, dovrebbero essere state realizzate negli anni immediatamente precedenti. Cfr. nota 36.

[40] Giova ricordare che nel secolo scorso, secondo le fonti gardenesi, sul tema del "celibato" circolavano diversi canti svolti parallelamente al femminile, al maschile e al plurale [F. Moroder 1891, Demetz 1982].

[41] Cfr. ancora Gabbrielli-Chiocchetti [1994, 173, nota 11] con i relativi rinvii alle fonti gardenesi.

diversi elementi concettuali e linguistici, alcuni dei quali, tra l'altro, si trovano qua e là anche ne *El vœdl mut* redatto dal Ploner.

Questo diverso esito potrebbe essere imputato alla distanza geografica, ed anche al diaframma linguistico che separa Gardena e Fassa: tuttavia rimane il sospetto che l'opera del Ploner si inserisca a sua volta in un flusso di elementi tematici ben radicati nella tradizione popolare delle due valli ladine, incentrati sull'antitesi tra matrimonio e celibato. In altri termini vi sono elementi a sufficienza per sospettare che i testi del Ploner non siano pure invenzioni letterarie, ma rappresentino rielaborazioni di temi popolari già presenti nella tradizione orale sui due versanti del Sella. Questo è già stato ipotizzato in particolare per *La vedla muta* [Gabbrielli-Chiocchetti 1994], ma potrebbe ancor più rivelarsi fondato per il caso parallelo de *El vœdl mut* [42].

Una ulteriore conferma di ciò potrebbe derivare dall'analisi di due testi raccolti ad Alba da Giovanni Jori e confluiti nei materiali della raccolta Gartner. Il primo che prenderemo in esame è in realtà costituito da tre strofette di varia provenienza (come risulta persino dalla veste linguistica), slegate ormai da un contesto significante e confluite in una sequenza piuttosto casuale:

Fila la stopa, fila la lana [G. Jori, ms. 1907] [43]

I. Filla la stoppa, filla la lana
fas la ruffiana per dut el paiss.

II. Charnasser le sa pasa
la mia bella mi ha lascia

III. Ne de belles ne de burtes,
ne de lenges ne de curtes
ge per me les lasse ster
geminchege al marider.

Si può notare come la prima strofa, a differenza dalle altre, sia redatta in *brach*, la variante della bassa valle: essa è già documentata in una contìa raccolta da don Brunel, *Xang Baila e le bregostane* [Brunel

[42] Ciò non toglierebbe nulla ovviamente ai meriti letterari del Ploner, su cui si sofferma giustamente Belardi [1995].

[43] Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa 35 (19.2.1907).

1888]. Si tratta pertanto di testi appartenenti alla tradizione orale fassana, ma non necessariamente connessi con un preciso rivestimento melodico [44]. Qui tuttavia importa osservare la quartina finale, che presenta una struttura strofica del tutto analoga a quella de *La Gardenera* (AAbb), e una chiusa "scatologica" che si ritrova quasi alla lettera in diverse lezioni documentate dello stesso testo: ma il rifiuto del matrimonio è in questo caso di segno maschile. Ecco in effetti le strette corrispondenze con alcuni passi de *El Vœdl Mut* gardenese:

12. (...)
Chi n'uel lònges, chi n'uel cùrtes,
Chi n'uel fosches, chi n'uel burtes,
Ma og'nun'g aurà assè!
Je per mè, lês lasse stè!

Ed ancor più precisamente, nella seconda strofa:

Jê, per me, - jê làsse stè,
y - inchégh'e al maridè!

Anche in questo caso le corrispondenze non sono letterali, e nemmeno strutturali, ma riguardano piuttosto ancora una volta il materiale tematico, espresso in formule linguistiche e stereotipi che sembrano assemblarsi e forgiarsi diversamente per intenzioni contingenti [45]. Fin qui tuttavia potrebbe trattarsi ancora una volta della "migrazione" nella tradizione orale fassana di un frammento appartenente alla composizione del Ploner, dovuta ad una popolarità travalicante gli stessi confini della sua valle.

Ma ancora più interessante è il raffronto con il secondo testo raccolto da Giovanni Jori, che rappresenta una più organica versione fassana del tema della zitella, qui detta *"la solarina"*, termine per l'appunto equivalente al gardenese *vedla muta*.

[44] Lo stesso dicasi per le parti rimanenti: la scheda relativa, su cui sono annotati i dati di controllo, riporta in stenografia: «Cr. Jori bekannt, vRossi kennt das 1; Soraperra kennt es, er glaubt es wird nur gesprochen; Calligari kennt es». Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa.

[45] Facciamo osservare en passant che anche ne *La vedla muta* è presente un distico costruito sulla rima *burta / curta* [Gabbrielli-Chiocchetti 1995].

La passion de una fia soulla [G. Jori, ms. 1907] [46]	*El vœdl mut* [M.Ploner, ms. 1828]
I. Naese schiapa cent per un, ma scusa no me ha mai nessun Un bel naese cercha, ma un tell no me ha varda.	I. Œês giapà, bên 100. per ùna; Ma scusà - nê m'a deguna. Me n'a bona ei cercà: Ma na tella n'ei giappa.
Un rich non në ciapa, un pitoch nun ne vollu un burt laese per la mans, ma nience chel no me vel più.	(...)

A dispetto delle differenze superficiali (essenzialmente di ordine formale), l'analogia con i i versi d'apertura della composizione del Ploner è evidente. Ma le coincidenze si fermano qui: i due testi proseguono infatti in modo del tutto indipendente (cfr. la riproduzione anastatica pag. seguente). In altre parole non vi sono elementi (né sul piano linguistico, né sul piano dei contenuti) per inferire che il documento fassano provenga da testi gardenesi o che sia derivato direttamente dai versi del Ploner: sembra invece assai verosimile la sua provenienza dalla tradizione orale [47].

Tutte queste coincidenze, solo parziali, rafforzano l'impressione di trovarsi di fronte a un comune materiale linguistico-tematico, liberamente plasmabile su soggetti distinti secondo formule che vanno poi a confluire in diversi filoni testuali, magari destinati al canto grazie al supporto di melodie diverse, motivi vaganti di vasto dominio.

D'altro canto, allo stato attuale delle ricerche sembra che il profilo melodico documentato in Fassa non abbia riscontri nella valle contigua, benché tutti i testi fin qui presi in esame presentino una struttura metrica assai simile (quartine a rima baciata AAbb, formate da due ottonari piani

[46] Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa 27 (21.1.1907).

[47] La scheda corrispondente al testo in questione riporta le annotazioni relative ai controlli effettuati sul campo: il Soraperra ritiene di averlo ancora sentito, mentre un altro informatore afferma che veniva recitato come "Faschingsscherz" [Ivi]. Possiamo aggiungere che i versi 5-6 trovano una precisa corispondenza nell'espressione «se n bon no l'é ciapà, en zomp no l'é volù» che ancora oggi viene messa in bocca a certe attempate zitelle quale giustificazione della loro scelta in favore del nubilato.

La passion de una fia Soulla
richa e che ha troppes morosi

I Na ese schiapa cent per un, ma senza ne me ha mai nessun
Un bel naese cercha, ma un tell no meha vaida
Un rich non ne ciapa, un pitoch nun ne valle
Un burt la ese per la mans, ma nience chel no mevel piu
Peró mansbo laos sire dalla yarnaes.

II Tollare un dai Rocoi de len, Tollare chee de usep.
ma el peisa masa pech
Ma anda Maddalena se fose sun vossa schena
perase ben ampo un bon pech, dis chee de usep.

III Maridase Battestin, ma el ringelner in tor chis uss
el ne magna la seva e luss,
perche el tira doó chel veyke luss,
Cosi fare la sollarina, pame non e autra sórt
che el destin che me mena alla mort

Illustrissimo Signor Professore!

Partecipandole in seguito alla sua dei 29.12.06 le notifico che, fra breve tempo otterá circa 10 canzoni di Piazza e di Osteria.
Dopo un piccolo intervalo di tempo le spediró delle altre.
Mi riesce sollo difficile accumullarne assieme in dialletto Fassano.
Colla massima osservanza Devotissimo Giov. Jori

e due settenari tronchi). Anche questo fa pensare ad un soggetto testuale relativamente indipendente da una precisa formalizzazione musicale, destinato alla libera variazione e disponibile per supporti melodici differenti: come già si è detto ciò è documentato sicuramente per il caso de *La vedla muta* gardenese, ma la prassi è stata verificata anche nel corso della ricerca in Val di Fassa [48].

Una modalità legata in qualche modo all'improvvisazione sopra un modello-base si è ipotizzata anche per la canzone del "suonatore di organetto" esaminata sopra. Ma ancora più attinente in ordine a tale questione potrebbe rivelarsi il raffronto con un altro canto particolarmente noto nelle valli ladine, *La luna flurësc*, che come *La Gardenera* sembra basato su una struttura aperta [49]. Entrambi i motivi presentano dopo ogni strofa un intermezzo solitamente cantato a jodler, come risulta nella già citata esecuzione raccolta da Lomax e Carpitella, oltre che nella notazione musicale riportata dal manoscritto del Detomas: qui infatti le prime otto battute corrispondono alla linea melodica del canto, mentre nelle restanti (nonostante una certa approssimazione di scrittura) non è difficile riconoscere le caratteristiche figure del tradizionale jodler tirolese 50.

Nella versione eseguita a Moena nel 1954 lo jodler assume infine una funzione del tutto predominante, quasi indipendente da un testo ridotto a frammento ormai privo di significati comunicativi. Il motivo interstrofico viene liberamente modulato con incrocio di voci e con ripetute variazioni, trasportando per ben due volte la tonalità di una quarta, secondo un modulo tipico della musica popolare tirolese.

A questo ambiente culturale rinvia del resto anche la linea melodica che sostiene il testo, contraddistinta da intervalli di quinta e di sesta, la quale ritorna (pur con minime varianti) nelle diverse lezioni documentate. Quella raccolta a Pozza ricalca la scansione in crome trascritta dal

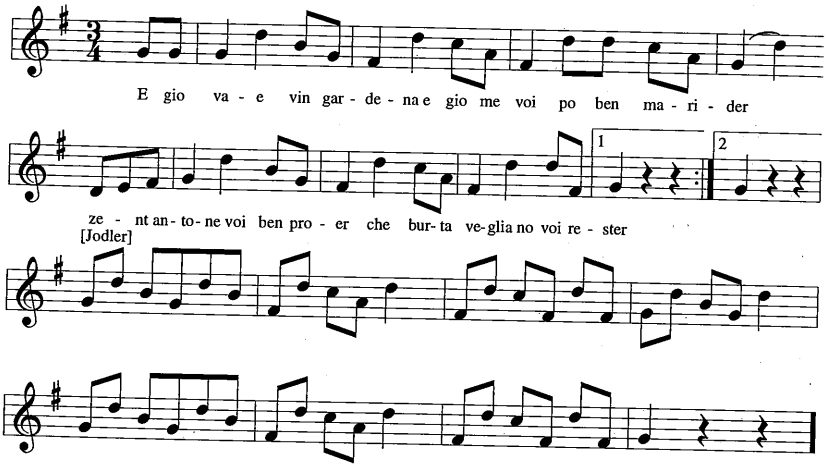
[48] Come già si è detto, il testo de *La vedla muta* attribuito al Ploner, oltre al rivestimento colto del Gänsbacher, conosceva certamente nella tradizione orale gardenese almeno due profili melodici differenti [Gabbrielli-Chiocchetti 1994]. Per alcuni casi eclatanti relativi al canto dei Tre Re, si veda in particolare in questo volume il saggio Chiocchetti-Morelli, *I "Sacri canti" e il rito dei Trei Rees*.

[49] Vedi qui par. successivo.

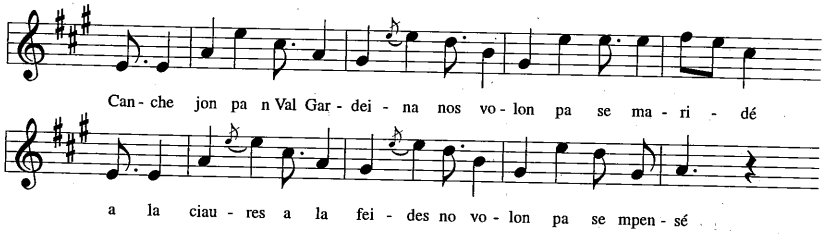
[50] Nell'armonizzazione di Pedrotti l'intermezzo a jodler risulta sostituito da un ritornello sulle sillabe "Tru-la-la-lì, tru-la-la-là". L'informatrice di Pozza non riferisce per contro alcun motivo interstrofico (cfr. *Trascrizioni musicali*, VIII. 34, in quest'opera, vol. II.).

Detomas, mentre l'esecuzione di Moena presenta la figura ritmica a note puntate, come del resto la versione pubblicata dal Pedrotti. Rispetto a quest'ultima, tuttavia, a Moena il profilo melodico si diversifica nell'uscita della prima semifrase (misura 4) per una curvatura verso l'alto che manca nelle restanti versioni.

E gio vae vin gardena [G.B. Dell'Antonio/Detomas, ms. 1910 ca]



Canche jon pa n Val Gardeina [Lomax-Carpitella, Moena 1954]



Nei suoi esiti estremi il brano in questione finisce per avvicinarsi al genere delle strofette d'occasione, intercalate dal refrain a jodler. Come abbiamo visto tuttavia, la perdita di significato del contenuto testuale in favore del motivo interstrofico sembra costituire l'ultimo stadio di una vicenda che ha radici ben più profonde nelle dinamiche culturali delle valli ladine.

Come vedremo, anche *La luna fioresc* si avvale di una melodia popolare ampiamente diffusa in area tirolese ed austriaca, afferente al modello dello "Schnadahüpfel" [51]. Saremmo ancora in presenza di brani appartenenti al genere comico-satirico, dove meno infrequente risulta l'uso del registro linguistico locale. Significativo semmai è rilevare ancora una volta come in entrambi i casi ci si trovi di fronte a canti comuni alla tradizione di diverse valli ladine: oltre alla vitalità di questi rapporti, va rimarcata in ogni caso la capacità di operare adattamenti linguistici e libere variazioni locali su temi e modelli di un patrimonio etnofonico comune ad un'area culturale più vasta.

[51] "*Schnadahüpfel, Schnaderhüpfel*": voce austriaca e tirolese che indica una "achttaktige Gstanzlmelodie", melodia popolare articolata in strofette di otto misure e alternata allo jodler.

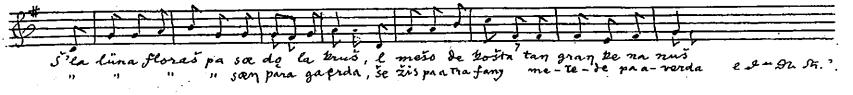
Ricerca etnomusicologica, sedute di registrazione 1980. Sopra: suonatori a Penia; sotto: Annamaria Bernard e Orsola Valentini, Pera

II. LADINO NEI CANTI DELL'ALPEGGIO

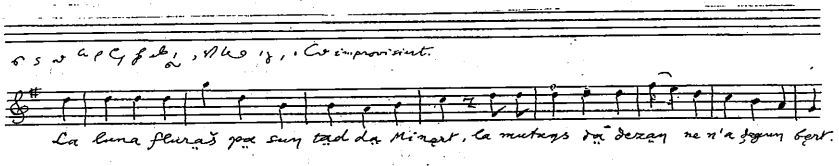
1. Un motivo vagante: "La luna fioresc"

La complessa vicenda *de La Gardenèra*, esaminata nei paragrafi precedenti, induce a prendere in esame il caso altrettanto singolare di un canto ampiamente documentato in numerose varianti pressoché in tutte le valli ladine. In Val di Fassa esso è noto per lo più con il titolo *La luna fioresc* (la luna tramonta), il quale corrisponde quasi alla lettera con l'incipit di un motivo attestato già nella raccolta Gartner per Badia e Gardena [52]:

Sc'la lüna florësc [Gartner, Val Badia 1910 ca]



La luna florësc [Gartner, Val Gardena 1910 ca]



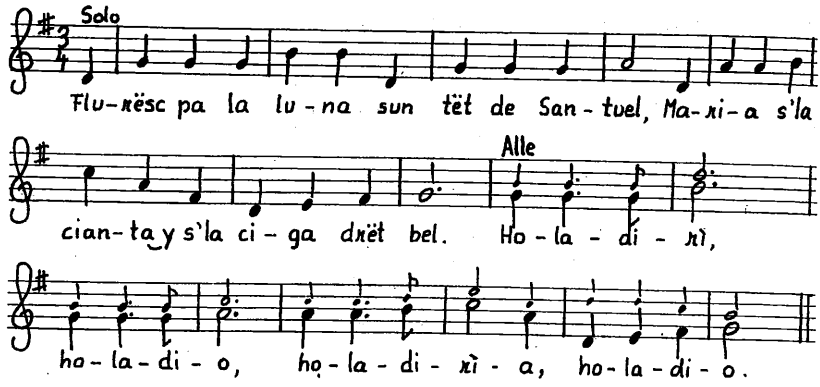
Se per la Val Badia il motivo è documentato soltanto dalle fonti archivistiche, in Gardena esso si è conservato assai vitale nell'uso popolare fino ai nostri giorni, dove risulta essere ancor oggi uno dei pochi canti di tradizione orale con testo ladino. Tuttavia:

«La melodia di questo canto non è di origine ladina. Si tratta di una nota "Schnaderhüpfel Melodie", che è diffusa anche nell'area alpina

52 Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Enneberg (u. Abtei) s.n.; Gröden n. 10.

tedescofona. Il canto viene eseguito nel seguente modo: la strofa viene cantata di volta in volta da un singolo cantore, quindi segue lo jodler che viene cantato da tutto il gruppo. Sul verso iniziale, che consiste ogni volta di una stessa frase, cioè "Flurësc pa la luna", viene improvvisata una rima dal cantore di turno. Per lo più nei luoghi opportuni vengono inseriti dei nomi di casato o di persona» [53].

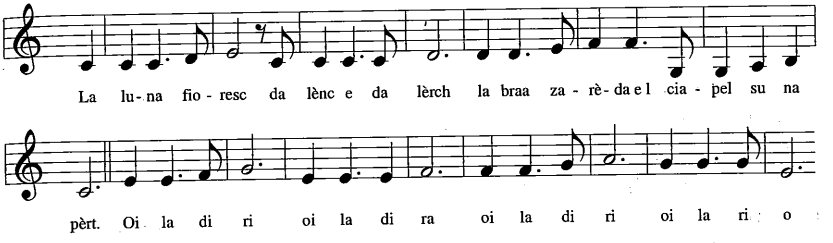
Flurësc pa la luna [Demetz 1982]



La linea melodica raccolta in Gardena dal Demetz corrisponde in larga misura a quella documentata per la Val Badia, mentre l'ulteriore variante gardenese conservata nella *Volksliedsammlung Gartner* sembra seguire una seconda voce superiore. Ciò nonostante è evidente che si tratti nella sostanza dello stesso tipo melodico, cui afferiscono anche le numerose varianti fassane raccolte durante la ricerca sul campo. Riportiamo qui l'incipit della lezione raccolta a Campitello:

[53] Demetz 1982, 78. Cfr. in quest'opera, vol. II, il lavoro di Gerlinde Haid, *Apporti di area germanofona nel canto e nella musica popolare della Val di Fassa*: «Die Melodie ist eine in Österreich weit verbreitete achttaktige Gstanzlmelodie».

La luna fioresc [Campitello n. 254, trascr. n....]



Ciò che bisogna rilevare è invece la stretta analogia nelle modalità esecutive descritte dal Demetz e quelle documentate in Val di Fassa, soprattutto nelle versioni di Campitello e Soraga, dove l'alternarsi tra soli e coro dimostra ancora una sua vitalità. Di questo canto gli informatori ricordano solitamente pochi frammenti, ma in genere concordano sull'esistenza di numerosissime strofe, frutto della libera invenzione dei cantori di turno [54].

In Marebbe una melodia del tutto analoga è documentata per un canto infantile, nel quale la formula iniziale invariabile *(Al vën pa la plöia)* non contiene l'immagine della luna, ma è pur sempre riferita ad un evento attinente alla sfera celeste:

Al vën pa la plöia, ara vën da chi fop,
y bagna chi pici co va co le slop [55]

Anche in questo caso la formazione della rima è lasciata spesso all'improvvisazione, mentre il profilo melodico coincide largamente con il motivo sopra citato [56]. Nella stessa valle, oltre che per il testo

[54] Di strofe «i ne inventèa co che i volea», ne inventavano a piacimento. Intervista Penia 16.7.1986, nn. 220-221. Il canto, oltre che a Soraga e Campitello (risp. n. 60 e 254), è stato documentato per l'appunto anche a Penia (n. 221, trascr. VII.40), Pera (n. 268, trascr. VII. 41) e Campestrin (n. 26, trascr. VII. 37), a testimonianza della sua notevole diffusione in tutta la valle.

[55] «Viene la pioggia, viene da quelle forre / e bagna i piccini che vanno con il fucile». Cfr. Dorsch-Craffonara 1974, 308-309, dove sono riportate altre due strofe con traduzione in tedesco.

[56] «Es wurde in der Weise gesungen, daß ein Sänger die erste Zeile sang und ein zweiter den Strophenabschluß dazuimprovisierte, worauf schon die reimbedingte Verlegen-

ladino, la melodia è utilizzata per uno "Schnadahüpfl" in cui si alternano versi in dialetto tirolese e in dialetto trentino:

Mei Fota isch a Schwuasta, a Schwuasta pin i [57],
per far una scarpa son bon anca mi.

Strofette scherzose di analogo tenore, spesso con testo linguisticamente misto, sono diffusamente cantate anche in area trentina [58], né mancano riflessi nello stesso repertorio contemporaneo raccolto in Fassa. Un'attestazione assai curiosa, per la stretta similitudine formale con il primo verso sopra riportato, è stata raccolta ad esempio a Campestrin:

Mein Vater hat gsagt, mein Mutter hat glacht
mein Vater flickt d'Hosen, die Hosen flick i [59].

Si tratta di un dato che attesterebbe una certa familiarità con un patrimonio etnofonico mistilingue, frutto del contatto tra popolazioni di lingua diversa all'interno della regione tirolese. Altrettanto significativo è tuttavia notare come in Fassa questo motivo offra lo spunto per inquadrare la dinamica interlinguistica in una prospettiva del tutto opposta, misurando cioè ironicamente anche la distanza oggettiva tra i diversi registi in gioco, come si può evincere da questa quartina rilevata a Soraga:

Canche son jit a Persenon
"Sprechen Sie Deutsch?" disc na todescia
gio no sé dir né scì né de no
é fat desché i asegn che disc "jo jo".

Viceversa altre strofette raccolte in Fassa attestano senz'altro la maggior "permeabilità" tra gli idiomi romanzi della regione, e la conseguente possibilità di variare a piacere la coloritura linguistica del

heitsverse hindeuten» [*Ibidem*]. Varianti di questo canto sono contenute nella *Volksliedsammlung Gartner*, Tiroler Landesarchiv, Enneberg u. Abtei 140.

[57] «Mein Vater ist ein Schuster [calzolaio], ein Schuster bin ich...»

[58] Cfr. Gerlinde Haid, *Deutsches Liedgut im Fersental* [in: Morelli 1996].

[59] «Mio padre ha detto, mia madre ha riso / mio padre cuce i calzoni, e i calzoni cucio io». Dietro all'apparente non sense, determinato da deficit linguistico, si nasconde un gioco di parole ben noto in area dialettale tirolese: cfr. in quest'opera, vol. II, Gerlinde Haid, *Apporti di area germanofona nel canto e nella musica popolare della Val di Fassa.*

testo. Dal confronto che segue emerge chiaramente come le varianti raccolte a Pera e Soraga risultino più decisamente ancorate all'idioma locale, mentre le corrispondenti rilevate a Campitello e Penia presentano tratti linguistici di area dialettale trentina:

Pera (n. 268):

La veia Mariana l'aea n camejot
rot te dant, sbregà te dò.

Campitello (n. 254):

La vecia Marianna l'aveva un gilè
roto davanti, sbregato de dré.

Soraga (n. 60):

Canche mi pare smacava mia mare
scagn e scagnele sutava per aria
e gio credendo che fosse alegria
en compagnia smacave ence gio.

Penia (n. 221):

Canche mi père smachéa mia mère
scagn e scagneles sutava per aria
ed io credendo che fosse allegria
in compagnia batevo anche mi.

Questa considerazione sembra offrire ulteriori elementi per delineare in termini generali l'attitudine dei fassani ad usare l'idioma locale nel canto popolare, che in questo caso risulta documentata quanto meno nella forma del calco linguistico operato spontaneamente su testi di ampia diffusione regionale [60]

Tuttavia riteniamo che i frammenti testuali fin qui esaminati rappresentino soltanto la parte avventizia (per così dire) di un canto che, per il semplice fatto di servirsi di una melodia di largo dominio, si prestava in modo particolare a veicolare un repertorio "translinguistico" di testi scherzosi.

In questa sede ci sembra invece opportuno concentrare l'attenzione su quel gruppo di varianti in qualche modo legate ad una formula d'apertura fissa come quella documentata parallelamente in Fassa, Gardena e Badia. Mentre in Marebbe "al vegn pa la plöia" mantiene una sua pur ingenua significanza rispetto ai versi successivi, la formula del tipo "la luna fioresc" risulta del tutto slegata dal restante contenuto semantico, quasi un incipit con funzione di pretesto per annunciare il

[60] Di tali procedure si hanno numerose testimonianze anche nella pratica contemporanea di vari gruppi di canto: un esempio, riferito al tipo melodico qui in esame, è contenuto nel brano *Noshe touse*, appartenente al repertorio de "I Ladins", dove il noto motivo trentino «se tuti i mati i g'avessa en lampion...» diventa «se dute le touse le aessa n lampion» [*Cianties ladines* 1992, 78-79].

primo elemento della rima, sul quale si orienta la costruzione della strofetta. Nelle lezioni documentate in Fassa, tale formula produttiva appare nitidamente, seppur con qualche variante marginale [61]. Se tuttavia nelle attestazioni contemporanee detta formula compare accanto a strofe di altra natura, non così accade per la più antica testimonianza del brano in questione, vale a dire il testo raccolto dal Venturi, che risulta solidamente ancorato al modello enucleato:

La luna fioresc [Venturi 1881-82, n. 20]

La luna fiores s'un col de Medel;
anché l'anel e doman el dedel.

La luna fiores s'un col de Siadoi
de doman no i già più fasoi.

La luna fiores da lenc e da lerch
la braà zareda e 'l chiapel s'una pert.

La luna fiores s'un pian de Fesura
maridete pura che je no te voi.

Il testo, pur contenendo talune approssimazioni ortografiche del tutto normali per l'epoca, si presenta privo di incongruenze formali sul piano strettamente linguistico [62]. Come si potrà notare invece, una struttura anomala è presente nell'ultima strofa, la sola che non rispetta la rima baciata. Effettivamente, in tutte le attestazioni giunte fino a noi il motivo «maridete pura che gio no te voi» (con minime varianti testuali) è regolarmente associato in rima baciata con *Jiadoi*, qui usato in un altro contesto: per garantire a questo termine un'assonanza plausibile, nella versione del Venturi si ricorre invece al trentinismo "fasoi" al posto del fass. *fajei* [63].

[61] «La luna la fior» (Ciampestrin n. 254) presenta un allotropo della stessa forma verbale, mentre altrove la voce *fiorir* (tramontare) viene semplicemente sostituita, forse per il soppravvenuto indebolimento del suo valore semantico: «la luna la dasc» (la luna risplende, Soraga n. 60) e «varda la luna» (guarda la luna, Pera n. 268).

[62] Il verso più alterato è contenuto nella seconda strofa, dove – a dispetto della rima – si dovrebbe leggere: «da doman no i à più fajei» (e l'indomani non hanno più fagioli).

[63] In *Cianties ladines* [1992, 53] compare una versione "normalizzata" derivata dal Venturi, che tuttavia rappresenta una soluzione plausibile (benché ricostruita) in ragione della rima *Jiadoi / voi* e *fajei / Salei.*

Nelle varianti raccolte sul campo non vi sono tracce del soggetto contenuto nella prima strofa ("oggi l'anello e domani il ditale"), mentre la terza trova invece esatto riscontro solamente a Campitello. Qui peraltro si segnala un'ulteriore strofa, non rilevata altrove, che ricalca il modello ad incipit fisso:

La luna fioresc sun Col de Ciaslat
ven fora Cecilia che bala col giat.

Un'ulteriore attestazione ci viene dalla raccolta Gartner, dove è conservata una variante raccolta a Canazei che presenta due strofette già osservate in altre lezioni:

La luna fiores [Gudauner, Canazei 1907 ca] [64]

La luna la des sun pian de siadoi
maridete Julia che ge no te voi.

La luna la des da lensch e da lerk
la braha zareda, el szapel su na pert.

Come si può facilmente constatare, l'elemento che funziona da pretesto nella costruzione della strofa è per lo più ricavato da una denominazione di luogo: *Col de Medel, Col (o Pian) de Jiadoi, Col de Fessura, Pian de Ciaslat.* Nella società tradizionale la toponomastica poteva indubbiamente offrire al rimatore un repertorio pressoché inesauribile di spunti e di possibilità combinatorie, così come i nomi di casato utilizzati in alternativa in Val Gardena. Si tratta di elementi che attraverso la rima obbligata legano inscindibilmente la genesi del testo ad una determinata situazione geografico-culturale, al di fuori della quale il testo stesso perderebbe gran parte della sua funzione ludica e comunicativa. Dal punto di vista linguistico, anche la presenza del verbo *flurì/fiorir* (tipo caratteristico, se non esclusivo del ladino per "tramontare" [EWD 273]) conferma il carattere indigeno di simili prodotti testuali ed esclude di per sé una derivazione da modelli esterni

[64] *Volksliedsammlung Gartner,* Tiroler Landesarchiv, Fassa 16 bis. Purtroppo il documento non è corredato da notazione musicale. Vi si rileva invece un distico finale dal contenuto palesemente sospetto: «no digo perche che vin sisede / ma perche a scesa vossa strashasede» (non dico perche ve ne andiate, ma perché a casa vostra restiate), che supponiamo appartenere ad altro soggetto.

per calco o adattamento [65]. Il nucleo originario dei testi afferenti al tema in questione può essere pertanto individuato nelle strofe costruite secondo questa modalità.

Contrariamente alle attestazioni più recenti, a ben vedere, le quattro strofe riportate dal Venturi fanno inoltre emergere una sostanziale unità tematica: tutte sembrano ruotare ancora una volta intorno al tema del matrimonio, ed anche la successione dei motivi sembra tutt'altro che casuale:

1. "prima l'anello, poi il ditale": si allude all'ineluttabilità del lavoro domestico che fa seguito alla festa e alla gioia delle nozze;
2. "già all'indomani i novelli sposi non hanno più fagioli": chiaro riferimento ai problemi derivanti dalle ristrettezze economiche;
3. "i pantaloni stracciati, il cappello sulle ventitrè": sembra una comica descrizione di un marito che torna a casa piuttosto allegro.

I versi dell'ultima strofa ("sposati pure, che io non ti voglio") sono quelli di più immediata comprensibilità: non a caso ancora oggi la tradizione orale ne fa il leit-motiv medesimo del canto. Ciò che appare piuttosto generico nei documenti contemporanei è il contenuto "sociologico" di tale proposizione, mentre invece questo appare più determinato dal contesto offertoci dalla versione ottocentesca tramandataci dal Venturi. Qui in effetti vi sono elementi riferibili esclusivamente ad una visione del matrimonio di parte femminile: pertanto, se si accetta l'ipotesi di un legame non casuale tra le strofe ivi contenute, appare evidente che anche il rifiuto finale dell'offerta matrimoniale va attribuito ad un soggetto femminile.

Ciò permetterebbe di ricondurre anche questo canto, o quanto

[65] Ciò si riferisce evidentemente al contenuto letterale, non allo schema formale: si noti infatti che qualcosa del genere è presente nella vicina area di lingua tedesca, dove talvolta tali strofette vengono intonate sull'incipit «Da droben aufn Bergl...». Cfr. in quest'opera, vol. II, Gerlinde Haid, *Apporti di area germanofona nel canto e nella musica popolare della Val di Fassa.* Un accostamento altrettanto significativo può essere fatto con il canto del *matiné* di Premana, che peraltro possiede tutt'altro rivestimento melodico e tutt'altra funzione: tuttavia il testo raccolto da Cesare Cantù nel secolo scorso si incentra sulla iterazione della formula «Al lûs la lune su...» integrata da denominazioni di luogo, per lo più nomi di alpeggi premanesi [MPL 4 1978, 484]. Per altre suggestioni derivanti da tale accostamento cfr. in quest'opera, vol. II, Chiocchetti-Poppi, *La canzone della Buona sera*, § 5.

meno il suo nucleo più antico, ad una specifica area del genere comico-satirico, già delineatasi lungo il filone incentrato su *La Gardenera,* avente per oggetto l'opposizione matrimonio/celibato. Possiamo ipotizzare che questa lezione de *La luna fioresc,* la più antica tra quelle pervenuteci, contenga tracce del nucleo tematico di partenza, sviluppatosi nel milieu culturale della popolazione femminile. Questa nella società tradizionale ricopriva certamente un ruolo subordinato, ma ad esso era associata pur tuttavia una certa autonomia in virtù della particolare divisione del lavoro imposta dall'emigrazione maschile: le donne in particolare assumevano una posizione centrale soprattutto nell'organizzazione dei lavori legati alla pastorizia e alla fienagione, cosa che – come abbiamo visto – consentiva loro di usufruire di ambiti di socializzazione più ampi del consueto [Trentini 1986].

Non si può escludere che un canto come *La luna fioresc,* al pari forse de *La Gardenera,* possa essere espressione di una sorta di "cultura dell'alpeggio", dove predominante era il ruolo della componente femminile che tradizionalmente si esprimeva in particolar modo attraverso il canto di gruppo. Ciò a sua volta non esclude tuttavia che il tema della satira del matrimonio possa essersi sviluppato parallelamente (per contrasto?) anche nella più scontata versione maschile.

A questo filone parallelo sembra afferire in effetti la strofa in dialetto tirolese raccolta a Campestrin, così come pure la variante di Pera dove il neutro "maridete pura" è sostituito dal più connotato "maridete bela". Ma questi elementi testuali appaiono ora più che mai come frutto di innesti successivi su un filone autoctono incentrato sul modulo ad incipit fisso: in questo senso uno stadio intermedio sembra essere presente nella strofa raccolta a Pera *(La luna fioresc sun Col de Ciaslat / ven fora Cecilia che bala col giat)*, dove alla formula produttiva tradizionale fa seguito un verso di contenuto assai generico, anzi palesemente non-sense [66].

L'evoluzione così ipotizzata trova conferma anche dall'analisi degli elementi formali: il modulo originario legato all'incipit fisso e al tema del matrimonio si presenta nelle diverse esecuzioni documentate sotto

[66] Un parallelo assai stretto è riscontrabile in Gardena: «La luna flurësc pa sun Col de Ciaslat / cuc'ora a vedla che piscia tel lat» (... guarda là fuori la vecchia che piscia nel latte).

forma di un distico secco in rima baciata seguito dal tradizionale refrain a jodler, mentre le strofe a soggetto libero di più recente formazione (riconoscibili tra l'altro per gli aspetti linguistici già notati) necessitano di uno sviluppo testuale che impone non di rado la ripetizione della frase melodica: queste particolarità si notano in special modo nelle versione di Soraga e di Pera (risp. n. 60 e 268).

I documenti venuti alla luce nella raccolta Gartner consentono di verificare, sul versante a nord del Sella, la fondatezza delle ipotesi sopra formulate: trattandosi di testi pressoché coevi, il confronto con la lezione fassana raccolta dal Venturi risulterà particolarmente significativo. La versione attestata in Badia contiene peraltro solamente due strofette, mentre ben più ampia risulta invece la documentazione pervenuta dalla Val Gardena. Riportiamo qui per esteso i testi in questione, trascrivendoli in grafia moderna per facilitarne la lettura, e rinviando ad altra sede un eventuale approfondimento dell'analisi linguistica [67]:

La lüna florësc [Gartner, Val Badia 1910 ca]

1. Sc' la lüna florësc pa sö do la Crusc
   l mesc [?] de Costa tan gran che na nusc.
2. Sc' la lüna florësc pa sön Para Gaerda
   sce jiss pa a trà fëgn metede pa averda

Se la luna tramonta dietro *Sas dla Crusc*
il maso di Costa è grande come una noce
Se la luna tramonta sulla *Para Gaerda*
se andate a far fieno fate attenzione

La luna flurësc [Gartner, Val Gardena 1910 ca]

[A]

1. La luna flurësc pa sun tët de Menot
   canche me maride me n toli pa n blot.
2. La luna flurësc pa sun Piza de Saslonch
   la mutans da desën à l chitl massa lonch.

[67] Le diverse lezioni sono conservati in Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Enneberg (u. Abtei) e Gröden.

3. La luna flurësc pa sun castl da l'ëura
   na tela sche tu me n giati uniëura.
4. La luna flurësc pa sun Ciamp de Pinëi
   trëi mile per una me lasc' les n'avëi.
5. La luna flurësc pa sun Plan da Bulsan
   la brèa zareda y la nevicia tla man.
6. La luna flurësc pa sun Col da Rainel
   ncuei la varëta y duman l dedel.
7. La luna flurësc pa da lonc y da lèrch
   la brea zareda, l ciapel su na pèrt.

La luna tramonta sul tetto di *Menot*
quando mi sposo ne prendo uno carino.
La luna tramonta sulla cima del *Saslonch*
le ragazze di oggi hanno la gonna troppo lunga.
La luna tramonta sulla cassa dell'orologio
una come te la trovo sempre.
La luna tramonta su *Ciamp de Pinëi*
tre mila per una me ne lasciano avere.
La luna tramonta su *Plan da Bulsan*
i pantaloni strappati e la fidanzata mano nella mano.
La luna tramonta sul *Col de Rainel*
oggi la vera (fede) e domani il ditale.
La luna tramonta in lungo e in largo
i pantaloni strappati, e il cappello in parte.

[B]
1. La luna flurësc pa sun Col de Mureda
   i mutons da desën à la brea zareda.
2. La luna flurësc pa tët de Jumbiërch (*oder* Minert)
   la mutans da desën ne n'à degun bert.
3. La luna flurësc pa sun Piza di Troi
   maridete bela che *mi no ti voi* [68].

[68] Verso di chiara matrice dialettale trentina. Si osservi come anche in Gardena si manifestino le tracce di un repertorio mistilingue, che in genere caratterizzano questo motivo.

4. La luna flurësc pa sun Plan da Bulsan
la brèa zareda y la nevicia tla man.
5. La luna flurësc pa sun tët de Pontea
l ie pa chl Mëine che se chega tla brea.
6. La luna flurësc pa tët da Stlujuc
l ie pa chla Stina ch'à n cë scich'n maruc.
7. La luna flurësc pa sun Ciamp de Pinëi
a manco set mile mussessun avëi.
8. La luna flurësc pa sun tët de Pecëi
te sgrifle, te sgrafle, ti zot uei avëi.
9. La luna flurësc pa sun Cë de Droch
la mutans da desën fej la jufa da nioch.

La luna tramonta sul *Col de Mureda*
i ragazzi di oggi hanno i pantaloni strappati.
La luna tramonta sul tetto di *Jumbiërch* (oppure *Minert*)
le ragazze di oggi valgono niente.
La luna tramonta sulla *Piza di Troi*
spòsati bella che io non ti voglio.
La luna tramonta su *Plan da Bulsan*
i pantaloni strappati e la fidanzata mano nella mano.
La luna tramonta sul tetto di *Pontea*
è il Menico che se la fa sotto (che se la fa nei pantaloni).
La luna tramonta dal tetto di *Stlujuc*
è la Stina che ha una testa come un covone.
La luna tramonta su *Ciamp de Pinëi*
dovremmo averne almeno settemila.
La luna tramonta sul tetto di *Pecëi*
ti graffio, ti graffio, voglio avere il tuo zoppo (?).
La luna tramonta sul *Cë de Droch*
Le ragazze di oggi fanno la pappa.

Tutte le strofette documentate per Badia e Gardena presentano l'incipit a formula fissa *(la luna flurësc)* esattamente come nel Venturi, e come nel Venturi quasi ovunque il primo verso si completa mediante

un toponimo, talvolta costituito dal nome di un maso [69]. Altrettanto interessante è l'analisi sul contenuto semantico del secondo versicolo. Se il testo raccolto in Badia (pur nella sua esiguità) è caratterizzato dai generici riferimenti scherzosi già osservati in Fassa nelle lezioni più recenti, le strofette gardenesi sembrano più ancorate al tema del matrimonio e del corteggiamento. Questo si nota soprattutto nel testo [A], dove addirittura troviamo due strofe (la 6 e la 7) che coincidono perfettamente con le parallele lezioni raccolte dal Venturi (strofe n. 1 e 3): e qui il riferimento al matrimonio è esplicito.

Peraltro in questo caso, anziché una declinazione unilaterale al femminile, che sembrava prevalere nella versione fassana, troviamo piuttosto un'alternanza tra strofe di segno femminile e strofe di segno maschile, quasi si trattasse di una sorta di "contrasto". Come ancora oggi attestano numerose testimonianze, infatti, nei periodi estivi il silenzio degli alpeggi era sovente interrotto da un canto intonato da uno o più operatori impegnati sui prati d'alta montagna, cui rispondeva di lontano un'altra voce: si svolgevano così talvolta delle vere e proprie gare di canto a distanza tra falciatori e rastrellatrici, oppure tra pastori dislocati in zone diverse [70]. Occasioni di canto a contrasto potevano altresì verificarsi su *la mont* nelle ore serali o in caso di maltempo, quando le baite alpine si animavano per la presenza di giovani di ambo i sessi, i quali – liberi dall'impegno del lavoro – solevano trascorrere in compagnia il tempo libero, tra canti e svaghi musicali.

Come vedremo nei paragrafi successivi a situazioni di questo genere possono esser riferiti altri documenti relativi alla vita musicale nell'area dolomitica.

[69] In questo caso la luna tramonta "sul tetto" del maso nominato. È la stessa formula documentata per l'epoca contemporanea, dove il nome di casato ha funzione per così dire "topografica" [Demetz 1982, 78]. L'unica eccezione significativa è contenuta nella strofa [A.3], dove curiosamente "la luna tramonta sull'armadio della pendola".

[70] Le testimonianze concordano anche nel riferire che in questi contesti l'emissione vocale era decisamente spiegata, spinta verso l'acuto in modo tale da superare in sonorità la voce o il gruppo "concorrente". Una modalità ben diversa dalla compostezza del canto, educato secondo le esigenze della prassi liturgica e paraliturgica, oggi prevalente in Fassa.

2. *Altri raffronti interladini*

Nel contesto dei rapporti tra le valli ladine appena delineato si collocano con ogni probabilità alcune corrispondenze che le ricerche svolte in Val Gardena suggeriscono. Oltre ai brani già citati, lo studio di E. Demetz riporta altri canti gardenesi le cui tracce sembrano presenti anche nella nostra valle.

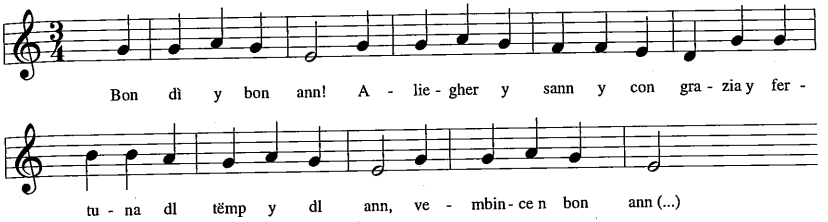
Nëus jon pa bel plan [Demetz 1982, 65]

1. Nëus jon pa bel plan s' dajon pa la man plu plan che nëus jon y plu bon che s'ulon.	Ce ne andiamo piano piano ci teniamo per mano più adagio camminiamo e più bene ci vogliamo.
2. Ulon pa fé y jì te Val de Mesdì n cich y n bel iodler fesc dut rundenì.	Vogliamo andare in Val de mesdì un grido e uno jodler fa tutto risuonare.
3. Saslonch iél mé un ciapel n'àl degun, d'inviërn y d'instà ne s'àl mei mo dlacià.	Di Sassolungo ce n'è uno solo cappello non ne ha alcuno sia d'inverno che d'estate non s'è mai gelato.

Nella raccolta *30 Cianties per Gherdëina*, pubblicato nel 1955, questo canto compare come opera di un compositore locale, Siegfried Demetz, ma i riscontri sulle fonti orali consentono al Demetz di avvalorare l'ipotesi di una sua origine popolare [71]. In effetti il testo è già presente nell'operetta di Leo Runggaldier, *Stories e Cianties per kei de Gerdeina* [Runggaldier 1921], benché limitatamente ad una sola strofa, la prima qui sopra riportata; inoltre, un "Kinderlied" dal titolo *Nous jon*

[71] «In *30 Cianties* wird diese Weise Siegfried Demetz zugeschrieben, doch Demetz kann dieses Volkslied nicht komponiert, sondern nur zum ersten Mal aufgezeichnet haben, denn er ist 1914 geboren, und eine 87-jährige Bäuerin aus Wolkenstein (M. Demetz) versicherte mir, daß ihr *"Nëus jon pa bel plan"* schon als Kind von ihrer Mutter vorgesungen worden sei» [Demetz 1982, 65].

pa bel plan è attestato nella raccolta Gartner: qui l'informatore (Willi Moroder Lusenberg) precisa che i versicoli venivano cantati sulla stessa melodia del canto augurale *Bon di, bon ann*, ancora oggi in uso in Val Gardena [72].



Sembra dunque che in realtà il canto in questione sia effettivamente di matrice popolare, o per lo meno lo sia la prima strofa comunemente nota, la quale però veniva tradizionalmente intonata su di un profilo melodico di larga diffusione. Lo stesso testo sarebbe stato quindi oggetto di un nuovo rivestimento melodico per opera del compositore/trascrittore Siegfried Demetz, e forse di uno sviluppo tematico ispirato ai canoni della *Heimatdichtung*, cui sembra afferire in effetti la seconda strofa.

Nel corso della ricerca sul campo in Val di Fassa il motivo, nella sua veste musicale, non è stato documentato, ma un testo del tutto analogo (composto di due strofe) è stato riferito da Ida Brigadoi di Pera (n. 81). Inoltre, lo stesso testo compare tra i materiali della raccolta Gartner: la scheda relativa riporta la sigla dell'informatore (Amedeo Calligari, di Vigo di Fassa) e la seguente annotazione stenografica: «das wird gesungen» [73].

72 Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Gröden 7. Il motivo è documentato anche in Demetz 1982, 70.

73 Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa.

Jon pa pian pian [n. 81, Pozza 1980]

Jon pa pian pian
se dajon pa la man
più pian che jon
più ben se volon.

Jon pa de dì
jon pa de net
canche volon pa
sin jon pa te let.

[Vigo 1907 ca]

Žoun pa pian pian
se dažon pa la man
più pian pian žoun
e piu ben se volon.

L'assenza di ulteriori elementi di confronto impedisce di condurre oltre l'analisi del testo [74]. Resta tuttavia significativo il fatto che Ida Brigadoi, pur essendo di Pera, riferisca una versione nell'idioma *cazet*, come testimonia la rima obbligata *net / let* (*brach*: "not / let"). Non è quindi fuor di luogo ascrivere questo documento alla tradizione dell'intera valle, nonché al genere scherzoso (forse affine al genere dei canti infantili) che potrebbe aver fatto parte di un repertorio comune formatosi nelle dinamiche dei rapporti culturali sviluppatisi tra Fassa e Gardena nell'ambiente dell'alpeggio.

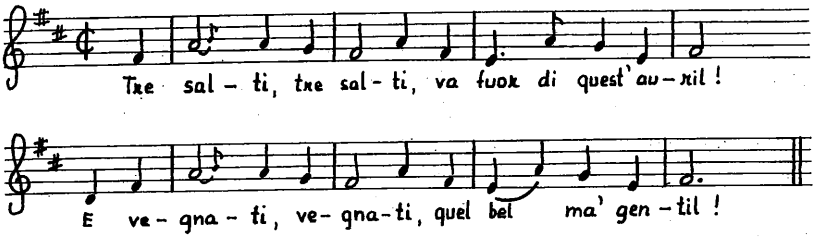
Dallo stesso contesto può derivare la presenza in Fassa di un canto che già nella *Volksliedsammlng Gartner* viene rubricato come "Gredne-risch". Si tratta di un canto ancor oggi noto in Gardena col nome di *Tre salti*, connesso ancora una volta con una pratica rituale affidata ai bambini, ovvero la questua del Calendimaggio [75]. Il testo pubblicato dal Demetz è in un italiano fortemente connotato da influssi gardenesi; rispetto a questo, il documento raccolto ad Alba di Canazei presenta ulteriori tracce di elementi ladini, a cominciare dal termine di chiara matrice gardenese *ierba*, che nella lezione di Selva Gardena appare

[74] La versione badiotta contenuta in *Nos ciantun* [1981, 21] dovrebbe essere di recente composizione.

[75] «Am I. Mai ziehen Buben und Mädchen, als alte Frauen un Männer verkleidet, von Haus zu Haus un singen das Mailied "Tre salti". Als Gegenlohn erhielten sie früher Speck una Eier, heute Geld. 1910 war del Brauch wegen der "nächtlichen Ausschreitungen" veboten worden» [Demetz 1982, 79-80]. Altre attestazioni di questo canto sono in Tiroler Landesarchiv *Volksliedsammlng Gartner*, Gröden 32 e 33.

rimpiazzato dall'italiano "erba" [76]. I due documenti, affini anche per il profilo melodico, meritano di essere riportati per esteso per un più agevole confronto.

Tre salti [Demetz 1982, 80]



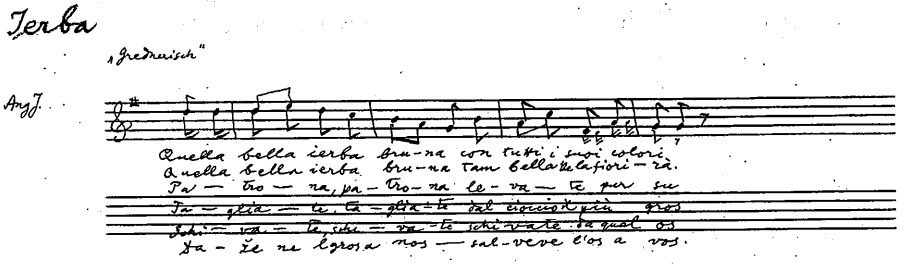
2. Coll'erba, coi fiori,
con tutti i suoi color,
e tan bel l'erba bruma,
tan bel che fiorirà.

3. E patrone, patrone
levate pur su,
e tolete, tolete
quel grande cortelon.

4. Portatelo, portatelo
nel gran ciulaìon,
e tagliate da quell'osso,
schivate dal più grosso,
salvéve l'os a vo
e dajén qualcosa a noi.

Iaho, iaho
quel bello ma' gentil.

Quella bella ierba bruna [Gartner, Fassa 152]



[76] Nel testo gardenese è significativo il termine *ciulaion*, accrescitivo di *ciulé*, "dispensa". Nella lezione fassana si può invece notare, nel verso n. 8, la voce "cioccio",

Quella bella ierba bruna
con tutti i suoi colori
Quella bella ierba bruna
tam bella ke fiorirà.
Patrona, patrona
levate pur su.

Tagliate, tagliate
dal cioccio il più gros
Schivate, schivate
schivate da quel os
Dažene l gros a nos
salveve l'os a vos.

Analoghi raffronti ci vengono suggeriti dal lavoro di E. Demetz a proposito di un canto infantile documentato in Val Gardena, cui corrisponde una *Kinderreim* raccolta (priva di notazione musicale) dal glottologo Theodor Elwert e pubblicata come *Textprobe* nella sua monografia:

Gardena:

Dindon dindon dindela
i gnoc ie te scudela
pavé sëura via
y Piere s'lecia via.

Fassa:

Tidom tidom tidela
menudoi te scudela
pavèr sora via
e l giat ke lecia via [77].

Le due versioni risultano palesemente assai prossime: le sole divergenze formali, oltre al verso onomatopeico iniziale, riguardano la presenza di *menudoi* (pezzetti di pasta) per *gnoc* (gnocchi), e *giat* al posto di *Piere*, che nella versione gardenese sta per il nome del bambino cui la canzoncina viene rivolta [Demetz 1982, 59]. Una lezione ancora più vicina a quella presente in Fassa è documentata nella raccolta Gartner per la Val Badia, come *Wiegenlied* (canto di culla) [78]:

probabile alterazione per il gard. *ciòciul*, termine sconosciuto in Fassa per "speck". Altri elementi ladini si ritrovano in particolare negli ultimi versi, contrassegnati dalle forme pronominali *nos* / *vos*, di chiara matrice locale.

[77] Il testo, che qui per ragioni di praticità viene ricondotto alla grafia moderna, è riportato in trascrizione fonetica insieme ad un'altra filastrocca che riportiamo più oltre [Elwert 1943, 339].

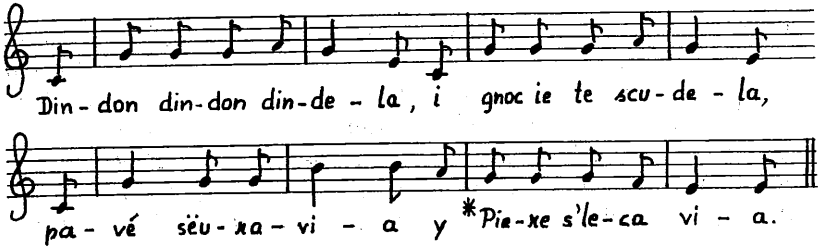
[78] Tiroler Landesarchiv, *Volskliedsammlung Gartner*, Enneberg 164. Un motivo analogo, ma con testo diverso *(Martin Martin matara)* è presente anche Dorsch Craffonara 1974, 308.

Badia:

Tidom tidom tidella
monüdi te scüdella...

Pur mancando di riscontri puntuali, non è azzardato inferire che anche in Fassa e in Badia la filastrocca venisse cantata su una melodia simile a quella documentata in Val Gardena, che del resto ricalca un modulo universalmente noto nel genere.

Dindon dindela [Demetz 1982, 59]



Analoghe considerazioni si potrebbero produrre a proposito di altri testi di filastrocche e conte infantili, alcune delle quali raccolte anche nel corso della ricerca etnomusicologica in Val di Fassa, benché il genere non abbia costituito oggetto di approfondimenti particolari [79].

Tale repertorio in passato era sicuramente assai più ampio di quello documentato in tempi recenti, e più numerosi dovevano essere di

[79] Cfr. in quest'opera, vol. II, il contributo di P. Sassu, *Parole intonate: filastrocche e ninne nanne* e nel corpus delle trascrizioni la sezione VI. I documenti raccolti nelle prime fasi della ricerca sono stati integrati con i risultati di un'ulteriore indagine condotta in collaborazione con l'ins. Doretta Zanoner Pastore, che – oltre a numerosi testi logogenici – ha consentito di documentare anche un certo numero di filastrocche dotate di un supporto ritmico-melodico. La ricerca è stata promossa d'intesa con l'IPRASE del Trentino, e con la collaborazione fondamentale delle insegnanti di ladino nella scuola elementare Cristina Nemela, M. Giovanna Jellici e Rita Lorenz [Chiocchetti-Zanoner, *Naines e rimes da jech,* in corso di stampa]. Qui sono confluiti inoltre anche diversi testi di filastrocche provenienti dalla raccolta Gartner, particolarmente significativi sotto il profilo linguistico.

conseguenza i motivi comuni alle diverse valli ladine. Si veda ad esempio quest'altro motivo raccolto dall'Elwert [1943, 339]:

I sona da mezdì
la madona partorì
trei agnoi che ciantèa
sen Piere che perdicèa
per i vives, per i morc
chi la sa e la disc
se vadagna el paradis
chi la sa e no la disc
se vadagna chel veie grisc.

Come risulta dai materiali conservati nella raccolta Gartner, il medesimo soggetto era presente anche nella tradizione della Val Badia, *(Ai sona, ai sona al messodì*, n. 163) e della Val Gardena *(I sona mesdì*, n. 41). In realtà si tratta di un motivo largamente noto in area trentino-veneta [Bolognini 1882-92, 231], che in Fassa circolava (almeno per la parte finale) anche in un italiano più o meno dialettale, come risulta dalla documentazione conservata nella *Volksliedsammlung Gartner* [Fassa 97]:

Chi la sa e chi la diss,
va cent'anni in Paradis;
chi la sa e chi la canta,
va cent'anni in terra santa.
Chi la sa e la disprezza,
avra cent'anni di amarezza;
chi la sa e non la vuole
avra cent'anni di dolore.

Questo caso dimostra come l'assunzione nella tradizione orale ladina di un testo in italiano (o nella *Umgangsprache* trentino-veneta) non escluda la compresenza di varianti linguisticamente adattate all'idioma locale. Tale osservazione potrà essere utilmente ripresa anche a proposito di altri generi di documenti che prenderemo in esame nei paragrafi successivi.

In questo contesto non potrà certo sorprendere la coincidenza tra la *Nina nana* gardenese [Demetz 1982, 58] e quella raccolta a Campitello:

Fassa [Campitello n. 263a]

Nina nana bel popin	Ninna nanna, bel bambino
fa la nana sul cuscin	fa la nanna sul cuscino
il cuscin l'é descojì	il cuscino è scucito
fa la nana sul pontin	fa la nanna sul ballatoio
il pontin l'é tutto rot	il ballatoio è tutto rotto
fa la nana ju junsot.	fa la nanna giù dabasso.

Anche in questo caso ci troviamo di fronte a motivi di larga diffusione in area trentino-veneta, i cui tratti linguistici emergono chiaramente nel testo: si noti la presenza di termini come "cuscin" al posto del fassano *piumac,* e "pontin" per l'indigeno *palancil,* e di evidenti italianismi come "il" e "tutto". Talora la non completa assimilazione linguistica che si manifesta in simile anomalie è facilmente riconducibile ad esigenze proprie della rima e della metrica, che nelle filastrocche infantili riveste una funzionalità del tutto particolare.

Quanto al contenuto testuale, la versione gardenese condivide con quella fassana lo stesso incipit, mentre l'immagine successiva trova maggiori corrispondenze con la variante raccolta in Val Badia, che a sua volta presenta uno sviluppo più ampio:

Badia [Dorsch-Craffonara 1974, 308]

Nina nana, picio popo,	Nina nana, piccolo bimbo
canche la oma vën da morin,	quando la mamma viene dal mulino
fejera jüfa a chël picio bambin.	prepara la farinata per il bambino

L'immagine della mamma al mulino rappresenta un modulo largamente noto in area veneta [Zanolli 1990, Secco 1996]; tale elemento è presente anche in una ninna nanna tradizionale utilizzata da Simon Soraperra de Giulio come refrain per una sua poesia di nuova composizione [80], che possiede un esatto corrispondente in Fodom:

[80] Informazione di Simon de Giulio allo scrivente, anno 1980 ca.

Penia [Simon de Giulio]

Nina nana, bel popin
che tia mère é a molin
che to père l'é sun ucé
che laora de calighé.

Ninna nanna, bel bambino
che tua madre è al mulino
che tuo padre è nel fienile [81]
che fa lavoro di calzolaio.

Fodom [Gartner 32]

Ninna nanna bel pupin
la mère è suda sa molin
el pere l'è su sun solè
chel laora de caleghé.

[var.:... l'è ža molin]

Per quanto non vi siano testimonianze precise circa la veste melodica, non sembra fuor di luogo ipotizzare che testi come questo potessero venir cantilenati sui noti intervalli di terza minore già documentati altrove. E lo stesso vale quanto meno per un certo numero di filastrocche infantili, i cui testi sono stati raccolti nel corso degli anni da insegnanti e cultori della materia [82].

Questo excursus ci è servito per evidenziare come i tratti comuni nella tradizione orale delle valli ladine non siano circoscritti entro i confini del genere comico-satirico, ma riguardino anche altre tipologie di testi formalizzati che fanno parte a tutta ragione del patrimonio etnofonico di una comunità. Nonostante la limitatezza dei dati disponibili, le considerazioni fin qui sviluppate avvalorano l'ipotesi che in passato le relazioni tra le valli ladine (in particolar modo tra Gardena e Fassa) siano state assai più feconde che in tempi recenti. Ciò non esclude, ovviamente, quei contatti più allargati con aree culturali vicine che manifestano fin dal secolo scorso la loro vitalità sia nel progressivo ampliamento del repertorio in lingua italiana, sia nell'influenza sempre più rilevante che questo viene ad esercitare sulla stessa tradizione autoctona. Anche le difficoltà incontrate dalla ricerca sul campo, che spesso ha restituito appena documenti frammentari e sporadici, attesta-

[81] L'*ucé* è per la precisione l'impiantito che occupa la parte superiore del fienile, che corrisponde (benché in modo imperfetto) al fod. *solé*, "solaio, balcone".
[82] Chiocchetti-Zanoner, *Naines e rimes da jech,* in corso di stampa.

no la profondità dei fenomeni connessi con l'attenuarsi della memoria popolare nella società fassana contemporanea.

3. *Don Giuseppe Brunel e dintorni*

Nel panorama della produzione folclorica e letteraria ladino-fassana del secolo scorso la figura di don Giuseppe Brunel, *l preve de Zepon*, ricopre un ruolo di tutto rilievo. Al sacerdote di Soraga dobbiamo il primo testo a stampa nell'idioma locale, la *Tgianzong per la xent bona* [Brunel1856], che però (a dispetto del titolo) non è propriamente un canto bensì un componimento poetico d'occasione [83].

Al contrario i suoi lavori successivi contengono testimonianze non irrilevanti ai fini della presente indagine. Ci riferiamo soprattutto ai due testi teatrali, il *Grottol* e i *Pittores* [Brunel 1883 e 1887], che ci sono pervenuti grazie alla provvidenziale edizione di Monauni, mentre altre opere dello stesso genere, di cui si conosce solamente il titolo, sono purtroppo andate perdute [Cincelli 1978]. Secondo diversi studiosi queste opere apparterrebbero in origine ad un genere teatrale di tradizione orale, cui il Brunel avrebbe dato forma scritta in modo non dissimile da quanto aveva fatto Goldoni per la "Commedia dell'Arte" italiana [Chiocchetti 1983, 153] [84].

Questa considerazione non è senza importanza per determinare la natura dei frammenti che andremo ad esaminare. Il *Grottol* infatti si apre con un vero e proprio contrasto canoro tra due pastori, che viene introdotto dall'autore stesso alla conclusione del suo "Prologo" con le parole «Sentirede sobit i pastres a tgiantar». Ed ecco il testo del canto annunciato:

BORTOL:

L'aga frestgia e la polenta
L'é la speisa del pastor
Col bong temp 'l se contenta
E l'é dut de bong umor.

GIUSEF:

L'aga frestgia e la polenta
L'é la speisa del pastor
Canche 'l pief e canche 'l venta
L'é ducant de mal umor. [85]

[83] Brunel 1856: *Na Tgianzong per la xent bona. 'N occaxiong che l reverendissem preve don Valantin Partel tol possess de la Pieif de sen Xan ai 24 de Xugn* 1856.

[84] Cfr. anche "La Veiš", numer spezial (febbraio 1974), *'L carnašal fašan*, ed ancora Cincelli 1977.

[85] Brunel 1883, 6-7. Pubblicata a Trento nel 1883 (ma senza data di edizione), l'operetta

Benché le verifiche sul campo condotte in tempi recenti non abbiano dato esiti positivi, è difficile pensare che questo testo non abbia avuto una sua propria veste musicale, indispensabile tra l'altro per dar senso alla sua stessa funzione scenica. Allo stesso modo è lecito attribuirne l'origine alla tradizione popolare, piuttosto che all'invenzione poetica dello stesso don Brunel. Tali inferenze sembrano confermate dal confronto con una redazione alternativa riportata dal Tambosi [1886]:

L'aga frestgia e la polenta
L'é la speisa del pastor -
Co 'l temp l'é bon, el se contenta
E l'é dut de bong umor -
Can ch'el pief e can ch'el venta
L'é ducant de mal umor

Lo stesso Tambosi, intendendo dimostrare la maggior intelligibilità del *brach* rispetto all'idioma dell'alta valle, attribuisce questi versi alla tradizione canora della bassa Val di Fassa [86]. Egli tuttavia potrebbe aver ricavato il testo dall'operetta dello stesso Brunel, venuta alla luce pochi anni prima, come sembrerebbe testimoniare l'uso di certe soluzioni ortografiche ("frestgia", "bong"), cosa che però trova significative eccezioni ("can ch'el", di contro a Brunel "canche 'l"). Oltre alla mancanza della ripetizione a contrasto, più rilevante ancora risulta la divergenza nel terzo verso ("co 'l temp l'é bon" di contro a Brunel "col bong temp") che potrebbe costituire una pur labile traccia per ipotizzare l'utilizzazione da parte del Tambosi di una fonte indipendente dal Brunel. L'argomentazione risulta tuttavia indebolita dal fatto che il verso in questione, nella variante del Tambosi, esce decisamente dallo

fu composta in due distinte fasi, come si può ricavare dalle date indicate sul retro del frontespizio: i primi due quadri dovrebbero risalire pertanto al 1869 [Chiocchetti 1983, 154].

[86] «Il dialetto della valle superiore, detto in paese *cazet*, ha carattere più spiegatamente ladino che quello della valle inferiore, detto *brac* (...). Per i Trentini di valle dell'Adige, il *brac*, in cui si canta "L'aga frestgia e la polenta (...)" è ancora intellegibile» [Tambosi 1886, 79]. L'intero passo è riportato anche dal Brentari [1890,170-71, mentre testi ed argomentazioni sono ripresi, con intenti decisamente ideologici, anche dal Chilesi [1888, 170-171] e dal Felicetti [1906, 294 e segg.].

schema metrico della quartina, cosa che potrebbe derivare anche da una errata lettura del testo brunelliano.

I materiali conservati nella raccolta Gartner potranno offrire qualche ulteriore elemento di riflessione. Una prima lezione di questo testo viene riferita dal Dellagiacoma di Predazzo, sotto il titolo *El pastor*, insieme ad altre 17 "Canzoni popolari in Fassa". Si tratta degli stessi sei versi riportati dal Tambosi, con qualche adattamento ortografico ed una variante al terzo verso, che suona: «*del bon temp* el se contenta». Se non fosse per questo particolare (inedito nelle lezioni fin qui esaminate) potremmo concludere che il Dellagiacoma riferisce semplicemente la versione ripresa da una delle fonti a stampa sopra citato [87].

Tuttavia la raccolta Gartner contiene anche una seconda lezione, fornita da Giovanni Jori di Alba il 22. 12.1907, che merita venir riprodotta per esteso:

La Canzone dei Pastori quando vano in Montagna con le bestie a pascolo

I. L'agha freschsa e la polenta
L'é la speisa del Pastor
Co' el temp leé bon el se contenta
E le dut de bon umor
an chel pief e can chel el venta
L'é ducant de mal umor

II. Sul péscol mensca l'erba
E te sciasaa mensca el stram
Inant pison coche faron
Per poder der un dormion
un Dormion che dura pech
Per doman insignaron el lett.

Sul pascolo manca l'erba
e nella baita manca la paglia
intanto pensiamo come faremo
per poder far una dormita (?)
una dormita che dura poco
per domani prepareremo il letto.

Sullo stesso foglio, a margine, compare la scritta «Dialetto vero brach ladino Fassano». In realtà nella seconda strofa sono ben visibili le tracce dell'idioma dell'alta valle: *pèscol*, *dèr*, (brach: *pascol*, *dar*). L'incongruenza potrebbe derivare da una disattenzione di chi ha raccolto il documento in questione, ma non è infondato il sospetto che si tratti della

87 Tiroler Landesarchiv, *Volskliedsammlung Gartner*, Fassa 62. In effetti anche altri testi riportati dal Dellagiacoma nella stessa raccolta sembrano provenire da fonti scritte.

fusione di due testi di diversa provenienza. La scheda che raccoglie i dati di controllo riporta correttamente un rinvio al testo del Brunel, unitamente alle seguenti testimonianze di altri informatori interpellati: «Jori (si recita); von Rossi: war bekannt; Dellagiacoma: nur di 1. Strophe; Soraperra: kennt es».

I raffronti sono sufficienti per arguire che si trattava di materiale tematico conosciuto in diverse aree della valle, probabilmente indipendentemente dalle fonti a stampa, come sembrerebbero dimostrare le varianti rilevate. La seconda strofa riportata nella lezione fornita da Jori (che si tratti o meno di un testo avventizio, qui poco importa) sembra comunque far emergere un vero e proprio genere di canto legato all'ambiente pastorale.

In questa seconda strofa, altrove non documentata, si notano alcune irregolarità metriche che potrebbero esser dovute proprio ad una presenza ormai labile del documento nella memoria popolare. Più integra invece sembra la lezione riportata dal Brunel, nella forma di contrasto: non sfuggirà come qui le strofe presentino una struttura metrica (ottonari e settenari tronchi alternati, con rima AbAb) del tutto analoga a quella delle villotte friulane, alle quali il testo sembra accostabile anche per l'ambientazione agreste e il tono scherzoso del contenuto [88].

Come è noto, nel vasto reperorio delle villotte è ben rappresentato il genere amoroso, ed è questo precisamente il soggetto del secondo testo poetico riportato dal Tambosi nel lavoro sopra citato: lo stesso autore afferma che si tratta di «una canzonetta (...) che mi è mandata da Campitello», la quale rispetto al testo precedente risulterebbe meno comprensibile [89].

Appede i rames e la vessigna	Presso la legna e la ramaglia
Che screveden [90] sun fregolèr	che crepita sul focolare
Tirete in ca, mia Treresina,	fatti in qua, mia Teresina,
Che se parlon de maridèr. -	che ci parliamo di matrimonio.

[88] La bibliografia sull'argomento è molto vasta; per un'esemplificazione del genere si veda Ciceri 1966.

[89] «Dobbiamo rassegnarci a chiamare l'interprete, che volgendo in prosa italiana i versi fassani, ce ne sveli il *senso duro*» [Tambosi 1886, 79].

[90] Riteniamo di dover leggere in questo punto "screvedea".

Lassa che passe amò st'uton	Lascia che passi ancora quest'autunno
E che vegne da Carnassér	e che venga il Carnevale
Dapo o frignacol, o grafòns	e poi, "frignacol" o "grafons"
E la faron ben screvedèr.	gliela faremo ben "crepitare".

Di questo canto non si è conservata memoria nella tradizione orale, né conosciamo redazioni alternative di altra fonte [91].

Nell'interpretazione dei singoli vocaboli lo studioso trentino dimostra di essere ben documentato, probabilmente grazie al suo informatore di Campitello: egli spiega infatti correttamente *frignacol* ("figurina di pasta cotta al forno che le ragazze regalano ai giovani") e *grafons* ("pasta fritta nel burro che si usa nelle nozze"), ma la sintassi degli ultimi due versi lo espone a qualche difficoltà. La traduzione che egli qui propone ("dopo il frignacol ed il grafon, noi ce la faremo vedere") è inesatta [92], mentre il senso dell'intera frase dovrebbe essere il seguente: "lascia che venga il Carnevale, e poi – siano *frignacoi*, o siano *grafons* – gliela faremo ben vedere".

In particolare la soluzione adottata dal Tambosi per l'ultimo verso ("noi ce la faremo vedere") rende il valore dell'espressione in termini assai approssimativi. Non può essere casuale la ripetizione del verbo *screvedèr* (crepitare), già usato nella strofa precedente a proposito del fuoco, cosa che suggerisce inevitabilmente una valenza erotica: "gliela faremo ben vedere", allora, alludendo al pieno esplicarsi della passione amorosa.

Il senso pieno delle due quartine va dunque ricercato ancora una volta nel contesto delle usanze nuziali proprie della tradizione fassana. I fidanzati, nel lungo periodo del corteggiamento, potevano frequentarsi solamente in casa della ragazza e per lo più alla presenza dei genitori di lei, passando lunghe serate accanto al tepore della *muscia*. Il riferimento al Carnevale sembra dunque alludere ad un periodo tradizionalmente più permissivo, se non a quello ritenuto socialmente più opportuno per la celebrazione del matrimonio [Mazzel 1965, Trentini 1986].

91 Lo stesso testo compare anche nella raccolta Gartner, in una sola lezione fornita dal Dellagiacoma, che corrisponde esattamente a quella sopra riportata, compreso l'errore di lettura segnalato nella nota precedente: possiamo ritenere che il Dellagiacoma lo abbia ricavato da una delle fonti a stampa già ricordate.

92 Anche la trascrizione non sembra perfetta: per l'ultimo verso proponiamo la lezione "*ie* la faron", invece di "e la faron".

Il testo preso in esame, oltre che ben fondato nel contesto della cultura popolare fassana, risulta linguisticamente ineccepibile rispetto ai caratteri della parlata locale. Nonostante alcune oscillazioni metriche, anche la sua struttura formale, con la consueta rima ABAB, appare largamente compatibile rispetto ad un'utilizzazione canora. Sfortunatamente non vi sono finora attestazioni documentarie né riscontri contemporanei che possano offrire indicazioni circa la sua veste musicale, sulla cui esistenza (alla luce della testimonianza del Tambosi) non sembra tuttavia di poter dubitare.

Ma l'opera del Brunel fornisce a sua volta altri elementi degni di attenzione. Sotto questo rispetto, piuttosto interessante si rivela essere un breve testo formalizzato contenuto nel *Grottol* [Brunel 1883]:

Chi da Vich, con si signores,	Quelli di Vigo, con il loro dirsi Signori
Civilizzè, studiè e fins -	Civilizzati, istruiti e fini
L'é contadins e muradores -	Son contadini e muratori
E si signores l'é i Pattins	E i loro signori sono i forestieri

Gli stessi versi sono documentati nella raccolta Gartner [Fassa 35], per il tramite dell'informatore Dellagiacoma [93].

La quartina è evidentemente riferibile a quel particolare settore del genere satirico, tutt'altro che inconsueto, che tratta dei cosiddetti "blasoni popolari". È noto infatti che gli abitanti di Vigo sono tradizionalmente detti "Signores", forse perché la località era sede del Giudizio e della Pieve, dunque il vero capoluogo della valle. Il testo attribuisce loro una certa affettazione di civiltà e raffinatezza di modi, decisamente impropria per contadini e muratori, e conclude ironicamente affermando che in realtà i loro veri "signori" sono i *patins*, cioè i forestieri, alludendo forse proprio ai funzionari o alle autorità cui le strutture giudiziali locali dovevano rispondere.

Anche nelle "Canzoni fassane" raccolte dal Venturi (n. 18, qui § III.2) troveremo un preciso riscontro di tali elementi denotativi, la cui vitalità nella cultura popolare è attestata del resto fino ai nostri giorni. Sull'ori-

[93] Questi, come si è detto, sembra operare essenzialmente su fonti scritte. Importanti sono tuttavia i riscontri su altre fonti annotati sulla scheda corrispondente: «vRossi kennt es; Soraperra: man spricht es». Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa.

gine popolare e strettamente locale del testo non vi possono essere dubbi, benché manchino fino ad oggi riscontri precisi presso altre fonti scritte o orali. Meno sicura è l'esistenza di una sua formalizzazione musicale, anche se appare assai probabile che questi versi venissero cantati, come si può desumere dagli elementi contestuali con cui il Brunel li presenta:

«Gei me dò, che te la tgiantarè davant: (...)
mo a tgiantargela se ristgia de tgiapar le peade» [94].

Come già osservato per il caso precedente, la stessa utilizzazione scenica non sarebbe del tutto significativa senza una precisa veste musicale. La quartina presenta inoltre una struttura formale sostanzialmente analoga a quella del precedente testo brunelliano, benché qualche verso sia qui evidentemente ipermetrope.

Le stesse considerazioni si possono fare per due frammenti contenuti nell'altra operetta teatrale del Brunel, *I Pittores*, per i quali analogamente è lecito ipotizzare un'origine popolare ed un'utilizzazione canora. Il genere è sempre quello scherzoso, legato evidentemente alle abitudini (vere o presunte) di una categoria di lavoratori ben individuata nella società fassana del secolo scorso, quella degli imbianchini e decoratori emigranti.

[a]	
Pittores, co i la 'mpianto	I pittori, quando ci si mettono
Pauro no i n'ha nio	non hanno paura affatto
I magno, i bef e i tgianto,	mangiano, bevono e cantano
E i stess 'n allegrio.	E stanno in allegria
[b]	
Vivo i pittores, vivo i colores,	Viva i pittori, viva i colori
vivo i miores e mai passiong	viva i migliori e mai tristezza

I versi, presumibilmente cantati al pari degli altri durante la rappresentazione teatrale, sono posti a conclusione delle due scene (o atti) in

[94] «Vienmi dietro, che io la intono: (...), ma a cantargliela si rischia di prendere delle pedate» [Brunel 1887, 21].

qui si suddivide l'operetta. Ciascuno di essi è preceduto da riferimenti che richiamano inequivocabilmente ad una situazione di canto da osteria:

[a]
«Tgioches o no tgioches, vo ost, portà da bever 'n auter liter - volong tgianter»

[b]
«*Tone.* (...) Ost, portà 'na gonzo, che la fae tgianter da pittores.
Giacum. Aladetto, che i vegne foro, i ha po cul de se metter cun nos a tgianter» [95].

Non risultano riscontri puntuali tra i materiali della raccolta Gartner relativi alla Val di Fassa, ma in ogni caso la prima strofa sembra formulata sul modello di un canto di coscritti largamente noto in area trentino-veneta, come quello documentato nella stessa raccolta Gartner per la Val di Non. Lo stesso motivo è presente anche tra i testi raccolti dal Venturi [n. 8], il che attesta una sua qualche circolazione anche in una veste linguistica più o meno aderente all'idioma ladino fassano [96]:

Val di Non [Gartner s.d]

La vita del soldato
è una vita santa:
Mangia, beve e canta,
Fastidi non ne ha

[Venturi n. 8, strofa 4]

La vita del sudà
l'è na vita senta
el beif, el magna, el chienta
e pensieres el non a

È presumibile che la quartina riferita dal Brunel condividesse con strofette di questo genere anche il profilo melodico, ma di più non è lecito arguire. Si tratterebbe in ogni caso di attestazioni piuttosto singolari di canti afferenti in qualche modo alla sfera delle professioni,

[95] (a) «Ubriachi o no, voi oste portate da bere un altro litro, vogliamo cantare» [*Ivi*, 20].
(b) «*Tone.* Oste, portate una misura di vino, che la facciamo cantare da pittori.
Giacum. Perdinci, che vengano fuori, hanno il coraggio di mettersi con noi a cantare» [*Ivi*, 27].

[96] Su questo testo e i suoi rapporti con le attestazioni coeve di area trentina cfr. ultra § III.2, n. 8b.

normalmente assai rari nel panorama della cultura popolare di montagna, dove invece sono più comuni i soggetti legati alle attività agro-pastorali.

4. Altri canti di ambiente agreste

In questo contesto, accanto al primo testo preso in esame nella precedente sezione (il "contrasto" tra pastori raccolto dal Brunel), è opportuno segnalare un altro documento che potrebbe attestare in Fassa l'esistenza di un genere di canto popolare connesso con la pastorizia, che – ricordiamolo en passant – rappresentava fin dall'antichità l'attività fondamentale che caratterizzava la gente di questa valle. Si tratta di una quartina, formalmente non dissimile da quelle sopra esaminate, che compare nel *Kalënder ladin per l'ann 1915* (p. 105) in apertura al testo di un racconto in *brach* dal titolo "Invidia ciastiada":

Kan Vael jo veide	Quando io vedo Vael
duc i mai me sa leshieres	Tutti i mali mi paiono leggeri
Alò ko le mie feide	Là con le mie pecore
Io rue fin a cel.	Io arrivo fino al cielo.

Di per sé nulla dice che si tratti di una canto popolare, ma una rapida verifica delle fonti consente di avanzare alcune considerazioni in proposito. Il racconto, pubblicato nel *Kalënder* in forma anonima con la sigla "J.", è comunque noto e compare anche tra gli scritti folclorici di Hugo de Rossi [De Rossi 1984, n. 3]. Nel Quaderni di appunti dello studioso fassano, redatti presumibilmente tra il 1904 e il 1910, si trovano anche diverse redazioni della quartina: la prima compare nel *Notizheft n. 1* come terza strofa di un testo che ha per titolo *Amò ankö*, che il De Rossi definisce esplicitamente *Lied*, "canzone". La collocazione risulta in verità un poco sospetta, in quanto la strofa in questione è inserita nell'angusto spazio lasciato tra le due prime strofe e il brano successivo *(Storia del Pontera)*. Non è facile comprendere se si tratti di una dimenticanza del momento o di un inserimento successivo [97]. Sta

[97] Come invece è sicuramente successiva l'osservazione sovrapposta «Besonder beachten» (fare attenzione in modo particolare!) scritta con la mano sinistra, quindi dopo la guerra, allorché il De Rossi subì l'amputazione del braccio destro.

di fatto che la strofa in questione non compare in una redazione alternativa – e, come vedremo, indipendente – riportata dal Venturi tra le sua "Canzoni fassane" col titolo *Amò sta settemena* [Venturi n. 21]. Essa compare invece, da sola, in un altro Quaderni di appunti del De Rossi, come parte di una lettera datata 4 marzo 1889 [98]:

Notizheft n. 2 [Brief 4/3 1889]	*Notizheft n. 1* [1904-1910]
Can Vael jo veide	Kan Vael jo veide
Duč i mai me par lisier	Duč mai me par lisier
Alò con le mie feide	Alò kon le mie feide
je rue fin al ciel	Jo rue fin al cel

Nel copiare queste singolari lettere il De Rossi applica solo approssimativamente la grafia che egli stesso andava sperimentando, mantenendosi così più vicino all'originale, che evidentemente non faceva uso della lettera "k": una probabile svista nella prima stesura del verso iniziale (*can* per l'obbligatorio *canche*) viene ripetuta in tutte le redazioni successive [99]. Questo ci permette finalmente di precisare il luogo di provenienza del canto (Vigo di Fassa) e la data della sua prima attestazione (1889).

Ciò che più importa in questa sede è tuttavia un'annotazione a margine che compare nel Quaderno del De Rossi, risalente con ogni probabilità all'estensore delle lettere: *"čantata da un pegorer"* (cantata da un pecoraio). Non dovrebbero più sussistere dubbi sul fatto che si tratti di un canto legato al mondo dei pastori, canto di marca indigena come dimostra la precisa collocazione geografica [100] ed ancor più la rima obbligata *veide / feide*, composta da forme e voci tipicamente fassane. Della melodia, anche in questo caso, non è rimasta alcuna traccia nella memoria popolare.

[98] Il ciclo di lettere ricopiate da Hugo de Rossi nel Quaderno n. 2, oggi attribuibili ad Amadio Calligari di Vigo, costituisce un documento folclorico di primaria importanza che tuttora è oggetto di attento studio: sull'argomento si tornerà più avanti (sez. V).

[99] Analogamente si può osservare che la dizione originaria "lisier" (con plurale Ø, alla maniera arcaica) viene regolarizzata secondo la forma più moderna "leshieres".

[100] *Vael*, nell'edizione del 1915 è spiegato con "Zugangstal zu den Vajolettürmen", valle di accesso alle Torri del Vaiolét.

Lo stesso può dirsi per un altro interessante testo che compare nella raccolta Gartner [Fassa 63], inviato il 22.12.1907 da Giovanni Jori di Alba unitamente alla "Canzone dei pastori" sopra riportata:

Quando la gioventu vano in Montagna a segar il fieno

I. A xir sa mont le ben bell
Con la faucs, e col restel
Compagné con una tousa
Bizzara e morbinousa

II. Dal gran scia[u]t dell'amor
No se nascorson del gran lurer
Demò la domegna podon puser
e canche el pief ruffianer.

III. Ma e colla faucs ben batuda
no fess besen de trop guzer
Se encse che binon pech fen per el Bachan
son semper ampò mior che un talgan.

IV. L'oura le semper chella
Nesun me des de più
Fose mat me desperer
a forza de gran lurer.

I. Andare all'alpeggio è proprio bello
con la falce e col rastrello
in compagnia di una ragazza
simpatica e calorosa.

II. Per il gran caldo dell'amore
non ci accorgiamo del pesante lavoro
solo la domenica possiamo riposare
e quando piove parlare della gente.

III. Ma con la falce ben battuta
non occorre affilarla molto
anche se raccogliamo poco fieno per il padrone
sono sempre migliore di un "italiano".

IV. La paga giornaliera è sempre la stessa
nessuno mi da di più

sarei matto a disperarmi
a forza di lavorare troppo.

La scheda relativa non porta alcun dato circa eventuali riscontri condotti presso altri informatori fassani, perciò nulla sappiamo sulla diffusione di questo canto, né tantomeno sulla sua veste melodica. La raccolta Gartner contiene tuttavia un'ulteriore redazione della prima strofa: il documento compare attualmente tra i materiali della Val di Non, dove dovrebbe essere capitato per errore:

A xir sa mont l'ei ben bel
co la fauc e col restel
compagnè co na tousa
toffra e morbinousa *(affabile e spiritosa)*

Alcuni tratti linguistici esclusivi di Fassa (*jir* "andare", pl. *-é*, *tousa* dittongato, ecc.) consentono di ricondurre senz'altro il documento a quest'area di provenienza. Significativa è la presenza del termine "toffra" (sing. *tòfer*), voce caratteristica del fassano che tuttavia non compare nella più ampia redazione di Jori, dove è sostituita dal più improbabile "bizzarra". Il senso è reso bene dalla postilla esplicativa che compare nella scheda: l'aggettivo "morbinousa" (non registrato dai dizionari correnti) è derivato da *morbin*, voce nota anche in area dialettale trentina per "esuberanza giovanile" (Dell'Antonio), anche in senso sessuale (Mazzel).

In ogni caso il testo, particolarmente ricco sotto il profilo linguistico, si presenta come un prodotto indigeno, che acquista particolare rilievo nel contesto dei documenti esaminati nella precedente sezione. Anziché le tradizionali attività pastorali, esso riflette però l'ambiente della fienagione sui prati di montagna, da cui emerge tra l'altro la presenza di salariati locali [101] in concorrenza con i falciatori provenienti dalle vicine aree venete, detti per l'appunto *taliegn* o *canalins*. Dal testo emerge in maniera assai immediata anche la vitalità dei rapporti sociali che si intrecciavano in estate sugli alpeggi, all'interno dei quali la musica ed il canto avevano certamente una funzione di notevole importanza nella socializzazione e nelle relazioni tra i sessi.

[101] Nel testo: *urées*, da *oura* "giornata di lavoro".

5. *Ladino tra oralità e scrittura sul finire dell'Ottocento*

Alla luce delle osservazioni fin qui condotte non sarà inutile proporre alcune riflessioni sullo stato della tradizione orale in Val di Fassa tra Otto e Novecento.

Su una dozzina di testi ladini finora individuati dalle fonti archivistiche o bibliografiche (senza contare ninne nanne e filastrocche infantili), solo per due la memoria popolare conserva fino ai nostri giorni l'attestazione di un determinato rivestimento musicale. Gli altri dieci frammenti testuali presumibilmente riferibili a canti non trovano più alcuna conferma nella tradizione orale. Per di più, *La Gardenera* e *La luna fioresc* sono giunte fino a noi probabilmente per il fatto di essere veicolate da melodie note e particolarmente in voga, eppure anche in questi casi nella memoria popolare sopravvivono ormai singoli spezzoni per lo più svincolati dall'originario contesto di significanza culturale: non a caso de *La luna fioresc* prevale ormai il generico emistichio «maridete pura che gio no te voi», unito ad altre strofette scherzose di importazione, mentre la satira del matrimonio è quasi del tutto svanita, qui come pure ne *La Gardenera*.

Quelli che sembrano connotare appieno i due brani citati (quantomeno alla luce delle attestazioni più antiche) sono contenuti che perdono di valore coll'affievolirsi dell'assetto sociale tradizionale, nel quale il matrimonio – lo scambio per eccellenza – ricopriva un ruolo assolutamente centrale. Ciò che resta sono frammenti ipostatizzati o reinnestati su nuovi soggetti. Talvolta, come nel caso di *Jon pa pian pian,* sopravvive il testo slegato da qualsiasi fruizione musicale e funzionale.

Dell'antica poesia alpestre, che a tratti affiora dalle opere del Brunel, si salvano solamente poche strofe documentate in opere edite o manoscritte anteriori alla Grande Guerra. Già alla fine del secolo scorso infatti in Val di Fassa si assisteva al declino della millenaria cultura pastorale, segnato dallo sviluppo dell'allevamento bovino a scapito di quello ovino, nonché dall'ampliamento delle foraggere a scapito della cerealicoltura e della pastorizia [102], ed infine dalla nascita dell'industria turistica che preludeva ad una fruizione del territorio del tutto diversa rispetto alla società tradizionale [Trentini 1986].

[102] In questo senso il canto dei falciatori *A xir sa mont l'é ben bel* esaminato nel paragrafo precedente riflette una situazione posteriore rispetto a quella che traspare

A questa trasformazione della struttura economica si accompagna naturalmente un mutamento profondo nei rapporti sociali e nel riferimento all'universo dei valori: la Grande Guerra rappresenta idealmente nella coscienza della gente di Fassa la vera cesura tra due mondi sostanzialmente "altri" [Poppi 1991, Palla 1991]. Ciò che del patrimonio del sapere tradizionale sopravvive a questa grande trasformazione sono essenzialmente "schegge" di un sistema culturale complesso ormai disarticolato. In particolare i testi formalizzati (siano essi racconti, canti o proverbi) si conservano nella memoria popolare per lo più in quanto dotati di un qualche contenuto semantico anche se isolati da un contesto significante, e in quanto fungibili per nuove situazioni comunicative: laddove ad esempio il "raccontare" non è più atto fondativo dei rapporti comunitari ma si riduce a puro intrattenimento, uno stesso nucleo narrativo da mito si trasforma in aneddoto. In virtù di simili meccanismi (qui in verità descritti un po' frettolosamente) nella tradizione fassana contemporanea troviamo ancora *patofies* a sfondo umoristico in gran numero, mentre molte leggende e saghe raccolte dal De Rossi (talvolta già prive di senso per i suoi stessi informatori!) non si sono conservate quasi affatto fino ai nostri giorni [103].

Anche per il repertorio dei canti di tradizione orale sarà opportuno approfondire l'analisi su ciò che si conserva e ciò che viene dimenticato. Resta il fatto che, anche rispetto ad attestazioni del secolo scorso, la percentuale di ciò che ha potuto essere tramandato fino a noi risulta comunque piuttosto bassa.

Il ruolo dei testi a stampa in lingua ladina appare per di più del tutto irrilevante: questi non sembrano costituire per il popolo un efficace mezzo di trasmissione o un valido supporto alla memorizzazione, ma

da canti come quelli tramandati nelle opere del Brunel e del De Rossi. Anche la struttura strofica potrebbe rivelare l'appartenenza di tali documenti a stadi cronologici diversi: dalla forma della villotta (ottonari con rima AbAb) si passa a versi metricamente più irregolari in rima baciata.

[103] Si vedano,oltre all'edizione moderna del manoscritto *Märchen und Sagen* [De Rossi 1984], gli "Atti" del convegno sull'opera dello studioso fassano in "Mondo ladino" IX (1985) n. 3-4, a cura di Ulrike Kindl. Lo stesso giudizio circa lo stato ormai "residuale" della tradizione ladina all'inizio del secolo veniva formulato da Karl Felix Wolff, che nel 1918 si esprimeva con le seguenti parole: «...so muß ich sagen, daß es mir heute gar unmöglich wäre, wiederzufinden was ich bisher gesammelt habe» [Wolff 1918].

restano per lo più riservati ai dotti. Allo stesso modo è raro alla fine del secolo scorso trovare tra la gente comune chi affidasse coscientemente alla scrittura la memoria di testi in ladino: il solo caso oggi noto è quello di Amadio Calligari, il quale nel già citato ciclo di lettere datato tra il 1889 e il 1892 esprime in tutta consapevolezza la sensazione della decadenza trascrivendo (in ladino) quanto gli è dato sapere e raccogliere, affinché della cultura tradizionale resti almeno qualche memoria come "lettratura patria". Ma le sue lettere resteranno sepolte per cent'anni.

Nessun testo ladino compare altrimenti nei vari quaderni di canto domestici individuati nel corso della ricerca sul campo: qui si raccolgono solo testi in lingua italiana, più raramente in tedesco, che era lingua certo meno padroneggiata dalla generalità della popolazione [104].

In sostanza, in Val di Fassa (ed anche nelle altre valli dolomitiche) il ladino nella seconda metà dell'Ottocento apparteneva ancora largamente alla sfera dell'oralità: assente come *Schriftsprache* dal sistema formativo, privo ancora non solo di uno standard consolidato, ma anche di sistemazioni ortografiche rigorose e condivise, il ladino costituiva allora terreno di interesse di alcuni intellettuali illuminati, per lo più sacerdoti come Mattias Declara, Josef Antone Vian, Giuseppe Brunel ed altri. I tentativi di trasposizione scritta venivano non di rado considerati con sufficienza dal popolo [105], cosicché la scrittura era generalmente considerata dominio esclusivo delle grandi lingue di cultura, l'italiano e il tedesco. Le uniche eccezioni significative erano rappresentate dalle *cianzons da noza*, componimenti nuziali opera di rimatori d'occasione, sovente offerti agli sposi come ricordo redatti in bella calligrafia, magari su carta ornata di decorazioni, ma pur sempre destinati ad essere trasmessi al pubblico mediante la recitazione, dunque attraverso l'oralità [106].

Per questi motivi i testi delle 21 "canzoni fassane" raccolte da

104 In questo volume Q. Antonelli, *La scrittura della voce. Canzonieri popolari fassani.*

105 Emblematico il riflesso letterario in *Grottol* [Brunel 1883]: «Che te par de chi che scrif per fassang? - Co i é massa studié i ne fusernea dut (...) e po no se é bogn de leser...» [cfr. anche Chiocchetti 1983, 155].

106 Si vedano ad es. le *Čink čanzons da noze per fašan* scritte da Tita Piaz agli inizi del secolo [Piaz 1983 e 1989]; tali composizioni rappresentano i primi passi per lo sviluppo di una vera poesia d'autore nelle valli ladine [Chiocchetti 1978].

Gustavo Venturi e pubblicate nel 1881-82 sull'Annuario della SAT costituiscono un documento di notevole interesse ai fini della presente ricerca: per quanto attiene al canto popolare infatti, ci troviamo di fronte ad un corpus quantitativamente significativo, specie se posto in relazione ai pochi frammenti ricavati dalle restanti fonti coeve o precedenti.

Quello del Venturi rappresenta tuttavia un fatto episodico, una raccolta quasi casuale effettuata in un'unica località, gli alpeggi di Fedaia, dove peraltro il ricercatore ebbe la fortuna di trovarsi in una condizione del tutto privilegiata, divenendo testimone di una delle situazioni di "canto in funzione" che più caratterizzavano la società agro-pastorale di fine secolo [107]. Ma più che di un'inchiesta, si trattò di un sondaggio occasionale, orientato più sui testi che sulle melodie in virtù degli interessi filologici dello studioso.

Ben diverso, per consistenza ed esaustività, è il valore documentario dei materiali conservati nella già citata raccolta Gartner: nonostante le lacune già evidenziate in apertura, questi consentono di impostare su basi ben più consistenti l'analisi sullo stato del canto di tradizione orale in Val di Fassa in epoca anteriore alla Prima Guerra mondiale. Fin d'ora potremo osservare come quantomeno le tipologie dei canti raccolti dal Venturi (se non proprio ciascuno di essi) siano ben rappresentate nel corpus documentato all'inizio secolo; e per converso si vedrà come ben pochi canti, fra quelli contenuti nelle due raccolte, potranno superare la crisi della Prima Guerra mondiale e permanere nella memoria popolare fino ai nostri giorni.

[107] Un acquazzone costrinse uomini e ragazze impegnati nello sfalcio dell'erba sul Padon a ripararsi in un rifugio, dove in breve l'intera compagnia – come era costume – si diede ad intonare allegre canzoni [Venturi 1881-82]. Sulla situazione ivi descritta si veda in particolare il paragrafo successivo.

III. LA RACCOLTA VENTURI

1. Un caso controverso

Le "canzoni fassane" che compongono la cosiddetta raccolta Venturi vennero pubblicate nel volume 1881-82 dell'Annuario della Società degli Alpinisti Tridentini come appendice ad un contributo di tipo linguistico-filologico intitolato *Ladinia*. Per il dottor Gustavo Venturi di Rovereto si trattava di una episodica incursione in una disciplina piuttosto lontana dalle occupazioni consuete [108]: alla glottologia egli approdava in virtù della sua formazione poliedrica, incuriosito da recenti pubblicazioni che discutevano di quella popolazione alpina che, sebbene esigua di numero, nutriva «la persuasione di costituire una nazione propria, con un proprio linguaggio» [Venturi 1881-82, 52, 43].

In effetti i testi, numerati in 21 soggetti, sono corredati da un ampio apparato di note nel quale l'Autore propone commenti e spiegazioni di ordine fonetico, morfo-sintattico e lessicale, con ricorrenti argomentazioni di tipo storico-comparativo. Mai avrebbe pensato il Venturi di aver costituito "un caso" per la ricerca etnomusicale. Ciò che lo aveva spinto fino alle praterie di Fedaia, quell'estate del 1881, era in fondo soltanto «la curiosità di sentire il linguaggio vivo de' ladini», superando i limiti degli studi libreschi.

In materia il Venturi si dimostra abbastanza informato, e nel suo saggio si trovano frequenti rimandi alle opere di linguisti e storici che all'epoca si erano espressi sull'argomento [109]. Tuttavia ciò che richiamò l'attenzione dei contemporanei non furono le sue osservazioni glottologiche, quanto piuttosto i testi di quelle 21 "canzoni fassane" che gli dovevano semplicemente servire da esemplificazione.

[108] Gustavo Venturi, nato a Rovereto nel 1830 e morto a Trento il 4 giugno 1898, dopo la laurea in giurisprudenza esercitò l'avvocatura nel capoluogo trentino; si dedicò con vera passione e competenza alle scienze naturali, in special modo alla briologia, lasciando una preziosa raccolta di muschi, nonché un'opera assai apprezzata su *Le muscinee del Trentino*, pubblicata postuma a Trento nel 1899.

[109] Tra gli autori citati troviamo i nomi di G.B. Alton, Simon Pietro Bartolomei, Graziadio I. Ascoli, Ludwig Steub, Friedrich Diez, J. Ch. Mitterrutzner, Ignaz Zingerle. Manca invece il nome di Theodor Gartner, a denotare un approccio tutto sommato amatoriale alla materia. Ciò è confermato anche da talune incaute spiegazioni etimologiche o linguistiche in cui egli incorre nel contesto delle sue chiose.

Negli anni successivi questi testi vennero più volte ripresi nell'ambito di pubblicazioni divulgative che comiciavano a fiorire sul mondo dolomitico, e utilizzati senza alcuna considerazione critica come illustrazione di una realtà linguistica di cui si doveva dimostrare di volta in volta l'alterità o l'affinità rispetto alle lingue maggiori: non di rado però essi vennero assunti tout court come esempi significativi di canto popolare ladino [110].

Tuttavia già nel 1890 il Brentari, riportando nella sua *Guida del Trentino orientale* due testi raccolti dal Venturi (n. 2 e n. 5), faceva seguire un commento che avrebbe dovuto sollecitare una certa cautela: «Notisi però che tali canzoni non sono originarie di Fassa, ma traduzione in Fassano d'una poesia italiana e d'una poesia trentina» [Brentari 1890, 109].

Che cosa qui debba intendersi per "traduzione", e quanto tale giudizio sia estendibile anche agli altri testi della raccolta, è ciò che cercheremo di precisare nel corso di questa sezione. Certo è che la veste linguistica dei testi pubblicati dal Venturi suscita non poche perplessità: non si tratta soltanto di incoerenze ortografiche (del tutto comprensibili in testi del secolo scorso), ma di forme anomale, inusuali rispetto alla facies nota del fassano, che talora si affiancano a palesi interferenze di marca trentina o italiana:

[3, 1]	Ductes femenes...	*Duta la femenes...*
[11, 18]	Dalle squater va Pierin	*Da les cater va Pierin*
[9, 9]	Me son marideda un giern	*Me é maridà angern*
[19, 15]	per paghiar i impegnaria	*per paar i empegnassa*

Per dar conto di tali anomalie è necessario innanzitutto risalire alle modalità di svolgimento della raccolta. L'11 agosto 1881, salendo a Fedaia, il Venturi era accompagnato dalla guida alpina Antonio Bernard di Campitello: il maltempo costrinse gli escursionisti, già verso le ore 10 del mattino, a cercar riparo nel rifugio del Finazzer aperto proprio quell'anno, dove presto sopraggiunsero «giovani e vecchi d'ambo i sessi che sfalciavano l'erba sul monte Padon» [Venturi 1881-82, 54].

[110] Si veda ad esempio il lavoro di Adolf Pichler, *Volkslieder aus Fassa* [Pichler 1883]. Più recentemente il lavoro del Venturi è stato oggetto di una ristampa anastatica edita nel 1981 da Arcoboàn Film di Bolzano.

Per il Venturi si trattava dunque di un'occasione eccellente per poter ascoltare l'idioma fassano: «Dolevami invero di non giungere a comprendere il filo de' discorsi, perché quel dir sollecito le parole in buona parte a me nuove, m'imbarazzava, e se non fosse stato che tutti più o meno intendevano, e parlavano il solito dialetto trentino, avrei per vero dovuto contentarmi della semplice figura dello spettatore, senza poter ripetere le spiegazioni occorrenti» [Venturi 1881-82, 55].

La situazione comunicativa qui descritta corrisponde a quella largamente documentabile fino in tempi recenti, e sperimentata anche durante le inchieste condotte per la presente ricerca: una conversazione spedita tra fassani (specie dell'alta valle) riesce di difficile comprensione per un forestiero che per la prima volta si accosti all'idioma di Fassa; l'interazione con un interlocutore esterno alla comunità linguistica viene garantita ricorrendo alla *Umgangsprache* trentina, o all'italiano standard, registri che tutti i fassani posseggono, e in genere possedevano anche nel secolo scorso. Di per sè non sarebbe necessario l'intervento di un interprete, se non eventualmente per riferire all'ospite spezzoni di conversazione tra fassani e consentirgli così di «comprendere il filo dei discorsi». Possiamo ritenere che la guida Antonio Bernard abbia assunto volentieri anche questo compito nei confronti dello studioso roveretano.

Le cose mutarono sensibilmente allorché dalle chiacchiere si passò al canto [111]. Non si trattava più di seguire una generica conversazione, usufruendo eventualmente di una lingua ponte: quel canto, dice testualmente il Venturi, «in me fece sorgere il desiderio sempre più vivo d'avermi davanti scritte le parole cantate, per potermele leggere ad agio, e raccapezzarne il senso». A questo punto la mediazione di un indigeno diviene indispensabile:

«Pregai quindi il mio compagno Antonio Bernard che stava anch'esso al focolare partecipando alle ciarle ed al canto, di mettermi in carta le canzoni che venivano cantate, ed egli se ne assunse di buon grado l'impegno».

Nulla di più sappiamo su come effettivamente si svolsero le cose. Immaginiamo che il Bernard si sia messo al lavoro con solerzia, carta

111 «Siccome poi la pioggia continuava a cadere in abbondanza, nè pareva sì di leggieri ch'essa volesse cessare, le sole ciance avrebbero cominciato a stuccare; ci voleva del chiasso, e vi ci pensarono alcune ragazze di Penia le quali cominciarono ad intuonare una loro canzone, invitando coll'esempio i giovani ad assecondarle» [Venturi 1881-82, 55].

Lavoro e socialità sui prati d'alta montagna. Sopra: La Mont de Vich, inizi '900; sotto, La Mont de Poza, anni '30.

e lapis alla mano, per annotare i testi delle canzoni, tenendo dietro (non senza difficoltà) al susseguirsi dei canti. Il Bernard si dimostrò così «anche capace di prestare utili servigi alla glottologia», ma certo non era uno specialista. Se alla ristrettezza dei tempi imposta dalla situazione aggiungiamo l'inesistenza di un'ortografia rigorosa e di una pratica di scrittura consolidata, è facile immaginare a quali approssimazioni formali dovette condurre la trascrizione dei testi in questione. Non possiamo escludere che egli, invece di consegnare subito il materiale all'ospite, abbia rivisto il tutto – in giornata o nei giorni seguenti – onde correggere e completare adeguatamente le trascrizioni; ma è comunque probabile che già a questo livello esistessero errori di scrittura e difetti di interpretazione.

A distanza di tempo, e forse senza poter effettuare ulteriori controlli, il Venturi si trovò dunque a dover decifrare trascrizioni di altra mano, non essendo egli stesso né un linguista, né un parlante: alle approssimazioni dell'originale si dovettero aggiungere probabilmente non pochi errori di lettura da parte di chi si accingeva ad annotare e pubblicare il manoscritto.

La manipolazione dei testi da parte di più soggetti può essere invocata per giustificare talune stranezze, come quelle contenute nei primi due esempi sopra riportati, ma non per suffragare l'attendibilità dell'intero repertorio raccolto. Va detto comunque che, oltre alle deficienze formali già ricordate, i testi presentano anche versi del tutto coerenti rispetto al sistema linguistico fassano.

Più oltre prenderemo in esame sistematicamente, nella misura del possibile, le particolarità linguistiche contenute nei singoli testi, mentre in questa sede ci limiteremo ad una valutazione più complessiva dell'intero repertorio.

Abbiamo già osservato che la situazione in cui si verifica l'occasionale "audizione" risulta del tutto plausibile, anche alla luce delle numerose testimonianze raccolte nel corso delle nostre inchieste. Potremo aggiungere inoltre che dalle pagine del Venturi emerge chiaramente quale importante ruolo avessero le donne all'interno della cultura dell'alpeggio: sono "alcune ragazze di Penia" che prendono l'iniziativa e guidano l'esecuzione dei canti [112].

112 Si tenga presente quanto si diceva in § II.1, a proposito del canto *La luna fioresc.*

D'altro canto è difficile pensare che le 21 canzoni raccolte in quell'occasione offrano un quadro fedele del repertorio eseguito normalmente dai falciatori e dalle rastrellatrici di Penia: con grande probabilità questo comprendeva anche canti in italiano o in dialetto trentino, secondo un costume ormai consolidato almeno fin dalla metà dell'800. La presenza di un ospite così benevolmente interessato (in tempi in cui ciò costituiva un fatto ancora singolare) può certamente aver orientato le scelte dei cantori, che per gratificare la sua curiosità avranno privilegiato i brani in idioma locale, a partire dal notissimo *La luna fioresc.*

Non possiamo escludere che ad un certo punto, esaurito il consueto repertorio fassano, il gruppo abbia cominciato, sempre per compiacere l'ospite illustre, ad intonare "in ladino" dei canti solitamente eseguiti in dialetto trentino o in italiano. Questo sembrerebbe essere il caso de *L'oselin del bosch*, documentata in Fassa in numerosissime versioni fino ai nostri giorni ma mai nella veste linguistica consegnataci dal Venturi [n. 9] [113]. Le tracce di una simile "ladinizzazione" estemporanea potrebbero essere individuate in certe forzature che talora si osservano nei testi raccolti dal Venturi. Talvolta la versione ladina produce un verso difficilmente compatibile con la scansione del corrispondente segmento melodico, come nel seguente caso tratto da *Quel oselin dal bosch:*

Venturi n. 9, 11: "O tout un burt ve - je"

orig. *ho tolt quel brut de n vecc*

In altri casi, invece, nel tessuto linguistico ladino si introducono strutture sintattiche di per sè estranee, ricalcate decisamente sul modello linguistico originario; ciò si verifica in particolare laddove la forma autenticamente fassana sarebbe in contrasto con la metrica del verso:

Venturi n. 9, 8: "de ma-ri-dèr-te o be-lla" orig. *de maridárte o bella*

La scansione nella forma ladina sarebbe invece:

de te ma-ri-dèr, o be-la [114]

[113] Anche nella raccolta Gartner (Tiroler Landesarchiv) il brano compare in diverse lezioni, di identica estensione, ma sempre in un italiano più o meno dialettale.

[114] La soluzione riportata dal Venturi, con il pronome personale posposto all'infinito,

Non è infrequente il caso in cui accanto ad espressioni di buona fattura ladina si conservano interi versi in italiano: ciò naturalmente non ha nulla a che vedere con la "lingua epico-lirica" delle ballate teorizzata da Glauco Sanga sulla base della struttura metrica propria dei canti narrativi [Sanga 1976], ma è semplicemente frutto di una incompleta assimilazione del testo originario, come si può vedere nella seguente quartina:

[Venturi n. 10]:

Addio, staseben touses!
addio, chi sta non parte
se no se vedom più
prià il ciel per nu.

«Quel canto che aveva dell'alpestre in abbondanza (...) teneva allegra la brigata a dispetto del tempo». In questa atmosfera è facile immaginare come anche gli esiti di simili adattamenti linguistici estemporanei potessero contribuire a sollevare ilarità e buonumore, al pari di quanto accadeva nelle tradizionali *mascherèdes* per effetto di accostamenti e commistioni fra registri linguistici diversi [115].

Queste disavventure formali dimostrano in modo inequivocabile che se per alcuni testi della raccolta Venturi è lecito parlare (con il Brentari) di "traduzioni", si tratta di processi spontanei ben compatibili con la situazione creatasi all'alpeggio di Fedaia, non certo di operazioni studiate a tavolino.

Tenuto conto di ciò, la raccolta Venturi sembra riflettere nella sostanza uno spezzone di repertorio del tutto verosimile, che conferma una certa attitudine dei fassani ad usare il proprio idioma nel canto popolare, accanto ed in alternativa ad altri registri linguistici già divenuti dominanti nel corso dell'Ottocento. La stessa forma in cui questi documenti ci sono pervenuti contiene una fedele registrazione di alcune modalità praticate dai cantori: ci riferiamo al fatto che taluni testi, rubricati dal Venturi come un unico canto, sono costituiti in realtà da

rappresenta una interferenza oggi ben nota alla realtà linguistica fassana, ma già rintracciabile negli scritti fassani di fine ottocento [Chiocchetti 1983, 168].

115 L'espediente era già praticato da Brunel [1883 e 1889], ed annovera tra i continuatori odierni anche Simon de Giulio che l'ha più volte adottato nelle sue *Mascherèdes*.

motivi distinti, probabilmente intonati in sequenze ormai consolidate, secondo una pratica che abbiamo potuto documentare anche nel corso della nostra ricerca sul campo [116].

Così nel testo n. 1 *(Je son nasciuda verginela)* si riconosce chiaramente una versione de "Il casto rifiuto", che si sviluppa per sei strofe, cui segue un diverso motivo noto in area veneto-lombarda con l'incipit di *Una sera di settembre:* solo in chiusura sembra riemergere il tema iniziale con i versi: «e soula voi morir / e soula moriré». Analogamente nel testo n. 8 *(Chan che son in fora)*, sul canto noto oggi come "La canzone della Valsugana" sembra innestarsi il motivo ben individuato di un canto dei coscritti incentrato su "La vita del soldato" (strofe 4 e 6).

Nelle pagine che seguono cercheremo di analizzare più da vicino i testi della raccolta Venturi in relazione ad eventuali attestazioni di altra natura disponibili per Fassa o per le aree contermini.

2. *Ventun testi e molti problemi*

1a. Je son nasciuda verginela

Je son nasciuda verginela
in un pais vesin al mer.
El mi pensier non voi muder,
verginela voi morir,
verginela morirè.

Je son nasciuda e son cresciuda
in na piccola isoula
col pensier de ster soula
e soula voi morir,
e soula morirè.

Je son nasciuda de isciuda
la regina dei amores;
son nasciuda in mez ai fiores;
in mez ai fiores voi morir,
in mez ai fiores morirè.

Je son nasciuda bianca e rossa,
bianca e rossa desche un fior,
rossa e bianca desche un fior;
intra i fiores voi morir,
bianca e rossa morirè.

[116] L'esempio più convincente è quello raccolto a Soraga, dove il gruppo di canto ha intonato in sequenza – quasi si trattasse di un'unico brano – tre distinti motivi con incipit *Soraga Soraga la é bela, I dise che a Soraga no l'è bel* e *Ciribiribim doman l'è festa* (n. 59a/b/c, trascr. VII. 85).

Son vegnuda a seidege egn
e son fresca e beata
desche el dì che son nasciuda;
e così mi voi morir
e così mi moriré.

Noi i me chiapa in chest mondo,
che i son duct traditores
per fer perder i biée colores;
fresca e pura voi morir
fresca e pura morirè.

Si tratta del canto narrativo rubricato negli Archivi della Comunicazione Orale della Regione Lombardia (A.C.O.) con il titolo convenzionale de "Il casto rifiuto", largamente diffuso in area trentina e lombardo-veneta. La maggior parte delle attestazioni tuttavia si identificano per un incipit del tipo "La vien giù dalle montagne" [SAT 1948, 84]; viceversa la versione adombrata dal testo del Venturi appartiene invece ad un filone parallelo, le cui strofe sono basate sulla formula della nascita come nella versione trentina pubblicata dal Pedrotti, "Io son nata 'l mes di magio" [Pedrotti 1976, 238].

Entrambi i filoni testuali sono rintracciabili nella tradizione orale fassana, in una veste linguistica molto prossima all'italiano letterario [117]. Da tutte queste tuttavia la lezione raccolta dal Venturi si distingue in modo sensibile, così come dalle altre versione di area trentina. In particolare si nota la struttura strofica a cinque versi, che probabilmente rinvia ad una ripetizione non trascritta integralmente del tipo:

mi pensier no voi muder
verginela voi morir
[mi pensier no voi muder]
verginela moriré

Il documento è pertanto interessante, sia per ampiezza che per tipologia, benché sia facilmente riconoscibile la matrice linguistica d'origine; si confronti ad esempio la strofa n. 2 con i versi analoghi della versione pubblicata dal Pedrotti:

117 Distinte versioni del canto sono state raccolte a Penia, *Sono nata verginella* (n. 210), a Campitello, *Me ne voglio andare in Francia* (n. 255) e a Pera, *La vien zo dalle montagne* (n. 267). Per un diverso profilo melodico si distingue la versione eseguita da Ida Brigadoi di Pera, *Io son nata montanara* (n. 80), mentre una lezione solo testuale (ma assai vicina alla precedente) è stata riferita da Simon de Giulio di Penia (n. 177).

Io son nata in mèzo al mare
su na picola *isoleta*
col pensier di star *soleta*
e soletta io voglio morir.

La voce "isoula" in particolare non ricorre in fassano, e l'accento non consentirebbe comunque la rima con "soula". Analogamente, la trasposizione linguistica finisce per sacrificare la rima anche nella strofa n. 5, che in origine doveva basarsi sul la coppia "beata / nata". A evidenti interferenze di marca italiana o dialettale sono dovute anche ulteriori forzature riscontrabili nel testo [118], mentre altre anomalie sembrano attribuibili a difficoltà di trascrizione [119].

Nonostante ciò, il testo ladino sembra attestare un grado notevole di assimilazione linguistica.

1b. Una sera de settember

Una sera de settember
per la riva spiacegèe
e mia mere al fianc aèe;
e giane spiacegan
e giane spiacegan.

E la luna la dasea
un chier desche de dì,
e vedèe d'intorno a mi
un tous a sospirer
un tous a sospirer.

Mia mere encè sentia
i sospires de chel tous,
e la me tol de mez
e mena a cesa encè
e mena a cesa encè.

De net dalles trei
je siere amò desededa
e el tous a l'impenseda
al barcon el m'è vegnù,
al barcon el m'è vegnù.

E el chiantea d'una aria
tant douca che el me amea
e che de cher el me amea,
che me sentia serrer el cher
che me sentia serrer el cher.

E je son gita a quel barcon
e je gai dit en pressa,
che pense de ster soula,
e soula voi morir,
e soula morirè.

[118] Si veda ad es. il verso n. 3, "el mi pensier non voi muder", per *mi pensier no voi mudèr*. Inoltre ai versi n. 2: "in un païs", per *te un païsc*; n. 24-25: "mi voi morir", per *gé voi morir*; n. 27: "i son dutc traditores", per *i é duc traditores*.

[119] Cfr. "bianca" (n. 16) e "fresca" (n. 22) per *biencia* e *frescia* [-š-]. Al verso n. 21 "seidege" rende con grafia alla francese il ladino *seidesc*.

Un canto con incipit "Una sera di settembre", è documentato in area veneto-lombarda [120]: si tratta di una canzone, con la struttura in versi ottonari con rima ABBc, tipica dei repertori di cantastorie. In particolare la versione raccolta in quattro strofe a Piadena (Cremona) sembra corrispondere in modo piuttosto preciso con la struttura del testo riportato dal Venturi. Questo risulta abbastanza scorrevole, salvo che per alcuni versi di non immediata comprensione [121], e per talune forme trascritte in modo approssimativo [122].

Peraltro, rispetto al testo italiano delle lezioni lombarde, le soluzioni portate dalla versione fassana dimostrano una certa autonomia e un livello di adattamento piuttosto buono: si noti ad esempio "e giane spiacegan" (*e giane spiazegan*) per «andavamo a passeggiar» (lett. "andavamo passeggiando"), oppure "e mia mere ence sentia" per «e mia madre crudel era», o ancora "(e) de net dalles trei" per «era quasi mezzanotte». Notevole è poi la ristrutturazione funzionale della seconda quartina, in origine basata sulla rima interna "giorno / dintorno":

Piadena	*Venturi*
E la luna rischiarava	E la luna la dajea
al chiarore al par del giorno	un chièr desche de dì
e io vidi a me d'intorno	e vedee d'intorn a mi
un giovinetto a sospirar	un tous a sospirèr

D'altronde non sempre tale ristrutturazione ha successo, come si può vedere nelle strofe 3 e 6 prive della rima interna prevista dallo schema, ma in compenso le interferenze dal modello linguistico italiano sono piuttosto rare.

Nell'ultima strofa sembra ritornare il motivo del precedente canto (*Je*

[120] Si veda ad esempio i documenti raccolti per Cremona [MPL 7 1979, 633], per Brescia [MPL 2 1976, 84] e per Chioggia [Tesserin 1976, 235].

[121] Ad es. il n. 14, dove "ence" (anche) in chiusura non è proponibile né metricamente né semanticamente; inoltre il n. 18, che presenta una buona la soluzione rimica, ma di ambigua interpretazione ("il giovane ebbe l'idea" oppure "il giovane all'improvviso, inaspettatamente").

[122] Verso n. 2: "spiacegèe" per *spiazeghèe* (passeggiavo); n. 22: "douca" per *doucia* (dolce); n. 27: "je gai dit" per *gé ge é dit* (ed io gli ho detto).

son nasciuda verginela, "Il casto rifiuto") cui il presente era presumibilmente connesso, quanto meno nell'uso locale attestato dal Venturi.

2. O Marmoleda

O Marmoleda che chan che soregie
te corona del so rai
ti es regina
e onor ti cogn der ogni mont.
Tu ti es bella, tu ti es grana
fina in pes, e forta in verra
te grigna ciel e terra
e del Tirol ties el prun onor.
Chan che net regna nel ciel
e sun te la luna des
vergines pèr le fasses neigres
sulla neif de le to vedrettes.

Il testo pubblicato dal Venturi è ripreso senza sostanziali variazioni nella già citata opera di Ottone Brentari [1890, 169]. In effetti, a parte l'ortografia, la trascrizione si presenta abbastanza coerente sotto il profilo linguistico [123]. D'altra parte il contenuto "poetico" (specie nell'ultima strofa) appare assai inconsueto, come del resto inconsueta per un testo popolare è la metrica. Non possiamo escludere che si tratti effettivamente di una traduzione dall'italiano, come suggerisce il Brentari, ma non vi sono nemmeno elementi per affermarlo: le attestazioni alternative di cui disponiamo non fanno mai cenno a questa eventualità, ma si riferiscono tutte ad una versione in ladino fassano sostanzialmente analoga.

Una redazione manoscritta è conservata nella *Volksliedsammlung Gartner* [Fassa 133]: il testo risulta raccolto intorno al 1909 dal Dellagiacoma, insieme ad altri soggetti, sotto il titolo "Canzoni popolari fassane". Le divergenze più rilevanti si riscontrano nei seguenti versi:

[123] Si noti solamente al v. 4 "ti cogn der" per *te cogn dèr*, al v. 9 "nel ciel" per *tel ciel*, al v. 11 "le fasses" per *la fasces*. Tranne che al verso 9, già la redazione del Brentari corregge queste imprecisioni, forse su indicazione di un informatore di madrelingua.

Venturi 1881-82	*Dellagiacoma 1909 ca.*
[v. 8]: e del Tirol ties el prun onor	e del Trentin tu es 'l prum onor
[v. 12]: su la neif de le to vedrettes	su la neif de tia vedrettes

Nella lezione del Dellagiacoma si nota, oltre alla diversa denominazione toponomastica, la presenza di forme proprie del *brach*, mentre nel verso n. 12 troviamo – rispetto al Venturi – una forma più corretta e consona all'idioma dell'alta valle [124]. Si direbbe qui che il Dellagiacoma abbia utilizzato una fonte (orale?) indipendente dal Venturi: del resto la scheda corrispondente nella *Volksliedsammlung Gartner* non reca alcun riferimento alla raccolta dello studioso roveretano, mentre invece in stenografia si annota «v.Rossi kennt es», cosa che confermerebbe una qualche diffusione del canto in valle.

D'altro lato è possibile che il Dellagiacoma abbia ricavato la sua lezione dall'opera di don Lorenzo Felicetti *Novelle trentine e bozzetti alpini*, uscita proprio in quegli anni, dove il testo compare senza alcuna indicazione di provenienza, ma corredato di una traduzione in italiano:

[Felicetti 1906, 295]

O Marmoléda, che can che sô-
[regie
te corona del sô rai,
ti ês regina
e onor te cogn dèr ogni mont.

Tu ti ês bella, tu ti ês grana
fina in pès e forta in verra,
te grigna ciel e terra
e del Trentin ti ês el prum
onor.

Can che nètt regna nel ciel
e sun tè la luna dès,
vèrgines pèr la fasses nèigres
sulla nèif de tia vedrettes.

O Marmolata, che allorquando
[il sole
del suo raggio t' incorona,
tu sei regina
ed ogni monte deve darti onore;

Tu sei bella, tu sei grande
fina in pace e forte in guerra,
ti sorride cielo e terra,
del Trentin sei primo onor.

Quando notte regna in cielo,
e su te la luna splende (dà)
paion vergini le nere fascie
sulla neve de' tuoi ghiacciai.

124 "De tia vedrettes", come già si legge nella redazione del Brentari [1890, 169]. L'uso del pronome davanti al possessivo (che compare anche al verso n. 2) evidenzia un'interferenza linguistica di area trentina, già operante alla fine del secolo scorso nel sistema fassano.

Al sacerdote di Predazzo, che non nascondeva i suoi sentimenti patriottici, potrebbe essere attribuita l'introduzione del toponimo "Trentin" al posto dell'originario "Tirol" [125]; ma in ogni caso anche qui le divergenze formali segnalate fanno pensare ad una fonte diversa dal Venturi.

Lo stesso dicasi per la lezione raccolta da Karl Felix Wolff in anni immediatamente precedenti. L'intero testo compare infatti nel Quaderno "Fassa II", in data 23.12.1903, con leggere ma significative varianti: vs. 1: «chan che 'l soregie»; vs. 8: «e del Tirol te es el prum onor»; vs. 9: «Chanche net regna sul ciel». Nella sua *Monographie der Dolomitenstraße* [Wolff 1908] l'autore ne pubblica la prima strofa, asserendo che essa appartiene ad un "canto fassano". Successivamente, nell'edizione del 1941 delle *Dolomitensagen*, viene pubblicata invece soltanto la quartina centrale, in una versione liberamente riformulata [126]. Qui il Wolff attribuisce il frammento ad un canto chiamato *Marmolèda-Lied*, che viene associato (forse arbitrariamente) all'episodio della mitica battaglia di *Ciamp Trusan* nella quale avrebbe perduto la vita il guerriero Lidsanel: nulla si aggiunge all'infuori del fatto che esso in passato «veniva molto cantato» [127].

Per contro la veste musicale documentata a Penia (con grande fatica) nel corso della ricerca sul campo [cfr. trascr. VII. 70], fa pensare ad un prodotto del tutto estraneo alla tradizione orale. In effetti le informatrici riferivano di aver appreso questo canto negli anni 1940-45 da un certo Franchetti, un musicista sfollato in valle che in quel periodo tra l'altro

[125] È noto in particolare il sonetto intitolato *Fassa* nel quale il Felicetti, alludendo alle attività del *Volksbund*, depreca i tentativi di "germanizzare" la valle [Felicetti 1906, 302]. La dizione "Tirol" è presente anche nella versione pubblicata dal Brentari [1890, 169].

[126] «Tu ti es bèla, tu ti es gràna, / fina in pés e fòrta in vèra; / tu ti es ànter tjél e tèra / del paìs el prum onór» [Wolff 1957, 548]. In questa forma la strofa compare anche nel citato "Quaderno" di appunti, preceduta dall'annotazione: «Ich bildete frei folgende Strophe». Gentile comunicazioni di Ulrike Kindl, Venezia.

[127] «Weil der Sieg mit den Steinen und Eisblöcken der Marmolèda erstritten worden war, so feierte man diese Berg in einem besonderen Liede, das viel gesungen wurde» [Wolff 1957, 548]. La nota contenente il canto della Marmolada, già presente nell'edizione 1941 delle *Dolomitensagen*, non compare nelle corrispondenti edizioni in lingua italiana.

aveva costituito un coro a più voci [128]. Questi tuttavia non ne era propriamente l'autore, poiché il canto era già noto in valle, cosa che viene confermata (oltre che dai documenti sopra citati) anche dagli informatori contemporanei [129]. Probabilmente il musicista, sulla base di un testo preesistente (forse anche di una melodia?), ebbe a realizzare una personale rielaborazione polivocale, o addirittura una composizione del tutto nuova.

A quest'ultimo rivestimento musicale potrebbe riferirsi il frammento documentato in epoca contemporanea, il quale in effetti si discosta parecchio dagli stilemi del canto di tradizione orale [130]. Data la mancanza di ulteriori attestazioni musicali, è ben difficile immaginare che cosa effettivamente avesse udito intonare il Venturi sull'alpe di Fedaia.

Ma sul testo è necessaria ancora qualche riflessione. Già lo studioso roveretano, rilevando la singolarità del brano, annotava: «Questa canzone è alquanto irregolare nella forma, ma nè mi fu possibile sceverare più correttamente le strofe, nè scoprire le rime».

A dire il vero ciò riguarda soprattutto la prima e l'ultima strofa, mentre nella strofa centrale si nota un andamento metrico più regolare, sostanzialmente riconducibile a ottonari in rima ABBc. Nell'ambito del testo in questione questa quartina sembra quasi estranea, non solo per la struttura metrica ma anche per il contenuto, qui molto meno poetico e ricercato: è evidente, per esempio, la sua affinità (anche formale) con un altro canto raccolto dal Venturi, anch'esso in qualche modo legato al soggetto della "marmolada" (cfr. oltre n. 4).

In altre parole, il testo sembra frutto di una interpolazione – forse di matrice colta – condotta su un frammento di tradizione locale.

[128] Si tratta probabilmente di Arnaldo Franchetti, attivo in Canazei e Alba dal 1940 al 1948, figlio del più celebre compositore torinese Alberto Franchetti (1860-1942). Sembra che anche quest'ultimo avesse frequentato la valle in tempi precedenti. Cfr. in questo volume Carlini - Ghetta, *La vita musicale nella valle di Fassa attraverso i documenti*, nota 165.

[129] «L'aea troà paroles stroz, l'era cianzons che jia stroz, no fates da el». Intervista Penia 16.7.1986, n. 211.

[130] Si osservino nella trascr. VII. 70, le ricorrenti ripetizioni di segmenti testuali, la notevole estensione della linea melodica, nonché la presenza di cromatismi.

3. Ductes femenes che l'è al mondo

Ductes femenes che l'è al mondo
no l'è mai ductes d'un om soul.
Ducet giacie che l'è ne l'aria
no je mai ducet d'un caciador.
Ducet pes che l'è nel mer
no je mai ducet d'un pessador.

La singolarità formale del testo è imputabile a difetti di lettura e di trascrizione, a cominciare dall'incipit che in fassano *cazet* dovrebbe suonare: *duta la femenes che l'é al mondo / no é mai dutes de un om soul* [131]. Per contro la sostanza linguistica soggiacente, facilmente ricostruibile all'analisi, appare del tutto plausibile [132].

Quanto al contenuto, il testo rappresenta il frammento superstite di un canto narrativo già attestato in area veneta, pubblicato da Widter e Wolf [1864, 335-36] con il titolo convenzionale "La donna male maritata" (n. 98), di cui è opportuno riportare i versi finali per un confronto con la lezione fassana [133]:

[131] Come è noto, in questo caso la sintassi del fassano richiede la marca del plurale solo alla fine del sintagma: la lezione data dal Venturi sembra un ipercorrettismo, prodotto estendendo indebitamente la forma predicativa "ductes" che compare al verso successivo (dove probabilmente il manoscritto aveva "duttes").

[132] Si osservi in particolare il verso n. 3, dove "ducet gacie" può essere inteso solo come *duc i ucìe*. Il Venturi traduce invece "tutte le gazze" ricorrendo a varie elucubrazioni per spiegare "ducet" al posto dell'atteso "dutes". Come dimostra anche il verso successivo (*no i é* = essi non sono), non può trattarsi di una locuzione femminile, che del resto suonerebbe *duta la gaces*, Anche qui si deve esser verificato un errore di lettura: l'originale portava probabilmente "ducct" (o"ductg"), con grafemi allora in voga per segnalare la pronuncia della palatale sciacciata /ć/, che evidentemente era ancora percepibile in alta valle. Che si debba intendere "tutti gli uccelli" appare evidente anche dal confronto con le lezioni di area italiana sotto riportate.

[133] Di questa parte si riporta anche una variante, basata su di una sequenza formata da solo tre elementi (uccelli, pesci, donne). In Romagna è documentata una lezione dal titolo "La sposa e il vecchio", che si conclude con i versi: «Tutti gli osel chi è pr'eria / n'è miga totti d'un cazzador» [Pergoli 1894, 46].

E tuti gli uceli che vola per l'aria,
Non sono tuti di un solo osador

E anche i lievori, che son per campagna,
Non sono tuti d'un caciador.

Ed anche il pesce che l'è in tel mare,
Non sono tuti d'un pescador sol,

Ed anche le done mal maritade
non sono tute di un uom sol.

Il canto è documentato ancora oggi nel bellunese [Secco 1995], ma attestazioni di epoca contemporanea sono venute alla luce anche in Val dei Mòcheni [Morelli 1996], sia a Frassilongo (20.12.1990), dove il testo appare assai integro, sia a S. Orsola (16.2.1991), dove sopravvivono come in Fassa solo le strofe finali:

Anche gli uccelli che volan nell'aria / non sono mica di un sol cacciator
Anche i pesci che sono nel mare / non sono mica di un sol pescator
Anche le foglie che sono nell'aria / non sono mica di un albero sol
Anche le donne malmaritate / non sono mica di un solo marì.

Benché dunque in area trentina il canto circolasse anche in lingua italiana, non è improbabile la presenza di qualche versione dialettale, così come si è verificato in Veneto e in Romagna.

4. Son de sass e non me meve

Son de sass, e no me meve
son de crepa in marmoleda,
son na fia arbandoneda,
e non so per che rason [134].

Je son bella da per dut,
je son sana fin al fond,
che no l'è persona al mond
che me possa someàr [135].

[134] Il verso appare alquanto italianizzato, probabilmente per involontaria opera del Venturi in fase di trascrizione: in buon fassano suonerebbe: *e no sé per che rejon.*

[135] L'uscita in *cazet* sarebbe -èr (*someèr*), così come al verso 6 dovremmo avere *sèna*, al posto di "sana". Si tratta sicuramente anche qui di errori di lettura occorsi al Venturi nel trascrivere il manoscritto del Bernard.

La problematica connessa con questo testo è stata perfettamente inquadrata da Ulrike Kindl nella sua analisi critica sull'opera di Karl Felix Wolff [Kindl 1983, 150-151]. Questi infatti pubblica alcuni versi affini al testo in questione in appendice alla leggenda di Conturina [Wolff 1957, 357], attribuendone la tradizione alle "restelèris", le ragazze che raccoglievano il fieno sui prati di montagna al tempo della fienagione [136]. Di questo canto, che egli chiama "Conturinalied", si sarebbe conservata soltanto una strofa:

son de sass e non me méve,
son de crèpa en Marmolèda,
son na fia arbandonèda
e no sè per ke resón!

Dal lavoro di Ulrike Kindl veniamo a sapere che il Wolff conosceva questi versi fin dal 1903, avendoli raccolti personalmente in Fassa indipendentemente dalla pubblicazione del Venturi [137], circostanza confermata dal confronto tra i due documenti: nella lezione del Wolff non compare affatto la seconda strofa riportata dallo studioso roveretano [138].

Ciò testimonia in favore della genuinità del documento raccolto a Fedaia, cosa che trova conferme anche sul piano linguistico: salvo le sviste segnalate in nota, il testo si presenta ben formulato e, pur nella sua brevità, ricco di voci e forme propriamente ladine. In particolare va segnalato un termine che ricorre al verso 2, "son de crepa in marmoleda", termine che viene erroneamente diviso in due parole e messo in connessione con il toponimo Marmolada. Tale interpretazione viene avanzata tanto dal Wolff quanto dal Venturi, ma (si noti bene!) nel testo

[136] Non si può fare a meno di osservare come questa annotazione coincida sorprendentemente con le circostanze nelle quali il Venturi effettuò la sua raccolta. Da rilevare è piuttosto il fatto che il Wolff estende tale tradizione ben oltre la Val di Fassa: il canto sarebbe stato conosciuto «in sämtlichen Dolomitentälern und in der 'Splanèdis' (der großen furlanischen Ebene) bis an das Meer inhab». Anche il termine "restelèris" appartiene all'area linguistica friulana, mentre nelle valli del Sella avremmo gard. *restles*, fass. *resteladores*, ecc.

[137] Essi risultano annotati dal Wolff per la prima volta nel quaderno *Fassa II*, datato 23.12.1903, insieme ad una postilla: «korrigiert von Pederiwa» [Kindl 1983, 150].

[138] Se il Wolff avesse conosciuto il testo del Venturi non avrebbe certo mancato di riportarlo integralmente nella sua opera, come si ricava da questa postilla che

pubblicato da quest'ultimo il termine risulta scritto con lettera minuscola. In effetti l'associazione a Marmolada è una forzatura, mentre il termine si spiega molto più facilmente in connessione con il fass. *mèrmol* (marmo), come participio del verbo *inmarmolèr*, "pietrificare, trasformare in marmo", dunque "sono di roccia pietrificata" oppure "sono di roccia marmorea".

Che i versi in questione siano stati in origine connessi con un testo narrativo di tradizione orale è un fatto attestato anche dalla documentazione raccolta agli inizi del secolo da Hugo de Rossi, il quale nel suo "Dattiloscritto ladino" riporta un breve racconto che trascriviamo qui per esteso:

«Na vivana ke no a fat dal vers e ke takaa semper bega kola Granvivana e kole autre, la e stada parada demez e la volea sen žir per l Italia. La e ruada te i parejes de la Marmoleda. De not l e vegnu n gonfed de neif. No la saea più n out e la se a mbrami e n ultima la se a njača te kela vedreta jačera. Mo amo anke kon di se la sent čantar: "Son de sas e no me meve, son de krepa marmoleda, son na fia arbandoneda, e no se par ke režon"» [139].

Si tratterebbe di «una variante molto sbiadita della leggenda di Conturina» [U. Kindl in: De Rossi 1985, 160] che manifesta, per la debolezza della memoria tradente, una evidente ambiguità tra struttura narrativa e contenuto della strofa finale: la vivana venne trasformata in ghiaccio o in roccia? Il documento però avvalora in qualche modo l'autenticità dei versi in questione e la loro funzionalità all'interno della tradizione fassana.

È tuttavia l'autore delle *Dolomitensagen* che si assume la responsabilità di aver personalmente attribuito il frammento raccolto in Fassa alla leggenda di Conturina: un'intuizione che Ulrike Kindl giudica niente affatto priva di fondamento, che anzi sembra confermata anche

compare nell'edizione integrale delle *Dolomitensagen*: «Einer meiner Kritiker frägt, wie denn der übrige Teil des Conturinaliedes aussähe; er möchte gerne jedoch vergeblich, denn das Conturinalied ist eben vergessen und man weißt nur noch, daß es eines gab» [Wolff 1957, 358].

139 «Una vivana che non si comportava bene e che litigava sempre con la Gran Vivana e con le altre, venne cacciata e voleva andarsene verso l'Italia. Giunta tra le pareti della Marmolada, fu sorpresa da una tormeta di neve. Perse l'orientamento, cadde intorpidita e infine congelò in quel ghiacciaio. Ma ancor oggi la si sente cantare...». "Dattiloscritto ladino", n. 40: *La vivana arbandonada* [ora in De Rossi 1985, 160].

dal contenuto della seconda strofa presente nella redazione del Venturi [140]. Nell'insieme, si ha l'impressione di trovarsi davanti all'inizio di una ballata, costruita sulla nota struttura a quartine in rima ABBc, dove l'ultimo verso sembra concatenato con la rima baciata della stofa successiva (*rason // fond / mond*), «was ein typisch episches Reimbild ergäbe» [Kindl 1983, 151] [141].

Purtroppo nessuna attestazione musicale riferibile a questo canto è giunta fino a noi. In questo il Wolff aveva ragione: già all'inizio del secolo il "canto di Conturina" era ormai dimenticato. Nonostante ripetuti tentativi, la ricerca sul campo non ha potuto rilevare che labili tracce. In un'intervista raccolta a Pozza, Ida Brigadoi ha peraltro riferito alcuni versi (parte in ladino, parte in italiano) in qualche modo connessi con il tema in questione: «... son na figlia desgraziada / che non ha nessuno al cor» [142]. La stessa informatrice, in una seduta successiva, ha poi associato questo testo verbale con un canto di militari con incipit *Varda là che bella rama lerì lerà,* con il quale invero avrebbe ben poco a che fare [143]. Il testo verbale, questa volta pienamente italianizzato, consisteva in un'unica strofa che solo parzialmente corrisponde alle lezioni ladine pervenuteci fin dal secolo scorso:

Son di sasso e pur son forte
son di pietra e marmolata
son la figlia disgraziata
che non ha nessuno al cuor

Il senso di questi versi è assai vago e contraddittorio: la presenza di termini come "marmolata" (inspiegabile in italiano) presuppone co-

[140] «Die zweite Strophe erhält erst Sinn und Zusammenhang, wenn man dem Ganzen die Conturina-Sage unterlegt; sie dürfte die Klage der Conturina über das ihr von der Stiefmutter angetane Leid sein; die Stiefmutter, erbost über die Schönheit des Mädchens, befahl ihr, kein Glied zu rühren, damit sie als lahm gelte, und da paßt Conturinas Antwort vorzüglich: "je son sana fin al fond"» [Kindl 1983, 151].

[141] Giustamente però la studiosa rileva che tale ipotesi non può essere dimostrata sulla base di un così esiguo numero di strofe. Per dovere di cronaca segnaliamo che negli anni '60 un anomino scrittore fassano pensò di completare la "ballata di Conturina", con risultati poetici non disprezzabili [Arch. Mazzel, Rimes, 69].

[142] Intervista Pozza 23.3.1980, n. 36.

[143] Cfr. n. 72, *Otto anni al battaglion*, trascr. VII. 85. Cfr. anche in questo volume S. Zanolli, *Il repertorio profano in lingua italiana.*

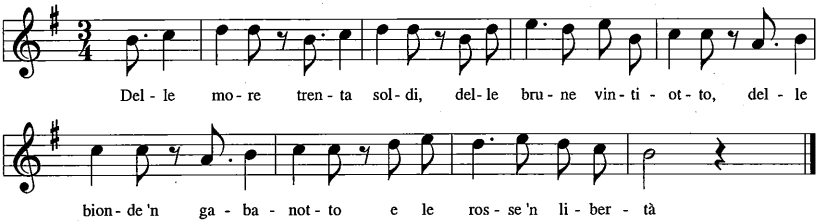
munque una matrice ladina. È l'ultimo stadio della deriva di un motivo ormai isolato dal proprio contesto culturale: assumendo una nuova veste linguistica, il frammento finisce per rivestirsi anche di un nuovo profilo melodico.

5. Alles belles trenta soldi

Alles belles trenta soldi,
alles rosses venteot,
alles negres un gabanot.
Alles burtes un chiarantan
alles touses pan a brama,
alles vegies feuc e fiama,
alles touses un bon bocon,
alles vegies un strangolon.

Oltre ad una errata suddivisione strofica (si tratta senz'altro di due quartine di ottonari), il testo presenta – così come il precedente – una ricorrente anomalia morfologica nel tipo del plurale femminile: "alles belles" sta in realtà per *a la beles* [144]. Il testo è ripreso, con la formula sintattica corretta, da Ottone Brentari [1890, 169], il quale fa rilevare che si tratta di un canto satirico noto anche in area trentina: non è improbabile che in Fassa venisse cantato sul motivo documentato nel 1935 per la vicina Val di Cembra da Giovanni Zanettin, dove peraltro il testo appare in forma più ridotta [145]:

[Zanettin 1967, 67]



144 Imprecisioni grafiche di un certo rilievo si notano anche nei versi n. 3 ("negres", per *neigres*) e n.6 ("feuc", per *fech*).

145 Lo stesso testo, con identica estensione, è documentato anche in Bolognini 1882-92, 191.

Le analogie nella prima strofa sono evidenti, ma non si può certo affermare che la versione data dal Venturi sia una pedissequa traduzione della lezione trentina. Manca per ora la possibilità di altri raffronti.

La seconda quartina è ancora oggi nota a Penia, e viene solitamente recitata dal *Bufon* nell'ambito delle sue esibizioni carnevalesche. Non si può escludere che quest'ultima (assente a Cembra) possa rappresentare un apporto originale fassano.

Che in Fassa il motivo venisse generalmente cantato è un dato su cui concordano le testimonianze raccolte a Penia: «L'aria la é, ma no sé da la tor cà» [146]. Il testo del Venturi compare infatti anche nella raccolta Gartner [Fassa 157], laddove viene sottoposto ai dovuti controlli: Cristoforo Jori lo ritiene *«fehlerhaft»*, e Ang. Jori ne rettifica infatti la prima strofa nel seguente modo:

A la beles trenta soldi
a la mores venti otto

a la burtes un gabanot
a la vedges un karantan [147].

Come si vede, la sequenza degli elementi lessicali non coincide né con la lezione di Cembra, né con quella del Venturi. Nessuna indicazione viene data per altro circa l'eventuale supporto melodico.

6. Son gi da chella vedua

Son gi da chella vedua
che l'a na fia da marider.
Mia fia l'è massa jona,
no l'è fia da marider.
Spetaron a mo tre egn
che mingol più grana la vegnerà.
Te ch'ella la dis cheste parole,
sia fia è montà a chiaval.
Can che l'era in mez al mer,
so chiaval è descomparu.

Nel mer ella disea:
ah per semper son perduda!
En la cesa del moroso,
i sonadores me speterà!
En la cesa de mia mere,
sospirs e vaes saraà!
Mia chern così bianca
i pes del mer la magnarà!
Mi sang così douc
la balena lo bearà.

[146] «La melodia c'era, ma non riesco a ricordarla». Intervista Penia 16.7.1986, n. 213.
[147] Il "gabanot" era una moneta austriaca del valore di 10 soldi, mentre il "carantan" aveva una valore ancora inferiore (un sessantesimo di fiorino).

Si tratta di una variante della ballata rubricata dal Nigra, al n. 23 della sua raccolta, con il titolo convenzionale "Maledizione della madre": tale canto è ampiamente documentato in tutta l'Italia del nord ed anche nell'area trentino-veneta, dove tuttavia si presenta in prevalenza come di canto di emigrazione con incipit "Mamma mia dammi cento lire" [148].

Il testo ladino è qui abbastanza coerente sotto il profilo linguistico, salvo che per le consuete incongruenze già rimarcate, dovute per lo più a difficoltà di trascrizione, che rendono alcuni versi poco trasparenti [149]. Per il resto invece le forme proprie del ladino sono rispettate più che altrove: il possessivo, per esempio, è sempre usato coerentemente senza l'articolo (cfr. "mia fia", "so chiaval", "mia chern", mi sang", ecc.), cosa che non accade spesso negli altri testi del Venturi e che sembra attestare un'assimilazione linguistica non superficiale.

Per altro il motivo, caratterizzato dall'incipit "Anderem dalla vedovella", era noto in Fassa anche nella sua versione alto-italiana, come dimostra il seguente testo fornito da Giovanni Jori per la raccolta Gartner [150]:

Canzone

Andiam su dalla vedovella
Che la una figlia da maritar
Ma la mia figlia è troppo giovine
Nolle figlia da maritar

Speteremo ancor tre anni
e piu grande la venirà
suoi fratelli dalla finestra
mama mia lassella andar

Sta pur soda o figlia mia
alle brene del tuo caval
i miei capelli cosi bianchi
nel fon del mare si marciran

Il mio sangue cosi dolce
il pesce del mar lo beveran
la mia carne soci bella
la Ballena la mangierà

Nel profondo del mar
mi marcirò / marcirò

148 I riferimenti bibliografici aggiornati per l'Italia settentrionale si possono leggere in Morelli 1996. Cfr. inoltre, in questo volume, S. Zanolli, *Il repertorio profano in lingua italiana.*

149 Si veda ad es. al verso n. 1 "Son gi" per *son jit* (sono andato): si rappresenta in questo modo il suono /ž/ in posizione prevocalica, altrimenti indicato (alla maniera francese) con "j", come in "jona" al verso n. 34. Al verso n. 7 dovremmo avere *te chela che la disc chesta paroles*, mentre al verso n. 17 troviamo una trascrizione inadeguata per *mia cèrn coscì biencia.* Infine rimarchiamo la ricorrente interferenza nell'uso della preposizione in locuzioni come "in mez al mer", "en la cesa", per *te mez al mèr, te la cèsa.*

150 *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa 109, datato 23-1-09. La scheda relativa riporta un'ulteriore attestazione riferita da Cr. Jori: «Kommt mir bekannt vor».

I due testi corrispondono puntualmente nell'incipit e nei versi iniziali, ma poi lo sviluppo narrativo di ciascuno si basa su elementi diversi, ritornando quindi a coincidere solo nell'efficace immagine finale della bella divorata dai pesci. Data la relativa autonomia tra le due lezioni sembra di poter escludere che la versione ladina sia un adattamento estemporaneo di un testo italiano già sanzionato dalla comunità, o quantomeno che l'adattamento sia stato realizzato precisamente sul testo italiano attestato per Alba e Penia dagli informatori del Gartner.

Differenze altrettanto significative si notano anche rispetto all'ampia lezione raccolta dal Bolognini [1882-92, 185], che tra l'altro ha un incipit del tutto diverso «È passato il re di Francia - e 'l si voleva maridar» [151]; qui peraltro si trovano anche i versi corrispondenti alle strofe 7 e 8 della lezione raccolta dal Venturi:

(...)
Alla casa della mia mamma - un gran pianto ghe sarà!
Alla casa del mio amore - i sonadori m'aspetterà!

Si potrà notare la buona soluzione offerta dall'adattamento ladino per il primo distico con l'espressione "sospir(e)s e vaes", voce quest'ultima propria del fassano.

Della versione ladina non sopravvivono tuttavia che labili testimonianze: dalle interviste raccolte a Penia risulta che il motivo della "vedovella" in passato veniva cantato in fassano [152]. Si trattava certamente, in ogni caso, di un canto ben distinto rispetto alla più fortunata e parallela versione con incipit "Mamma mia dammi cento lire": questa, supportata da un testo in lingua italiana, alla fine sembra aver avuto il sopravvento anche in Fassa (come del resto altrove) condannando all'oblio la versione concorrente, verosimilmente più antica e formalizzata in idioma fassano [153].

[151] Parimenti distante dai testi esaminati appare la lezione raccolta da Widter e Wolf, la quale tuttavia condivide con essi il soggetto iniziale «Volì andar da una vedovella» [Wolf 1864, 328-29].

[152] La testimonianza è confermata anche da diverse informatrici presenti; in particolare Maria Lorenz affermava: «Da mia mère chesta chiò l'é ence sentuda - *Per fascian?* - Ei ei. Canche la filèa la la ciantèa semper». Interviste Penia 16.7.1986, nn. 213 e 215.

[153] «Poteva esserci quella che cominciava "Mamma mia dammi cento lire"? Poteva cominciare così quella?» - «Quella sì, quella lì. Quella è un'altra» - «La potete cantare?» - «Co la paroles talièenes». Intervista Penia 16.7.1986, n. 214.

7. Duchenc me dis

Duchenc me dis che 'l temp l'è fresc,
verda 'l chiapel che a chel todesc.
Duchenc me dis che 'l temp le mat,
verda 'l chiapel che a 'l sior curat.
Duchenc me dis che 'l temp le bon,
verda 'l chiapel che a nos Simon.

A parte alcune particolarità ortografiche, il testo risponde perfettamente ai canoni dell'idioma fassano cazet, tanto da poterlo ritenere un prodotto sicuramente indigeno. In area trentino-veneta non risultano riscontri precisi, ma d'altro lato fino ad oggi non si conoscono nemmeno ulterioriori attestazioni fassane, né di fonte orale, né di fonte archivistica.

Per la scansione ritmica della strofa in otto misure, e per il contenuto decisamente *non sense*, il canto sembra appartenere al ben documentato genere dello "Schnadahüpfel" tipico dell'area tirolese-austriaca: come già *La luna fioresc*, anche questo testo si basa su di una formula fissa su cui si sviluppano (anche per improvvisazione) delle variazioni scherzose in rima baciata.

8a. Chan che son in fora

Chan che son in fora
fora per Valsugena
giron a trover la mere
a veder co che la stè.

Mia mere la stes ben,
mi pere l'è sa malà!
me tocca de gir sudà
non so se 'l vedi più.

8b. [La vita del sudà]

Chan che ruaron
al tribunal de Trent
tolaron el jurament
de star fedel sudà.

La vita del sudà
l'è na vita senta
el beif, el magna, el chienta
e pensieres el non a.

Chan che seron stencèe
se sentaron ju bas,
con chella vita bella
se parlaron d'amor.

La vita del sudà
l'è na vita dolorousa,
de lenc da la morosa
de vesin del vin bon.

Alla luce dei riscontri condotti su materiali di area trentina, sembra che in questo testo confluiscano diversi e distinti motivi, pur tutti afferenti in qualche modo al tema della coscrizione e della vita militare (v. anche più oltre il testo n. 10).

La prima parte, composta di due strofe, ricalca da vicino il notissimo canto della "Valsugana" [SAT 1948, 71]. La versione fassana, qui decisamente forzata, riguarda solo due delle quattro strofe del canto trentino: la divergenza più significativa si nota in chiusura, dove emerge un soggetto maschile ("mi tocca andar soldato", anziché il canonico "il mio ben partì soldato"), che denota comunque un certo grado di assimilazione del canto [154].

La seconda parte sembra essere a sua volta composta alternando strofe di canti diversi: le strofe dispari corrispondono infatti al canto trentino pubblicato in sei quartine dal Pedrotti col titolo *Quando saremo giunti*, mentre le strofe pari hanno un perfetto riscontro nella raccolta di Hörmann.

[Pedrotti 1976, 64]

[1.]
Quando saremo giunti
al Tribunal di Trento
teremo giuramento
di star fedel soldà.

[5.]
Quando saremo stanchi
si senteremo in tera
su quel'erbeta bela
discorerem d'amor.

[Hörmann 1870, 237]

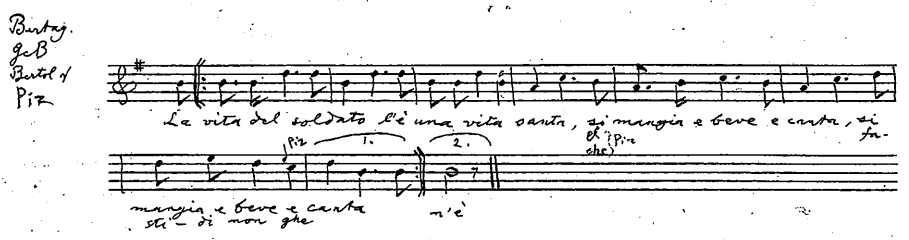
La vita del soldato
L'è na vita santa
El beve, el magna, el canta
Pensieri nol ghe n'ha.

La vita del soldato
L'è na vita dolorosa
Lontan dall'amorosa
Vicin al general.

[154] Al primo verso "son" è un probabile errore di lettura per *saron* (quando saremo). Anche il verso n. 8 sembra piuttosto corrotto: la forma fassana sarebbe *no sé se l veide più*.

Testi del tutto analoghi, provenienti dalla Valsugana, sono già documentati alla fine del secolo scorso da Nepomuceno Bolognini nella sua raccolta *Usi e costumi del Trentino*. Anche qui si individuano due distinti filoni testuali: un primo soggetto, incentrato sulla coscrizione, si avvale del modulo ricorrente "Quando saremo giunti (là in quel castel di Trento)" [Bolognini 1882-92, 166], un secondo, contenente una spensierata descrizione de "la vita del soldato", presenta esattamente le due strofe sopra riportate dalla raccolta di Hörmann [Bolognini 1882-92, 169]. La strofa con la "topica" figura del soldato che «el magna, el beve, el canta» compare inoltre anche in chiusura di altri canti contenuti nelle raccolte trentine sopra citate, e precisamente in *Piangé piangé putele* [Zanettin 1967, 52,] e in *Questa è la contrada* [Pedrotti 1976, 76], cosa che conferma una certa intercambiabilità di tali testi. Una lezione, corredata da notazione musicale, è documentata anche per la Val di Non:

La vita del soldato [Gartner, Val di Non]



Come già si è detto, questa strofa particolarmente fortunata sembra fungere da modello anche per il canto de "I Pitores", il cui testo è contenuto in un'omonima opera teatrale del Brunel [155].

Tornando alla lezione fassana, oltre ai soliti problemi di grafizzazione [156], si potranno certamente notare alcuni significativi cedimenti nel tessuto linguistico rispetto ai modelli soggiacenti, ma a ciò si può

[155] Su questo particolare, cfr. supra § II.3.

[156] Per esempio al verso n. 15 il fassano *cazet* avrebbe regolarmente *cianta*: la forma in -è- (se non si tratta di un errore di trascrizione) potrebbe essere una forzatura tesa a conservare la rima, ma inevitabilmente destinata ad un esito esilarante. Lo stesso

contrapporre tuttavia il notevole apporto creativo individuabile nella singolare ed efficace combinazione di spunti tematici differenti: è lecito supporre che, nell'esecuzione, con le strofe si alternassero anche i rispettivi motivi musicali secondo una prassi non infrequente nel canto popolare. Ma a conferma di ciò non troviamo ulteriori indicazioni, né presso le fonti d'archivio, né presso gli informatori interpellati nella ricerca sul campo.

9. L'ucelin del bosc

L'ucelin del bosc
che a la campagna scola,
Ollè sarel scolà?
su la finestra o bella.
Che arel mai portà?
una lettera insigileda.
Che sarel stat su?
de mariderte, o bella.
Me son marideda un giern
e anche son pentida.
O tout un burt veje,
pien de gelosia.

Si tratta di un canto narrativo convenzionalmente noto con il titolo "L'uccellino del bosco" (Nigra 95) e diffuso in tutta l'Italia settentrionale. Il motivo, ben noto ancor oggi anche in Fassa, è stato registrato in diverse lezioni nel corso della ricerca sul campo [157]; di esso possediamo inoltre numerose attestazioni risalenti agli inizi del secolo, conservate nel fondo Gartner, talune corredate di notazione musicale e tutte sostanzialmente in veste linguistica dialettale di area trentina [158]. Nelle schede relative è trascritto peraltro anche il testo fassano del Venturi, comparato con una versione parallela fornita dal Gudauner che possiede esattamente la stessa estensione ed identico contenuto, con incipit "Chel bel oselin dal bosc": qui tuttavia la forma dell'aggettivo dimostrativo "chel" è la sola traccia di ladinizzazione in un testo peraltro improntato al dialetto trentino. Tale scheda reca, oltre che il riferimento al Venturi

dicasi per il toponimo "Valsugena" nella prima strofa, che dovrebbe mantenere la forma in -a-. Un analogo valore parodistico assumono certe forme ipercaratterizzate presenti nella commedia fassana *I Pittores* di don Giuseppe Brunel [1887].

157 Cfr. nel presente volume il saggio di S. Zanolli, *Il repertorio profano in lingua italiana*, ed inoltre le trascrizioni VII. 49-52. Per la diffusione in area alto-italiana cfr. le indicazioni bibliografiche in Morelli 1996.

158 Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa 4, 49, 84a, 49 bis.

e alla sua ripresa in Hohenbuhel [Tiroler Bote 1883], una nota stenografica che recita «Morandini kennt es, v. Rossi kennt es». Tale annotazione non dice molto di più di quanto già noto: essa non sembra riferirsi alla veste linguistica datane dal Venturi, ma semplicemente all'ampia diffusione del canto in tutta la valle.

Nella lezione del Venturi sono evidenti e ricorrenti le interferenze di tipo italiano [159]; queste talvolta alterano sensibilmente la scansione ritmica, come accade in particolare al verso n. 8 ("de mariderte", per *de te maridèr*), al n. 9 ("me son marideda un giern", per *me é maridà angern*), e al n. 11 ("o tout un burt veje", per *é tout un burt veie*). È probabile che il testo sia frutto di una ladinizzazione estemporanea.

10. Vaà vaà touses

Vaà vaà touses,
che passa i cacciadores,
che passa i ves amores
che i no torna più.
Addio, staseben touses!
addio, chi sta non parte;
se no se vedom più
prià il ciel per nu.

Prià il ciel la sorte
che faghe un bon ritorno
che se se vedon un dì
se toccaron la man.

Sia benedet l'amor
sin che la va così.

Come già nel caso del testo n. 8 *(Chan che son in fora)* ci troviamo di fronte ai riflessi fassani di quel vasto patrimonio canoro sul tema dei "coscritti" che con infinite variazioni si sviluppa per tutto il secolo scorso nell'area trentino-tirolese. Correttamente il Venturi spiega "cacciadores" con «i soldati del reggimento denominato i cacciatori [*Kaiserjäger*, n. d. A.], nel quale vengono arruolati i giovani tutti della Provincia», mentre interpreta erroneamente il primo verso come «guardate ragazze», non riconoscendovi la forma del verbo *vaèr*, "piangere", proprio del ladino di Fassa.

Un incipit del tutto analogo si osserva in un canto raccolto da G.

[159] Inoltre si vedano gli errori di trascrizione: al verso n. 1 "scola" per *sgola* (da *sgolèr*, volare), come anche al verso successivo; al verso n. 9 "un giern" per *angern* (ieri), che il Venturi interpreta erroneamente "una volta".

Zanettin, al quale corrisponde da vicino la terza strofa del testo pubblicato da Silvio Pedrotti con il titolo *Quel porco di quel medico*:

[Zanettin 1967, 52]	[Pedrotti 1976, 90]
1.	3.
Piangé, piangé putele	Pianzé pianzé putele
se quattro scarti resta	che quatro scarti resta [160]
l'è l'ultima tempesta	ciapali per l testa
che Giove pöl mandar	butali 'ntorn al mur

Le due versioni, che hanno una linea melodica assai simile [161], non presentano ulteriori motivi di contatto: ciascuna evidentemente accoglie frammenti di un nucleo tematico più ampio incentrato sul motivo della visita di leva. La lezione fassana, a sua volta, sembra sviluppare per contro il tema della partenza della recluta e dell'addio all'innamorata: la seconda strofa possiede paralleli significativi sia in alcune raccolte trentine di fine Ottocento [Wolf, Tirol 1864, 237; Pargolesi 1892, 73], sia nel materiale noneso contenuto nella *Volksliedsammlung Gartner* (Val di Non 1b):

Adio sté ben putelle
che già stanotte parto
se non ci vedrem altro
pregate il ciel per me.

Rispetto alle altre lezioni trentine considerate la versione fassana appare nel complesso alquanto strutturata e relativamente autonoma. La prima strofa in particolare presenta soluzioni appropriate sia nel lessico che nella sintassi [162]. Viceversa nella strofa seguente l'adatta-

[160] Si tratta evidentemente dei giovani "scartati" alla visita di leva, dunque dispensati dal servizio militare. Su questo stesso tema si vedano anche i testi raccolti dal Bolognini [1882-92, 67-68 e 167].

[161] Questo rappresenta, come chiarisce il Pedrotti, un motivo utilizzato per diversi canti di coscrizione, fra i quali il più noto è sicuramente quello che fa da supporto melodico alla nota quartina patriottica «E viva il Tirolo / potenza del mondo / Francesco [o Giuseppe n.d.A.] secondo / vogliamo servir» [Pedrotti 1976, 92].

[162] Da notare al verso n. 4 "i no torna", secondo la struttura autenticamente ladina, oggi quasi del tutto soppiantata dal tipo trentino "no i torna". Altrettanto buono appare il verso successivo, dove *stajé ben!* (lett. "state bene") è l'espressione di saluto propria del fassano per "arrivederci! salute!"

mento linguistico non è così ben riuscito: pur conservando un intero verso in italiano viene sacrificata la rima dei versi interni [163]. Lo stesso dicasi per la terza strofa, che in origine verosimilmente era basata sulla rima "ritorno / giorno", mentre i due versi di chiusura, sia per forma, sia per contenuto, sembrano decisamente avventizi.

Non è improbabile ritenere che anche in Fassa il canto venisse intonato sul motivo vagante già raccolto in Cembra dallo Zanettin.

11. Cotan bela l'è Carlota

Cotan bela l'è Carlota,
se pol dir in verità,
l'è na bela ginginota,
che una bella più non è.
L'a una vita tant ben fat
l'a un vis così bel d'amor
che se fason so restrat
la è bella desche un fior.
L'a i chiavei biondinez
e la sa tant ben s'i meter
che chan che chis la veit
la i fes duct inamorer.
L'a ot morosi in duct
e la scouta ogni ora un.
Dalla una va Gregori
dalla does va Tonin
dalles trei va Vittorio
dalle squater va Perin
dalle scinc va Mattiè
dalle sie va Paolin
dalle set va San
dalles ot va Battestin.

Una delle rare attestazioni di questo canto in area alto-italiana è stata individuata da Pietro Sassu in un libricino stampato a Firenze nel 1869 dal titolo *Raccolta di canti popolari italiani* [AAVV 1869] sotto il titolo *La bella Carlotta capricciosa.* Di questo testo, che si sviluppa per ben nove ottave, sembra opportuno riportare almeno le prime due strofe:

Quanto è bella la Carlotta
si può dire in verità
è una bella giovinotta
che più bella non si dà;
ha un vitiino si ben fatto
un visin si bel d'amor
se facciamo il suo ritratto
lei è bella come un fior.

[163] Al verso n. 8 dovremmo attenderci *preà el ciel per nos*: l'uscita in "nu" può derivare da un difetto di lettura o da esigenze di rima.

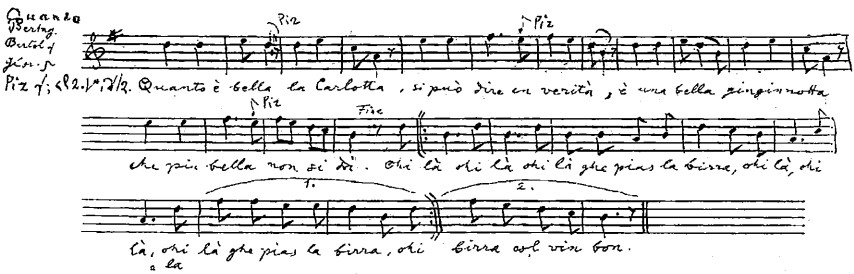
Al vederla i giovinotti
gli fa tutti innamorar
ha la fronte si lucente
che al vederla fa piacer

un visin sì risplendente
non si può mai più veder
e più andrem in giù
sarà bella sempre più.

Se il parallelismo tra le due lezioni è pressoché totale per la prima ottava [164], le analogie nella strofa seguente si riducono ad un solo verso: il testo fassano, che qui tuttavia sembra frammentario, presenta un riferimento all'acconciatura ("ha i capelli biondi / e sa acconciarli così bene...") che non si ritrova in nessun altro luogo della lezione fiorentina. Qui d'altra parte l'enumerazione degli amanti arriva fino a tredici, mentre nella variante fassana si ferma a otto.

Non sembra pertanto verosimile che la versione ladina derivi direttamente da questo testo a stampa: il canto doveva già essere diffuso in area trentina, in una versione già ridotta e in forma più o meno dialettale, prima di assumere in Fassa la veste linguistica locale. Lo testimonia tra l'altro un significativo documento relativo alla Val di Non conservato nella *Volksliedsammlung Gartner*, completo di notazione musicale, che alla prima strofa riporta il termine "ginginota" per "giovinotta" proprio come nella lezione del Venturi:

Quanto è bella la Carlotta [Gartner, Val di Non]



[164] Si noti però al verso n. 3 "ginginota" per "giovinotta", termine che peraltro il Venturi spiega come "un vezzeggiativo che indica una ragazza piacente e ben messa».

Salvo che per alcune approssimazioni formali [165], il testo ladino sembra ben formulato: l'unica incongruenza di rilievo è semmai riscontrabile nella seconda quartina, dove la rima "fat / restrat" (recte: *retrat*) entra in collisione con il termine femminile "vita", che sostituisce il maschile "vitin" presente nella lezione in lingua italiana.

12. De contentezza e festa

De contentezza e festa
l'età l'è chesta;
col freit dei egn
ne vien i affan.
Beon godion de Bacco d'Amor.

La vita l'è chel fior
che nas e che mor,
che pàa les gioges
e i desturbs de l'avegnir.
Beon godion de Bacco d'Amor.

La tazza ch'ai bou
des coragio a ti e a mi
e chi che a l'ardì
no torna mai avelì.
Beon godion de Bacco d'Amor.

Allegre touses e spouses
che le belles restrouses
resister no le sa
che l'amor l'è un tiran.
Beon godion de Bacco d'Amor.

Il testo scaturisce da un adattamento linguistico assai superficiale, che sembra ricalcare alla bell'e meglio un canto bacchico di derivazione colta, forse anche di recente diffusione. Lo dimostrano in particolare alcune forme sospette come "desturbs" o "restrouses", italianismi come "ne vien" per *ne vegn*, "allegre" per *aiegres*, ma anche le frequenti incongruenze formali e metriche: ad esempio, la prima strofa presuppone un'originaria rima "anni / affanni", l'ultima rimanda alla coppia "sanno / tiranno".

Il canto tuttavia non è attestato in Val di Fassa né da fonti orali, né da fonti archivistiche. Mancano anche riscontri precisi nella letteratura dell'area italiana settentrionale.

[165] Il verso n. 4 è da intendersi: *che na bela più no n'é*, ovvero "di più belle non ce n'è", mentre al verso n. 9 "biondinez" è una forma alterata per *biondins*. Infine al verso 18 e segg. abbiamo un'errata divisione di parola: si intenda *da les cater, da les cinch, da les sie,* ecc.

13. Teresina gei de fora

Teresina gei de fora
una parola te voi dir.
Se saesse che fosse Zepele
ance de fora volesse vegnir.
E se saesse che ti te me amasse,
pere e mere volesse lasser.

La mi a chiapà la man
e de chel bon la me n'a dat.
La me n'a dat na soula tazza,
le sie maniere m'a bastà.

Il testo si connota per alcune evidenti sviste occorse in fase di trascrizione [166] ed ancor più per alcune interferenze sintattiche ("le sie maniere" per *sia manieres*) che denotano un modello sottostante di tipo italiano. Per il resto l'assimilazione linguistica sembra abbastanza riuscita, a partire dai nomi dei personaggi interagenti: *Zépele* in particolare è una forma locale, diminutivo di Giuseppe, mutuata dal dialetto tirolese.

Si tratta di un canto di corteggiamento, svolto in forma di contrasto, dove le strofe n. 2 e n. 3 sono pertinenti all'interlocutore femminile. A parte l'incipit, non pare vi siano elementi di contatto con il canto trentino *Teresinella vei de for che ti guardo* [Pedrotti 1976, 135], e nemmeno con quello documentato a Piadena con incipt *E vien da basso Teresina* [MPL, Cremona 1979, 625] intonato sull'aria di "Dove sei stato mio bell'alpino" [167].

Qualche maggior analogia è riscontrabile nel frammento raccolto durante la ricerca sul campo a Campestrin e Campitello, rubricato come il precedente sotto il titolo convenzionale della Regione Lombardia "Cambiamento di colori" [168]:

Teresina vien da bas
che l'è 'n ora che son chi
e la luna che fa ciaro ciaro
al par del dì.

[166] Ad es."ance" per *ence* (verso n. 4), "ti te me amasse" per *tu te me amasses* (n. 5), "la mi a" per *la me à* (n. 7),

[167] A dispetto del rivestimento melodico, il testo corrisponde (almeno per una strofa) con quello del canto trentino *"Sta su allegra Teresina"* [Pedrotti 1979, 81].

[168] Cfr. n. 30 (Campestrin 9.12.1979) e n. 257 (Campitello 20.7.1986), trascr. VII. 89-90.

L'esiguità del testo verbale non consente riscontri precisi con la lezione raccolta dal Venturi, della quale è comunque notevole lo sviluppo tematico ben più ampio. Un'ulteriore traccia di questo soggetto si trova invece in Bolognini [1882-92, 180], in un canto che peraltro comprende una sola strofa:

E se mi credessi che tu m'amasti
E tutto il mondo vorria lasciar
Vorria lasciare papà e mamma
E con voi bella vorria venir.

Dal confronto con il testo raccolto a Fedaia (versi 5 e 6) emerge il carattere frammentario di quest'ultimo, dove forse confluiscono anche altri tipi testuali, come sembrerebbe di poter dedurre dalla spiccata difformità metrica dei versi, non tutti riconducibili all'endecasillabo cui cui è costruita la strofa riportata dal Bolognini.

14. Evviva Noe

Evviva Noè
gran patriarca
salvà tel arca,
sàede el perché?
Perché le stat
el grand inventor
dei compagnes cheres
che agiegres fes ster.

Beà i nes peres
beà le nosse meres
e nos che fies sion
beon beon beon.

Anche in questo caso si tratta di un canto bacchico di derivazione colta, largamente diffuso in area trentino-veneta. Il motivo è ricordato ancor oggi in Fassa nella originale versione italiana, e in questa veste probabilmente circolava già alla fine del secolo scorso. L'ultima strofa è stata riferita, pur senza intonazione melodica, dagli informatori di Campitello [169]:

Bevevano i nostri padri
bevevano le nostre madri

[169] Intervista Campitello 9.12.1979, n. 258.

e noi che figli siamo
beviam beviam beviamo.

La versione fassana è palesemente il prodotto di un adattamento linguistico superficiale e lacunoso [170].

15. Cara mere voi siede matta

Cara mere voi siede matta
vo volè che me maride,
ma con chis fenches no m'intrighe
voi parler con chi voi je.

Voi parler con preves e frati
Con sergents e capitanes
intant passa in en
de chesta joventù.

Il testo presenta qualche affinità con il canto trentino pubblicato con titolo *Cara mama vòi marito*, proveniente dal vicino altipiano di Piné [Pedrotti 1976, 252], dove però il versi sono in rima alternata abab. Il soggetto è peraltro condiviso da molti canti di area trentino-veneta, tra cui il notissimo *Cara mama, mi vôi Toni* [SAT 1948, 48], che presenta un testo verbale strutturato a canzone, con versi ottonari in rima ABBc. Stessa metrica e medesimo soggetto presenta la lezione pubblicata dal Bolognini [1882-92, 178] con incipit "Cara mamma mi son stanca": qui il verso «Voglio amar chi mi ama mi», che chiude la seconda strofa, trova riscontro nel testo raccolto a Fedaia (verso 4).

Un punto di contatto ancora più consistente è rintracciabile nei versi conclusivi della versione divulgata dalla SAT: «con foresti no me intrigo / un paesan mi vôi per mi», il cui riflesso è presente nella prima strofa del Venturi. Questo evidenzia tuttavia una prima anomalia in "fenches", forma del tutto improbabile nel ladino fassano, per la quale suggeriamo la seguente soluzione: *con chisc fenc gé no m'intrighe* (con questi giovanotti io non mi ci metto).

D'altronde, il testo è palesemente modellato su di una matrice linguistica di tipo trentino [171]. L'assimilazione linguistica sacrifica me-

[170] In quest'ultima strofa "beà" sta per *beéa*, bevevano, non per "bevettero" come annota il Venturi.

[171] Cfr. al verso n. 2 "vo volè", dove il fassano *vo volede* forzerebbe la scansione metrica. Anche al verso n. 4 l'espressione "con chi voi jé" ricalca un trentino "con chi voi mi", laddove il corrispondente ladino avrebbe *con chi che voi gé*.

trica e rima nella seconda strofa, che in versione trentina suonerebbe: «Voi parlar con preti e frati / con sergenti e capitani / e intanto passa i ani / di questa gioventù».

Tuttavia non pare affatto improbabile che il soggetto conoscesse anche una versione più o meno adattata all'idioma locale: ne dà una seppur labile testimonianza la *Volksliedsammlung Garnter*, che riporta un frammento proveniente da Canazei (Gudauner) nel quale si possono individuare taluni elementi linguistici ladini: «Cara madre, *je* voi Tone / perché Tone mi vuol ben» [172]. Identica valutazione sembra provenire anche dalle testimonianze raccolte a Penia nel corso della ricerca sul campo, dove in passato il motivo sembra aver conosciuto una certa diffusione, e una veste linguistica almeno parzialmente ladina [173].

16. Cara Marianna

Cara Marianna
dame ristore,
se no je more
dalla passion.

Dalla passion
negugn è mort
nienze sta outa
no morirè.

No no vaer
morosa mia,
se vaghe via
restornarè.

Se vaghe via
mi vaghe en Franza
colla speranza
de restorner.

Se vaghe via
col passaport,
o vif o mort
restornarè.

Chan che i monz
sutarà a terra
allora o bella
te sposarè.

Il testo sembra afferire al tema dell'addio dell'emigrante all'innamorata. Peraltro la rima ABBc richiama i vari canti militari diffusi in area trentina, solo che qui i versi sono quinari anziché ottonari.

Si tratta certamente della versione fassana di un testo più o meno

[172] *Volkskiedsammlung Gartner*, Fassa 17. A margine della scheda corrispondente si legge: «Soraperra kennt es».

[173] «E i la ciantèa per fascian?» - «Per fascian, vèlch parola...». Intervista Penia 16.7.1986, n. 213.

dialettale di ampia diffusione, anche se mancano riscontri di una certa ampiezza. La struttura metrica e l'ambiente tematico sembrano adombrati in un frammento pubblicato da Hörmann [1870, 237]:

Addio bel Trento
Bel Trento addio!
Se piace a Dio
Ritornerò.

Addio Verona
Verona bella
Per 'na putella
Mi va' soldà.

La strofa 4 possiede inoltre un vago parallelo in una lezione della *Barbiera* pubblicata da Zanettin [1967, 49], che peraltro svolge un tema del tutto diverso:

Mio marito
l'è andato in Francia
colla speranza
di poi tornar.

Durante la ricerca sul campo non è stato possibile documentarne la veste musicale, ma un'anziana informatrice ha potuto riferire le prime due strofe in una versione italiana piuttosto dialettale [174]:

Cara Marianna
dame ristoro
se no io moro
da la passion.

Da la passione
non son mai morto
neanche stavolta
non morirò.

A parte qualche prestito evidente (come "ristore" o "allora") il tessuto linguistico del testo appare abbastanza coerente [175]. Nonostante l'attestazione in loco di una concorrente versione italianizzante, l'adattamento ladino appare tutto sommato plausibile.

[174] Ida Brigadoi, intervista Pozza 23.3.1980, n. 42. La seconda strofa trova una precisa corrispondenza anche in un canto documentato per la Val di Non nella raccolta Gartner *Volkskiedsammlung Gartner*, Val di Non, ca 1906.

[175] Anche al verso 14 la forma "mi vaghe" non è da intendersi come un trentinismo, ma piuttosto come un errore di trascrizione per "min vaghe", me ne vado.

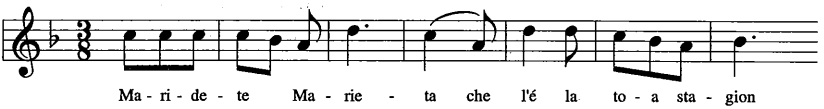
17. Son jona e ai egn

Son jona e ai egn
me pies la legria
in bona compagnia
in bona società.
A mi [me] pies el vin
la mia dileta Amalia,
che per amor del vin
la vel se divertir.
Devertesete o bella
che l'è la tia sason
insignete la dota
e drezete i galons.

Se volè saer el nom
el nome che la l'a
l'a nom sgaleda
che duchencs lo sa.
Se volè saer la dota
la dota che la l'a,
la a na ciaura zotta
e un bec desgalonà.

Il testo rimanda chiaramente ad un canto da osteria, dove però al primo verso ci si attenderebbe un soggetto maschile (*son jon e ai egn...*), più coerente rispetto al contenuto della strofa successiva [176]. La terza strofa ha qualche riscontro formale con l'incipit di un canto narrativo pubblicato dal Pedrotti: «Maria Maria marìdete che l'è la tò stagion» [Pedrotti 1976, 208] [177]. Un frammento analogo – con una vaga coloratura fassana – è stato raccolto anche a Penia, durante la ricerca sul campo, benché intonato su un diverso profilo melodico [178]:

Maridete Marietta [Penia n. 220]



[176] In effetti il femminile "son jona" potrebbe derivare da un'errata interpretazione o da un difetto di trascrizione.

[177] Identico incipit e identico soggetto presenta un testo raccolto in area veneta da Widter e Wolf, al n. 86. *La parricida* [Wolf 1864, 323].

[178] Intervista Penia 16.07.1986, n. 220b.

Ma nella nostra versione l'invito è diretto non al matrimonio, bensì in senso esattamente contrario ("divertiti, o bella!"), ed anche i raffronti testuali si fermano qui. La terza strofa risulta particolarmente significativa sotto il profilo linguistico, per la presenza di forme proprie del ladino fassano come *sajon* (stagione), *injìgnete* (preparati), *galons* (fianchi, coscie) [179]. Al contrario le seguenti, che invero per tono e contenuto sembrano appartenere ad un altro soggetto, appaiono decisamente calcate su un modello di tipo trentino,

"Se volé saver el nome
el nome che la g'à..."

mentre in buona forma ladina dovremmo avere:

Se volede saer l'inom
l'inom che l'à...

18. La piazza de Penia

La piazza de Penia
l'è circondeda de chater bellons;
viva i nes bellons,
dai la outa alla balla.

La piazza de Canazei
l'è circondeda de chater baceides;
viva i nes beceides
dai la outa al bacedin.

La piazza de Gries
l'è circondeda de chater beches
viva i nes beches,
dai la outa ai corn.

La piazza de Fontanaz
l'è circondeda de chater tinaces
viva i nes tinaces
dai la outa al craut.

La piazza de Campestrin
l'è circondeda de chater louves
viva i nes louves
dai la outa al louf.

La piazza de Mazzin
l'è circondeda de cater pelacristi,
viva i nes pelacristi
dai la outa al peil.

[179] Il Venturi tuttavia fa rilevare giustamente che quest'ultima «è voce comune anche ai dialetti italici settentrionali». Tale tipo linguistico appare in questo testo particolarmente produttivo: si noti nelle strofe successive *sgalèda* (sciancata) e *desgalonà* (sgarrettato).

La piazza de Monzon
l'è circondeda de chater brusasanti,
viva i nes brusasanti
dai la outa al feuc.

La piazza de Pozza
l'è circondeda de chater chiavai
viva i nes chiavai
dai la outa al puler.

La piazza de Perra
l'è circondeda de chater mussats;
viva i nes mussats
dai la outa alle oregies.

La piazza de Vich
l'è circondeda de chater segnores;
viva i nes segnores
dai la outa alla gabena.

Questo ampio testo sviluppa in chiave satirica il radicato motivo dei "blasoni popolari", ovvero i nomignoli con cui nella società contadina vengono indicati gli abitanti dei singoli paesi. Tali soprannomi risultano ancor oggi assai vitali in Fassa, benché con talune oscillazioni relative ai villaggi minori:

Penia	*beles*	*lett.:*	ernie
Alba	*roc*		cerchi delle botti
Canazei	*pazedins*		recipienti di legno
Gries	*botaces*		botticelli
Campitello	*beches*		caproni
Fontanazzo	*stramaraces*		paglericci
Campestrin	*louves*		lupi
Mazzin	*peilacristi*		pelacristi
Moncion	*brujasanti*		brucia-santi
Pera	*musciac*		asini
Pozza	*ciavai*		cavalli
Vich	*signores o patins*		signori
Soraga	*strions*		stregoni
Moena	*porcìe*		maiali

Come si vede, la sequenza riportata dal testo del Venturi non è sempre coerente con la tradizione consolidata. Manca ad esempio l'epiteto per Alba, oltre a quelli destinati a Soraga e Moena, laddove però la cosa sarebbe giustificata dalla maggior distanza. Inoltre il nomignolo di *beches* è attribuito a Gries, mentre spetterebbe di buon diritto a quelli di Campitello. Inoltre gli abitanti di Fontanazzo sono detti *tinaces* (barile per i crauti), mentre la tradizione li definisce in prevalenza *stramaraces*.

Sorprende un poco, in un testo ladino tutto sommato corretto dal punto di vista lessicale [180], la presenza di alcuni toponimi in forma per lo più italianizzante: è il caso di Canazei, Fontanaz, Campestrin, Monzon.

Il tutto lascia pensare a qualcosa di formalizzato solo in modo occasionale, secondo moduli piuttosto legati all'improvvisazione. A simili modalità sembra rinviare la testimonianza resa da Antonio Rasom "Ciancele" di Vallonga [181], che riferisce un reale episodio di burla reciproca tra i componenti le bande rivali di Moena e Tesero: i primi, scesi sulla piazza del paese vicino, intonarono la seguente strofetta:

Qua l'è la piazza de quei da Tiesdo
l'è circondada da quatro polentoni
polenta dura, boni boconi
daghe la volta al mescol, e metila sul taier.

Al che i teserani restituirono prontamente l'ingiuriosa visita, cantando:

Qua l'è la piazza dei moeneri
l'é circondada da quatro maialeti
patate marze poca verdura
daghe la volta al nauz, e paichelo sul camin [182].

Il modulo compositivo di tali strofette non si discosta molto da quello operante nel testo del Venturi: pressoché identica la struttura del primo distico (compreso il numerale), più articolato in senso descrittivo il secondo. La veste linguistica in questo caso è però data dal dialetto trentino-fiammazzo.

Il supporto melodico è invece costituito dal notissimo motivo risorgimentale "A quindic'anni facevo l'amore", ma è probabile che si trattasse di una scelta occasionale. Il testo riportato dal Venturi presenta per contro una scansione metrica che mal si adatterebbe a tale motivo, e lo stesso si può dire per un canto dal soggetto assai simile pubblicato dalla Pasetti [1923, 171]:

[180] Alcune incoerenze grafiche si riscontrano in "balla" per *béla* (verso n. 4, come sopra l'accrescitivo "belons"); in "baceides" e "bacedins" per *pazeides* e *pazedins* (verso n. 6-8).

[181] Intervista Vigo 8.12.1979, n. 12, trascrizione del brano VII. 79.

[182] Il "nauz" è il truogolo, mentre la chiusa allude alla fine ingloriosa del maiale, trasformato in salsicce e carne affumicata.

Se vedésse la piaza de Milam
la è zirdondàa de zoveni lombardi:
verzé le porte che passa Garibaldi!
Daghe la man al Bepo e menelo 'n Tirol!

Non è dato sapere quale fosse il riverstimento melodico del canto udito a Fedaia. Forse proprio per la sua occasionalità, esso non si è conservato nella memoria popolare tanto che a Penia nessuno degli informatori fu in grado di darne testimonianza. A dispetto di ciò il testo raccolto dal Venturi rappresenta un documento significativo che illumina un aspetto piuttosto originale della cultura musicale fassana.

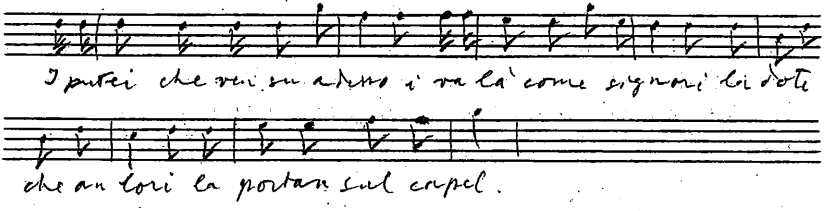
19. Chis fenc

Chis fenc che ven d'adès
i va via ch'e per segnores,
la sia facoltà
l'è la corda de chiapel.
Chis fenc che ven d'adès
già el color de l'erbacheta
per che gie brusa
de poderse marider.

Chis fenc che ven d'adès
i fes finta de er crosons
in tant i scassa i botons
che soldi i noi n'à.
Chis fenc che ven d'adès
i va a l'ostaria
e per paghiar i impegnaria
el colet che soldi noi n'à.

Benché manchino attestazioni organiche nelle classiche raccolte d'area trentino-veneta, canti satirici sul tema "I putei delle montagne" o "I putei che ven su adesso" dovevano essere molto in voga alla fine del secolo scorso. Le strofette satiriche venivano probabilmente intonate su motivi vaganti simili a quello documentato nella *Volksliedsammlung Gartner,* per la Val di Non:

I putei che ven su adesso [Gartner, Val di Non]



Un testo con incipit appena differente è pubblicato invece dal Bolognini [1882-92, 70] che conviene riportare per esteso:

I putei de le Montagne
I gha poca e mal dottrina
I gha 'l color de la poina
e patate in n'ha magnà.

I putei de le Montagne
I gha 'l color dell'erba cotta;
La ghe sbrusa e la ghe scotta
No poderse maridar.

I putei de le Montagne
no i gha 'n boro en scarsella
La morosa i la vol bella
E l'amor no i la sa far.

I putei dal temp d'adesso
Se pol farge poch riflesso
Poch riflesso e manc valore
Che l'amor no i la sa far.

In questa forma il canto era noto anche in Fassa, come dimostra il testo di «Una vechia canzone» inviato a Innsbruck da Giovanni Jori di Alba, il 28.11.1907, e conservato nella raccolta Gartner [183]; identica l'estensione e la successione delle strofe, pressoché identica la forma linguistica fuorché per un piccolo particolare: il verso che chiude l'ultima strofa presenta un tratto decisamente ladino: «perche nia no i za far» (perché nulla sanno fare).

Ancora una volta dunque un segno, benché minimo, di un possibile adattamento linguistico che rende ulteriormente plausibile il testo raccolto a Fedaia dal Venturi. Questo tuttavia sembra seguire un modello alternativo, incentrato sul verso iniziale "i putei che ven su adesso" come nel caso della lezione nonesa sopra riportata.

D'altronde, a parte l'incipit che presenta una soluzione di buona qualità linguistica, numerose e evidenti risultano le interferenze che tradiscono la matrice trentino-veneta del soggetto: si veda ad esempio la frequenza di versi metricamente assai incoerenti, la conservazione di forme verbali come "paghiar" e "impegnaria" decisamente estranee al ladino fassano (*paèr*, *impegnassa*) e la rima interna sacrificata nella prima e nella seconda strofa, la cui forma originale è rintracciabile nella variante nonesa e rispettivamente nella seconda quartina della lezione raccolta dal Bolognini.

Che del resto il tipo testuale potesse essere variamente declinato a seconda delle circostanze, non solo al maschile ma anche al femminile, è cosa dimostrata da un'ulteriore strofetta parimenti riportata dal Bolognini [1882-92, 347]:

[183] Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner,* Fassa 55.

Le putele de Ronzegno
Le è color dell'erba cotta
La ghe sbrusa, la ghe scotta
No poderse maridar.

Questo particolare modulo della canzone satirica troverà in Fassa un'applicazione quanto mai produttiva nel tema de *Le nostre fassanelle,* divenuto assai popolare fin dalla metà del secolo scorso. Di questo canto, che invero presenta un profilo melodico assai simile a quello sopra attestato per la Val di Non, si dirà più avanti.

20. La luna fiores

La luna fiores
s'un col de Medel
anché l'anel
e doman el dedel.

La luna fiores
s'un col de Siadoi
de doman no i
già più fasoi.

La luna fiores
da lenc e da lerch
la braà zareda
e 'l chiapel s'una pert.

La luna fiores
s'un pian de Fesura
maridete pura
che je no te voi.

Per l'analisi di questo testo rimandiamo al § II.1. Si tratta di uno dei pochi motivi appartenenti ad un repertorio interladino, conservatosi fino al giorno d'oggi pur in connessione con supporti verbali intercambiabili. La lezione raccolta dal Venturi svolge coerentemente un tema particolarmente caro alla tradizionale, incentrato sulla satira del matrimonio: in questa formalizzazione il testo non trova risconti significativi al di fuori delle valli ladine.

21. Amò sta settemana

Amò sta settemena
e un toc de chel autra
e da po, se la me sauta,
jiron via de chiò.

Amò anché e doman
e da po min vaghe
min vaghe a cesa mia
a goder la libertà.

La libertà la è bella
la libertà la è cara
la è el soul piaser
de chi che la sa goder.

Come già nei nn. 8 e 10, il contenuto sembra rinviare al tema della vita militare, qui svolto in forma di canto dei congedanti. Non è da escludere tuttavia che in questo genere di canti confluissero motivi preesistenti, non necessariamente connessi con la coscrizione. È quanto si potrebbe supporre esaminando le seguenti strofe di genere amoroso riportate dal Bolognini [1882-92, 174]:

Forsi sta settimana
Se no quella che viene
Se vegnirà il mio bene
A farmi domandar.

Forsi sta settimana
E mezza di quell'altra
E po se la me salta
Ghe digo en bel de no.

Il testo ladino, abbastanza coerente dal punto di vista linguistico, presenta una sola evidente forzatura: nella seconda strofa, per effetto dell'adattamento all'idioma locale, risulta compromessa l'originaria rima ai versi interni. Di questo canto possediamo tuttavia una seconda attestazione, che comprova una sua qualche circolazione anche nella *Val de Sot*: si tratta di una lezione in sole due strofe, in idioma *brach*, contenuta nel *Notizheft 1* di Hugo de Rossi, ca. anno 1906: talune microvarianti testuali (specie al versi n. 4) sembrano confermare una provenienza autonoma rispetto alla versione raccolta dal Venturi:

Amo ankö LIED [Besonders beachten] [184]

1. Amò sta settemana
E un tok de kel autra
E dapò se la me sauta
Žire via de kio.

2. Amò ankö e doman
E dapò min vae
Min vae a časa mia
A goder la libertà.

Il canto non si è conservato nella memoria popolare; soltanto un'anziana informatrice di Penia, intervistata nel corso della ricerca sul campo, ha affermato di riconoscere in questo testo una canzone udita in gioventù, ma di non ricordarne la melodia [185].

[184] "Fare attenzione in modo particolare": l'annotazione è aggiunta successivamente, con scrittura della mano sinistra. Cfr. supra nota n. 97. Lo stesso testo compare anche nello *Schreibheft Fassa*, p. 49.

[185] Intervista Penia, 16.7.1986, n. 221.

3. "Canzoni fassane" e "canzoni in fassano"

Tentiamo ora di sintetizzare i risultati dell'analisi, raggruppando i canti in base alle loro caratteristiche formali e ai rispettivi contenuti tematici.

a) canti narrativi

Nella raccolta si riconoscono innanzitutto alcuni canti narrativi di larga diffusione in area nord-italiana, più o meno frammentari, più o meno adattati all'idioma locale. Si tratta di alcune ballate, già studiate dal Nigra, ma anche di testi di cantastorie di più recente diffusione:

n. 1a - *Je son nasciuda verginela* (Il casto rifiuto)
n. 1b - *Una sera de settember*
n. 3 - *Ductes femenes che l'è al mondo*
n. 6 - *Son gi da chella vedua* (Maledizione della madre, Nigra 23)
n. 9 - *L'ucelin del bosc* (L'uccellino del bosco, Nigra 95)

Taluni circolavano sicuramente in Fassa anche in dialetto trentino o italiano, come il n. 1a, il n. 6 ed il n. 9. Per quest'ultimo canto si è ipotizzata una ladinizzazione estemporanea limitata all'occasione cui assistette il Venturi, mentre per gli altri canti qui citati sembra plausibile, sulla base di altre fonti, l'esistenza di versioni parallele in fassano. Notevole è infine il testo n. 3, che costituisce un frammento (o meglio, la parte finale) di una "Malmaritata", le cui tracce sembrano peraltro assai scarse nell'area circostante.

b) canti di coscritti

Un secondo gruppo è costituito da canti di coscritti e di vita militare, contraddistinti dalla tipica struttura metrica della canzone, con rima ABBc:

n. 8a - *Chan che son in fora*
n. 8b - *La vita del sudà*
n. 10 - *Vaà vaà touses*
n. 21 - *Amò sta settemana*

Il contenuto di simili testi si rintraccia in modo assai sporadico nella letteratura etnomusicale: presumibilmente essi rappresentano i frammenti sparsi di una vasta produzione sul genere che caratterizzava un

tempo l'area trentino-tirolese, dove la coscrizione obbligatoria era in vigore dal secolo XVIII. L'esistenza di lezioni parallele in diverse forme più o meno dialettali rende del tutto plausibile anche una versione in ladino fassano: in alcuni casi (n. 8) l'adattamento appare assai creativo, nella selezione e combinazione di singoli elementi strofici.

c) canti bacchici

Diverso è il caso di due canti bacchici di probabile derivazione colta che compaiono nella raccolta Venturi:

n. 12- *De contentezza e festa*
n. 14- *Evviva Noè*

La forma linguistica di questi testi fa pensare anche in questo caso ad una ladinizzazione superficiale ed occasionale. Pur in mancanza di riscontri da fonti archivistiche è lecito pensare che questi canti fossero eseguiti in italiano, come accade a tutt'oggi quantomeno per il secondo motivo.

d) canti di corteggiamento

Un gruppo ben individuabile è costituito da canti di soggetto amoroso, che verosimilmente circolavano in area alto-italiana in versioni linguisticamente più o meno dialettali:

n. 11- *Cotan bela l'è Carlota*
n. 13- *Teresina gei de fora*
n. 15- *Cara mere voi siede matta*
n. 16- *Cara Marianna*

Le versioni in fassano sembrano dimostrare (in genere) un buon livello di adattamento linguistico e di individualizzazione rispetto alle poche lezioni documentabili per le aree contermini. Per taluni le testimonianze confermano l'esistenza di un preciso supporto melodico, purtroppo non conservato dalla memoria popolare.

e) canti satirici

Si osservano poi alcuni canti satirici che hanno sporadici e labili paralleli soprattutto in area dialettale trentino-veneta:
n. 5 - *Alles belles trenta soldi*
n. 17- *Son jona e ai egn*
n. 18- *La piazza de Penia*
n. 19- *Chis fenc che ven d'ades*

Taluni hanno per oggetto le dinamiche relazionali tra i sessi (nn. 5, 17), altri rappresentano elaborazioni fortemente connotate in senso locale di moduli di più ampia circolazione, com'è il caso dei blasoni popolari descritti ne *La piazza de Penia* (n. 18). Nessun dubbio che tali brani appartenessero al repertorio dei canti satirici dell'alta Val di Fassa, alcuni di essi certamente anche nella versione ladina.

f) canti di matrice locale

Infine troviamo un piccolo gruppo di canti fassani, di ispirazione assai diversificata, per i quali al momento attuale non si conoscono riscontri testuali al di fuori dell'area ladina:

n. 2 - *O Marmoleda*
n. 4 - *Son de sass e non me meve*
n. 7 - *Duchenc me dis che 'l temp l'è fresc*
n. 20- *La luna fiores*

Di quest'ultimo canto, tra i pochi appartenenti ad un repertorio panladino, si è già discusso nel § II.1, dove sono illustrate le complesse connessioni inter-linguistiche che lo legano a motivi analoghi noti in area trentina e tirolese. Anche il testo n. 7, ineccepibile sotto il profilo linguistico (e pertanto di probabile origine locale) sembra afferire al genere delle strofette scherzose, basate su una formula fissa soggetta a libere variazioni in ragione della rima.

Più complessa appare la natura dei due canti rimanenti: per uno di essi (n. 2) si suppone l'intrusione di elementi di derivazione colta, mentre invece il secondo suggerisce un approfondimento delle indagini nella direzione di forme più antiche di canto connesse con la narrativa popolare ladina, cosa che tenteremo di fare nella sezione V.

In conclusione, nella raccolta Venturi le canzoni che potremmo definire "fassane" in senso stretto sono in fondo assai poche: nella maggioranza dei casi si tratta però di "canzoni in fassano", frutto cioè di adattamenti linguistici – più o meno radicati, più o meno occasionali – operati su soggetti che già circolavano nell'area circostante in varie forme linguistiche ed idiomatiche. Ben lungi dal costituire una manipolazione di qualche amatore, tali documenti confermano l'attitudine dei fassani ad assimilare il patrimonio canoro delle regioni vicine, per lo più afferenti all'area trentino-veneta, innestandolo non di rado su di un tessuto linguistico locale.

Questa attitudine, già presente nella società fassana sul finire dell'Ottocento, sembra trovare ampia conferma anche per epoche successive, come dimostrano i materiali raccolti nel primo decennio del nostro secolo nel corso dell'inchiesta *Das Volkslied in Österreich*, che verranno presi in esame nella sezione successiva.

Del repertorio pubblicato dal Venturi non sopravvivono che sporadiche tracce nella memoria popolare: a cent'anni di distanza la ricerca sul campo, nonostante la sistematicità dei controlli, ha potuto documentare soltanto due canti in una veste linguistica ladino-fassana, uno dei quali frutto di una recente rielaborazione colta. In altri casi è stata raccolta soltanto la corrispondente versione italiana o dialettale.

Ma per alcuni testi della stessa raccolta (una mezza dozzina) gli informatori hanno dato conferme indirette: pur non essendo in grado di ricordarne il profilo melodico, quei canti erano anticamente in uso presso la comunità fassana. In altri casi ancora la plausibilità di una versione ladina è stata ipotizzata sulla base del confronto con altre fonti archivistiche.

Ciò che potrebbe sorprendere invece è la scarsità di coincidenze con i documenti fassani esaminati nei paragrafi precedenti, in special modo con quelli ricavati dagli scritti coevi del Brunel. Si potrebbe argomentare che questi rappresentavano un repertorio proprio della *Val de Sot*, non necessariamente condiviso dall'alta valle, ma l'assenza fra i testi raccolti dal Venturi di canti indigeni, come ad esempio *La Gardenera,* va comunque attribuita essenzialmente all'incompletezza e al carattere occasionale di quella esperienza, legata ad una situazione di canto del tutto spontanea e settoriale.

IV. La raccolta Gartner: ladino ed altro

La situazione del canto tradizionale in Val di Fassa tra Otto e Novecento ci appare oggi in una luce del tutto nuova, dopo il rinvenimento dei materiali raccolti negli anni 1906-1910 nell'ambito dell'inchiesta *Das Volkslied in Österreich* e conservati nella raccolta Gartner: nonostante i limiti già ricordati, quest'inchiesta ha potuto documentare un repertorio assai vasto e stratificato, connotato dall'interazione di più registri linguistici. Rispetto al quadro fornito dalla raccolta Venturi, la presenza del ladino risulta ancora più consistente, estesa significativamente a generi di canto assai diversi.

A conferma di un'attitudine già osservata in precedenza, una buona parte di tali documenti è costituita da canti di vasta circolazione con testo più o meno assimilato all'idioma ladino. Non mancano tuttavia brani di matrice più strettamente locale: alcuni tra questi sono già stati utilizzati nell'esposizione dei paragrafi precedenti [186], mentre su altri converrà soffermarsi in seguito. Riporteremo quindi in questa sezione i documenti di una certa rilevanza non ancora presi in esame, i quali ci consentiranno di completare il panorama relativo all'uso del ladino nel canto di tradizione orale in Val di Fassa.

1. Due "Canzoni relligiose"

Alcuni testi ladini contenuti nella raccolta Gartner, pur prodotti verosimilmente per adattamento linguistico, toccano generi finora non altrimenti attestati e talvolta piuttosto lontani da quelli fin qui presi in esame.

È il caso ad esempio di questa versione fassana de *Il Pianto di Maria*, canto di lontane origini che gli studiosi collegano alle sacre rappresentazioni della Settimana Santa [187]. Il documento venne inviato da Giovanni Jori di Alba nell'aprile del 1908 con la seguente notazione: «Queste canzoni Relligiose, le ho raccolte in Fassa, ed era molto in uso

[186] Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa: *Fila la stoppa* (35), *N'aese ciapà cent per un* (28), *La luna fiores* (16), *Žoun pa bel pian* (*197), *L'aga fres-cia e la polenta* (62), *Appede i rames e la vessigna* (132), *Chi da Vich con si signores* (135), *A xir sa mont* (63).

[187] Sulle origini di questo canto si veda in particolare Bolognini 1882, 235-36.

nel 1875 [fino] al 1893-1894 da persone piutosto avanzate in ettà trovandosi ocupati sui lavori di montagna» [188].

Il pianto di Maria

I
Chi vel sentir il pianto di Maria,
quando la avea perdu el sò Divin Filliuòl
La zebbia Senta la laea perdu
El Vender Sent la zia al chierir
E la scontra St San benedet
Sant San benedet
Aede vedu el me Divin figliolet

II
Si si madre mia, le ben vedu
In tramez a doi ladrons fragella
Dud sbatu, e deriso e strappaza
Con una corona de spins incoronà
Con la Senta mans lea

III
Chanche la Madòna la sentu cosità
La sa mettù a caminer,
per tanta stredes che la saea
Coi chsiavei tel cef che battea
E con la legrimes in ti egges
Per deffener un tel desordin
Affinche in Paradis abbiane ducs un bel ordin

IV
Uri uri chis uses, che voi veder che gran spetacol
Appena ruèda ite che la vedu

[188] Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa 68. Benché si tratti di un brano affatto eterogeneo rispetto ai generi più frequentati negli intrattenimenti di gruppo, ancora una volta il milieu privilegiato per la pratica e la trasmissione del canto tradizionale risulta essere l'ambiente dell'alpeggio.

Sangue e piaghe e schiódi e asasins
Che crocifigei el sò divin figliuol
Reversa per terra mezza morta
Che per maor despet la é statta subito porteda
for della porta

V
Ma appena revegnuda, al Calvario la vel sir
E tel gremin la vel tòr, il gran sò amor
E per dider fer riverente Sepoltura
calla ferma speranza de una segura resurezion futtura

Linguisticamente il testo è interessante, specie per la materia trattata, anche se non mancano rilevanti interferenze, come era lecito attendersi per un canto proveniente dalle antiche laudi di area centro-italiana [189]. Tuttavia il confronto con la lezione pubblicata dal Bolognini evidenzia un certo parallelismo solo nelle due prime sezioni, mentre le restanti si distanziano sensibilmente dal testo trentino: ciò farebbe pensare quanto meno ad una importazione non proprio recente in area ladina.

Nello stesso documento sopra citato è contenuta un'altra "canzone fassana", che peraltro si presenta in una veste linguistica prevalentemente trentina:

I.
Oselin dalla Bandiera
quando el ven el sé despera
L e vegnù dalla montagna
El varde che nol si bagne
Perche le da regalar.

II.
L era una colombina
Bella rossa e Biancha
La gaveva en tel bech
un fior benedet

[189] Cfr. ad es. IV.3: «sangue e piaghe e schiodi e asasins» per *sanch e piaes e aguc (ciodi) e sassins.*

Ghe ne s'ampà un tochet
Tun ruf malladet
Fu inutile piu el sciaper
Un affare da se desperer

III.
Chi la sa, e chi la diss
Va cent'anni in Paradis
Chi la sa, e chi la cantà
Va cent'anni in terra Santa.

Le tracce più consistenti di ladino sono contenute nella seconda strofa, in particolare ai versi 4-8, dove l'adattamento linguistico appare più compiuto [190]. L'intero testo è comunque significativo poiché comprova un'ulteriore modalità di assimilazione del patrimonio canoro delle aree vicine, basata sull'introduzione di segmenti testuali ladini in un contesto linguistico sostanzialmente altro.

Il canto è curiosamente accomunato da Jori al precedente con la definizione di «canzoni relligiose». Anche in questo caso sembra trattarsi della commistione di frammenti provenienti da diversi filoni testuali: la prima strofa contiene ad esempio un riflesso del celebre *Quel mazzolin di fiori* [SAT 1948, 16], mentre la terza è costituita da una nota formula parareligiosa che si ritrova nei contesti più disparati [191]. Interessante è osservare come già in area trentina il canto era noto in una formalizzazione rispondente alla tripartizione proposta nel documento di Jori [Bolognini 1882-92, 230-231]. Rispetto alla versione pubblicata dal Bolognini, proveniente dalla Val di Sole, la lezione fassana si discosta significativamente solo nella seconda strofa, in perfetta corrispondenza con l'intrusione degli elementi linguistici ladini, che quindi evidenziano un chiaro intervento di rielaborazione.

[190] Si vedano ad esempio espressioni come «šampa» e «ruf malladet», nonché le inequivocabili forme dell'infinito dei verbi in -èr (*ciapèr, desperèr*). Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa 67. Nella scheda relativa si leggono le seguenti note di controllo: «Sorap. aber gesungen; Call. hat es gehört».

[191] L'assonanza della prima strofa con *Quel mazzolin di fiori* non era sfuggita nemmeno ai collaboratori del Gartner, che ne annotano il riferimento a margine della scheda corrispondente Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa. Per il motivo *Chi la sa e chi la dis* cfr. in questo saggio § II.2.

2. *Canti di genere amoroso*

Afferiscono a moduli più ricorrenti nella tradizione fassana i seguenti due testi scherzosi, il primo dei quali viene annotato in modo sommario dal Gudauner in calce suo quaderno sotto la denominazione di "Juchslied", unitamente al noto *La luna fioresc* [192]. L'incipit corrisponde a quel *Maria maria maridete, che l'è la to stagion*, citato nel § III.2 a proposito di Venturi 17, diffuso anche in Fassa in idioma trentino. Questa lezione per contro, pur contenendo elementi lessicali pertinenti al ladino come i plurali in *-es*, presenta qualche difficoltà di interpretazione che tentiamo di risolvere con la traduzione a fianco:

Juchslied

Maria maridete	Maria, sposati
tu ai sbanceges	tu hai svanzighe
tu ai toleres	tu hai talleri
te schiogo mi.	ti prendo io.

Il canto, proveniente dall'area veneta come starebbe a dimostrare la forma del verso finale («schiogo», per "ciogo" o "togo", prendo), sembra attestato anche nella bassa valle: la scheda relativa porta infatti una nota di controllo raccolta a Vigo che recita: «Call. si recita e si canta come si vuole».

Più trasparente è il senso delle due quartine seguenti, inviate da Giovanni Jori come "canzone fassana" [193]. Il testo ladino è pertinente specie nella prima strofa, che riecheggia il motivo di una *maitinada* pubblicata dal Bolognini: «Se mi gaves le ale che gha 'l cuco / Cantar na bota e po volar per tutto. / Vorria volar, volar...» [Bolognini 1882, 145]:

Se aese la virtu del chuch

I Se aese la virtu del chuch
volese sgoler da perdut

[192] Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa 52.

[193] Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa 31. La scheda relativa riporta soltanto l'annotazione «vRo. kennt es», che comunque attesta una sua presenza anche nella bassa valle.

volese sgoler apede un pitor,
a ge mener el color

II Se son burta cosa t'importa,
mi moroso che sa el pitor
el me depensara ben bella
come una stella

Nonostante l'affinità tematica, che peraltro si limita all'incipit e poco più, i versi fassani hanno una metrica diversa dall'endecasillabo che connota le *maitinade* e in genere i componimenti lirici monostrofici.

Sotto questo profilo ben più singolare appare l'ampio testo fornito sempre da Jori nel dicembre 1909 [194]:

Chesta le la cesa dalla portes de òr

I. Chesta le la cesa dalla portes de òr
E dai mures de crestell fin
E dai barcons d'un auter collor
Chesta le la cesa che vage a fer l'amor

II. Ma me son risolt de mazzar na mossa
Perche la me parea burta e losca
Chi che vel la tripes me porte na Cavagna
Chi che vel moroses s'en vadagna
Chi che vel el sang me porte na scudella
Chesta le el mi coresin, ella piu bella

III. El mea ben augura la bona fortuna
Con set fiòces te na cuna
Con set fiòces e na fiòcia
Oh Dio del Ciel, chesta le la piu bellòcia

IV. Chi che vel veder un cher appassiona
Vegne da me che le lea
No le lea con collonie
Ma le lea con parolie
Che no le mia lea con csadins
Ma le lea con sangue fins

[194] Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa 121.

V. Marieta dalla mans biences
Tu ties ben degna de fer la Signora
Per fer la Signora e porter i guanti
E ster a cesa a consòller li amanti
Che i Dio sara con nos e tutti i Santi

A dispetto dell'articolazione in strofe datane dall'informatore, non si tratta di un testo organico ma piuttosto di una sequenza di composizioni autonome, afferenti al genere della *maitinada*. In questo caso il parallelismo con i testi pubblicati dal Bolognini è inequivocabile [Bolognini 1982, 143]. Per un confronto è sufficiente riportare la corrispondente lezione rendenese della prima e della quinta quartina:

Côsta é la casa dalle porte d'oro
Dalle muraglie di cristallo fino
E dai balconi d'un altro colore
Côsta é la casa che se fa l'amore.
(...)
O Mariottina dalli mani bianchi
Saresse degna de far la signora
Far la signora e de portar i guanti
Star en carega e consolar gli amanti.

Rispetto a questi testi, si noterà come nella lezione fassana la metrica propria del canto lirico monostrofico risulti non poco sacrificata: salvo pochi casi, l'endecasillabo originario appare spesso ridotto o ampliato. Le alterazioni più rilevanti si riscontrano nelle sezioni contrassegnate da Jori coi numeri III e IV, dove anche il senso viene non poco oscurato.

È un vero peccato che di questo canto non sia stato documentato il rivestimento melodico: probabilmente il motivo già nei primi anni del secolo era divenuto obsoleto [195]. Resta il fatto che il testo in questione, come il precedente e come altri raccolti in lingua italiana, attesta inequivocabilmente una certa penetrazione del canto lirico monostro-

[195] La scheda relativa non porta alcuna nota relativa ai risultati di eventuali controlli sul campo.

fico anche nell'area ladina, ed anche in veste linguistica ladina o ladineggiante [196].

La stessa ristrutturazione metrica del testo, che emerge dal documento tramandatoci da Jori, sembra sottintendere un indebolimento della consuetudine al suo uso canoro, o forse l'abbandono del supporto melodico originario in favore di qualche motivo vagante diversamente strutturato, in modo non dissimile da quanto già osservato in altri casi [197].

Che il canto fosse perfettamente inserito nella tradizione della Valle di Fassa sembra emergere anche da un raffronto con il canto della *Buona sera agli sposi*, con il quale questo testo sembra avere più di un punto di contatto: si veda ad esempio il verso III.1 «El me à ben augurà la bona fortuna», e soprattutto il verso di chiusura «Che I Dio sara con nos e tutti i santi», che compare pressoché identico nella versione antica di quella singolare *maitinada* che è per l'appunto il canto della Buona sera [198].

3. Canti di satira e parodia

Ben più largamente attestato è anche nella raccolta Gartner il canto satirico, che – qui come altrove – manifesta la maggior propensione

196 Al seguente n. 122 della raccolta Gartner, con numerazione autonoma, compaiono altri tre componimenti di questo genere in dialetto trentino, sempre inviati da Giovanni Jori di Alba (incipt: *Stassera vegnira el me morosetto; M'e stat dit, e poi me son accorta; Oh poveretta cosa ho mai fat mi*), che si ritrovano con notevoli analogie in Bolognini [1882-92, 144]. Ancor più significativo il canto inviato con notazione musicale dal Vadagnini di Moena con incipit *Ama chi t'ama e non chi t'abbandona*; a conferma dell'obsolescenza di questo genere di canti, l'informatore annota: «Scrivo questa, che sebbene semplicissima, ha il merito, come credo, di essere molto vecchia. Fu sentita ed imparata da una vecchia sarta, che ora avrebbe 80 anni. La canzone, che trascrivo esatta, da alcuni anni non si sente più cantare qui a Moena». Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa 117. Si veda anche in questo volume S. Zanolli, *Il repertorio dei canti profani in lingua italiana*. Il canto lirico monostrofico, largamente attestato in area trentina per la parte verbale [Bolognini 1880-81, Pasetti 1923], sembra precocemente uscito dalla tradizione e dalla memoria popolare: a tutt'oggi la ricerca sul campo non ha portato alla luce alcun documento musicale afferente a questo genere.

197 Si veda in questo volume l'analisi del canto dei Tre Re, in Morelli-Chiocchetti, *I Sacri canti e l'usanza dei Trei Rees in Val di Fassa*.

198 Si veda in quest'opera, vol. II, Chiocchetti-Poppi, *Il canto della Buona sera*.

all'uso del veicolo linguistico locale. Ma anche in questo ambito non mancano documenti piuttosto singolari, come il seguente:

El Vangelle del Louf

I Principium evanghelium secundum Lupum
Le stat un temp che el louf a dit alla chiaura: [chsiaura]
Chiaura, bella chiaura, veste foss vegnir tel bosch con me a magner foa?

II La chiaura dis al louf: Na, na, perche tu te me magnes.
El louf repet alla chiaura: Na, na, perche e fat proponiment
dan dal Papa, de no magner piu cern de chiaura.
La chsiaura peta un Saut, e el louf amò un piu aut
La chiaura sauta te un fos, e el louf ge suta adòs
La chiaura dis, be', be', el louf dis alla alla chiaura: chiaura
bella chiaura, tu no te me ssampes piu
oh Louf malladet

III Ma lasceme fer almalcol mingol de testament
diss el louf: sì, sì, fattene pur asá. (azza)
Ben dapò i corgn al corner, la pell a chel dalla pellices
i cervie al beche, la ureges a fer maneces
la giames per chandejeres, la couda e i denz, achi che nun ha
e la budelles al pester, la chegolles e la mérda a ti Signor Louf.

Principium evangelium secondum Lupum
C'è stato un tempo in cui il lupo ha detto alla capra:
Capra, bella capra, vorresti venire con me nel bosco a mangiare foglie (erba)?

La capra dice al lupo: No, no perché tu mi mangi.
E il lupo risponde alla capra: No, no perché ho fatto promessa
davanti al Papa, di non mangiare più carne di capra.
La capra fa un salto, e il lupo ancor più alto
La capra cade in un fosso, e il lupo le salta addosso
La capra dice, bè, bè, e il lupo dice alla capra: capra
bella capra, non mi scappi più
oh Lupo maledetto

Lasciami fare almeno testamento
dice il lupo: sì, sì, fallo pure.
Dunque le corna al cornaio, la pelle al pellicciaio

le cervella al macellaio, le orecchie a far guanti
le gambe per candelabri, la coda e i denti a quelli che non ne hanno
e le budella al pastore, le caccole e la merda a te Signor Lupo.

Il testo, che afferisce al genere delle parodie religiose, viene trasmesso da Giovanni Jori con la seguente annotazione: «Questo viene cantatto in tuono evangelico» [199]. La sua singolarità deve aver immediatamente richiamato l'attenzione dei ricercatori, a giudicare dal numero delle note di verifica che compaiono sulla scheda relativa [200]: da queste si ricava che l'uso di intonare il "Vangelo del Lupo" sui moduli del canto gregoriano doveva essere particolarmente diffusa in tutta la valle. La lingua usata poteva essere talvolta l'italiano (Ang. Jori), ma più spesso era certamente il "dialetto fassano" (Calligari). La lezione qui annotata risulta linguisticamente ineccepibile.

Viceversa altri testi presentano un livello di assimilazione assai discontinuo. Si osservi per esempio il canto da osteria inviato dallo stesso Jori con la denominazione "Una [canzone] della gioventù" [201]. Il confronto con una parallela lezione riportata ancora una volta dal Bolognini [1882, 124] consente di illustrare le modalità dell'adattamento linguistico fassano, che appare in questo caso piuttosto superficiale [202]:

Canche i osti fess credenza

Canche i osti fess credenza
No lasser l venter senza (opure zenza)
Magna e Beif e no paer
Imbrogia i etres, e desbrojete te stes
E così fa enfin che ties vif

[199] Plico contenente diversi testi, pervenuti al Gartner in data 21.1.1907. Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa 29.

[200] «VRo. kennt es; CrJ. kennt es, aber etwas anders; AngJ. kennt es, aber ital.; Sorap. kennt es, man singt dabei wie ein Geistlicher; Call. kennt es, er hat es immer im fassan. Dialekt gehört». Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa.

[201] Il testo è inviato, insieme ad altri, in data 25 novembre 1907. Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa 60. La scheda relativa riporta una nota di verifica riferita al Soraperra: «es wird gesprochen; an der Schluß erinnert er sich nicht».

[202] Si notino ad esempio gli italianismo "l'aqua santa", "l'oio santo"; al primo verso "i osti fèsc" per *i osć i fesc*...

Che chanche sion mórsc le dut vallif
Lacqua Santa bagnera,
Lojo St compagnera
E un colp te na busa
No ne piu nessun che scusa.

[Bolognini 1882-92, 124]

Quand i osti i fa credenza
No lassar la panza senza
Magna, bevi e squaquera
No pagar neguna zacola
To chì, metti lì
Embroia i altri, desbroiete ti
E così fa ensin che te vivi
Che quand sem morti sem tuti gualivi.

L'acqua santa bagnerà
L'oio santo compagnerà
E na bota en te la busa
No ghe più neguna scusa

Affine per tematica e per livello di assimilazione è poi il testo presentato da Giovanni Jori con le parole «Un altra [canzone] pure vechia Fassana / Che si ricordano da rarre persone» [203]:

Che te durareste mai tu pere venter

Che te durareste mai tu pere venter,
in han [inant] de te trer al madur:
Rober te gesia
Ho la fam che mi travaglia,
mi prendo questa tovaglia
Io non mi chambio di pensier,
mi prendo questo chandegier
Signor, se non mi ditte de altro,
mi prendo anche quest'altro

[203] Materiale inviato col lettera del 19 gennaio 1907. La scheda relativa non porta indicazioni di verifica da altri informatori ma soltanto l'annotazione «soll sehr alt sein». Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa 34.

N outa l'era un
che el volea magner na fun,
Dapò l a magna ence el riell,
ma l a vedu dutta la steiles del ciel
Chanche ge pasa la spólla,
i a cognu zir a tor el preve co la stola

In realtà il documento sembra contenere due distinti soggetti. Il primo è una sorta di dialogo burlesco col ventre affamato ("quanto dovrai mai penare tu, povero ventre"), vivacizzata – come tanta produzione farsesca in Fassa – dal comico contrasto tra due registri linguistici, l'italiano e il ladino. Il secondo, introdotto dalla formula «n'outa l'era...», sembra un testo autonomo, parimenti una composizione da *Faschingspiele*, contraddistinto dalla tipica struttura in versi di misura variabile in rima baciata [Chiocchetti 1978]: qui il linguaggio è coerentemente ladino, e di ottima qualità.

Per tali motivi si potrebbe dubitare che si tratti di un testo cantato: l'intonazione melodica, cui sembra comunque alludere lo Jori, potrebbe riferirsi a modalità particolari come quella attestata per il "Vangelo del Lupo" sopra riportato. Ed in effetti nell'area di Canazei è stato raccolto un testo parodistico, decisamente riferibile al precedente, che nell'uso popolare veniva cantato a contrasto sul gregoriano:

L besper de la sègra de sen Giacum [204]

I basc: Sen Giacum gran sènt
protetor e martire
che sarà mai de chest pere venter
inant che l sie madur.

I tenores: Ah, tèji, tèji che la sièles
se ouc su per Pian
alleluia....

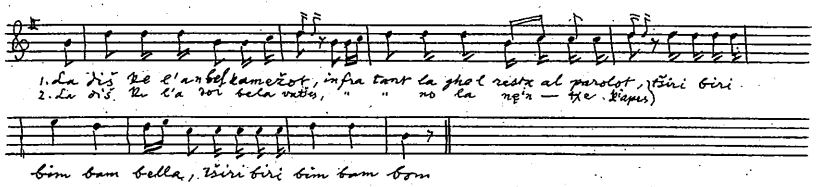
Oltre al comune soggetto incentrato sul "povero ventre affamato", si noterà come la contestualizzazione e lo sviluppo tematico nei due testi risultino piuttosto differenziati. Ciò non deve sorprendere, poiché evidentemente non si trattava di testi pienamente formalizzati, ma piuttosto

[204] Chiocchetti-Zanoner (a cura di), *Naine e rimes da jech*, in corso di stampa.

moduli compositivi aperti, destinati all'improvvisazione ed al rifacimento.

Ancor più significativo, sotto diversi aspetti, appare il brano con incipit *La disc che l'à n bel camejot*, raccolto direttamente sul campo nell'area di Alba o Penia, che a differenza dei precedenti è documentato con la notazione del profilo melodico [205].

La diš ke l a n bel kamežòt [Gartner, Fassa]



1. La diš ke l a n bel kamežòt, *un bel vestito*
   in fra tant la ghe l resta al parolot. *allo stagnino*
   [tširi biri bim bam bella
   tširi biri bim bam bom]
2. La diš ke l a doi bela vatšes, *mucche*
   infra tant no l a neintxe kiapes. *nemmeno i ferri da zoccolo*
3. La diš ke l a n bel vedel, *vitello*
   infra tant no l a neintxe nozel. (?)
4. La diš ke l a un bel mušat, *asino*
   infra tant no l a nientxe dyat. *gatto*
5. La diš ke l a un bel tšaval, *cavallo*
   infra tant no l a neintxe dyal. *gallo*

[205] Il brano non compare tra i testi inviati dai corrispondenti epistolari e pertanto non è compreso nell'elenco del Gartner. Sia la notazione musicale che il testo (riportato in trascrizione fonetica) compaiono nelle schede sotto la parola chiave "Diš", dove si riporta la sigla dell'informatore "Ang. J[ori]". Si tratterebbe dunque di materiale raccolto nel corso delle inchieste di verifica condotte verosimilmente da Ugo Pellis. Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa 195* (la numerazione è nostra).

6. La diš ke l a n bel pra, infra tant la l a indžerà.	*un bel prato* *pieno di ghiaia*
7. La diš ke l a doi bie edyes, infra tant l a doi gran kedyes.	*due begli occhi* *due gran birilli*
8. La diš ke l a doi bele auredyes, infra tant l a doi gran šedyes.	*due belle orecchie* *due gran secchi*
9. La diš ke l a un bel tšef de vodyes, infra tant l a un bel tšef de podyes.	*una bella testa ornata di spilloni* *una testa piena di pidocchi*
10. La diš ke la un bel kol de korei, infra tant l a un bel kol de pei.	*un collo di coralli* *un collo coperto di peli*

Il canto riflette il motivo della dote millantata, largamente noto in area alto-italiana [206]. Al di là dell'affinità tematica, la lezione fassana appare fortemente connotata linguisticamente e piuttosto distante dalle versioni trentine: tra queste, quella raccolta dal Pargolesi è la più vicina sia nel rivestimento musicale, sia nella struttura del testo verbale e nel tipo di ritornello:

[Pargolesi 1892, 68]

E la dis che la gh'à 'n palù
e 'ntra tant la lo gh'à vendù
ciribiribi, oi bella!
ciribiribi, oi bella!

Il testo fassano è formato da dieci distici in rima baciata, i quali si basano su elementi lessicali propri del ladino, formanti in molti casi coppie che escludono esatte corrispondenze in altra lingua (es. *voies / poies*, "spille / pidocchi", *corèi / pei* "coralli / peli"). Ciò denota quanto meno un livello assai profondo di assimilazione, trattandosi per di più di un prodotto afferente al genere delle strofette scherzose basate su moduli fissi e rime improvvisate.

[206] Nell'Archivio della Comunicazione Orale della Regione Lombardia il motivo viene rubricato col titolo convenzionale di «Benestante a parole». Per il Trentino si veda ad es. Zanettin 1967, 7 (incipit: *La me diss che la ga i corai*); Pargolesi 1892, 68 (incipit: *E la dis che la gh'à 'n palù)*; Pedrotti 1976, 231 (titolo *Da Ravina a Patòm*; ma seconda strofa: *E la dis che la ga i corài...*).

4. Ladino e italiano nelle "canzoni fassane"

Accanto al fenomeno dell'assimilazione del patrimonio canoro comune ad aree più ampie, che come abbiamo visto dà esiti linguistici di volta in volta differenziati, si può documentare in Fassa – già nel secolo scorso – una speculare tendenza all'introduzione del codice linguistico italiano nella produzione di canti satirici di matrice locale. In queste composizione non è difficile riconosce l'apporto di moduli e schemi di ampia diffusione, come ad esempio quelli già rilevati in § III.2: tuttavia in esse prevale l'apporto creativo di contestualizzazione che rielabora i temi in base ad intenti satirici contingenti. L'effetto comico è qui spesso potenziato dall'uso di segmenti testuali ladini in un tessuto linguistico prevalentemente italiano.

La raccolta Gartner contiene alcuni documenti assai significativi in questo senso. Si tratta di testi raccolti da Giovanni Jori sotto la seguente dicitura: «[Canzoni] Fassane, inventate proprio in Fassa nel 1840» [207]. Sembra che tali motivi abbiano davvero conosciuto una vasta popolarità nella seconda metà del secolo scorso, tanto che nella raccolta Gartner risultano largamente documentati anche per il profilo melodico. Tali strofette scherzose sono per lo più strutturate in quartine di settenari o senari, in rima ABBc, con c sempre tronco. Spesso è proprio quest'ultimo verso conclusivo che viene sigillato dal termine ladino; in altri casi è comunque la rima tra voci tipicamente fassane che veicola il senso umoristico della strofa. È questo il caso del canto seguente, una pesante satira che ha per oggetto il villaggio di Penia, di cui per brevità riproduciamo soltanto alcune strofe:

I. Se vaghe a Penia
si vede donzelle
che par proppio quelle
di un spazzacamin.

II. Vano vestite
queste putelle
con scuffi e zoppelle
con grandi *scuffons*. *[= calzettoni]*

[207] Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa 73-76.

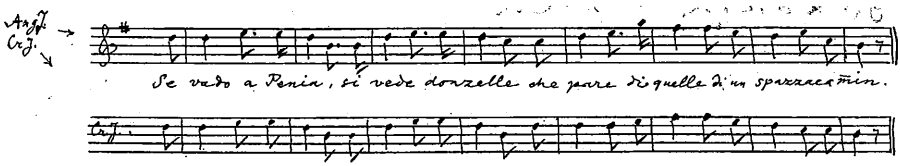
III. Si vede pallazi
d'imensse bellezze
di talle fortezze
che pare *stallons*. *[= stalloni]*

VI. Quando un giovine
incontra una *tousa* *[= ragazza]*
bon di pojousa *[= buon giorno, pidocchiosa]*
il saluto li da.

XI. Altro non dico
dell'asen Penia
perché *no ne nia*
piu in ite che là [208].

Il supporto musicale, qui documentato in due lezioni contraddistinte da piccole varianti, è costituito da uno schema melodico essenziale, basata sui gradi 5°, 6° e 3° della scala naturale, chiaramente riconducibile alle filastrocche infantili [209]:

Se vado a Penia [Gartner, Fassa 75]



Lo schema melodico, con opportunamenti adattamenti, poteva essere utilizzato anche per altre composizioni del genere: lo si può riconoscere infatti anche nel canto *Le nostre fassanelle*, il cui testo è parimenti inviato da Jori nel novero delle canzoni "inventate in Fassa nel 1840" [210]. Il canto

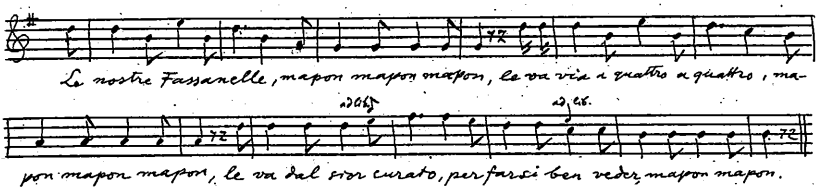
[208] La chiusa allude al detto popolare che connota l'ultimo paese della valle: "Penia, che più ite no l'é nia" (Penia, che più oltre non c'è nulla). Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa 73.

[209] Rinviamo ancora una volta al saggio di P. Sassu, *Parole intonate: filastrocche e ninne nanne,* in quest'opera, vol. II.

[210] Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa 73, lettera pervenuta il 3.8.1909. Una seconda e diversa redazione dello stesso canto, inviata in un'altra

è documentato per la parte musicale in tre diverse lezioni leggermente discordanti, tra cui quella riferita da Ang. Jori di Penia [211]:

Le nostre fassanelle [Gartner, Fassa 89a]



Anche in questo caso è facile riconoscere come questa "canzone fassana" sia in sostanza un adattamento locale di moduli di più ampia diffusione, del tipo *I putei delle montagne* (ovvero *Chis fenc che vegn d'ades*) di cui si è già discusso in § III.2 (Venturi 19): si veda ad esempio la versione al femminile proveniente dalla Valsugana [Bolognini 1882-92, 347], nonché alcune strofe de *Le lamentazioni di Fiemme* [SAT 1948, 50] che hanno precisi riscontri nel nostro testo:

Valsugana	*Fiemme*
Le putelle de Castelnovo	Le done de Pardac
le porta le mutande	le va a messa col libreto
per no mostrar le gambe	ma le scolta l'organeto
da la muffa che le gha	se 'l son a da balar.

Ancora più affine è poi la lezione già pubblicata dal Pedrotti col titolo *Le matèle de Palù* [1976, 226], proveniente dalla Valle dei Mòcheni, che presenta un profilo melodico assai simile a quello documentato in Fassa nella raccolta Gartner: entrambi sono caratterizzati dallo stesso curioso ritornello "mapon mapon mapon".

circostanza (Fassa 89, pervenuta il 17.1.1909), ha per incipit *Le nostre fassanelle, mapon mapon mapon*, e riporta in testa la notazione: «Vechie del 1870». Le date indicate nei due documenti sono quindi da intendersi come puramente orientative, e non si riferiscono a precisi eventi creativi. Bisogna ricordare inoltre che per la raccolta dei materiali lo Jori si avvaleva di diversi collaboratori, forse provenienti da vari paesi della valle. Questo potrebbe spiegare anche la diversità fra le due lezioni testuali del canto in questione.

211 Altre lezioni sono state riferite da Cr. Jori (Penia), R. Pederiva e A. Calligari (Vigo di Fassa).

In Fassa il canto era certamente molto popolare in tutta la valle. Di esso oggi sono ricordati singoli frammenti testuali, mentre il supporto melodico non è stato rinvenuto durante la ricerca sul campo. Una lezione alternativa in dieci strofe è invece contenuta nell'Archivio Mazzel [212]: rispetto a quest'ultima, sostanzialmente redatta in registro trentino-italiano, i documenti raccolti da Jori contengono ancora una volta ripetuti innesti ladini.

Tra le stesse "canzoni inventate proprio in Fassa nel 1940" raccolte da Jori si trova poi un ulteriore testo, di genere amoroso-satirico, nel quale si alternano versi in italiano e in ladino [213]. Questi ultimi sono concentrati per lo più nella seconda strofa, che in verità potrebbe anche costituire una sorta di ritornello:

Se cerco tutto il mondo

I. Se cerco tutto il mondo
tanto in Borgo che in Cità
nessun nome troveria
piu bell de quel Maria.

II. *O Maria*
chan sareste dutta mia
e ge dut tò,
che farone dappò

III. Sappi, o Maria
che se tu non mi ami
si abrevia i miei anni
inpenitente morirò

IV. Zechia gran Proffeta
a me el prediss
che tu sei mia
dolce Maria

V. Quei cari tuoi ochi
che ti brilla sul viso
che mi pare due fuochi
da cuocere il riso

[212] Arch. Mazzel, *Rimes*, I/47, ICL Vigo di Fassa. Il testo è preceduto dalla seguente annotazione: «Questa canzone era molto in voga nell'Ottocento e fino alla prima guerra mondiale 1914-15». Le coincidenze tra questa versione e quelle della raccolta Gartner si limitano ad una sola strofa, cosa che testimonia l'ampia disponibilità del modulo ad infinite variazioni e combinazioni.

[213] Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa 74.

Singolare è poi questo breve testo allusivo, invito dal Dellagiacoma insieme ad altre «Canzoni popolari in Fassa», dove peraltro predomina il registro linguistico locale [214]:

Tiche toche la molinara
trenta soldi la é massa ćara
vinticinch l'é massa pech
dai e dai ancora en pech

Altre tracce più circoscritte di inserimenti linguistici ladini si ritrovano sparse in diversi testi, specie in versi chiave o negli incipit, come ad esempio in *Quella veccia mall'indreta* o *La vita del villan / le una vita mèll strussieda*, dove la presenza dell'idioma locale è limitata alle voci fassane *malandret* (astuto, briccone) e *mèl struscièda* (mal faticata) [215].

Questi elementi contribuiscono a delineare un quadro di progressivo rafforzamento del ruolo dell'italiano nel canto popolare, che già nel corso dell'Ottocento giustificava la drastica valutazione di J.B. Zacchia: «i fascegn cianta dut per talian» [216]. Nuove melodie, nuovi modelli testuali sembrano influenzare anche la produzione locale di canti satirici, a scapito dello spazio tradizionalmente riservato al ladino e forse anche a scapito di forme di canto preesistenti.

214 Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa 140. Elementi non ladini si ritrovano per lo più nel primo verso, caratterizzato dalla forma "molinara" di per sé estranea al fassano *(molinéa)*. Anche la grafizzazione "ćara" potrebbe indicare il suono palatale tipico delle parlate ladine: *ciara*,"cara, costosa".

215 Il primo è un testo afferente al genere dei canti di coscritti, presentato da Jori come "Canzoneta di Piazza", mentre il secondo ("vechia che non si sente a cantare che rarissime volte") rappresenta una variante de "Il frate confessore". Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa risp. 102 e 33.

216 Cfr. in questo saggio, § 2, nota 16.

V. SULLE TRACCE DEI CIANTASTORIES LADINI

1. Canti e reminiscenze epiche nelle testimonianze di A. Calligari

Il 6 giugno 1906 Amadio Calligari, già segretario del Comune di Vigo, inviava al Gartner una singolare «canzone in lingua fassana» corredata di traduzione italiana e note esplicative. Il documento, che riproduciamo qui per esteso, dovette incuriosire non poco il destinatario. Alla richiesta di ulteriori notizie il Calligari rispose tempestivamente con una lettera del 20 giugno:

«La canzone spedita non è conosciuta più, e non sò nemeno quando veniva cantata. La prima parte l'ho trovata in iscritto e mi pare anche stampata 20 anni fà, il resto è una raccolta di brani tradizionali e riminescenze che io ho creduto unirli assieme. Non ricordo preciso ma mi pare sia l'autore della prima parte "Vivat i Latrons" don Baroldi che ha tanto raccolto in Fassa» [217].

[Calligari A]

1.

Vivat i Latrons	*Viva i soldati mercenari*
Vivat Fassa	*Viva Fassa che tante volte*
Che oute Brennui e Trevisegn	*Gli abitanti di là dal Brennero e Trevisani*
I a metu a assa.	*Hanno messo a cattasta.*

2.

Nosse bandiere sgola	*Le nostre bandiere sventolano*
Con fasse de più color	*A fascie di più colori*
Cheste soule noi vardaron	*queste sole noi guarderemo*
De bon eje e bel amor.	*Di buon occhio e bell'amor.*

3.

Vael, Saslong e Marmolada	*Vajol, Sassolongo e Marmolada*
L'é i termen de nossa Val	*Sono i confini de nostra Val*
Da lonč i ladri, bricogn e fauš	*Da lungi i ladri, birbi e falsi*
Se no i paron dò l'aga.	*Se nò dietro l'acqua veran scacciati.*

[217] Ambedue le lettere sono conservate in Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa.

4.

Strie, Striogn e vivane	*Streghe, Stregoni e vivane*
Fora de Masarè e Vael	*Fuori dei monti Masare e Vajol*
Fora de viai e vie	*Fuori delle vie e dei viali*
Quatempora e bregostane.	*Quatempora e bregostane.*

5.

E noi assì sul mur fers	*E noi seduti sul fornello caldissimo*
E apede šu žvedelé	*E appresso questa ancor sdraiati*
Se contar la veja storia	*Raccontarsi la vecchia istoria*
Antenata bel dal vers.	*Degli antenati ben per ben.*

6.

Val più un cop de Popacé	*Val più un scodellone de Fregolotti*
Con mizotoi, cruset e cobes	*Con rave cotte e tagliate, pane nero e Crauti*
Chel redut de chi Signori	*Che il festino da ballo di quei Signori*
Dal cher dur e slavatè.	*Dal cuore duro e stralavati.*

7.

Canche a garat de taf	*Quando abbastanza si ha mangiare*
E che n ton se é	*E che si é sani*
Ajegres se staé ampò	*Allegri si stà ancora (istesso)*
Se encie no se ha de slap.	*Se anca non si ha da bevere (vino).*

8.

Procurar se pel de dut	*Procurarsi si può di tutto*
Ma offender mai nessun	*Ma offender mai nessuno*
Dopo l'melaur da sé al ven	*allora l'abbondanza da sé la viene*
Senza serp per ciutéa e ué.	*Senza serpe per fenestra e uscio.*

9.

Tra la lì la lì la lè la
Se ha maridà Brighella
Se ha maridà l' papà
E la sposà la mammà

L'ultima quartina, contrassegnata con il n. 9, è aggiunta successivamente a matita nell'ultimo foglio, senza traduzione alcuna, come se il compilatore avesse dubitato sulla sua congruità con il contesto. Del resto, le spiegazioni fornite dal Calligari sono tutt'altro che risolutive: i versi riportati restano assai misteriosi e sospetti, sia per la forma linguistica che per il contentuto.

Vigo Fassa 6 Giugno 1906.

Egregio Signor Prof Gartner

Innsbruck

Come ho promesso al Signor Maroder già l'inverno ho percorso la Valle in cerca d'una farsa che si recitava in occasione di matrimonio fra sposi di diverso comune, la cosidetta Bastia
Non mi venne fatto più rinvenirla che or son pochi giorni.
Essa non contiene tutto quel sugo che m'aspettava ma come antichità dopo corretta e copiata la rimetterò.
La mia raccolta sulla storia di Fassa lavoro di molti anni per morte del prof. G. Batta Cassan deve trovarsi a Innsbruck.
Le rimetto oggi una canzone in lingua Fassana colla traduzione italiana.

Di Lei Devotiss. Amadeo Calligari

Mor. Giud. Ro 1

1.

Vivat i Latrons *	Viva i soldati mercenari
Vivat Fassa	Viva Fassa che tante volte
Che oute Brennui e Trevisego	Gli abitanti di là dal Brenner e Trevisani
Ja metù a assa **	Hanno messo a cattasta.

2.

Ro 1

Nosse Bandiere sgola	Le nostre bandiere sventolano
Con fasse de più color	A fascie di più colori
Cheste soule noi vardaron	queste sole noi guarderemo
De ben eje e bel amor	Di buon occhio e bell'amor.

*. Latron – Querieri mercenari
* ammucchiato

In effetti alcune strofe, anziché prodotti di tradizione orale, sembrerebbero piuttosto dovute all'entusiasmo patriottico di qualche appassionato cultore di storia locale, ma il riferimento a don Luigi Baroldi (indicato quale presunto autore della prima quartina) non appare del tutto soddisfacente [218]. Assai più plausibile l'affermazione secondo la quale si tratterebbe di frammenti sparsi di varia provenienza, residui di canti da tempo non più in uso [219].

Fortunatamente oggi siamo in condizione di saperne di più. Amadio Calligari è stato infatti recentemente individuato come il misterioso autore di un ciclo di lettere, scritte negli anni 1887-1893, finite non si sa come tra le carte di don Giuseppe Brunel, quindi ricopiate da Hugo de Rossi nei suoi quaderni di appunti [220]. Queste lettere, tutte scritte in ladino, contengono una quantità di straordinarie testimonianze folcloriche e rappresentano una delle fonti più importanti utilizzata dal De Rossi per la sua raccolta di fiabe e leggende fassane compilata nel 1912 e rimasta inedita fino agli inizi del decennio scorso [221]. Grazie alla riscoperta dei manoscritti del De Rossi, effettuata da Ulrike Kindl, i "brani tradizionali" raccolti dal Calligari nel 1906 possono essere ora collocati in un contesto più ampio e definito.

Rispondendo ad una sollecitazione dell'ignoto corrispondente, il

[218] Don Luigi Baroldi, originario di Fiavé (1853-1904), coadiutore e parroco in Fassa dal 1875 al 1880, scrisse numerose opere di carattere naturalistico e storico, tra cui le *Memorie storiche della Valle di Fassa* [Baroldi 1885] ora disponibili anche in edizione moderna [Baroldi 1980]. Tra le opere edite del sacerdote non vi sono tracce dei "Latrones" fassani. Benché studioso appassionato ed entusiasta, don Baroldi potrebbe aver avuto solo un ruolo marginale nella vicenda di questi versi, quello di raccoglitore anziché quello di autore. Lo stesso Calligari lo lascia intravvedere (...«che tanto ha raccolto in Fassa»).

[219] Guglielmo de Rossi, membro della Commissione Gartner avrebbe conosciuto soltanto le strofe n. 7 e 8, come si legge nelle schede realtive: «es sei nicht mehr bekannt; Rossi kennt 7 und 8».

[220] Tra i manoscritti del De Rossi si trova infatti l'originale, autografo ma anonimo, di una di queste lettere: il confronto con il documento conservato nella raccolta Gartner (lettera firmata del 6 giugno 1906) non lascia adito a dubbi.

[221] *Notizheft 2* (ca 1906). Al pari degli altri quaderni, questo documento è conservato nel lascito di Hugo de Rossi, presso il figlio dr Ernst de Rossi a Innsbruck. Fotocopia in Archivio ICL, Vigo di Fassa. Sull'insieme di tali manoscritti si veda l'apparato critico curato da Ulrike Kindl per l'edizione moderna della raccolta *Märchen und Sagen aus dem Fassatale* [De Rossi 1984]. Si veda inoltre Kindl 1985.

Calligari lamenta nella lettera del 17 gennaio 1891 la decadenza dell'antica usanza de *"jir en vila"*, e nel far questo riporta il testo di una curiosa canzone:

«Tu me domane novita sulle ville ma je passè chi eñ che i se strutaa, che i se svedelaa te saga, sun baldresca, i se pigolaa e n cuzolaa per ogni piz che i ciantaa [222]:

[Calligari B]

[1.] Trala la la la la le la
Chan che lera l'bon brigella
Devoler moet e mat
Lera i tempes del moat

2. Tralala lila lila lela
Le passa la Istadella
Le l'vent gonfed e neif
Chest le l'temp de fruir l'ceif

3. Apede al mur inbozole
Bon cicic, n'kuzolè
Le bulade da chiseñ
de nes vejes coi Trevisen

4. Del gran Vael straverč
Strafia naon e je vel
Somiar al boagnel
Nes vejes ne a lassa

5. Papače anché è disnà
Pult e sufa marenà
Rufiei un ceif da marindel
Senza čena star se pel»

1.
Quando c'era il buon "brighella"
estroso, bizzarro e matto
erano i tempi dell'abbondanza

2.
È passata la breve estate
c'è vento, tempesta e neve
questo è il tempo per goder del cibo

3. Vicino alla stufa, ben coperti
ben al caldo, accucciati
[a raccontare] le gesta antiche
dei nostri avi contro i Trevisani

4. Dirupi sul gran Vael
ne abbiamo superati strisciando
e bisogna assomigliare alla lumaca
(questo) i nostri vecchi ci hanno lasciato

5. "Fregolotti" oggi a colazione
polenta e farinata a pranzo
tortelli ripieni a merenda
senza cena si può restare.

[222] *Ibidem.* «Tu mi chiedi notizie sulle "vile", ma sono passati gli anni quando si riunivano [nella *stua*, n.d.T.], si sdraiavano sul paglericcio e sulla panca, si arrampicavano e si accucciavano in ogni angolo e cantavano». La traduzione proposta a lato è puramente orientativa: non sono pochi i punti di difficile interpretazione.

La situazione cui allude la lettera corrisponde esattamente al contenuto di due strofe, assai simili, che compaiono nei due testi raccolti dal Calligari (rispettivamente A.5 e B.3): vi si descrive per l'appunto l'usanza della *"vila"*, quando di sera la gente si riuniva nella *stua*, ben riscaldata dalla stufa in muratura, per ascoltare i racconti che narravano le gesta degli antenati. Era questo il nucleo forte della tradizione comunitaria, il meccanismo che garantiva la trasmissione del sapere tradizionale e la coesione stessa della comunità. L'estensore delle lettere si dimostra perfettamente consapevole del fatto che i nuovi modelli di comportamento, già compiutamente visibili nella seconda metà del secolo scorso, stavano facendo saltare irrimediabilmente tali meccanismi:

«Senza čena star se pel i disea!! No i era delicač e meles sche ades, le trop per chel che se trasforma dut, usanze, basc, lurjeres e vestiti. Ades i vel da sera, invece de se far na bella villa sempia, sir all'ostaria a siar, un va a una scola, l'auter te l'autra, de star a ciasa nessun no vel saer. Ecco cho che la e che dut va al manco e ven semper pezo, se la dura così in curt va dut de sbris e de nosa lingua e costumes restera nia auter che appena la memoria e valk letra, sen resta, sche letteratura patria» [223].

Non deve quindi sorprendere se dalle reminiscenze di antiche *viles* emergono documenti del tutto singolari come quelli trascritti dal Calligari, riferibili ad un genere di canto di tradizione orale assolutamente eterogeneo rispetto ai comuni repertori divenuti "di moda" nei tempi più recenti. Poco importa se in qualche strofa si possono intravvedere le tracce di una mano d'autore: la presenza di personalità emergenti all'interno delle veglie serali fassane è largamente attestato fino ad epoca recente. Questi leaders culturali avevano l'indiscusso compito di intrattenere gli astanti con le narrazioni più complesse ed importanti, ma anche di animare il canto e la musica [224].

[223] *Ibidem*. «Senza cena si può stare, dicevano! Non erano schizzinosi come adesso; è per questo che si modifica tutto, usanze, cibi, lavori e vestiti. Ora di sera, invece di fare una bella "vila" semplice, vogliono andare all'osteria a giocare, uno frequenta una scuola, l'altro un'altra; di stare a casa nessuno vuol più saperne. Ecco come va, che tutto si perde e peggiora; se va avanti così, in breve va tutto in malora, e della nostra lingua e delle nostre usanze non resterà nient'altro che appena la memoria, se ne resta, come letteratura patria».

[224] In alta Val di Fassa si ricordano ancora la figura di Ferdinando Jori de Mita di Penia

Campitello, i coscritti del 1911. In primo piano, con la chitarra, Bepi de Mita (Giuseppe Jori), a destra con l'organetto diatonico, il fratello Ferdinando.

In effetti i testi in esame lasciano trasparire tematiche che nulla hanno a che vedere con i soggetti agresti, satirici o amorosi dei canti largamente documentati fino ai giorni nostri. Ad esclusione della strofa "autoreferenziale" di cui già si è detto (n. 5), il primo testo contiene costanti riferimenti al mondo delle leggende fassane, che rimandano a motivi e figure facilmente rintracciabili negli scritti raccolti da Hugo de Rossi [1984, Kindl 1985]. Così i "Latrons" nella strofa n. 1, sono soldati mercenari protagonisti delle epiche battaglie contri gli invasori Trevisani, o *Trujegn* [225]. A questo tema potrebbero essere collegati anche i versi "patriottici" della successiva, benché qui sia lecito sospettare un apporto seriore di matrice dotta. Le strofe n. 3 e n. 4 rinviano ancora all'epica difesa della valle dai predatori e alla lotta dei fassani contro gli esseri maligni [226]. La strofa n. 6 sembra vantare la superiorità dei severi costumi fassani rispetto alle mollezze delle civiltà viciniori e incombenti, topos ricorrente nella mitologia dei popoli "barbari" in lotta contro i Romani. Analogamente la n. 7 ripropone il tema del cibo, nella dialettica tra necessario e superfluo, sviluppata anche nella strofa n. 5 del testo successivo. La n. 8 infine rinvia al motivo dell'abbondanza, il mitico *melaur* procacciato dal serpente benefico, figura che compare in diversi contesti narrativi [De Rossi 1984; De Rossi 1985, 164 e 167].

La strofa n. 9 in verità ha più l'aspetto di una rima infantile, e da qui forse l'esitazione del compilatore nell'aggiungerla alla serie precedente. Tuttavia la formula d'apertura e il nome contenuto nel secondo verso ci consentono immediatamente un collegamento con il testo riportato nella lettera del 1889. Difficile da decifrare è "Brighella", nome che richiama piuttosto il noto personaggio stilizzato dalla Commedia dell'Arte: sta di fatto che nel testo Calligari B, tale figura è connessa con il tempo mitico dell'abbondanza. L'incipit "trala lila lila lela", che apre anche la strofa n. 2, rinvia verosimilmente ad un modulo di canto popolare, su cui si dovrà tornare.

(1901-1971), narratore ed apprezzatissimo animatore delle veglie serali. Al pari del fratello Beppino, era anche buon suonatore di organetto e leader di gruppi di canto.

225 I contesti narrativi documentati dal De Rossi, quindi ripresi dal Wolff, identificano i "Latrons" (o "Latrones") con gli Arimanni. Su questo nesso si veda più oltre § V.3.

226 Spiega così in nota il Calligari: «*Vivane*, gente esperta ed indovina che si trovava in principio nella Valle. *Quatempora*, Divinità che girava la note in certe epoche facendo male a chi la incontravano. *Bregostane*, gente temuta e divoratrice».

A differenza del precedente, il testo Calligari B appare decisamente più organico e conseguente, sia nella forma che nel contenuto. Il tema dominante è legato al "tempo del cibo", che – passata l'estate – scandisce le giornate invernali trascorse nella *stua* calda, nel segno delle narrazioni e del ricordo. Piuttosto enigmatica resta la strofa n. 4, che sembra tuttavia rinviare anch'essa agli insegnamenti degli antichi.

2. *La cianzon del Col de Me*

A questo punto è opportuno prendere in considerazione il contenuto di un'altra lettera attribuita ad Amadio Calligari, dalla quale il De Rossi ricava le suggestive testimonianze relative al *Col de Mé* (Col di Maggio), il luogo rituale degli antichi fassani [De Rossi 1984, 70-75]. Già Ulrike Kindl nell'apparato critico dell'edizione delle *Märchen und Sagen* aveva richiamato l'attenzione su di una «curiosa canzone», il cui testo compare in un quaderno di appunti del De Rossi (*Notizheft n. 2*) trascritta da altra mano sopra un foglietto volante [227]:

Canzone

I. Nos de ven bibe vù
A nom de numa el sas
A nos al ton e pabol asà
Pos mort l'elis a dù.

II. Ant tinarez asì
Pepe tor coà
En barat les bot
E taf cum slap a garat.

Ogni strofa seguita dall'antico
Trala la li la le la,
la la la li la le la
Trala cet.

[227] Diversamente dalle prime congetture, oggi possiamo ritenere – in base ad un confronto calligrafico – che anche questo foglietto sia stato vergato dal Calligari. Un'ulteriore prova ci viene dal *Notizheft Fassa V* dove il Wolff, in data 23.3.1906, annota: «Von Tinna Rezia hat Callegari noch ein Lied». Dovrebbe proprio trattarsi della nostra «Canzone» (Gentile comunicazione di U. Kindl).

Il testo si chiude con un'ulteriore annotazione:
«L'aria della canzone quella del Trala la li la le la».

Nell'impossibilità di fornire una notazione musicale, l'estensore del documento intende certamente asserire che si trattava di un testo dotato di un proprio supporto melodico, anzi di una forma "antica" di canto: questa sembra caratterizzata da un ritornello non sense e da uno schema metrico in versi novenari, che peraltro si ritrovano identici anche nei testi esaminati nel paragrafo precedente. Maggiori dettagli circa la natura e la provenienza del canto sono contenuti nella lettera del 2 febbraio 1889:

«più in sù al Col dal Me punto delle funzion pagane, dei bai, e convitti alò i fasea sir al moel e al sas (intiera misura) ei cianta na strofa, la e sentuda, ma la e si matta ma via io te la voi scriver.

Nos de ven bibe vù
A nom de numa al sass
a nos al ton e pabol a sa
Pos mort l'elise a dù.

[a margine:] Le desche un Eviva ai Dei

Chel pere veje da 80 en al ne sa amò valch toch ma no se e bon da meter insema nia. Tu tu pes capir valch più che jo che [e] cosi gust la spiegation» [228].

Una sorta di invocazione propiziatoria agli Dei, qui individuati in *Numa* e *Tina Rez*: tale sarebbe il senso, secondo il Calligari, di questo enigmatico testo. Versetti rituali, dunque, che essendo ormai pressoché incomprensibili venivano a quel tempo soltanto cantati a bocca semichiusa, o meglio cantilenati [229]. In effetti la veste linguistica di questi

[228] Manoscritti De Rossi, *Notizheft 2*. Il Quaderno, nelle pagine che seguono, riporta anche un testo quasi parallelo in lingua italiana, tratto apparentemente da una successiva lettera di analogo tenore. Ne riportiamo i passi corrispondenti, in luogo della traduzione: «a levante si trova una piccola collinella separata ora scondotta chiamatta Col de Me, famoso luogo dove convenivano ad esercitare i giuochi e feste di ballo, con alla somita sopra un pedestallo un pop [= *pupazzo*, n.d.C.] e la gente che ballava attorno con le mani inghirlandate e dove veniva fatte le libazioni cantate le canzone che arrivai a metterla insieme e che ti scrissi. Questo deve essere stato il consegno anche della preghiera come deduce dalla canzon, "Ant Tina rez asi, pepe tor per coa" "en barat les tos, et taf e slap a garat"».

[229] Nella corrispondente redazione tedesca del manoscritto si legge: «da unverständlich und nur bruchweise Worte zum Vorschein kommen, mehr gesummt» [De Rossi 1984, 94]. Rinunciamo in questa sede a proporre una traduzione letterale.

testi è ben lontana dal fassano corrente: sembra trattarsi di un vero e proprio linguaggio rituale, caratterizzato da tratti arcaici e ipostatici che qua e là emergono anche nei testi esaminati nel paragrafo precedente [230].

Tale linguaggio accomuna un intero ciclo di narrazioni leggendarie, di chiaro sapore mitologico, contenute negli scritti folclorici del De Rossi e dovute in gran parte ai materiali del Calligari. Dall'ambiente delle veglie serali, luogo privilegiato della trasmissione del sapere comunitario, siamo così passati alla testimonianza di canti rituali, i cui frammenti sopravvivono inaspettatamente come cristallizzati nel nucleo profondo della tradizione.

L'anello di congiunzione è costituito dalla figura del vegliardo ottantenne che il Calligari indica come il detentore di conoscenze tanto inconsuete e stravaganti [231]. Benché manchino riferimenti precisi, allo stesso informatore potrebbero essere dovute anche le altre testimonianze che in qualche modo rinviano a forme di narrazione declamata o cantata. Ci limitiamo a proporre in questa sede due quartine, rinviando per gli altri passi all'edizione del De Rossi [1984]:

La cea [232]

Tello flicavi
per Cea to mare
al temp de raspar
le furie zabiar

[230] Si veda ad esempio in Calligari A, 7: *a garat* (in abbondanza), *taf e slap* (mangiare e bere), *n ton* (in salute). Più diffusamente cfr. anche Chiocchetti 1985, 135-36.

[231] Nella redazione ladina relativa al Col de Me [De Rossi 1984, 98] il riferimento al vecchio informatore e le perplessità sulle sue testimonianze trovano la seguente formulazione: «Na čanzon, ke n la uta, i la čantaa la e sentuda dan veját da nonanta doi egn. La e ben mata, mo mpo la note su» (Una canzone che allora si cantava l'ho sentita da un vegliardo di 92 anni. È sì priva di senso, ma ciò nonostante la trascrivo).

[232] II lettera 2/3 1890: «... la sent na ous douča che cianta (Ma no grignar, che chis egn j era net mac)». Ritornano anche qui le espressioni di scetticismo: "ma non ridere, poiché una volta erano proprio matti". Cfr. anche De Rossi 1884, n. 52.

La vivana e l cian [233]

O belle creppe baite nose!
Se popul saes chi nos sion
Che ton, aur, amor te man aon
Schašè kol čian no fosaron

Probabilmente non conosceremo mai l'identità dell'anziano narratore, né la vera portata del suo repertorio: «In ogni caso ci troviamo di fronte a documenti riferibili a una stessa matrice stilistico-narrativa, forse addirittura all'ultima eco di uno stesso narratore, depositario ormai incompreso della forma canonica del raccontare, il vate-poeta cui anticamente all'interno della comunità era demandato il compito di esporre "in forma eccellente" il sapere tradizionale. Si tratterebbe in questo caso di una figura assai simile a quella dei *ciantastories* di cui lo stesso Wolff aveva raccolto la testimonianza» [Chiocchetti 1985, 136].

3. Frammenti di canto epico-narrativo nelle valli ladine

La figura dei cantastorie ladini, depositari dell'antica poesia epica delle Dolomiti, è tratteggiata da Karl Felix Wolff in appendice alla nona edizione delle *Dolomitensagen*: «I Cantastories o Filìpes (narratori, giullari) formavano una casta particolare, molto considerata, probabilmente derivante da sacerdoti pagani, cantori rituali» [234].

Leggendo questa incisiva formulazione è difficile non pensare alla figura del sacerdote che a mezzogiorno, dall'alto di Col de Sas de la Vea, intonava l'antica canzone "Nos de ven bibe vu" [De Rossi 1984, 94]. In effetti, alla luce dei testi tramandatici dal Calligari, anche le testimonianze raccolte dal Wolff sui *ciantastories* ladini acquistano spessore e credibilità. Queste sembrano provenire infatti da fonti distinte, ma comunque localizzate per lo più in Fassa: lo stesso Wolff a questo

[233] IV lettera 24/12 1891: «.. la se a metù a ciantar». La narrazione comprende altre undici quartine rimate. Cfr. anche De Rossi 1984, n. 53, e soprattutto l'ampia disamina in Kindl 1985.

[234] «Die Cantastòries oder Filìpes (Erzähler, Spielmänner) bildeten einen eigenen Stand, der sehr angesehen war und wahrscheinlich aus heidnischen Priestern (rituelle Sängern) hervorgegangen ist» [ora anche in Wolff 1977[14], 835].

proposito cita in particolare due informatori, il vecchio Franz Dantone di Gries e una non meglio identificata "alte Frau aus Plan de Tjampedèl" [Wolff 1977[14], 834-35] [235].

Secondo queste fonti, l'attività dei *ciantatories* si svolgeva essenzialmente durante le veglie serali, di cui anche il Calligari sottolinea l'importanza e l'inesorabile declino. Le antiche storie, preventivamente sottoposte ad una sorta di censura da parte delle anziane donne di casa, venivano presentate nelle accoglienti *stues*, dove le donne in particolare si riunivano per filare (*Spinnstube*): non si trattava solo di momenti di svago, ma di una vera e propria attività educativa che coinvolgeva i giovani e le ragazze [236].

Una testimonianza raccolta dal Wolff dalla viva voce del gardenese Wilhelm Moroder-Lusenberg intorno all'anno 1900, confermando l'esistenza di un epos comune alle diverse valli ladine, sembra alludere anche ad una diversa fruizione sociale: «Noi Ladini possediamo un antico poema epico incentrato sui monti di Fanis, che veniva rappresentato come spettacolo nei teatri popolari e negli stabbi adibiti al ballo; dall'inizio delle guerre contro i francesi, ovvero circa dal 1796, questo è andato perduto» [Wolff 1957, 463] [237].

In ogni caso le narrazioni dei cantastorie ladini, sia nella forma privata delle *Spinnstubenerzählungen*, sia nella forma pubblica della rappresentazione teatrale, appaiono inscindibilmente connesse con la musica ed il canto. Anzi, i *ciantatories* «solevano presentarsi agli ascoltatori con un versetto cantato», come quello riferito dal vecchio Franz Dantone di Gries:

235 Nelle scarne indicazioni qui contenute non si fa cenno né ai quaderni del De Rossi, né tantomeno alle lettere del Calligari, le quali pertanto vanno considerate come una fonte indipendente.

236 «Die Spinnstube war nicht nur der Arbeit und dem Vergnügen gewidmet, sondern sie waren auch *Erziehungsanstalt*, und zwar nicht bloß für die Mädchen, sondern auch für die Burschen» [Wolff 1977[14], 834].

237 La prima redazione del ciclo leggendario relativo al Regno dei Fanes, nel quale confluiscono motivi provenienti da diverse vallate dolomitiche, è pervenuto al Wolff attraverso una redazione fassana fornitagli da Hugo De Rossi. Tuttavia la materia ivi narrata sembra aver effettivamente costituito, in passato, un patrimonio comune delle genti ladine. Si vedano in particolare le diverse testimonianze raccolte in proposito e riferite dallo stesso Wolff nell'introduzione alla sua "sistemazione" letteraria dell'epos [Wolff 1957, 453-468].

De ròba vèyes	Di cose antiche
e de prùmes tèmpes	e dei primi tempi
ay ò aldì	ho udito
e vò kunté bayèdes!	e voglio raccontare

Secondo l'informatore, «ogni narratore aveva un suo particolare versetto, e un suo proprio modo di cantare» [Wolff 1977[14], 835]. È curioso notare come questi versi presentino una forma linguistica niente affatto omologabile al fassano del nostro secolo, un tratto in qualche modo riscontrato anche nei testi tramandati dal Calligari. Qui tuttavia non si tratta soltanto di arcaismi e formule rituali ipostatizzate, ma di un tessuto linguistico ben più complesso, che il Wolff interpreta in questo modo:

«Ci devono essere stati parecchi versetti come questo. Di fronte ad essi i Ladini di oggi scuotono il capo, perché sono composti con parole provenienti da diverse parlate ladine. Infatti *vèyes* (vecchie) si dice solo in Fassa, *bayèdes* (racconti) soltanto in Marebbe. I *Ciantastories* vagavano infatti di valle in valle e si appropriavano delle parole più svariate. Nell'usarle tutte, essi tendevano alla formazione di una "koiné" ladina, a una comune lingua d'uso, che però non è mai stata in grado di affermarsi» [Ibidem] [238].

È difficile dire quanto tale interpretazione sia fondata, e solo un'analisi critica sulle fonti del Wolff potrà verificare l'attendibilità dei frammenti poetici in lingua ladina contenuti nella sua opera. Sta di fatto che, già cent'anni fa, anche i testi raccolti dal Calligari – per le anomalie che ne caratterizzavano la veste linguistica – suscitavano lo stesso scetticismo. Anche ammettendo che ciò avvenisse semplicemente per i tratti marcatamente arcaici, si tratterebbe pur sempre di sopravvivenze di notevole interesse, residui cristallizzati di fasi linguistiche superate, e – in quanto tali – tracce di una lingua epico-rituale che doveva aver costituito il veicolo di un repertorio di canto narrativo proprio delle popolazioni ladine.

Riportiamo qui i più significativi frammenti poetici contenuti nelle opere del Wolff:

[238] Più propriamente i primi due versi sono in fassano, i due seguenti richiamano piuttosto forme del ladino marebbano: il terzo verso andrebbe inteso come *à iù (iö) aldì.*

Soreghina [Wolff 1918, 69]

Sa la costa de Freìna
i nösch vèyes i contèa,
ke na òta je stasèa
la lusénta Soreghìna

Questi versi furono pubblicati dal Wolff per la prima volta in un articolo apparso in "Österreichische Touristen Zeitung" [n. 4-5, 1918] col titolo *Die altalpine Poesie der Ladiner*, successivamente ripreso su "Der Schlern" con il titolo *Dolomitenpoesie* [Wolff 1921]: qui i versi sono introdotti dalle seguenti parole: "Il destino di Soreghina era cantato in una Romanza [sic] che iniziava con la seguente strofa". La strofa, con poche modifiche ortografiche, compare anche nelle *Dolomitensagen* [Wolff 1957, 132]. Di una "Lichtprinzessin Soregina" il Wolff parla già nella sua *Monographie* [Wolff 1908, 219 e 327], mentre il versetto compare annotato nel quaderno "Dolomitenstraße - Nachträge" in data 20.8.1909 in una forma leggermente diversa [Kindl 1997, 72]:

Sa Kiarvena 'n Val di Fassa
i nös vejes i Kontea
ke na outa je stasea
la prinßeßa Soreghina

Non può sfuggire l'affinità tra questi versi e certe strofe raccolte dal Calligari che celebrano i racconti degli antenati *(nösh veyes)*. Anche la forma metrica, con la rima ABBA, richiama i frammenti esaminati nei paragrafi precedenti. Il linguaggio è per contro coerentemente ladino fassano.

Albolina [Wolff 1957, 165]

Blank de stáiles,	Bianco di stelle alpine
ráy de norèyes	rosso di rododendro
alba, alba,	alba, alba
veyn te mes èyes!	vieni nei miei occhi.

Nel contesto della struttura narrativa la quartina rappresenta una formula magica, non necessariamente connessa con un'intonazione melodica. Ciò che tuttavia risulta interessante è la veste linguistica:

benché la leggenda sia esplicitamente ambientata in Fassa, questa si discosta sensibilmente dal ladino fassano, per tratti che rimandano in un certo modo alla presunta *koiné* dei cantastorie [239]. Convince assai poco tuttavia la traduzione proposta dal Wolff, che si basa su di una lettura in chiave botanica decisamente forzata [240]: purtroppo i quaderni dello scrittore non offrono alcun riferimento per controllare la provenienza di questi versicoli [Kindl 1983, 93].

La fanciulla di Giralba [Wolff 1957, 349]

Nela boscósa
Val de Girálba
na bela tósa
vàrda nel'àlba!

I versi, riferibili ad una variante ladino-veneta, non richiedono particolari spiegazioni. Essi compaiono in una nota alla prima edizione delle *Dolomitensagen* preceduti dalle seguenti parole: «Musicisti campestri delle valli meridionali delle Dolomiti cantavano un tempo la storia della fanciulla di Giralba; e per tutta la regione fino al mare le donne che lavoravano nei campi e i barcaioli conoscevano la canzone del cavaliere povero e della ricca veneziana. Ora se ne è conservato soltanto il ritornello».

L'ultima Delibana [Wolff 1957, 383 e 420]

Sa Monte Póre,
ánter le bóre
la Delibàna
dyóvre la vána!

[239] "Blank" potrebbe anche essere una forma arcaica per l'odierno *bianch*; "stailes" (fass. *steiles*) sembra invece rinviare a una realizzazione gardenese. Anche la forma verbale dell'imperativo "veyn" non ricorre nel fassano odierno, dove è sostituita da *gei* (vieni).

[240] Il verso più critico è il secondo: "ray de noreyes". Nel fassano odierno *norei* (pl. *norées*) più che al rododendro si riferisce ai cespugli di ontano *(alnus viridis)*. Per contro "ray" sta per "raggio", e non può indicare in alcun modo il colore rosso: ipotizzando qui un'alterazione del testo per "ray de soreye" (e lasciando stare le

Nel contesto della narrazione, questi versi compaiono ben due volti preceduti rispettivamente dalle seguenti parole: «Si diede inizio alla festa, e la folla cominciò a ballare. Allora la gente intonò un canto magico che avrebbe dato forza alla Delibana e che si concludeva con il seguente ritornello» [*Ivi*, 383]. «Quando [la principessa] venne fuori all'aperto fu accolta con grida di gioia, e tutta la folla intonò l'antica canzone della miniera» [*Ivi*, 420].

La struttura narrativa, localizzata in Fodom alle pendici del Monte Pore, è assai articolata e complessa anche in virtù di interpolazioni liberamente introdotte dall'autore [241]. Tuttavia è ben riconoscibile un nucleo originario, di più probabile origine popolare, incentrato sul mito della ricchezza e della felicità e sulle virtù magico-rituali del canto [242]. Sembra che nella tradizione orale la leggenda prevedesse interi passi rimati, forse cantati, in modo non dissimile da quanto appare nelle redazioni più antiche de *La vivana scacciata* [Kindl 1985]. Nel testo del Wolff, oltre ai versi sopra riportati, ricorrono numerose strofe in lingua tedesca liberamente ricreate dal Wolff, «poiché gli antichi canti (eccetto la strofa del Monte Pore) erano ormai dimenticati» [243].

Il nucleo fondamentale della leggenda era noto al Wolff fin dal 1905 [Kindl 1983, 157], ma dai quaderni non risultano ulteriori indicazioni riguardanti il canto della Delibana.

I canti degli Arimanni [Wolff 1908, 247]

El tamburín, el tamburín
l'è n'omo picenín,
ma siòn contènc d'ajer truvè
el pice tamburín!

stelle alpine) avremo una formula assai più consona con l'invocazione alla luce richiesta dalla narrazione: "biancore di stelle / raggio di sole / alba, alba / vieni nei miei occhi".

241 È lo stesso Wolff che in una postilla al racconto rende palese il suo intervento di rielaborazione [Wolff 1957, 424].

242 «Es ist doch das Lied von dem Bergwerk, von dem Reichtum und von dem Glück unseres Landes» [Wolff 1957, 382]. Il motivo, certamente connesso con il mito di *Aurona*, presenta qualche affinità con il *melaur* fassano nonché con il contenuto del misterioso canto del *Col de Mé*.

243 Anche nella versione di tradizione orale, secondo il Wolff, le parti in rima dovevano venir riformulate ad sensum: «Die gereimte Stellen konnten nur dem Sinne nach

Questi versi compaiono per la prima volta nella *Monographie der Dolomitenstrasse*, e sono ripresi nell'edizione italiana de *Il regno dei fanes* [Wolff 1932, 279] in una nota all'episodio intitolato "Il torneo di Contrin" connesso con gli esordi di Lidsanel nell'epos come tamburino degli Arimanni fassani. La connessione con la vicenda dell'eroe può anche apparire forzata, ma ciò nulla toglie alla plausibilità del reperto, che il Wolff presenta come il frammento di un vecchio canto fassano" [244]. Altre attestazioni ricavabili dai quaderni manoscritti non sono per ora note, ma non è privo di significato il fatto che anche qui la veste linguistica riporta alla *koiné* interladina ipotizzata dal Wolff [245].

Nella stessa opera il Wolff riferisce una seconda strofa, che parimenti sarebbe appartenuta ai canti epici degli Arimanni, e che egli avrebbe personalmente udito cantare in Fassa da un falciatore [246]:

Nos ètres Arimans
porton de grèn dsabjójn
e i ne dis ladrójn
sebèn che nój no sjón!

L'anonimo informatore avrebbe chiarito il senso di questi versi: gli Arimanni, un tempo considerati valorosi guerrieri, avrebbero dovuto subire l'onta di essere ritenuti dei comuni ladroni [247]. Secondo il Wolff

erneuert werden, weil die alten Lieder (bis auf dal Gesätz von Monte Pore) vergessen waren» [Wolff 1957, 424].

244 «Man kann diese Strophe noch heute in Fassa hören, doch wissen die Leute meistens nicht mehr, wo sie herrührt» [Wolff 1908, 247]. «Esiste ancor oggi la seguente strofa di un vecchio canto fassano» [Wolff 1932, 278].

245 Si notino forme come *pice* (fass. *picol*) e l'infinito in *-é* (*truvé*, fass. *troèr*), che afferiscono decisamente all'area badiotto-marebbana.

246 «Einst hörte ich in Unterfassa von einem Mäher folgende Strophe singen. Ich frug den Mann sofort, wo er das her habe und notierte mir die Strophe, aber weder er noch seine Arbeitsgenossen konnten mir befriedigende Auskunft geber» [Wolff 1908, 247]. La stessa quartina compare anche nel successivo articolo *Dolomiten-poesie* [Wolff 1921, 3-4]. La prima annotazione risale al 23.3.1906, *Notizheft Fassa* V [Kindl 1997, 19].

247 «Die Arimannen sind unbeliebt geworden; man nennt sie nicht mehr *Verryères* (d.h. Krieger), sondern *Latrònes* (d.h. Räuber)» [Wolff 1921, 4]. Lo stesso concetto emerge anche dalle testimonianze raccolte dal De Rossi [1984, n. 32], provenienti – ancora una volta – dalle lettere di Amadio Calligari, in perfetta concordanza con le reminiscenze epiche dei testi citati in § V.1.

la strofa sarebbe appartenuta senza dubbio «ad un antico canto guerriero» connesso con l'epopea degli Arimanni fassani [248].

I versi sopra citati non compaiono tuttavia nell'edizione integrale delle *Dolomitensagen*, né nelle corrispondenti edizioni italiane. Nel *Notizheft Fassa IV*, alla data 29.06.1905, si trova invece una annotazione in qualche modo correlata con il soggetto in esame, che potrebbe riferirsi a circostanze analoghe a quelle sopra riportate:

Nos etres ladrons
porton i sabions

Ripetutamente nelle opere citate il Wolff sostiene che in Fassa si sarebbe conservata più a lungo che altrove l'antica poesia epica, in particolare un poema incentrato sulle gesta degli Arimanni a difesa della valle contro i Trusani. Tale poema avrebbe avuto per lo più forma di canto, ed avrebbe costituito il nucleo essenziale di antiche rappresentazioni teatrali tanto amate in Fassa, articolate in forma di trilogia: "*La litsa de Contrin, La lum di morts, L'ultim di Latrones* (Das Waffenspiel von Contrin, Das Licht der Toten, Der letzte der Latrones) [Wolff 1913 e 1918] [249]. Il punto culminante della prima parte doveva essere il "Canto funebre" in onore dei combattenti caduti per la libertà [250], mentre la terza parte avrebbe presentato diversi antichi canti ladini: oltre al "Canto di guerra" (cui sarebbe appartenuta la strofa sopra riportata), vi avrebbe trovato luogo un "Canto del Sassolungo" e un "Canto delle Camarites" intonato nelle feste di nozza [251].

Il mezzo espressivo di questi canti narrativi sarebbe dunque stato il

[248] «Die Strophe gehört ohne Zweifel zu einem altfassanischen Soldatenliede und wurde wohl vor tausend Jahre in den *Tschastèl* der Gaugemeinde von den Arimannen gesungen» [Wolff 1908, 248].

[249] Su questi tre soggetti si articolerà anche la ricostruzione delle vicende arimanniche che il Wolff inserirà (con evidente forzatura) nel ciclo de "Il Regno dei Fanes" [Wolff 1957].

[250] «Das "Totenlied der freien Contriner", damit die Seelen der Gefallenen aufsteigen können in den Heldenhimmel - eine offenbar uralte Vorstellung. Dieses Lied soll einer der Glanzpunkte des Stückes gewesen sein; leider ist keine Zeile davon erhalten» [Wolff 1918].

[251] «In diesem Teile kamen mehrere altladinische Lieder vor; von einem Kriegslied der Arimannen ist noch eine Strophe, jedoch ohne Melodie, erhalten; gänzlich verschollen sind das Heimatlied vom Saß-leng und das bei den Hochzeitsfeiern gesungene Camarites-Lied» [Wolff 1918]. Sulle possibili connessioni tra questo

ladino, che in antico doveva costituire una lingua più evoluta di quanto non appaia in epoca storica [252]. Ci potrà pur essere qualche forzatura nelle formulazioni del Wolff; tuttavia le anomalie linguistiche riscontrate nei testi qui presi in esame sembrano effettivamente riflettere un'evoluzione linguistica in senso letterario [253].

Più in generale, alla luce dei nuovi documenti riportati alla luce da Amadio Calligari, questi frammenti sembrano confermare l'esistenza di un'antica poesia epica delle genti ladine: come altrove la *Chanson de gestes*, essa veniva trasmessa e diffusa verosimilmente con il supporto del canto e della musica. Non sarà possibile conoscere quali modalità di formalizzazione avessero assunto tali poemi all'epoca della loro piena vitalità, mentre è ben noto il meccanismo di destrutturazione che ha prodotto lo stato residuale conosciuto dai folkloristi tra Otto e Novecento.

Di fronte all'indebolimento della memoria popolare (e in mancanza di redazioni scritte) si perde per prima cosa l'articolazione in versi: della leggenda si conserva appena la trama, trasmessa in prosa, talvolta accompagnata da qualche frammento poetico di maggior rilievo funzionale. Le varie redazioni de *La vivana cacciata* pervenute fino a noi sembrano afferire precisamente a stadi diversi disposti lungo un processo evolutivo di questo tipo [Kindl 1985].

Nonostante la loro forma linguistica, arcaicizzante e ipostatica, i versetti superstiti vengono tramandati anche al di fuori di contesti narrativi coerenti, grazie alla valenza ritmico-melodica che li caratterizza. Infine, l'obsolescenza delle antiche modalità di canto li svincola da qualsiasi riferimento musicale, rendendoli talvolta fungibili a nuove

"Canto delle Camarites" e l'usanza della *Bonasera ai sposc* cfr. in quest'opera, vol. II, Chiocchetti-Poppi, *Il canto della Buona sera*.

252 «Man bringt die alten Sagen und Überlieferung in Liederform. Man macht Schauspiele und führt sie im Freien auf. Die Sprache, deren man sich bediente, war die ladinische; sie muß sogar besser entwickelt gewesen sein, als die heutige» [Wolff 1921, 2-3]. «Die Fassaner besaßen Volksschauspiele kriegerischen Inhaltes, denen Einleitungen und Nachträge viel älterer Herkunft angegliedert wurden. (...) Schon dies läßt erkennen, daß es einst ein uraltes Epos oder Volksschauspiel gegeben haben muß, in dem das "Reich der Fanes", d. h. das ursprüngliche Land und Volk der Dolomiten, gefeiert wurde» [Wolff 1957, 457, e passim].

253 In altro luogo abbiamo richiamato l'attenzione, ad esempio, sulla presenza nei testi raccolti dal De Rossi di latinismi e termini dotti [Chiocchetti 1985].

fruizioni. Qualcosa del genere potrebbe essere accaduto anche per il *Marmolèda-Lied* e il canto di Conturina (*Son de sas e no me meve*) di cui si è detto nella sezione III (§ 2.2 e 2.4): questi – al pari dei frammenti sopra riportati – sono stati ricontestualizzati (ovviamente con beneficio d'inventario) grazie alle intuizioni del Wolff.

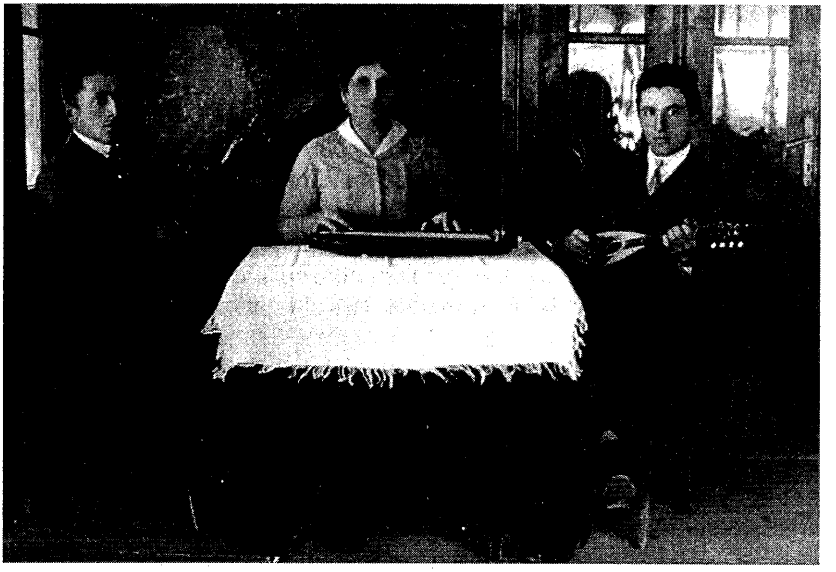
Non sapremo mai quali forme musicali abbiano caratterizzato le narrazioni epiche delle genti ladine. Tuttavia, il fatto che la canzone del *Col de Mé* all'epoca del Calligari venisse "cantilenata" *(mehr gesummt)* potrebbe riferirsi non solo e non tanto ad un deficit di memoria, quanto alla persistenza di modalità di canto ormai del tutto estranee ai canoni estetici ormai dominanti della società ladina in rapida evoluzione [254].

Conclusioni

La documentazione raccolta in ordine all'uso del ladino nel canto di tradizione orale, pur nella sua frammentarietà, lascia intuire nella società fassana precontemporanea l'esistenza di una produzione poetico-musicale fortemente legata alle forme dell'organizzazione sociale ed alle sue rappresentazioni simboliche. Due sembrano esser stati i luoghi principalmente deputati alla trasmissione di questi elementi culturali, veicolati dal canto e dalla narrazione: le veglie serali e l'ambiente dell'alpeggio.

Ciascuno dei due milieu culturali appare connotato da tratti specifici e particolari. Già Karl Felix Wolff, a proposito della narrativa di tradizione orale, aveva teorizzato una certa dicotomia tra la cultura della *Spinnstube* e quella della *Schafalm*: il primo avrebbe costituito il luogo riservato ai racconti di tono più elevato ed aulico, trasmessi da cantastorie vaganti, il secondo sarebbe stato invece connotato da soggetti più rudi ed ordinari. Il Wolff, come era costume alla sua epoca, tende a ricondurre tale diversità di "toni" al fatto che la *Spinnstube* era indiscusso dominio delle donne,

[254] Questa dinamica emerge ricorrentemente dall'analisi condotta sulla documentazione relativa alla vita musicale in Fassa tra Otto e Novecento. Ciò vale in particolare per i documenti d'archivio, ma anche per i documenti di fonte orale, in particolare quelli relativi al canto dei Tre Re e alla canzone della Buona sera agli sposi (in questo volume Ghetta-Carlini, *La vita musicale in Val di Fassa attraverso i documenti*; Morelli-Chiocchetti, *I "Sacri canti" e il rito dei Trei rees*; in quest'opera, vol. II, Chiocchetti-Poppi, *La canzone della Buona sera*).



Vita musicale nella "stua" e sull'alpe. Sopra: Mazin, anni '30-40 (alla zitra Nena de Jan); sotto: Vigo, inizi '900.

mentre gli alpeggi erano piuttosto luogo frequentato da uomini, pastori, cacciatori, boscaioli [Wolff 1957, 23] [255].

Che qualcosa del genere possa essere accaduto in un lontano passato è cosa difficilmente dimostrabile, ma non improbabile. Tuttavia nel secolo scorso, con il progressivo sviluppo dell'allevamento bovino a scapito di quello ovino, anche i tradizionali rapporti sociali subirono le prime profonde trasformazioni: l'alpeggio, adibito non più solo a pascolo brado ma destinato in larga misura alla produzione del foraggio da stalla, richiamò certamente – e in maniera cospicua – uomini e donne, divenendo sempre più luogo d'incontro tra abitanti dei villaggi e vallate contermini.

Alla luce dei documenti relativi al canto tradizionale, la dicotomia ipotizzata dal Wolff sembra acquistare un'ulteriore connotazione in senso dinamico: nel corso dell'Ottocento la trasformazione dei rapporti sociali da un lato porta con sè (come lamenta il Calligari) il declino delle veglie serali come luogo privilegiato della trasmissione del sapere tradizionale e della *Erziehung*, dall'altro lato provoca l'apertura dell'alpeggio estivo ad una socializzazione più ampia e all'innovazione culturale. Alla bipolarità dei contesti non corrisponde più una rigida divisione tra i sessi: l'elemento femminile cessa di essere confinato nelle *Spinnstube* (sotto la tutela delle anziane), per caratterizzare – con la presenza delle giovani *resteladores* e *ciasarines* – la dinamica degli scambi intergenerazionali e intercomunitari che si svolgono in estate sulle alte praterie.

Questa sembra essere la situazione delle relazioni sociali in Fassa tra Otto e Novecento adombrata nei repertori raccolti dal Venturi e dal Gartner: a malapena essi comprendono pallide memorie dell'antico canto epico veicolato nelle veglie serali, mentre i più numerosi esempi di canti d'alpeggio appartenenti ad una tradizione indigena appaiono ormai minoritari rispetto al crescente apporto di repertori esterni. Il fenomeno dell'assimilazione linguistica che interessa un consistente numero di testi afferenti all'area trentino-veneta e la creazione di nuovi

[255] Per vie diverse, anche Mario Alinei nel suo esemplare saggio su "Silvani e Aquane" giunge a formulare per la preistoria ladina un analogo modello interpretativo basato sull'opposizione strutturale tra mondo di pastori e cacciatori (a predominanza maschile) e mondo di raccoglitori e agricoltori (a predominanza femminile) [Alinei 1985].

canti sulla base di moduli vaganti, confermano la residua disposizione dei fassani all'uso della lingua locale nel canto; nello stesso tempo tali tendenze attestano l'obsolescenza delle vecchie forme musicali e la spinta innovativa verso modelli estetici ritenuti più attrattivi.

Come era lecito prevedere, i repertori documentati ai nostri giorni non conservano che sporadiche tracce dei canti legati alla cultura dell'alpeggio (nessuna ovviamente dell'antico canto epico-narrativo): la cesura storica della Grande Guerra ha definitivamente rigettato nell'oblio gran parte del patrimonio legato al sapere tradizionale. Ciò è accaduto in particolare per le forme simboliche legate a contesti obsoleti o destituiti da funzionalità sociale: tanto le veglie serali, quanto la vita dell'alpeggio appartengono ormai da tempo a fasi storiche del tutto superate, mentre una vitalità residuale sembra conservarsi in certe forme di ritualità.

"I fascegn cianta dut per talian", affermava già intorno al 1856 il giovane G.B. Zacchia. La percezione era esatta, se la immaginiamo riferita ai generi di canto ritenuti importanti, come il canto liturgico o quello comunque connesso con forme di ritualità socialmente rilevanti, come nel caso dei *Trei Rees*, o della *Bonasera* agli sposi; ugualmente l'affermazione coglieva una tendenza ormai dominante anche nel repertorio profano, dove si prediligevano i moderni testi dei fogli volanti o le accattivanti "canzoni" di genere amoroso, come documentano le numerose trascrizione conservate nei canzonieri manoscritti [256].

Al ladino restava in realtà uno spazio assai ristretto, e niente affatto esclusivo: già nel canto satirico la produzione indigena subiva il prestigio della lingua italiana, con la quale l'idioma locale casomai poteva alternarsi per accentuare l'effetto comico (§ IV.4). Solo riproposti in chiave satirica taluni canti nati dalla cultura dell'alpeggio mantenevano una certa funzionalità, come nel caso de *La Gardenera* (§ I.2-4) o de *La luna fioresc* (§ II.1).

Per contro la lingua locale sembra continuare a ricoprire un ruolo considerevole in generi ritenuti "minori", come quello dei canti infantili (filastrocche, conte e ninne nanne), ultimo presidio di quei processi di acculturazione dai quali un tempo, nell'intimità delle "stue" fassane, i

[256] In questo volume Q. Antonelli, *La scrittura della voce. Canzonieri popolari fassani*, e S. Zanolli, *Il repertorio profano in lingua italiana in Val di Fassa.*

giovani apprendevano dagli anziani i miti costitutivi della società tradizionale. Spia emblematica di questo passaggio può essere considerata la strofa «Trala la li la le la / chan che lera l'bon brigella» [Calligari B], in origine evocante il tempo mitico dell'abbondanza e quindi riformulata a *Kinderreim* (§ V.1).

La presenza del ladino nel genere dei canti infantili è già largamente documentata nella raccolta Gartner, ma numerosi esempi sono stati raccolti anche in epoca contemporanea nel corso della presente indagine o in ricerche parallele (§ II.2, nota 79). Anche qui, pur non mancando formulazioni connotate in senso locale, in molti casi ritroviamo moduli di ampia diffusione più o meno assimilati all'idioma locale. Tra i prodotti da adattamento linguistico non documentati nelle fonti storiche, ma rilevati dall'indagine sul campo (e in qualche modo assimilabili al genere dei canti infantili), possiamo citare ancora il canto narrativo noto con il titolo convenzionale de *La canzone del cappello*, perfettamente resa in ladino nella versione raccolta a Soraga, con l'eccezione delle formule di imprecazione "corpo de mi, sangue de mi" (*Martin e Margiana*, n. 346, trascr. VI. 11).

Una coloratura ladina, benché assai più labile, si riscontra però anche nella lezione locale de *Oi la la Susanna*, il celebre tema della "Pairisch Polka" [257], e in *I ne contava i nösc velges,* motivo ottocentesco di area trentina, scaturito da un fatto di cronaca [258].

Ciò che invece risulta predominante nel repertorio contemporaneo in lingua ladina è il ricorso al rifacimento testuale, procedimento con il quale una melodia in voga viene rivestita con un testo verbale del tutto nuovo. Spesso l'autore di tale intervento è noto, come per *La cianzon de Val de Fascia*, scritta da Francesco Dezulian del Garber intorno al 1942 sull'aria di un canto delle isole Frisoni (nn. 10, 37, 113, 266, trascr. VII. 8-11) [259]; o come per l'inno *La Ronch dal Poz*, composto dai

[257] Il documento è stato raccolto da Lomax e Carpitella nel 1954 a Moena. Archivi di etnomusicologia dell'accademia nazionale di S. Cecilia (Roma), raccolta 24d. Cfr. la trascr. VII. 69.

[258] Raccolto a Moena il 27 giugno 1987 da Lisetta Felicetti: n. 292, trascr. VII. 36. Il motivo è già presente nella raccolta di canti popolari trentini del Pargolesi: «Ne contava i nossi veci / che nell'an quatrantaoto / se podeva nar de troto / sora el giazzo a caminar» [Pargolesi 1892, 47].

[259] Nella Frisia continentale (Paesi Bassi) il canto è noto con il titolo di *Friezeliet.* La

giovani di Sorte nell'immediato dopoguerra sul profilo melodico di una marcia tirolese (n. 349, trascr. VII. 45) [260]. In altri casi la derivazione risulta meno sicura, come per *La cianzon de Soraga*, attribuita a Davide de Pierin (nn. 11, 59a, trascr. VII. 86); anche il canto *Canche la nàgherla la fioresc* (Quando fiorisce il garofano) sembra afferire a questo genere, benché manchino informazioni certe circa l'eventuale autore del testo (n. 310, trascr. VII. 43), mentre incerta è anche l'attribuzione del canto *Semper desidere la mia valèda*, di cui peraltro non consciamo con esattezza il profilo melodico [261].

Non è superfluo ricordare come alcuni di questi canti, forse per l'impatto emotivo che suscita presso i fassani il tema della *Heimat*, abbiano raggiunto in valle una notevole popolarità entrando a pieno titolo a far parte del patrimonio tradizionale. Benché il metodo compositivo non sia affatto estraneo alle procedure che storicamente hanno determinato la formazione di ciò che oggi chiamiamo canto di tradizione orale, è chiaro che qui ci troviamo di fronte ai primi segnali di un nuovo impegno culturale e letterario che coinvolge l'élite intellettuale fassana nell'affermazione della propria lingua materna.

Se da un lato con Ermanno Zanoner, in arte Luigi Canori (1907-1991), il canto ladino abbandona definitivamente gli stilemi popolareggianti per ricercare forme più originali di espressione letteraria e musicale, dall'altro lato l'esperienza dell'adattamento e del travestimento linguistico trova in Val di Fassa nuove motivazioni e nuovi stimoli sul terreno della "musica da ballo": ne è testimonianza l'opera di gruppi musicali quali "I Ladins", che a partire dagli anni '70 hanno aperto per il canto ladino una nuova stagione. Ma questa, ovviamente, è un'altra storia.

vicenda della sua trasposizione fassana è raccontata dal Dezulian nel volume postumo che raccoglie le sue composizioni letterarie (Francesco del Garber, *Rime fashane*, 1987, p. 42).

260 Su questo canto, come sul precedente, cfr. anche in quest'opera, vol. II, G. Haid, *Apporti di area germanofona nel canto e nella musica popolare della Val di Fassa.*

261 Una lezione del testo verbale assai rimaneggiata risalente agli anni '60 è conservata nell'Archivio Mazzel, Rimes I/6, ICL Vigo di Fassa. Qui il brano è attribuito al maestro Michele Soraperra di Alba.

APPENDICE

Indice di documenti fassani contenuti nella Raccolta Gartner

(Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa)

L'elenco che qui presentiamo contiene l'indice dei materiali pervenuti da Fassa tramite i diversi corrispondenti locali (qui citati per lo più con il cognome). La numerazione originaria si ferma al documento n. 152: l'elenco viene quindi completato mediante numeri contrassegnati da asterisco, i quali si riferiscono ai brani raccolti da altra fonte che risultano regolarmente catalogati nelle relative schede. Si tratta in particolare di documenti derivanti da un quaderno manoscritto consegnato a Wilhelm de Rossi da Gioacchino Brunner di Alba [cfr. anche Antonelli, *La scrittura della voce. Canzonieri popolari fassani*], nonché da inchieste sul campo condotte presso diversi informatori, tra i quali Cristoforo Jori (il cuo nome è siglato alla fine dell'elenco originario, dopo il n. 152.

Con un apposito simbolo sono contrassegnati i brani corredati da notazione musicale, con l'eventuale rinvio a documenti di analogo soggetto *(F.Ch.)*

Von Schneller:

1	'N occasiong che 'l rev. preve Don Valentin Partel [1856? 1864] Anfang: *Stasong algegress, ting tong tang [Brunelli] Na Cianzon per la jent bona*	30 Strophen
2	L Viva della Sagra de Moena... (Erwiederung auf jenes) Anfang: *In azident olà che encie a Moena...*	160 Verse ca

Von Hohenbühel Heufler:

3	*Alles belles trenta soldi, alles rosses venteot*	8 Verse	
4	*L'ucelin del bosc che a la campagna scola*	12 Verse	𝄞 (v.[49],84a)

Von Calligari:

5	*Vivat i Latrons, Vivat Fassa*	Je 4 Verse, una canzone?
6	*Nosse bandiere sgola con fasse de più color*	
7	*Vael, Saslong e Marmolada l'e i termen de nossa Val*	

8	*Strie, striogn e vivane fora de Masare e Vael*		
9	*E noi assi sul mur fers e ape de šu švedelè*		
10	*Val più un cop de Popacè con mizotoi, cruset e cobes*		
11	*Canche a garat de Taf e che n ton se è*		
12	*Procurar se pel de dut, ma offender mai nessun*		
13	*Tra lalilali la lè la se ha maridà Brighella*		
14	*Baschia, Hochzeitsfarce*	3 Bogen	

Von Gudauner:

15	*Quel bel mazolin dei fiori*	Nur die Anfänge	
16	*La luna la des sun pian de siadoi*		
17	*Cara madre, je voi Tone, perché T. mi vol ben*	Kinder	
18	*Pomo vero, dimi il vero, chi è statto che ha chegato...*		

Von Valentini:

19	*Ombrellajo!* (Verkäuferruf)		

Von Jori:

20	*In quest'oggi le l'ultim giorno e diman le la partenza*		
21	*Alleweil fidel, fidel*		
22	Altes Lied: Wasser und Wein Anfang: *Ein mal sein 2 Brüder gewesen*		
23	Altes Lied: Anfang: *Quando la luna la e in alto mare*	9 Strophen	𝄞
24	Canzonetta novissima (1905, Vera Formia, Penia) *La madre mia non è contenta che all'amor dovessi far*	16 Strophen	𝄞
25	*Io sono la giardiniera tradita dal mio amor*	51 Strophen	𝄞
26	*Sant Antonio fu un gran santo* (Carnevalsscherz)	1 Bogen lang	
27	*Il merlo ha perso il becco, come farallo a beccar* (schon 1840 gesungen)	12 Strophen	𝄞

28	*Na ese schiapa cent per un, ma scusa...*	3 Strophen	
29	El vangele del louf		
	Principium evanghelium sec. Lupum	3 Strophen	
30	*Disperato che sono al mondo: ho perduto*	6 Strophen	𝄞
31	*Se aesse la virtù del chuch, volesse sgolar*	2 Strophen	
32	*Diss el merlo: son pellous, diss la merla..*		
33	*La vita del villan*	1 1/2 Seiten	
34	*Che te durareste mai tu pere venter*		
35	*Fila la stoppa, fila la lana*		

Von Gudauner gelbes Heft:

36	*Il prim che l'e stat al mondo*	12 Strophen	
37	*Mi ricordo quando era fanciulla*	3 Strophen	𝄞
38	*Sui vent'anni pien d'amor*	3 Strophen	
39	*Rondinella pellegrina che ti posi sul verone*	7 Strophen	𝄞
39a	*Rondinella pellegrina che ti posi sul verone*		𝄞
40	*Dove vai tu ingrato amor*	7 Strophen	𝄞
41	*Nel silenzio della sera*	14 ("13") Strophen	
42	*E su la riva del mare*	7 Strophen	𝄞
43	*Sta mattina mi son levata*	11 Strophen u. 2 V.	𝄞

[Von Gudauner] graues Heft:

44	*Da te lontano, mia cara, mio ben*	18 Strophen	
45	*Tempo o no bon tempo*	16 Strophen	
46	*Su l'aria Visuvale* (politsch)	11 Strophen	
47	*Signor padre e dona madre* (Soldatenlied)	16 Strophen	
48	*Son rinchiusa in quatro mura*	13 Strophen	𝄞
49	*Chel bel oselin dal bosch*		𝄞 (v. [49], 84a)
50	*Fuggiamo nel deserto*	6 Strophen	𝄞
51	*Ecoci o compagni* (Hochzeitslied)	18 Strophen	
52	*Maria maridete* (Juxs Lied)		
(16)	*La luna la des sun pian...* (Juxs Lied)	6 Verse	

Von Bernardi:

53	*NapoleonMarch* (instrum.)		
54	*Per salutarvi voi sposi noveli*	6 Strophen	𝄞

Von Jori:

55	*I putei delle montagne i ga poca e mal dottrina*	4 Strophen	
56	Sprichwörter über die Orte des Tales		
57	*Canta canta rosa e fior / le nassù el n. Signor*	12 Verse	
58	*El pief, la giallina ha fat l ef*	4 Verse	
58a	*Al pief e al daš soreie*		
59	*Santa Barbera e S. Simon*	4 Verse	
60	*Canche i osti fess credenza*	8 Verse	
61	*La bella e buona sera* (Hochzeitslied)		𝄞 (v. 54)
62	*L'aga freschsa e la polenta* (Almfahrtslied)	2 Strophen	
63	*A xir sa mont le ben bel* (Almfahrtslied)	4 Strophen	

Von Jori (1908):

64	*O caro padre, Tonino lo voglio*	8 Strophen	
65	*Siamo Tirolesi, siamo austriaci*	7 Strophen	
66	*Insignà un bon let a chist brau tous* (Erzählung aus ca 1810)		
67	*Oselin della Bandiera*	3 Strophen	
67a	*L'era una colombina*		
68	*Chi vel sentir il pianto di Maria*	5 Strophen	

Von Jori (1908):

69	*Il bruto vechio di 100 anni*	12 Strophen	
70	*Dalla terra vien la vigna*	10 Strophen	𝄞
71	*Una volta a Alba in Fassa andò...* (e. Beichtgeschichte)		
72	*N outa ta Penia l'erra una femina...* (e. Geschichte v. Kuhkauf)		
73	*Le nostre Fassanelle le va via loto loto*	6 Strophen	𝄞 (v. 89)
74	*Se cerco tutto il mondo*	5 Strophen	
75	*Se vaghe a Penia si vede donzelle*	11 Strophen	𝄞
76	*El Sautarin le suta sun tet*		

77	*Una volta ai tempi antichi... missione* (wer weiß ob es wahr ist?)		
78	*Te chesta Val de Fassa da un pezz inchà* (in den Notizen: «ein langes Lamento über die Armut)	3 Seiten	

Von Jori (1909):

79	*Oggi è nato un bel bambin*	18 Strophen	
80	*Vieni Spirito Santo*	6 Strophen	
81	*O te misero mio Bortollo, siamo ancor qui*	1 Bogen	
82	*Noi siamo i tre Remagi dell'Oriente*	7 Strophen	𝄞
83	*Ein Kind geboren zu Betlehem*	7 Strophen	
84	*Kum heilleger Geist mit deiner Gnad*	6 Strophen	
84a	*L'Oselin del bosc*		𝄞 (v. anche[49])
85	*scena: Bona sera, mia bona sent, adducs chi che me veit*	3 Seiten	
86	*Si ben che gò la gobba, la tegno per mia cara*	5 Strophen	
87	*Bon di bon di, da che paiss vegni?*		
88	*Il grilletto e la formicola*	4 Strophen	
89	*Le nostre Fassanelle mapon, le va via a quattro*	10 Strophen	𝄞
89a	*Le nostre Fassanelle mapon, mapon, mapon*		𝄞
90	*Arma che ferisce senza rimedio* (Litania delle donne)		
91	*Lunedì non si lavora* (Eisenbahnerlied)		
92	*Innalziam di gioja il cantico*	3 Strophen	𝄞
92a	*Fuggiamo*		
93	*In mezzo al mare son tre sorelle*	10 Strophen	
94	*Quindici oncie di Viallacha* (Was die Braut essen soll)		
95	*Oh Susanna fatti vesti, che al bal ti voi menar*	10 Strophen	
96	*Grillo, bel grillo, vien fora*	15 Strophen	
97	*Chi la sa e chi la diss*	Abschluß	
98	*Tutti quei putei che non ama le putelle*		
98a	*Volete sapere cosa fa le donne quando i mariti...*		
99	*Questa è la sera che io non dormo in letto*	5 Strophen	
100	*La mia Nora la e ben bella*	4 Strophen	
101	*Ti desta fanciulla, la luna manda un r.*	8 Strophen	

102	*Quella veccia mall'indreta*	6 Strophen	
103	*Giovani e vecchi, vi prego d'ascoltar*	8 Strophen	
104	*Mallideto l'Alba nato rattaplan*	9 Strophen	
105	*Gallinetta questa è bella*	Strophen	
106	*Il rosinall sul campo*	3 Strophen	𝄞
107	*Ma e la figlia del Paesam*	6 Strophen	
108	*Merlo coderlo che fasto ti qua*	8 Strophen	
109	*Andiamo su dalla vedovella*	5 Strophen	
110	*Sun quell'erba verdesina*	4 Strophen	
111	*Sun quel monte monticello*	3 Strophen	
112	*Dammi la mano, bella*	2 Strophen	
	(Noten von mir nach Morandini u. nach Trienter Gymnasiasten)		

Von C. Vadagnini in Moena:

113	*Viva, viva il nato re*	Anfänge	
114	*Noi siamo gli tre re*	Anfänge	
(49)	*Quell'uselin del bosch*		
115	*Chi ti ha fatto quei bei ricciottoli*		
116	*Menegina lè n nom che sbronzina*		
(49)	*Quell'uselin del bosch*	7 Strophen	𝄞 (v. anche 84a)
117	*Ama chi t'ama*	7 Strophen	𝄞
(116)	*Menegina lè n nom...*	4 Zeilen	
(113)	*Viva, viva il nato re*	5 Zeilen	
(114)	*Noi siamo gli tre re venuti dall'oriente*	7 Zeilen	

Von Jori:

118	*Quando son nato, mi disse una voce*	6 Strophen	
119	*Cosa gavè voi Beppo che tanto sospire*	6 Strophen	
120	*Tirolo sei bello*	3 Strophen	𝄞
121	*Chesta le la cesa*	5 Strophen	
122	*Stassera vegnirà el me mosoretto*	3 Strophen	
123	*(Bregostenes) Na outa lera un om e na femena*	8 Strophen	
124	*Al campo, amici, al campo*	10 Strophen	
125	*La mia alma in Dio vuol viver*	5 Strophen	
126	*Ieri sera trovandomi sola*	3 Strophen	

127 (37)	*Mi ricordo quand'erra fanciulla*	3 Strophen	
128	*Rondinella pellegrina*	7 Strophen	𝄞
129	*Sui vent'anni pien d'amor*	7 Strophen	
129a	*Dove vai ingrato*		𝄞 (v. n. 40)
130	*E sognandomi mi pareva*	3 Strophen	
131	*Nel silenzio della sera*	11 Strophen	

Von Dellagiacoma (et Morandi):

132	*Appede i rames e la vessigna*	2 Strophen	
133	*O Marmoleda che can che sorege*	3 Strophen	
134	*Dis el preve via sin San*	2 Strophen	
(62)	*L'aga frescia e la polenta*	6 Zeilen	
135	*Chi da Vich, con si signores*	4 Zeilen	
136	*Ai nossi di sti omeni*	4 Strophen	
137	*La dis che la è malada*	1 Strophe	𝄞
138	*Gigiota vien da bas*	1 Strophe	𝄞
139	*L'altra sera andando a spasso*	5 Strophen	𝄞
140	*Tiche toche la molinara*	1 Strophe	
141	*Bina Bina longa* (Reigenlied)		
142	*Vuoi tu venir Gigiotta*	2 Strophen	𝄞
143	*Son vegnù da Montebel*	3 Strophen	
144	*El pief la gatta la fas ef*	3 Zeilen	
145	*Trenta quaranta tutto il mondo canta*	11 Zeilen	
146	*Marinella va per terra - va per mar* (Kinderreim)		
147	*Mi gò na bottegota*	4 Zeilen	
148	*Signora, signorina tu sei così bellina*	11 Zeilen	

Von F. Jori in Alba:

149	*Fra i mille e mille fiori di primavera*	2 Strophen	𝄞
150	*Mai non ho veduto matrimonio si bello*		𝄞
151	*Giovanottin dalle pupille nere*	2 Strophen	𝄞
152	*Quella bella ierba bruna*	2 Strophen	𝄞

[Cr J....]

153* *Ninetta a la finestra*
154* *Oh barcarol di barca*
155* *Passeggiando per l'argentina*
156* *Pure un giorno era bella la vita*
157* *Prima di partire un consilio ti vuoi dare*
158* *Quando da Napoli fra suoni e canti al porto stavano*
159* *Se una gallina tu fosti, carina*
160* *Son passato per Trieste*
161* *Tanti baci alla mia bella*
162* *Trenta sei mesi passano*
163* *Viva Trento, l'inni esulti*
164* *Ve pregone un buon matrimonio*
165* *Alle otto di mattina*
166* *Vi prego per un buon matrimonio*
167* *Angiolina, cara Angiolina*
168* *Batte la mezza notte*
169* *Cosa piangi, Angiolina mia bella*
170* *Dove cè la Teresina che a la festa la non cè*
171* *Figlio di un genitore come la pensi*
172* *Ghe tocai la mata testa*
173* *Ieri sera, ieri sera andando a spasso* 𝄞 (v. 139)
174* *Ho deciso di volare sopra d'una finestrella*
175* *Hai tu veduto la tor di Babele*
176* *Il latte del mio sen ti ho sempre dato*
178* *I va da una e la ghe piace*
179* *La mamma entra in camera*
180* *L è tre ore che son sulla strada*
181* *Madre mia vorei maritarmi*
182* *Mammina mia, perdonami*
183* *Quando mi afana triste un desio*
184* *Quando mi afana triste un desio*
185* *Se nel insultarti non la fineranno*
186* *Nel camin di nostra vita*
187* *Femine diletissime*
188* *Su via pronunzia la tua parola*

189* *Pian pianino io ti rispondo*
190* *Sebben che mi hai lasciata*
191* *Son qui sotto i tuoi balconi*
192* *Sul mattin della tua vita*
193* *Tanti sospiri e pianti*
194* *Vieni, la mia bambina*
195* *La diš ke la n bel kamefot*

196* *Guarda che bella machina*
197* *Žoun pa pian pian*
198* *Tuti me diss chel togha*
199* *A far l'amor con sti vecci*
200* *... alli antichi tempi in Fassa*
201* *I conscritti di quest'anno*
202* *La mia morosa Tonia / la non mi vol ben*
203* *La mia morosa è in collera, ella fa la giardiniera*

QUINTO ANTONELLI

LA SCRITTURA DELLA VOCE

Canzonieri popolari fassani

«Chi abbia fatto ricerca sicuramente si è imbattuto, un po' ovunque, in fissazioni scritte (manoscritte) di testi, formalizzati o no, di uso popolare» [1]. Così scrive Roberto Leydi, riferendosi alle proprie ricerche etnomusicologiche condotte in varie aree, dalla Sardegna alle Valli Valdesi.

In altre parole, la redazione di canzonieri, la trascrizione dei testi delle canzoni che si apprendono in un quadernetto che poi si custodirà gelosamente, (patente violazione del principio della comunicazione orale folklorica) è (è stata) una pratica diffusa oltre che in varie aree geografiche, almeno in altrettante aree socio culturali, legata a vicende ed esperienze ben identificabili: il servizio militare e la guerra [2]; l'emigrazione [3]; l'esperienza religiosa [4]; la militanza politica e sindacale [5].

La ricerca condotta in Val di Fassa (i cui esiti si possono leggere in questo volume) ha rilevato, come in un teorema, il medesimo fenomeno: la scrittura, o meglio la trascrizione (dall'orale, ma anche da qualche altra fonte manoscritta o a stampa) dei testi delle canzoni; confermando tutta l'importanza del testo scritto dentro i processi di circolazione e di

[1] R. Leydi, *Prefazione* a Q. Antonelli, *Storie da quattro soldi. Canzonieri popolari trentini*, Publiprint-Museo del Risorgimento di Trento, Trento 1988, p. 6.

[2] Rimando naturalmente a *Storie da quattro soldi*, cit. che rivela l'impensabile diffusione di questi taccuini all'inizio del secolo, soprattutto durante il servizio militare.

[3] Cfr. G. P. Gri, *Dalla letteratura orale alla letteratura di massa*, in AA.VV., *"Trivialliteratur?" Letterature di massa e di consumo*, Edizioni LINT, Trieste 1979.

[4] Cfr. soprattutto E. Lantelme, *I canti delle valli valdesi. Identità e memoria di un popolo alpino*, Claudiana, Torino 1989. Il volume dà conto degli innumerevoli "quaderni di canzoni" della comunità valdesi, cu cui venivano trascritti canti patriottici, *pastourelles*, filastrocche, canti quotidiani, scherzi, canzoni burlesche e soprattutto gli inni religiosi della comunità valdese.

[5] Cfr. E. Jona e S. Liberovici, *Canti degli operai torinesi dalla fine dell'800 agli anni del fascismo*, Ricordi / Unicopli, Milano 1990.

diffusione del canto popolare, inteso, come vedremo, nell'accezione più vasta e meno definita.

Il corpus raccolto in Val di Fassa è costituito da nove quaderni-canzonieri [6] che coprono un arco di tempo piuttosto lungo, dalla fine dell'Ottocento fino agli anni Quaranta e si riferiscono a situazioni ed esperienze assai diversificate.

Si va dal canzoniere di *emigrazione* di Johan Soracreppa, a quelli di *caserma* di Giovanni Rossi, di Carlo Rossi e di Gioachino Brunner, al quaderno di *prigionia* di Battista Chiocchetti, fino al canzoniere domestico-devozionale, con inni e canti sacri, di Pellegrino Weiss. Mentre di più difficile definizione sono i quaderni di Maria Sommavilla e di Orsolina Riz, che si rifanno ai *canzonieri giovanili* scritti sui quaderni di scuola, in cui si trova di tutto (con una predilezione per il repertorio *mariano*), seguendo una propensione onnivora a fissare anche le canzonette trasmesse dalla radio [7].

Anche le motivazioni che muovono la scrittura, per quanto sempre ipotetiche, sembrano assai diverse: il repertorio paraliturgico e *mariano* trascritto dalla Sommavilla ha l'evidente finalità semipubblica tipica del supporto corale; mentre gli altri sembrano sviluppare obiettivi di continuità culturale più privati, come ha ben rilevato Roberto Leydi: «In altre parole, io credo che questi quaderni abbiano avuto, in una cultura che era sostanzialmente orale, il compito molto articolato e plurimo di trasferire nella forma definitiva della scrittura parole sentite come profonde e importanti, di assicurare la continuità culturale, nella famiglia, di un patrimonio per sua natura effimero, di garantire a se stessi (e ai posteri) la testimonianza di esperienze personali molto

[6] I quaderni si trovano presso l'Istituto culturale ladino di Vigo di Fassa e, in copia, presso l'Archivio della scrittura popolare del Museo storico in Trento.

[7] Il canzoniere giovanile non è, naturalmente, una categoria, ma fa riferimento ad una pratica diffusa tra la gioventù, specie scolarizzata, di impiegare il diario scolastico come un contenitore di foto, disegni, testi, citazioni e soprattutto canzoni. Il fenomeno che è di lunga durata, ma assolutamente effimero, ha avuto in questi ultimi anni qualche notorietà con l'apparizione della *Smemoranda* e delle iniziative collegate. Cfr. tra l'altro L. Coveri, *La smemoranda per scrivere come i muri e il videotel*, in "Teuth", 1991, n.1; L. Corva, *Sedici anni e un diario*, in "Grazia", 31.3.1991; A. Boralevi, *Macché diario, questa è vita*, in "Europeo", 13.3.1993; e in termini più complessivi e generali si veda C. Cristiani (a cura di), *Smetamorfosi. Adolescenza e crescita nei diari dei ragazzi*, Baldini e Castoldi, Milano 1994.

profonde, rivissute nelle parole delle canzoni, ciascuna delle quali (al di là del suo specifico significato) connessa a momenti di vita toccanti, drammatici, dolci» [8].

Certo, rileggendoli ora, ordinati e riuniti entro un unico *frame*, questi testi costituiscono un'occasione straordinaria per descrivere la formazione di repertori, la circolazione dei canti, la sopravvivenza o la caducità, la selezione operata (secondo i principi dell'utilità e del piacere): perché la scrittura conserva tutto ed espone visibilmente i cambiamenti, le contaminazioni, le contraddizioni, le co-presenze di antico e di recente, gli accostamenti, non volutamente, irriguardosi del sacro con il profano. Rispetto all'universo dell'oralità, dove opera la doppia censura della collettività e della memoria che prilegia l'univoco, l'universo della scrittura, profondamente individuale, sembra riflettere meglio il carattere multiforme dell'esperienza culturale.

E non c'è dubbio che la Val di Fassa, ne esce (dalla lettura dei canzonieri, s'intende) come un microcosmo conservativo, ma nient'affatto appartato.

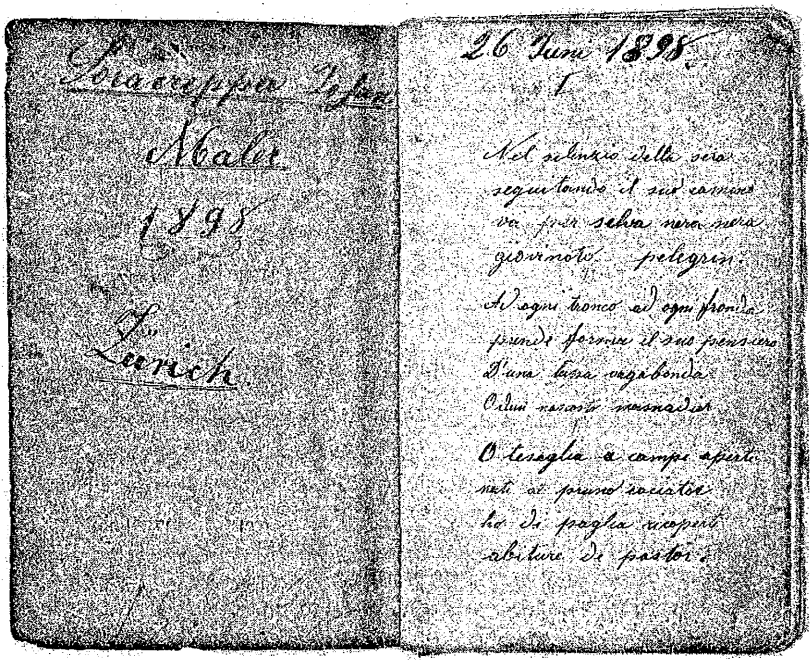
1. Tra Canazei e Zurigo: il canzoniere di un emigrante

Il canzoniere di Johan Soracreppa [9] dimostra evidenti analogie con i più conosciuti canzonieri militari. Come quelli nasce da uno strappo, dalla distanza, e dall'incontro con nuove situazioni, persone ed interessi.

Il canzoniere scritto tra Canazei e Zurigo tra il 1898 e il 1899 si riempie così di testi, di indirizzi, di conteggi, di liste della spesa, di fregi, di piccoli disegni, confermandosi come un contenitore unico delle esperienze di un segmento di vita. Anche se niente ci informa direttamente sulla vita e sul lavoro di Soracreppa che si definisce *Maler* sul frontespizio del suo quaderno, cioè pittore (imbianchino? decoratore?) e questo dovrebbe bastarci. In una delle ultime pagine troviamo, invece, un indizio importante circa la sua cultura e i suoi gusti letterari. Tra un indirizzo e l'altro troviamo l'annotazione di due romanzi di Carolina Invernizio:

[8] R. Leydi, *Prefazione* cit., p. 6.

[9] Per una descrizione del manoscritto di Johan Soracreppa si veda in *Appendice*.



Frontespizio del canzoniere di Johan Soracreppa (1858)

«N. 71. L'orfana del Ghetto./ Romanzo storico sociale di Carolina / Invernizio, di pagine 800. Lire 3.00

N. 72. il Delitto della Contessa / Romanzo Storico sociale di Carolina / Invernizio di pagine 500 lire 2.00

Dirigere lettere e vaglia postali all' / Editore / Adriano Salani, Firenze, / Viale Militare 24».

Dunque, il Soracreppa è un lettore, attivo e competente. Sa come procurarsi i libri. Dal catalogo dell'Editore Salani sceglie i volumi che intende comperare. È un lettore della Invernizio, quanto dire che è un consumatore di romanzi popolari o d'appendice: un lettore a cui piace l'esibizione dell'intreccio, la rappresentazione sanguigna delle passioni, la drammatica dell'agnizione, i personaggi manichei divisi tra vittime e persecutori e così via [10]. Ma a cui piace anche l'ambigua rappresentazione del lusso, le atmosfere da tabarin, i veglioni, il ballo ecc.

Le canzoni che trascrive provengono da un universo narrativo affine, dichiaratamente paraletterario per situazioni e linguaggio. È l'universo dei fogli volanti con le loro storie eccezionali, dotate di una loro provvisorietà morale e di un lessico che si situa a metà strada tra il dialettale e l'aulico.

In altre parola il Soracreppa si aggira dalle parti dei cantastorie e registra le *novità* che un moderno rapporto (o mercato) con il pubblico offre.

Nel suo manoscritto troviamo dieci testi che appartengono sostanzialmente ai due grandi generi tematici che con varie declinazioni si rifanno all'*amore* e alla *morte*.

L'amore come corteggiamento e gioco sessuale è svolto (moralisticamente come sempre nei testi dei cantastorie) in *Facio l'amor severo / che cosa gesi di mal*, trascrizione, malamente filtrata attraverso la catena sonora, della canzonetta triestina *Fasso l'amor xe vero cossa ghe de mal?* stampata dalla Tip. Pennaroli di Firenzuola d'Arda nel 1894 [11]. Ecco la trascrizione del Soracreppa, che può essere agevolmente confrontata di seguito con il testo a stampa (riprodotto in tondo).

[10] Cfr. sul romanzo d'appendice e sulla Invernizio in particolare, Antonia Arslan Veronese (a cura di), *Dame, droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra 800 e 900*, Cleup, Padova 1977.

[11] In E. Carrà e L. Mosconi (a cura di), *I pianeti della fortuna. Canzoni e "vignette" popolari dell'antica tipografia G. Pennaroli di Firenzuola d'Arda,* Ed. di Vanni Scheiwiller, Milano 1973, p. 170.

Facio l'amor severo
che cosa gesi di mal
Volè che a quindici anni
stea li come un cural...
Se tutto il santo giorno
mi affatico a lavorar
Le giùsto che alla sera
mi fasio accompagnar
Vado a nodar sicuro
cosa gese de mal
Con sto tantin de caldo
sè più che natural
Vado sù e giù pel corso
che cosa gesi di mal
Go il vestit insetato
se anche il vuol guardar
Non son cosi malfata
d'avermi avergognar
Vado a balar sta sera
cosa se di mal

Faso l'amor xe vero
Cosa ghe xe de mal?
Volè che a quindese ani
Stia là come un cocal?
se tuto el santo giorno
Sfadigo a lavorar
Xe giusto che la sera
Me faza compagnar.
Faso l'amor xe vero
No steme a tormentar.

Vado nudar sicuro,
Cosa ghe xe de mal?
Co sto tantin de caldo
L'è più che natural,
Go el vestitin setado
E se anca i vol guardar
No son così malfata
de averme a vergognar.
Vado a nudar sicuro
No steme a tormentar.

Balar a leta mia
non se peca mortal
Se gira e sese sburla
sese fa struccar
Si torna a casa morti
che in pie non si può star
Vado al veglion sta sera
cosa gesè di mal
Gè ila mora [o] che mi aspetta
la la soto al fanal
Son vechia e son in tochi
questo gesè di mal
Mi tocherà il capisco
finirla all'ospital
Purtroppo go finito
di farmi accocolar
E già noi neguarda
mi sfogo a tabacar
Chi vacilla morre
non ste a me tormentar
la lall' allal' alalla

Vado a balar xe vero,
Cosa ghe xe de mal?
Saltar a l'età mia
No l'è pecà mortal.
Se gira e se se sburta
E se se fa struccar.
Se torna a casa morte
E in piè no se po star.
Vado a balar xe vero.
No steme a tormentar.

Va su e zo pel corso,
Cosa ghe xe de mal?
Go el moro che me speta
Tacà soto el feral.
El xe una macia, scherza
No fa che stuzicar;
Nol vol che sti dedini
Se stanca a lavorar.
Vado su e zo pel corso
No steme a tormentar.

Vado al veglion stasera,
Cosa ghe xe de mal?
Son giovane e son bela
E semo in carneval.
In maschera se va
A farli basilar
E a qualchedun la cena
Se ghe la pol scrocar.
Vado a veglion stasera
No steme a tormentar

(dopo i 65 anni)
Son vecchia e son in tochi
Questo ghe xe de mal!
Me tocherà capiso
Finir all'ospedal.
Pur tropo go finido
De farmi cocolar,
E za che no i me guarda
Me sfogo a tabacar.
E chi basila more,
No steme a tormentar.

Come si può constatare il tragitto dalla stampa al manoscritto non è indolore: intere porzioni di testo si dispongono diversamente, mentre altre si perdono. Ciò che rimane è la morale del cantastorie. Che ritroviamo in un altro testo dal titolo *Al Veglione. Per uomo* e *Per Donna*, in cui rispettivamente il padre e la madre consigliano i loro figli su come diventare il *Re dei seduttor* e la *Regina dell'Amor*. Ecco le prime due strofe:

Al Veglione
Per Uomo

Il mio ben amato papà
Allor che vent'anni ho compiuti
Mi disse con gran serietà
È duopo di farti più astuto
Provetto nel bere sei gia
Il fumo t'è noto, bricon!
E se una donnetta conchiusti
Potrai sol chiamarti un Lion
E allor papà
Pensavo lieto in cor
Sarò, sta ben
Il Re dei sedutor
(...)

Per Donna

La mia ben amata mammà
Allor che vent'anni ho compiuti
Mi disse con gran serietà
Fa duopo che tu stessa t'aiuti
Provetta nel ballo sei gia,
Degli uomini noto tè il cor
E se un bel garzone conchuisti
Sarai la regina dell'Amor
Alla mamma
Pensavo lieta in cor
Sarò, sta ben
La dea dell'Amor
(...)

Non c'è alcun dubbio sull'origine a stampa di un testo del genere, anche se non abbiamo sottomano il foglio volante, ma la situazione narrativa è ricorrente, qui declinata verso una soluzione umoristica quando i due si faranno ingannare dalle rispettive conquiste.

L'amore come idillio, sospirato e nostalgico, dà vita ad una seconda

modalità espressiva qui rappresentata da due testi piuttosto diffusi nel Trentino, *Wieni o diletta* e *La canzone del marinaro*, provenienti da altrettanti fogli a stampa [12].

Il primo, di cui diamo come di consueto l'incipit, sviluppa il lessico dell'assenza:

Nel silenzio della notte
Io ti sogno in bianco velo
Come un angelo del cielo
Ti presenti inanzi ame

Wieni o diletta
Che giunta è l'ora
Wieni o diletta
A passegiar [13]
(...)

Il secondo testo *La canzone del marinaro* (il titolo è del Soracreppa, mentre quello a stampa fa riferimento ad una *Luna d'estate*) costituisce, anche per l'accentuata letterarietà, una "romanza da salotto" [14]:

Dè ti desta fanciulla la luna
Manda un ragio si chiaro sul mar
Vieni e scendi ti aspetta la bruna
Lieve barca del tuo marinar [15]
(...)

[12] Incipit e titolo di *Wieni o Diletta*, si ritrovano nei sommari che Giovanni Giannini dà delle raccolte di canti e canzonette stampate nel 1869-79 a Firenze e a Milano da Ducci, Barbini e Salani. Cfr. G. Giannini, *La poesia popolare a stampa nel sec. XIX*, Istituto delle Edizioni Accademiche, Udine 1938, 2 voll., pp. 89 e 104.
La canzone del Marinaro deriva da un testo a stampa compreso nella *Raccolta di Canzonette*, Stamperia Salani, Firenze 1879. Vedi in G. Giannini, cit. p. 86.

[13] Un frammento riconoscibile del canto è rimasto nel repertorio di Giovanni Zanettin, *Canzoniere popolare. Canti popolari già in uso a Cembra raccolti e armonizzati da Giovanni fu Daniele Zanettin,* Cembra 1935, ma pubblicati con il titolo *2centosessanta canti popolari già in uso a Cembra (Trento)*, Edizioni del Gallo, Milano 1967. Si veda a p. 140. Analogo frammento troviamo anche nella *Raccolta di canti popolari locali*, Tip. Scarpari, Storo 1973, p. 69, messa assieme dal Coro "Vecia Storo".
Un testo straordinariamente completo si trova in A. Mognaschi (a cura di), *Canti popolari a Bondo e Breguzzo*, dattiloscritto, Bondo-Breguzzo 1984, tratto dal canzoniere militare di Giacomo Ghezzi, redatto tra il 1911 e il 1913.

[14] Cfr. G. Borgna, *Storia della canzone italiana,* Laterza, Roma-Bari 1985, p. 19.

[15] Una lezione del tutto simile si trova nel canzoniere militare di Beniamino Masè, redatto tra il 1910 e il 1911; vedi Q. Antonelli, *Storie da quattro soldi* cit. p. 171.

All'indura crudele ed infame incipit incomprensibile di un testo piuttosto corrotto, introduce la modalità del *contrasto*, qui, tra l'amante abbandonata e il suo uomo:

All'indura crudele ed infame
Chi creduto l'avrebbe gia mai
Che lasciato mi avreste in guai
Cuor iniquo crudel traditor
(...)

L'amore come desiderio sessuale è presente in questa raccolta con un breve testo connotato da un carattere folklorico più marcato. Fa parte di quell'affollato repertorio che si costruisce intorno ad alcuni doppi-sensi, per cui qualunque *contenitore* (fiasca, cesto, chicchera, pignattella, barca, gondoletta, chitarra, mandolino ecc.) può diventare la metafora dell'oggetto del desiderio maschile [16].

Così è per *Il Marinaro*, una canzone più conosciuta come *O barcarol del Brenta*, tanto diffusa da entrare nei repertori dei gruppi canori, ma che nel canzoniere del Soracreppa appare in una lezione, per dir così, leggermente più primitiva ed esplicita:

Oh barcarol di barca
Impresteme la barchetta
Accio poss'andare in gondoletta
Sulla riva de mar
Oh sì, si, ch'io tella impresto
Ma vuoi che la ritorna
Che se la sin fonda
Non te la inpresto più

Se la s'infonda non fonderò io
Quando ritorno in drio
la barca ti ripagerò
Io non la vuoi pagata
Vuoi la mia barchetta
Ciò possa andare in gondo[letta]
Sulla riva del mar [17]

[16] Cfr. Glauco Sanga, *Il linguaggio del canto popolare*, Me / di Sviluppo-Giunti / Marzocco, 1979, pp. 37-38.

[17] È presente in molti repertori alpini e di canti della montagna. Cfr., ad esempio, *I canti della montagna. Dal repertorio del coro della Sosat*, Rizzoli, Milano 1935, n.

Appartiene al genere dei doppisensi maliziosi anche il canto del *galletto*, sentito mille volte e con mille varianti? Probabilmente sì:

Io non trovo mai più pace
Ho perduto il mio galletto
Dove è andato poveretto
Mi faceva chi, chi richi

Senza il galleto
La mia gallina
La poverina
Come farà [18]

Se il tema dell'amore può essere sviluppato come un gioco retorico, un inseguirsi di immagini e di metafore, il tema della morte richiede invece una storia, magari con una improvvisa e romanzesca agnizione finale come *Nel silenzio della sera*:

Nel silenzio della sera
seguitando il suo camino
va per selva nera nera
giovinoto pelegrin.

Ad ogni tronco ad ogni fronda
prende forma il suo pensiero
D'una lupa vagabonda
O dun nascosto masnadier.

O tesaglia a campi aperti
noti al pruno caciator
ho di paglia ricoperti
abiture di pastor.

Ho valate di preversa
Ch'io più bramo di veder
Ove libero d'ofesa
Wa l'inerme pasager

Ei qui tacque il passo erante
mosse chiuso il suo dolore
Fischiò il vento fra le piante
Ed ei si scosse di terror

Widi un uomo di bianca facia
Che correndo il sopragiunge
Di un pugnale in sen li cacia
E lo stende sul teren.

41; le due lezioni, riportate in *Canti popolari vicentini*, a cura di Vere Paiola e di Roberto Leydi, Neri Pozza Editore, Vicenza 1975, pp. 244-245. Per il successivo adattamento alle situazioni di guerra cfr. Savona-Straniero, *Canti della grande guerra*, vol. II., Garzanti, Milano 1981, pp. 544-547, dove viene riportata come variante, tra la seconda e la terza strofa, una quartina del tutto simile alla nostra: *Se la barca la si fonda / no me fonderò io / e quando torno 'ndrio / la barca pagherò.*

[18] È comunque di origini remota. Cfr. A. Altamura, *I cantastorie e la poesia popolare italiana,* F. Fiorentino, Napoli 1965, in cui viene riportato un *Lamento che fa la vecchia che ha perduto il gallo*, da un foglio volante della prima metà del XIX secolo.

O mia madre o poveretta
Ei cadendo sospirò
Son tre anni che m'aspetta
Ne mai più la rivedrò

La tua madre qui riprese
Il befardo masnadier
Su mi nara il tuo paese
Ch'io le rechi i tuoi voler

La meschina è di tesaglia
E più figli non avra
Due gli cadero in bataglia
Ed il terzo qui morra

Wera un quarto cha all'afetto
Era l'idolo primiero
Ma lasciala direlita
E si fece masnadier

O fratello mio diletto
Qui ti ucisci e qui morò
Gridò l'altro del trafito
Nelle braccia si gettò

Wivi e lei consola
Gli rimane un figlio ancor
Senza figli inferma e sola
Ella morrebbe di dolor

Che risponderle meschino
se di tè mi chiederà
Digli che è lungo il mio camino
Ma e che in ciel mi rivedrà

Werra un quarto e poi riprese
Ma la voce gli fù tolta da un sospir
E la facia del ferroce
fù veduta in palidir

Canzone tanto diffusa [19] quanto "misteriosa", così che Alberto M. Cirese, buttando lì l'ipotesi che forse si trattava di un testo di ascendenza *berchettiana*, si chiede: «Carrer, Dall'Ongaro o simili? (...) Un piccolo problema forse non immeritevole d'essere risolto, e comunque un curioso segno di persistenza risorgimentale periferica» [20].

Dubitiamo che si tratti di un testo di Berchet, o di Carrer, o di Dall'Ongaro, e neppure c'entra molto il contesto risorgimentale, forse suggerito dalle prime quattro strofe registrate dallo Zanettin, le sole di cui era a conoscenza Cirese. Si tratta, crediamo, ancora una volta di una composizione per foglio volante, certo letterariamente compatta, ma che mette in scena una storia particolarmente "popolare": un viandante,

[19] Cfr. Giovanni Zanettin, *op. cit.*, p. 117; Silvio Pedrotti, *Canti popolari trentini*, Saturnia, Trento 1976, pp. 302-304, che in nota scrive: «Di questa ballata popolaresca sono state raccolte a Rovereto, nel 1910, da Giuseppe Costisella, quindici strofe analoghe, senza melodia, con il titolo *Il fratricidio di Tessaglia*. Sono stati individuati anche dei frammenti a Taio in Val di Non e nelle Valli del Chiese, con il titolo *Il masnadiero*». Cfr. pure Q. Antonelli, *Storie da quattro soldi* cit., pp. 113-116 in cui si trascrivono due lezioni leggermente diverse tratte dai canzonieri militari di Dario Magnoni di Rabbi e di Giacinto Vinante di Tesero.

[20] Alberto M. Cirese, *Nota introduttiva* a G. Zanettin, *op. cit.*, pp.VI-VII.

un bandito di strada, un omicidio, l'agnizione e il ricordo della comune mamma, perché infine il *masnadiero* è il fratello dell'ucciso.

Zu Mantua (che riporta dentro il canzoniere l'immaginario ufficiale dell'Impero) è un'altra cosa ancora, il racconto di una esecuzione più famosa, quella di Andreas Hofer, l'eroe nazionale del Tirolo. Il testo trascritto dal Soracreppa riporta appunto le prime tre stofe dell'Inno ufficiale, scritto nel 1844 da Iulius Moser e Leopold Knebelsberger [21]:

Zu Mantua in Banden
der treue Hofer war,
in Mantua zum Tode
fuhrt ihn der Feinde Schar;
Es blutete der Bruder Herz,
ganz Deutschland, ach,
Mit ihm das Land Tirol.

Die Hande auf dem Rucken
Andreas Hofer ging
mit ruhig festen Schritten,
ihm schien der Tod gering.
der Tod, den er so
manches Mal
vom Iselberg geschickt ins Tal,
im heiligen Land Tirol.

Doch als aus Kerkergittern
im festen Mantua
die treuen Waffenbruder
die Hand' er strecken sah,
da rief er laut:
"Gott sei mit Euch,
mit dem verrat' nen deutschen Reich
und mit dem Land Tirol!"

[21] Notizie sull'inno e sugli autori in Granchstaedten-Czezva, *Andreas Hofer alte Garde*, Vereinsbuchhandlung, Innsbruch, s.d. *Das Andreas Hofer Lied* è riportato per intero in *Tirol 1809*, Athesia, Bozen 1959, pp. 231-232. Una traduzione in italiano si trova in L. Viazzi, A. Giovannini, *Cantanaja. Antologia di canti dei soldati italiani ed austriaci nella Grande Guerra 1915/18*, Tamari Editori, Bologna 1968, pp. 57-58.

Coscritti del 1896 di Campitello a Canazei

Soldati fassani in servizio di leva in Austria Superiore, ca. 1910

2. *Canzonieri di caserma*

«Io chredo fermamente che sono soldato dell'Imperatore di dover servire, e patire fame sette rabbie e sofrir credo che devo servir tre anni e che appena che sono a metà».

È solo l'inizio del *Credo Militare* trascritto da Carlo Rossi nel suo quaderno, ma ci introduce bene nell'universo casermatico austriaco oppressivo fino alla tortura, fornendoci nel contempo i dati minimi di una condizione: tre anni di permanenza, una disciplina rigidissima, un addestramento così gravoso da suscitare più di una protesta nell'opinione pubblica [22].

I canzonieri dei militari costituiscono, a questo proposito, una delle testimonianze più interessanti anche se oblique, mediate come sono dai testi semiletterari di una subcultura omogenea e diffusa. Sono, in altre parole, quaderni antologici su cui i soldati ricopiavano o trascrivevano, nel senso del passaggio dall'orale allo scritto, i testi di una letteratura popolare che circolava e si diffondeva nelle caserme: canzoni e testi poetici sul servizio militare, rime burlesche e parodiche, narrazioni desunte dai «fogli volanti», canzonette «da salotto».

I canzonieri fassani di Giovanni Rossi, di Gioachino Brunner, di Carlo Rossi [23], che qui prendiamo in considerazione, non solo costituiscono un caso assolutamente rappresentativo del genere (il canzoniere di Giovanni Rossi con i suoi ottanta testi rappresenterebbe da solo la *summa* del repertorio di caserma), ma enfatizzano caratteristiche e finalità che si aggiungono a quelle da noi già evidenziate.

L'enorme canzoniere di Giovanni Rossi, che costituisce, stando alle note del frontespizio, solo il terzo di una serie di volumi presumibilmente smarriti, viene composto nel 1902 tra Brunico e Varna e raccoglie, oltre ai testi condivisi su cui diremo, 14 composizione scritte in tedesco. Il che costituisce un elemento del tutto nuovo in grado di introdurre due considerazioni. La prima non può che rilevare la competenza bilingue del Rossi, ancor più significativa se si sottolinea la sua posizione di scrivente «popolare», che semina la scrittura di evidenti irregolarità grafiche dovute al predominio dell'oralità.

[22] Per le caratteristiche del servizio militare austriaco rimando a Q. Antonelli, *Storie da quattro soldi*, cit.

[23] Una descrizione dei canzonieri si trova, come di consueto, in *Appendice*.

La seconda deve constatare, per la prima volta, la presenza di un repertorio tedesco-tirolese compresente, contiguo e, per molti versi, anche simile a quello italiano. Il piccolo corpus trascritto dal Rossi apre una finestra su una tradizione casermatica che si mostra, dunque, ancor più radicata, estesa, multilingue.

Quattro sono i nuclei tematici (ma insieme di genere) ben identificabili all'interno della raccolta. *Die zehn gebote des Soldaten* e le *Liatenei des Soldaten* costituiscono la versione tedesca delle «orazioni» del soldato, parodie, nel nostro caso, dei *Dieci Comandamenti* e delle *Litanie* con finalità comico-dissacratorie. Così che nel primo testo si disegna un comportamento militare trasgressivo ma tipico, tra *mädchen* e *wirthaus*, e nel secondo si elencano le decine di tormenti (dal passo di marcia, alla miserevole pulizia dei cessi, fino al portamonete vuoto) dai quali, con una invocazione al *Lieber Kaiser Franz Josef*, si vorrebbe essere liberati:

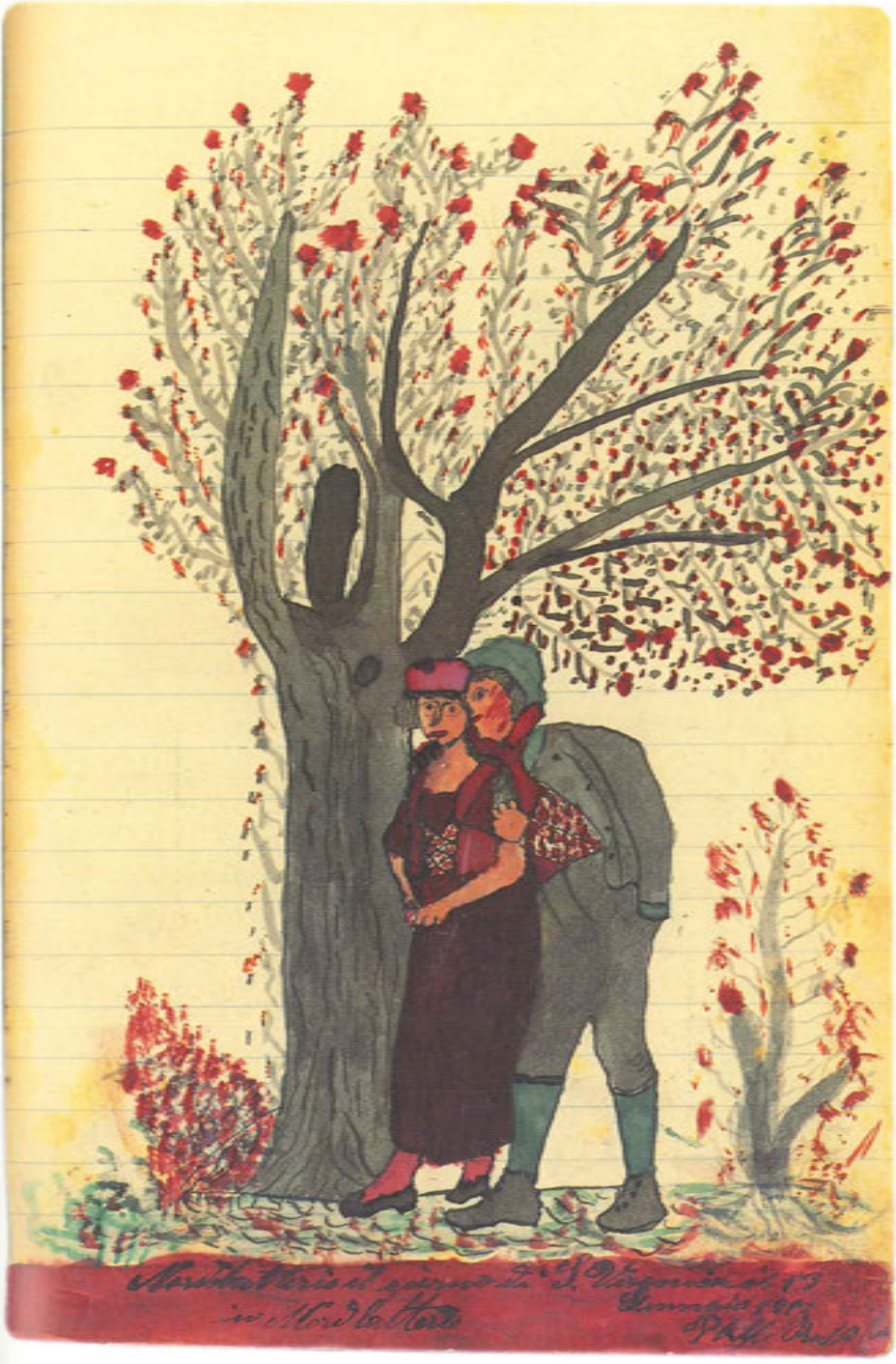
Erlose uns von dem peinlicher marscheis Klopfen
" " " " dumen gelenz übungen
" " " " frühen aus rücken (...)
" " " " kleinen menage
" " " " sehlechten prehnzuppe (...)

Il secondo «insieme» è costituito da due raccolte di versetti (*Versen*), una sorta di «aforismi» ora drammaticamente seri ora burleschi sul servizio militare. Tra i primi appare il tema della «via crucis», metafora privilegiata nella rappresentazione dei 36 mesi di servizio:

dass die weld ein Keutz weg ist
Hab ich pereits erfaren
Weil ich um 6 Kreuzer dienem muss
In meinem schönster jaren

Le rime più leggere prendono in considerazione, in modo più o meno comico e malizioso, la centralità del desiderio erotico e la nostalgia della presenza femminile. Uno dei versetti più innocenti, entrati nella tradizione folklorica sudtirolese, recita:

Unser Kaiser sol leben
Mein Mädchen ù. ich
Der Kaiser für alle
Mei Mädchen für mich



Dal *Canzoniere* di Carlo Rossi (1911-12)

Versetti d'amore

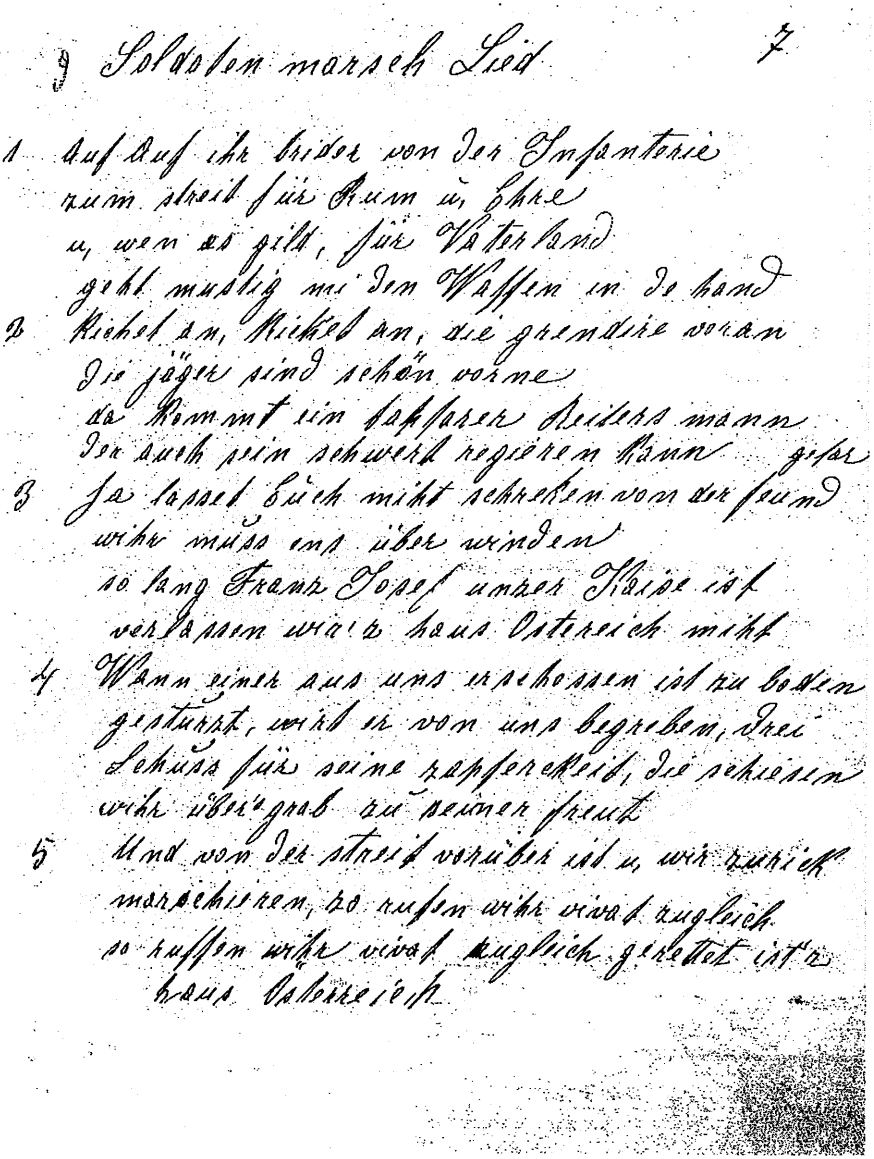
Quando nascesti tu nacque
un bel fiore, La luna si
fermò nel firmamen=
to, Le stelle si men=
biaron di colore

Oh quanto sei
palida nel viso Mi
pari un fior garo=
fano nel vaso
Mi pari un
Angiolin di
Paradiso

Quando nascesti
tu nacque una
bellezza E lat=
tezzata foste alla
chiare acque, La neve
ti donò la sua bianchezza
E la rosa il colore e la
bellezza

In mezzo al mare
c'è un pesce tanelo
Quando vede le
belle a gola ascente
Quando vede la
brute torna
al fondo
Chi telo mettera
l'anello d'oro
chi telo
toschera la
bianca man
E tu sei
stato il
primo am=
more
E l'ultimo
sarei si mi
vuoi bene Caro
amore sporgemi
la mano Uccio
che possa scalir questo
scalino

Giovanni B. Rossi (1879-1914)



9 Soldaten marsch Lied 7

1 Auf Auf ihr brider von der Infanterie
zum streit für Rum u, Ehre
u, wen es gilt, für Vaterland
geht mustig mi den Waffen in de hand
2 Richet an, Richet an, die grendire voran
die jäger sind schön vorne
da kommt ein tapfarer Reiters mann
der auch sein schwert regieren kann gefar
3 Ja lasset Euch miht schreken von der feund
wihr muss ens über winden
so lang Franz Josef unzer Kaise ist
verlassen wir'z haus Ostereich miht
4 Wann einer aus uns erschossen ist zu boden
gestürzt, wirt er von uns begreben, drei
Schuss für seine zapferckeit, die schiesen
wihr über'grab zu seiner freut
5 Und von der streit vorüber ist u, wir zurick
marschieren, so rufen wihr vivat zugleich
so ruffen wihr vivat zugleich gerettet ist'z
haus Österreich

Una pagina del Canzoniere di Giovanni Rossi (1901)

Un altro gruppo di canzoni si rifanno alla tradizione popolare del canto di addio e al tema della lontananza dalla patria, parole forti già presenti nel titolo: *Abschied Lied, Abschied der Heimat, Sehnsucht der Heimat.* Mentre il motivo del ritorno è presente con il testo *Der Urlauber*, dove troviamo il soldato congedato, ritto come una candela, davanti alla madre che non lo riconosce più:

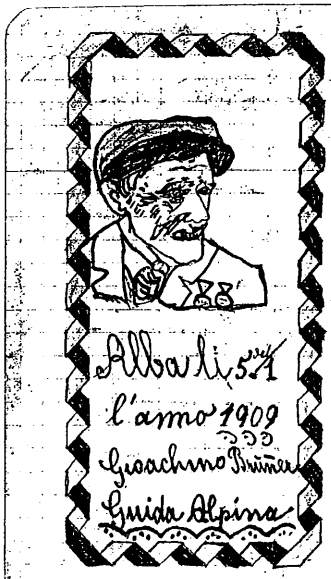
(...)
2 Und wih ich z'haus bin kommen
Vor mei Mutters thür
mei mutter kannt mis nimmer
dass stell i mir schon für
3 deh schlieh leis ins zimmer
und stell mich kerzen grad
mein mutter fragt hald immer
Waaa win seht der herr Soldat
4 O mutter liebste mutter
kennt Ihr mis nimmer merhr
ich komm ietz aus Italien
mit meiner abschied her (...)

E infine con *Riservisten Lied!* e *Soldaten marsch Lied* troviamo la presenza anche delle canzoni di esaltazione patriottica:

Auf Auf ihr brider von der Infanterie
zum streit für Rum ù. Ehre
u. wen es gild, für Vaterland
geht mustig mi den Waffen in de hand

I testi tedeschi non esauriscono, come sappiamo, l'intero canzoniere di Giovanni Rossi: su questo ritorneremo. Ci preme ora descrivere gli altri due manoscritti.

In calce al suo repertorio canoro, Gioachino Bruner, contadino e guida alpina, pone un'avvertenza: «In questo libro si contengono 47 canzoni lecite per cantare alla gioventù e per gente di ogni condizione che hanno volia di stare allegri». In altre parole la raccolta di Brunner ambisce allo status di *libro* semi-pubblico (curato, pur dentro un italiano popolare, ordinato, ornato con fregi e disegni) aperto alla consultazione: lo attesterebbero daltronde le note *tecniche* relative all'esecuzione che a volte appaiono in calce al testo («Si averte il cantante che a ogni stroffa della canzone bisogna finirla col ritornello...»; «Si averte il cantante che le due ultime righe di ogni stroffa deve venire ripettute in dopio»).



Canzonetta

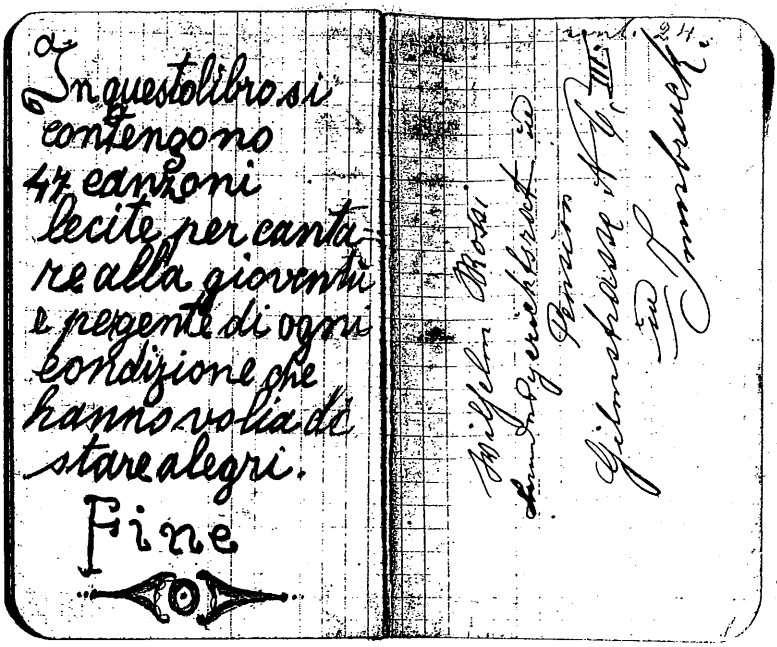
Da te dorata pianeta la luce
Manda un raggio di luce sul mar
Vieni e senti anche la brezza
Lieve barca del tuo marinar

Mare tu dormi e non senti il tuo fiato
Lei non sogna che pace in amor
Lei che l'anima che vela sul lido
Nelle notti le sempre nel cuor

Padre e madre lasciai io sfidando
I perili di ignoto sentier
Io ti vidi ti offersi tremando
Ultima barca al mio dolce pensier

Addio bella riposa a domani
Finché l'alba spuntata non è
Alla sorte cruda e lontano
E mi divido per sempre da te

Volo porti un bel letto di rose
Acciò bella tu possi dormir
Volo farlo di rose e di fiori
Acciò che l'aria non ti possa rapir



Pagine del canzoniere di Gioacchino Brunner (1909)

Composto ad Alba nel 1909, il canzoniere di Brunner è apparentemente privo di tutta quella serie di segnali che rimandano alla situazione del servizio militare, ma è, nel contempo, provvisto di un repertorio tipicamente di caserma: perciò lo collochiamo in questa sezione anche se probabilmente si tratta di una copia ripulita e destinata alla «gioventù».

Il canzoniere di Carlo Rossi, composto a Riva del Garda tra il 1911 e il 1912, contiene 35 testi e presenta le caratteristiche di un *album amicorum*: messaggi e disegni degli amici e dei commilitoni vengono a depositarsi dentro un quaderno che tende, appunto, a raccogliere una *letteratura* condivisa.

Ma arriviamo a dar conto dei sottogeneri testuali e dei temi presenti nei tre canzonieri.

a) Le *canzonette militari*, propriamente intese, descrivono ogni volta le tappe dolorose di una vera e propria *via crucis*: la partenza amara, la vita di caserma, l'addestramento, la spaventosa durata dei trentasei mesi.

Il tema dell'*addio* introduce la presenza insospettata di un repertorio risorgimentale: *Il bell'Addio*, *Il Cacciatore delle Alpi*, *L'addio alla mia Amante*, *La partenza del Soldato* nel canzoniere di Giovanni Rossi, celano testi di Bosi, Mercantini, Giusti, Parzanese [24], messi in circolazione e resi noti soprattutto dai fogli volanti [25] e dai canzonieri «nazionali». Certo, vengono apprezzati per il motivo della partenza e del

[24] *Il bell'Addio* si rifà, con qualche curiosa incomprensione, al testo di Carlo Bosi, *Addio del Volontario all'Innamorata* (cfr. P. Gori, *Il Canzoniere Nazionale 1914-1870*, Salani, Firenze 1883, pp. 408-412); *Il Cacciatore delle Alpi* riprende parte della canzone di Luigi Mercantini, *I cacciatori delle Alpi*, scritta appositamente per il corpo dei volontari nel marzo del 1859 (cfr. P. Gori, *op. cit.*, pp. 558-561); *L'addio alla mia Amante* riproduce con qualche inversione di senso il noto *Addio* di Giuseppe Giusti, una poesia d'intonazione amorosa che, musicata nel 1848, divenne un inno risorgimentale: l'addio di un innamorato si trasforma quindi nel malinconico saluto di un esule alla sua patria (cfr. G. Giusti, *Opere*, UTET, Torino 1955, pp. 509-510); e infine *La partenza del soldato* riprende pari pari una delle canzoni risorgimentali più popolari *L'addio del Garibaldino alla sua innamorata, con le risposte dell'innamorata al Garibaldino*, originata a sua volta dalla poesia *Il Coscritto* di Pietro Paolo Parzanese (cfr. P. Gori, *op. cit.*, pp. 660-663).

[25] Cfr. Calisi-Rocchi, *La poesia popolare nel Risorgimento italiano,* Vito Bianco, Roma 1961, pp. 238-240.

congedo dall'amata e dalla madre, ma sulla pagina allineano pur sempre i simboli di una lotta antiaustriaca. Esiste consapevolezza da parte di Giovanni Rossi? Sembra di sì, allorquando censura i riferimenti più direttamente patriottici o tenta di riscrivere taluni passi in senso filo-austriaco.

Così mentre nel testo di Bosi (*Addio del Volontario all'Innamorata*) la quinta strofa fa riferimento alle guerre d'indipendenza:

Non è fraterna guerra
la guerra ch'io farò;
dall'italiana terra
l'estraneo caccerò

nel canto riprodotto da Giovanni Rossi il senso si capovolge:

Non è fratterna guerra
La guerra ch'io farò
Dall'Austriaca terra
Lo straniero scaccierò

Ma sono tali e tanti i riferimenti ai simboli della giovane nazione italiana, che la riscrittura di Rossi si ferma inevitabilmente a metà, lasciando sopravvivere le bandiere tricolori accanto all'aquila asburgica.

La dura vita di caserma viene descritta da un repertorio, ben identificabile, di lunghe composizioni poetiche (che siano anche cantate non è certo) che enumerano le fatiche e i tormenti a cui vengono sottoposti i soldati.

Brunner, descrivendo i rituali della caserma, riproduce anche il caratteristico lessico *austriacano* [26] (*canistra* per zaino, *strechenare* per marciare ...):

[26] Termine nato dalla commistione delle parole *austriaco* e *italiano,* vuole indicare un linguaggio casermatico, usato dai soldati trentini durante il servizio militare fino al primo conflitto mondiale. Si tratta di un linguaggio a base italiana, caratterizzato da tratti dell'italiano popolare, del dialetto e da un lessico specifico e ridotto preso in prestito dal tedesco. Cfr. Michela Bonfanti, *L'austriacano nei diari, nelle memorie e nei canzonieri di soldati trentini*, in E. Banfi e P. Cordin (a cura di), *Pagine di scuola, di famiglia, di memorie. Per un'indagine sul multilinguismo nel Trentino austriaco*, Museo Storico, Trento 1996, pp. 101-122.

Alle otto di matina
vegnera il sior capitano
Raporto il tegnerano
giu in cima al coridor
Raporto che sia finito
i andarà tutti a suoi locali
prenderano la canistra
e giù in piazza a strechenare
(...)

Carlo Rossi trascrive invece quello che potremmo definire il tipico testo del servizio militare, *I 36 Mesi dei militari* (*I 36 gradini della scala del soldato*, nel canzoniere di Giovanni Rossi), in cui si passano in rassegna, mese dopo mese (o gradino dopo gradino come in una scala dolorosa, o stazione dopo stazione come in una *via crucis* [27]) i momenti dell'addestramento e successivamente i rituali della condizione militare:

I
Ancor il primo mese
L'incomincia i movimenti
che sono i gran tormenti
che i superiori fan provar

II
I movimenti s'on gia imparati
come parla il regolamento
in questo mese s'impara a manegiar
e la terra a calpestar
(...)

Al medesimo repertorio appartengono anche le cosidette *orazioni del soldato*, testi parodici delle orazioni sacre, che tra scrittura furbesca e dissacrazione folklorica, costituiscono una sorta di ironico «manuale di sopravvivenza». Il canzoniere di Carlo Rossi mette in fila un *Padre nostro militare*, un *Atto di fede*, un *Atto di Carità*, un *Atto di Dolore*, *I precetti*, *I Dieci Comandamenti*, *Il chredo Melitare*. Sono testi che per il loro capovolgimento «carnevalesco» e la conseguente enfatizzazione

[27] Cfr. Q. Antonelli, *op. cit.*, pp. 65-70.

di una condotta irregolare, si avvicinano alla mitologia bizzarra della *leggera* [28], che diffonde anche nelle caserme austriache modelli di *picari* moderni, miserabili, ma simpatici truffatori ridotti ad una eterna ed iperbolica fame.

Il Passaporto per l'Estero / in nome di Sua Maestà / La leggera e *Il Testamento della Lingera* sono infatti (regolarmente) presenti nel canzoniere di Giovanni Rossi, così come in molte altre raccolte militari.

b) Un secondo repertorio tipicamente militare è costituito dalle canzoni licenziose, ricche di doppisensi. I canzonieri di caserma costituiscono, rispetto al tema, una vera e propria enciclopedia: si va, nel testo di Brunner, dalla *Canzonetta del Naso* (trasparente allusione) alla più nota *Chitarra*, al canto iterativo ed enumerativo *Ghe tocai...la mata testa* (il naso, la bocca, il petto ecc.), per arrivare ad una curiosa *Canzonetta Trentina* oltremodo esplicita:

Passeggiando per l'argentina
in una sihnorina io min-
contra e la midice o giovi-
notto per meza lira io teladò
Quando fui stato ben sodisfato
misento il fisico a pizicare
madona cane al ospitale
mitoca andar
(...)

In maniera del tutto simile anche il canzoniere di Giovanni Rossi mette in fila una serie di testi maliziosamente metaforici: oltre alla *Kittara*, *La luna* (*Che peccato che sia cosi stretta la via della luna / Che più d'uno non possa entrar nella luna...*), *La Rosa di Giulietta* (*Cara Giulietta / Tu hai una Rosa / Gran bella cosa / Che fa innamorar*). Mentre la *Confessione perfetta duna Giovinetta* si rifà al notissimo canto di *Padre Formicola* [29] (*Confessore. Avete mai fatto l'amore /*

[28] Cfr. Q. Antonelli, in *op. cit.*, il capitolo dedicato a *Le furberie della lingera e i veleni delle donne*, pp. 220-249. Sulle caratteristiche della *mitologia* della *leggera* si veda soprattutto A. Bergonzoni (a cura di), *Arturo Frizzi. Vita e opere di un ciarlatano*, Silvana Editoriale, Milano 1979.

[29] Cfr. L. Settimelli e L. Falavolti, *Canti satirici anticlericali*, Savelli, Roma 1975, pp. 67-69.

Giovinetta. Padre si a tutte l'ore / Conf. Ti allo mai toccà la testa / Giov. Padre si le stà di festa / Conf. Ti allo mai toccà le tette / Giov. Padre si l'era le sette...).

A questo secondo repertorio appartengono anche gli alfabeti furbeschi assolutamente misogeni diffusi dai fogli volanti: l'*Alfabeto delle donne*, nel testo di Giovanni Rossi, e *Le litanie delle donne*, in quello di Brunner, enumerano, rispettando più o meno bene l'ordine alfabetico, le malizie tipicamente femminili (*Arma che ferisce senza rimedio / bombe di lusinghe che uccide / Cornetta del cattivo augurio / Distruzione delle sostanze / pesca dei falsi desideri...*). Anche *I grandi diffetti dele donne* è un tipico prodotto da cantastorie e il testo trascritto da Brunner si rifà direttamente (ma come di consueto in una forma abbreviata) ad un foglio volante intitolato *Scuola per i giovani ed avvertimento pei vecchi / ossia / I Centosessantasette Difetti delle Donne* [30].

c) Il terzo raggruppamento identificabile con sufficiente precisione si rifà, di nuovo, ai testi dei fogli volanti, sia nella versione del contrasto o del canto storico-narrativo, sia in quella della «romanza da salotto».

Il noto *contrasto* tra madre e figlia sulle gioie e i dolori del matrimonio, già individuato in molti altri canzonieri militari [31], è presente sia nel testo di Brunner che in quelli dei due Rossi, e si rifà con notevole precisione al foglio volante edito nel 1894 dalla tipografia Pennaroli: *Contrasto tra madre e figlia / perchè la Figlia vuol maritarsi e la Madre le fa conoscere tutte le pene / che dovrà passare prendendo marito* [32].

Medesima origine ha la lunghissima canzone di *Teresina e Paolina* (presente nel testo di Giovanni Rossi in tutte le sue 42 strofe) che riprende il motivo folklorico dell'*amante confessore* [33]; così come al repertorio del cantastorie dobbiamo far risalire *La Bella Inglesina* [34] e *Al Veglione* [35].

[30] Il foglio volante, stampato dalla tipografia Pennaroli di Firenzuola d'Arda nel 1894, è riprodotto in E. Carrà e L. Mosconi (a cura di), *op. cit.*, p. 168.

[31] Cfr. Q. Antonelli, *op. cit.*, pp. 144 - 147.

[32] Raccolto in E. Carrà e L. Mosconi, *op. cit.*, p. 173.

[33] Cfr. E. Carrà e L. Mosconi, *op. cit.*, p. 160. Per la tradizione folklorica si veda la raccolta Nigra, n. 97.

[34] Cfr. E. Carrà e L. Mosconi, *op. cit.*, che riportano a p. 149 il foglio volante stampato a Firenzuola d'Arda nel 1892 dalla tip. Pennaroli con il titolo *Canzonetta nuovissima sopra il doloroso lamento che fa la bella / Giardiniera / tradita dal proprio amante / esempio per le ragazze.*

[35] È presente anche nel canzoniere di Soracreppa, si vedano quindi le note relative.

Il volume enciclopedico di Giovanni Rossi, assolutamente esemplificativo, lo ripetiamo, del repertorio popolare casermatico, non può non trascrivere *La gran storia di Pierina* ovvero *Il Grande Amore!*, storia nera di tradimenti, omicidi e antropofagia, che lungo il Novecento godrà di un'enorme popolarità [36].

Tra le «romanze da salotto», ritroviamo sia in Brunner che in Giovanni Rossi *De ti desta fanciulla la luna* ovvero *Il Marinaio*, trascritta anche dal Soracreppa, quindi la notissima *Santa Lucia*, e poi, in Brunner, molte altre (*Fugiamo nel deserto*, *Primo amore*, *La rondinela*) tutte connotate da un lessico aulico:

Rondinela pelegrina
che ti pogi sul verone
ricantando ogni matina
quel flebile canzon
che vuoi dirmi in tua favella
pelegrina rondinela
(...)

d) I canti più tradizionalmente folklorici sono del tutto minoritari. Carlo Rossi trascrive sotto il titolo di *Versetti d'amore* alcune *mattinate* [37]:

Quando nascesti tù nacque
un bel fiore, la luna si
fermò nel firmamento
le stelle si can-
biaron di colore
(...)

Ma ecco che ad un certo punto Rossi riporta un canto, del tutto notevole, sul tema della «ragazza innamorata dei soldati», che appartiene alla tradizione anteriore rispetto a quello che nella vulgata odierna inizia con *Di là di là dal Piave ci sta un'osteria*. Sostituiti dalle varianti «alpine», i testi precedenti si rifacevano al ciclo epico-lirico sulle ragazze affascinate o rapite dai marinai e dal loro canto [38]:

[36] Si rimanda per i diversi riferimenti bibliografici a Q. Antonelli, *op. cit.*, pp. 108-112.
[37] Cfr. A. Pasetti - A. Zenatti, *Canti popolari trentini. Raccolti dal prof. Albino Zenatti, ed. e ill. da Anna Pasetti*, Carabba, Lanciano 1923.
[38] Cfr. Vittorio Santoli, *I canti popolari italiani. Ricerche e questioni*, Sansoni, Firenze 1979, pp. 91-95.

Ma e la mattina bondi a bonora
si sente suonare la tromba mia
caro ben mio bel Tesor, sono i soldati
che vanno via morosa mia se vuoi venir

Ma e si si ch'iò vegnirìa
ma e dove mi condurai
mio caro ben mio bel tesor
io ti conduco di la dai mari
ovè la casa del marinar

Appena giunti alla riva del Mare
portatte da bevere e da mangiare
ch'el melitar la paghera

Dopo aver mangiato e bevuto
quel che ti prego na cosa sola mio
caro ben mio bel tesor
quel che ti pregho non mì toccare
s'om verginela da maritar

Ma quello che hai tu fatto
dovevi pensarlo prima mio caro
ben mio bel tesor
ades che sei fra noi soldati
non sei più vergine da maritar

Io andro s'uncima hai monti
daromita mì vestirò mio caro
ben mio bel tesor per terminare
questa mia vitta per poi dar
fine al mio destin

Nel canzoniere di Gioacchino Brunner i canti folklorici sono presenti più per frammenti o per citazioni riconoscibili in testi «macedonia» che nella loro forma attestata. È il caso, ad esempio, della *Canzonetta del Angiolina* che, non proprio agevolmente, si rifà al tema della *Bevanda sonnifera* [39]:

1 Angiolina cara angiolina
Inamorato io son di te

[39] Cfr. Nigra 1888, n. 77. Si veda, per un confronto più ravvicinato, la lezione pubblicata da Vere Paiola in *Canti popolari vicentini*, Neri Pozza, Vicenza 1975, p. 181.

2 Inamorato dal altra sera
Quando facevo l'amor con te

3 Vegna il venerdi vegna il sabato
Quando il babo a casa non cè

4 Le venuto sabato sera il galantuo-
mo le arivato

5 Se le arivato lasia chel riva
che mi son pronta do far l'amor

6 Cento scudi io ti daria una sol
note dormir con te

Non fa eccezione neppure la *Canzone del oselin dal bosco* che pure viene riportata nella sua versione più completa, alla quale però il Brunner non esita ad aggiungere una coda dialettale tesa a rimarcare il tema della «malmaritata».

Altri canti noti si celano sotto titoli bizzarri: è il caso della *Pastora e il lupo* che qui viene ribattezzato *Canzonetta dela val di Fiemme*.

Ma su questo versante è evidente che non troveremo niente di nuovo. Sono altre le funzioni dei canzonieri di caserma: fissare un repertorio non tradizionale, giovanilmente trasgressivo, e riportare nella comunità d'origine le «novità» dell'esterno.

3. Guerra e prigionia. Le canzonette siberiane

Il canzoniere di guerra (o forse sarebbe il caso di dire di *prigionia*) di Battista Chiocchetti [40] viene ad aggiungersi, con caratteristiche assai simili, ai numerosi altri canzonieri trentini raccolti e studiati in questi anni [41]. Scritto tra il 1916 e il 1917, si affianca alla scrittura, più personale, del diario, venendo a raccogliere i testi semiletterari di una subcultura diffusa tra i prigionieri "irredenti". Si tratta di testi formalmente molto compatti e che si ripresentano pressoché identici in tutti i

[40] Per le informazioni relative all'autore e al manoscritto si veda in *Appendice*.
[41] Rimando a Q. Antonelli, *op. cit.*, in particolar modo alla *Parte Seconda* dedicata ai *Canzonieri di guerra*.

manoscritti, tanto da dover presupporre, all'origine, l'esistenza di testi a stampa.

I prigionieri in Siberia è certo il canto più noto di tutta quella produzione e, rimasto nella memoria di alcune generazioni, venne ripreso anche dai cori della montagna:

Siam prigionieri
Prigionieri di guerra
Siam nell'ingrata terra rit.
Del suolo Siberian

Chiusi in baraccha
Su duro letto di legno
Ove di pulci un regno
Ed altri insetti ancor

E gratta e gratta
E non si può dormir
La pelle è traforatta
O Dio che sofrir (O che grudel martir / O crudel destin) [42]
(...)

Pur volendo descrivere la medesima situazione *Priggioniero di guerra*, altra canzonetta siberiana, risulta un canto molto diverso, con una selezione lessicale di tipo aulico, con ardue inversioni sintattiche (il modello è chiaramente l'inno risorgimentale alla Luigi Carrer, o Mercantini, o Brofferio) e non ebbe la fortuna del precedente. Si noti come accentua in senso austriacante, il valore militare dei *Kaiserjager*. Lo riportiamo per intero, perché la lezione del Chiocchetti ci sembra particolarmente coerente:

Della guerra le grida imperiose
Ci chiamano all'armi in allor
Noi siamo corsi lasciando le spose
Agognando vittoria e valor.
Giunti al campo di fronte al rivale

[42] Per un confronto con altre lezioni e i relativi rimandi bibliografici, vedi Q. Antonelli, *op. cit.*, pp. 326-331. Resta da citare, per completezza bibliografica, il quadernetto di Bernardo Serafini, pubblicato da Paolo Scalfi Baito, in *I Kirsanover*, Comune di Ragoli 1993, p. 161.

Combattiamo con forza e furor
Non badando alla pioggia di palle
Ne del tuon del canon al fragor.
Ma il nemico qual lava funesta
Dieci volte di forza maggior
Dimproviso il passo ci arresta
Con la forza ma non col valor.
Priggionieri di guerra restatti
Ci han condotti lontani lontani
Dalla Cina di poco scostati
Nell'Asiatico suol Siberian.
In barache di legno serrati
Senza letto dobbiamo dormir
E migliaia d'insetti affamati
Ci tormentan oltre ogni dir.
Il cibo che ci viene prestato
Basta appena la vitta campar
Dieci uomini fuor d'un sol piato
Tutti assieme dobbiamo mangiar.
Fra la neve sbattuta dal vento
E dell'inverno il severo rigor
Non si sente nemmeno un accento
Che dinspiri fiducia nel cuor.
Quanto aversa a noi fu la sorte
A umigliarci a restar prigionier
Fra le mani d'inigera gente
Sottoposti al rivale voler
Aspettiamo quel giorno beato
Chela pace dovrano trattar.
E anche a noi sarà dato
Alla patria contenti tornar [43]
fine

Ma il testo assolutamente più diffuso tra gli "irredenti" (trentini, triestini, istriani) non è una canzone, ma un lungo testo poetico semi-dialettale (un dialetto di koinè, non marcato) che descrive *Usi e costumi siberiani*. Il risultato è un lungo confronto antropologico con il diverso, dove però tutto è irriso: vestiti, cibo, case, metodi di allevamento e di coltura, religione, riti. In sostanza il testo finisce per fissare in alcune

[43] Per un confronto con altre lezioni, vedi Q. Antonelli, *op. cit.*, pp. 332-333.

immagini degradanti e semplificate (e in questo modo passerà alla memoria) quella che fu invece un'esperienza contraddittoria, difficile e complessa di confronto culturale.

Il "poema" presente nel manoscritto del Chiocchetti corrisponde perfettamente alla vulgata che abbiamo avuto modo di studiare [44].

Ma il suo canzoniere di prigionia conserva le tracce anche di altri contatti culturali, il più vistoso dei quali è costituito dalla presenza delle nuove *canzonette* del varietà, così diverse per lingua e situazioni dai testi dei cantastorie. Valga per tutte *Fili d'oro* che Chiocchetti trascrive in una versione assai ridotta:

Quando Rosa esce dal vilaggio
Tutta sola e mesta in volto
Io la seguo ma non ho il coraggio
Di pregarla a darmi ascolto

Bella è la sera lungha è la via
A farla insieme men lungha saria

Ho parlato al nostro buon curato
E mi disse figlio mio
Se l'amore in te non è peccato
Sarà pago il tuo desio.
Arde il mio cuore pura è la fiamma
Ammo lei sola, la casa, la mamma [45]

È inoltre il caso di *La Primavera* o di *L'innesorabile*, un canto che ritroveremo puntualmente anche nei canzonieri degli anni Quaranta: variazioni lessicali, tra metafore campagnole e primaverili, su *Come è bello a far l'amore / Abbracciarsi cuore a cuore.*

[44] Cfr. Q. Antonelli, cit. pp. 326-343.

[45] Sono le prime due strofe, senza ritornello, di *Fili d'oro* di F. Buongiovanni e G. Capurro del 1912, una delle prime canzonette leggere. «*Fili d'oro* è caratteristica di un genere di canzone molto diffuso in Italia nel ventennio che si situa tra il 1910 e il 1930: "genere" popolare-contadino-pastorale, che ebbe i suoi campioni in Odoardo Spadaro, e nello stesso Armando Gill. Erano canzoni dolcette, candide, evocatrici e imitatrici di stornelli e ballate autenticamente toscane, tanto da potersi definire, con un certo sforzo, "canzoni popolari". Gli autori di questa canzone, interpretata dal famosissimo tenorino Carlo Buti, erano il maestro Buongiovanni e Giovanni Capurro, naturalmente napoletano». Cfr. Raffaele Mastro (a cura di), *Le canzoni degli anni Venti,* Canesi, Roma s. d., pagine non numerate. Cfr. pure G. Borgna, *Storia della canzone italiana* cit., che riporta il testo integrale di *Fili d'oro* a p. 239.

Il vecchio cantastorie (o forse *contastorie* in questo caso) fa ancora capolino con *Il soldato morto in guerra*, un testo del folklore di caserma, ma, come si vede, presente anche in questi canzonieri di guerra. La lunga composizione in versi si articola intorno ad alcune figure tipiche dell'immaginario popolare: San Pietro scorbutico portinaio del Paradiso, il soldato maltrattato, San Michele sul cavallo bianco, protettore dei militari:

Un giorno su questa terra
Un soldato è morto in guerra
L'anima dal corpo si è diviso
E volò alle porte del Paradiso
Era una porta di ferro fata
E di oro era ornata
Un armonio suonava canzoni gentili
Non potendo entrare morì di bile
Batte col calcio della carabina
Sulla soglia di questa porticina
Sorte San Pietro tutto infuriato
Restò di stucco a vedere un soldato [46]
(...)

4. Tra casa e chiesa. Canzonieri domestico-devozionali

Con il manoscritto di Pellegrino Weiss [47] ci troviamo davanti ad un canzoniere devozionale, motivato quindi, diversamente dagli altri (di emigrazione e di prigionia), non da una uscita dalla comunità e da un incontro con il *nuovo* che ha bisogno di essere fissato sulla carta, ma da una pratica di pietà, gestita collettivamente e coralmente, e che ha bisogno sempre di nuove acquisizioni per essere alimentata. (Dell'esistenza e dell'uso di questi canzonieri devozionali come supporto al canto, ne parlano già in questo volume Renato Morelli e Fabio Chiocchetti).

Concentriamoci sul canzoniere di Weiss, che viene scritto nel 1889. Ora

[46] Si trova sia nei canzonieri di caserma che in quelli di guerra, vedi Q. Antonelli, *op. cit.* pp. 103-107. Giovanni Zontini, per esempio, che nel 1916 si trova a Kirsanov, riporta nel suo quaderno il *Dialogo fra s. Pietro e l'anima dun soldato*. Le differenze che si possono trovare tra questa versione - chiaramente trascritta dall'orale - ed altre non sono sostanziali, ma lessicali appena: modi diversi per giungere alla rima.

[47] Per le informazioni sull'autore e il manoscritto si veda in *Appendice*.

proprio in quell'anno Pellegrino, lo sappiamo dal suo sorprendente diario[48], parte per il servizio militare che durerà fino al settembre del 1891.

Quando viene scritto dunque il *Libretto delle canzoni sacre*? Se nella primavera Weiss lavora a Merano come muratore e nel settembre parte per il militare, non resta che l'estate trascorsa a casa a fabbricare lo *stabio*, un po' pacifico e un po' "apasionato" nel vedersi abile ed arruolato. Nel suo diario-memoria Weiss non fa cenno a questo libretto. Si può pensare, come è stato accertato, che rientrasse in una pratica abbastanza comune. O costituisce una sorta di assicurazione spirituale, di voto preventivo ai fini dei lunghi anni di servizio militare che tanto lo spaventano?

Il giovane Weiss, dunque, trascrive 14 canti paraliturgici che dovevano accompagnare la messa, il vespro e le altre funzioni religiose: sono lodi al *SS. Sacramento,* canti penitenziali ed inni mariani. Nessun canto natalizio e nessun contatto con il folklore religioso. La provenienza da raccolte ufficiali e autorizzate è accertata. Eppure possiamo parlare di nuovo di canti "popolari" sia nel senso di canti acquisiti e diffusi e fatti propri dal "popolo" dei credenti, sia nel senso che adottano, a fronte di una liturgia in latino, formule narrative, immagini, retoriche affini al linguaggio del canto folklorico. È noto insomma come nel periodo compreso tra il XVIII secolo e l'età di Pio XII, la Chiesa sia riuscita ad elaborare con notevole plasticità situazioni e strumenti comunicativi atti a *guidare* efficacemente (che significa proporre / imporre, tra l'altro, modelli etici) il "gregge" dei cristiani [49].

I canti trascritti dal Weiss dunque trovano innanzitutto un riscontro preciso in due libri devozionali ottocenteschi trovati in zona: la *Scelta di Laudi Sacre musicate dal M.Cav. Luigi Davide De Macchi* [50], pubblicato a Torino nel 1871, ritrovato privo, purtroppo, delle prime tre

[48] Vedi Pellegrino Weiss, *Descrizione della mia povera vita melitare (1889-1891)*, in "Mondo Ladino", anno XII (1988), n. 1-4, pp. 159-233, a cura di Fabio Chiocchetti e Frumenzio Ghetta.

[49] Per un approfondimento del tema della religione popolare, vedi, tra l'altro, Carlo Ginzburg, *Folklore, magia, religione*, in *Storia d'Italia*, vol I. *I caratteri originali*, Einaudi, Torino 1972; AA.VV., *Ricerche sulla religiosità popolare*, Edizioni Dehoniane, Bologna 1979 (che contiene anche un *Contributo per una bibliografia sulla religiosità popolare*); Carlo Prandi, *La religione popolare fra potere e tradizione,* Angeli, Milano 1983.

[50] Di Luigi Davide De Macchi sappiamo ben poco, se non che operò a Torino, occupandosi soprattutto di didattica musicale. Di lui ci rimangono un *Manuale e guida teorico-pratica del maestro per l'insegnamento del canto elementare*, Giudici

parti che contenevano, tra l'altro, i *Canti di Penitenza*, le canzoni del mese mariano, i *Canti supplementari brillanti*, ma provvisto dell'indice generale; e un libretto anonimo (lo chiameremo proprio così), giunto a noi senza copertina, nè titolo, nè data e indicazione di stampa, di proprietà di Orsolina Riz, un'altra delle nostre scriventi che incontreremo più avanti. Ma quanti potevano essere alla fine dell'Ottocento le raccolte, i compendi, i *vesperali*, le guide, gli *apparecchi* che potevano venir usati, letti con profitto, ricopiati e fatti circolare? Parecchi, come sappiamo [51], a partire dai libri di Sant'Alfonso Maria de Liguori (*Le glorie di Maria* e *Le Massime Eterne* innanzitutto), per arrivare alle numerose edizioni del *Manuale di Filotea* di Giuseppe Riva [52], ai volumi di Don Bosco destinati ai giovani *provveduti*, ai vari *Divoto di Maria* [53], fino alle raccolte di canti *ad uso delle sacre Missioni* [54].

Comunque sia, Pellegrino Weiss, trascrive alcuni canti che per la loro *lontananza* costituiscono una bella testimonianza di un immaginario religioso di tipo "controriformistico", di un devozionalismo [55] frutto di una pedagogia e di una strategia, come dicevamo, che non rifiutava le modalità comunicative di tipo popolaresco: la messa in scena, la rappresentazione emotiva, il contrasto, la storia esemplare del cantastorie. Mi sembra di questo tipo *Figlio de torna o figlio*, che rinarra la parabola del *Figliuol prodigo* dal punto di vista del padre:

e Strada, Torino 1864 e una *Grammatica musicale ovvero Principi teorico-semeiografici della musica,* Giudici e Strada, Torino 1863.

51 Cfr. Livio Dallabrida, *Le preghiere del calendario: fonti autorevoli e tradizione popolare* in *Il Calendario della Madonnina del Duomo. Immagini devozionali e testi di preghiera in un documento di religiosità popolare trentina*, a cura di Domenica Primerano e Paolo Holzhauser, Museo Diocesano Tridentino, Trento 1986.

52 L'edizione del 1874 che abbiamo potuto consultare è la XXI, riveduta ed aumentata, stampata da Serafino Majocchi, librajo a Milano. La prima risale al 1831.

53 Particolarmente utile mi è sembrato *Il Divoto di Maria che la onora nel mese di maggio e nelle feste a lei consacrate con l'aggiunta di altri esercizi di pietà da praticarsi da ogni buon cristiano, per opera del P. Lorenzo M. Gerola missionario apostolico del preziosissimo sangue*, Sesta Edizione con aggiunte copiosissime, Tip. e Libreria Salesiana, Torino 1887.

54 Cfr. *Lodi Spirituali da cantarsi ad uso delle Sacre Missioni e della Dottrina Cristiana*, Per Giamb. Monauni, Trento (1805?); *Nuova Edizione Romana delle Laudi Spirituali Da cantarsi invece delle profane Canzoni in ogni tempo, e soprattutto ad uso delle Sagre Missioni, e delle Processioni di Penitenza*, Presso Francesco Bourliè, Roma 1817.

55 Cfr. Alberto Vecchi, *La preghiera dialettale*, in *La Letteratura popolare nella Valle Padana*, Olschki, Firenze 1972, pp. 117-118.

Figlio de torna o figlio
Torna al tuo Padre amante
Ai quante volte quante
Io sospirai per te
Pensa che figlio sei
Pensa che padre io sono
Torna che ti perdono
Non dubitar di me
Da che mi abbandonasti
Pace non ebbe il cuore
Sempre languii d'amore
Sempre penai per te
Te per le vali e monti
Te notte ti cercai
Sempre gridando andai
il figlio mio dove
Dal padre tuo lontano
Qual mai sara tua vita
D'onde aspetar la vita
Da chi sperar merce
Torna de torna o figlio
Torna che benche rio
Il tenero amor mio
Non si cangio per te
Udi la tera e il cielo
Più volte i miei lamenti
I miei pietosi acenti
Gli udiron i sassi ancor
Tu sol di cuor più puro [duro?]
Barbaro non udisti
E sempre più schermisti
Il mio paterno amor
Dovrei cosi scernito
Lasciarti in arbandono
Per sempre il tuo perdono
Io ti dovrei negar
Ma il mio patterno core
Tradito e abbandonato
Ti te quantunque ingrato
Non si potte scordar
Torna ed alfin consola
Il caro padre amante
De torna in questo istante
Ne più fugir da me
Mille carezze mile
dal caro padre avrai
Senza sgridarti mai
Della tradita fe
Angeli della pace
Venite a me dintorno
Il sospirato giorno
Ecco di gia spunto
Il caro mio tesoro
Il filio mio perduto
Eccolo gia venuto
All padre suo torno
Voi che da Dio fugiste
Anime sventurate
Tute a quel cor tornate
Ch'ei non vi sdegnera
Ei porge in questo figlio
Anche speranza al empio
In questo padre esempio
Di grazia e di pieta [56]

[56] *Figlio deh! torna, o figlio* si ritrova a p. 88 della *Scelta di Laudi Sacre*, cit. tra i *Canti di Penitenza e Novissimi*; le prime cinque quartine le ritroviamo riprodotte, manoscritte, anche su uno dei fogli del *Calendario della Madonnina del Duomo*, *op. cit.*, pp. 114-115; cfr. anche M. Straniero, *Mira il tuo pop. Origini e peripezie del canto cristiano*, Mondadori, Milano 1988, che riporta (a p. 140) le prime quattro quartine tratte dal *Giovane Provveduto* di Don Bosco.

Lo stesso possiamo dire di *Gesù mio con duri funi*, ancor oggi ricordato e cantato:

Gesu mio con duri funi
Come reo che ti lega
Sono statto io l'ingrato
A mio dio perdon pieta
Gesu mio la bella faccia
Chi crudel ti schiafeggiò
Sono statto io lingrato a mio -
Gesu mio di fango e sputi
Il tuo volto chi imbrato
Sono stato io lingrato a mio =
Gesu mio le belle carni
Chi spiettato flagello
Sono stato io l'ingrato a mio =
Gesu mio la nobil fronte
Chi di spine corono
Sono statto io lingrato a mio Dio=
Gesu mio sule tue spalle
Chi la croce carico
Sono statto io lingrato a mi =
Gesu mio la dolce bocca
Chi di fiele amaregiò
Sono statto io lingrato a mio Dio-
Gesu mio le sante mani
Chi con chiodi ti passò
Sono statto io l'ingrato a mio Dio =
Gesu mio quei sacri piedi
Alla croce chi inchiodo
Sono statto io lingrato a mio Dio =
Gesu lamante cuore
Chi colla lancia ti passo
Sono statto io lingrato a mio dio =
O Maria quel tuo bel Filio
Chi l'uccise chi tel rubo
Sono statto io lingrato a mio Dio = [57]

Dei riti della passione fa parte anche questo canto della *Via Crucis*:

Eviva la croce
La croce eviva
Eviva la croce
E chi la porto
Ogni alma contrita
Qui corre veloce
E adori la croce che Cristo porto
Qui corra ed adori
La pianta imortale
Che sola ogni male
Dal mondo fugo [58] *(...)*

[57] Il testo si ritrova per intero in quello che abbiamo chiamato l'*Anonimo libretto* ritrovato presso Orsolina Riz, alle pp. 25-26, con il titolo: *Sopra la passione di Gesù Cristo;* ma si ritrova anche in *Lodi Spirituali* cit. e nel *Manuale di Filotea* (pp. 418-419) che appare come la seconda parte del "Cantico su Gesù Appassionato".

[58] Il testo trova una diretta corrispondenza con il canto contenuto nel nostro *Anonimo libretto*, a pp. 26-28 dal titolo *Sopra la Santa Croce della Via Crucis*. Vedilo riprodotto anche in uno dei fogli del *Calendario* cit., a p.116.

Segno della lunga durata e permanenza dei repertori devozionali è senz'altro quest'altro canto penitenziale, che si ritrova già nella raccolta di *Laudi Spirituali* del 1817 [59], in cui Cristo interpella dalla croce direttamente il peccatore:

Ascolta o filio da questa Croce
Odi la voce del tuo Signor
Vieni al tuo bene cinto di pene
Che di salvarti ognor a gran desio
(...)
Su quella croce rimasi esangue
E tuto il sangue versai per te
Ma tue pupile non dan due stile
Di pianto e di ristor del ardor mio
Ma quel che è peggio
Con grave aceso tenti ben spesso
Col tuo peccar
Di rinovare mie pene amare
Or dimi o pecator che to fattio

E ancora dei riti penitenziali fanno parte quei canti di pentimento che spesso ritroviamo ridotti a giaculatoria:

Mio Gesù vi o offesi tanto
Quanto mai potteva ancor
Sotto fiero e crudel manto
Concepir lindegno amor
(...)

O Gesu damore aceso
Non vi avesi mai offeso
Omio caro o buon Gesu non vi
volgio offender più [60]
(...)

[59] *Nuova Edizione romana delle Laudi Spirituali* cit. Il testo trascritto da Weiss corrisponde al canto intitolato *Gesù al peccatore*, a pp. 18-20. Ma lo ritroviamo manoscritto anche su uno dei fogli del *Calendario della Madonnina* cit., p. 198.

[60] Cfr. *Lodi spirituali* cit., rispettivamente i canti intitolati "Orazione di penitenza" e "Affetti a Gesù".

Altrettanto famoso doveva essere questo *Pace Mio Dio*, che appare in molte delle nostre raccolte ed anche sui fogli del *Calendario della Madonnina* che venivano esposti quotidianamente nell'edicola del Duomo di Trento:

Pace mio Dio che gia mi pento
E il pentimento mi struge il cor
Pace perdono che dettestasti
Ho gia i pecati col mio dolor
Ne la cagione del pentimento
E il sol spavento di etterno eror
A che mi pento perche o tradito
Bonta infinita del mio Signor [61]
(...)

L'altro repertorio tematico, all'interno della raccolta del Weiss, è costituito dalle canzoni mariane, tipiche di una religiosità popolare ottocentesca che vedeva in Maria soprattutto colei che schiaccia la testa del maligno o come si esprimeva don Bosco «il capitano terribile, che a guisa di un ordinato esercito reprimerà gli assalti del nemico infernale» [62].

E non è un caso che proprio don Bosco stia all'origine di molti di questi canti mariani [63]. Si legga *Solchiamo un mare infido* che riportiamo integralmente dal libretto del Weiss:

Solchiamo un mare infido
Dan mondo traditore
Al sospirato lido
Chi mai ci condura
Maria pietosa e bella
Del mare lucente stella
Maria speranza nostra
Guida di noi sara
Il senso lusinghiero
Dentro di noi rubello
Nemico tanto fiero
Colei mai ti distrugera
Di puritate il gilgio
In ogni mio perilio

[61] Cfr. *Lodi Spirituali* cit. con il titolo "Affetti di pentimento"; vedi anche il *Manuale di Filotea* cit. pp. 110-111.

[62] Don Giovanni Bosco, *Il Mese mariano*, Torino 1858, citato in Carlo Prandi, *op. cit.* p. 206.

[63] Cfr. Francesco Traniello (a cura di), *Don Bosco nella storia della cultura popolare*, SEI, Torino 1987. Si vedano soprattutto i contributi di M.T. Trebiliani, *Modello mariano e immagine della donna nell'esperienza educativa di don Bosco* e di S. Pivato, *Don Bosco e la "cultura popolare"*.

Maria speranza nostra
Per noi conbattera
Fremer potra linferno
Contro il teror daverno
Forti ci rendera
Maria che in ordinanza
Più dun Squadron savanza
Con forza e con impegno
Avra di noi pieta
e nel fatal cimento
Di nostra fragil vita
Nel ultimo momento
Pur ci difenderà
Dalle tartare squadre
La dolce e cara Madre
Solla speranza nostra
Maria ci salvera [64]

Il rapporto fiduciario con Maria, si dilunga in altri canti che ripropongono invece gli attributi tipici del "romanticismo" mariano. È il caso di *O amabil Maria*, certamente uno dei canti più noti:

O amabil Maria
Mio gaudio e mio contento
Io volgio ogni momento
Il nome tuo chiamar
Volgio portar quel nome
Cotanto a Dio gradito
Nel alma mia scolpita
Scolpita in mezo al cor
Volgio chiamar Maria
Se spunta in ciel laurora
Volgio chiamarla ancora
Quando tramonta il di [65]
(...)

O di *Lodate Maria o Lingue fedeli*:

Lodate maria o lingue fedeli
Risuoni ne cieli la vostra armonia
Lodate lodate lodate Maria
Maria sei giglio di puri candori
E il cuore inamori del verbo tuo [66]
(...)

[64] Cfr. Il testo di Don Bosco riportato in Michele L. Straniero, *Mira il tuo popolo. Le canzonette del Buon Dio*, Emme, Milano 1982, pp. 61-62. Nel testo di Don Bosco le squadre non sono "tartare" ma "infernali". Il medesimo testo lo ritroviamo anche nell'indice della *Scelta di Laudi Sacre* del cav. De Macchi, cit. a p. 234 e ne' *Il Divoto di Maria* cit., pp. 454-455 con il titolo *Il peccatore che ricorre a Maria.*

[65] Cfr. *Scelta di Laudi Sacre* cit.; *Il Divoto di Maria* cit., pp. 443-444; *Manuale di Filotea* cit. pp. 571-572; *Il Calendario della Madonnina* cit., p.123.

[66] Cfr. *Scelta di Laudi Sacre* cit.; *Lodi Spirituali* cit.; *Il Divoto di Maria* cit.; *Manuale di Filotea* cit.

O di quest'altra composizione meno nota:

E del Ciello o gran regina
Tu se degna dogni amor
La bella di tua divina
Chi non ama e non a cor
Tu sei filia tu sei sposa
Tu sei madre del Signor
Tu sei quella bianca e rosa
Che inamora i nostri cor
Madre sei del bel amore
Della speme e del timore
Tu del cielo sei lonore
E del mondo lo splendore
Tu del giusto sei la madre [67]

Ma la devozione mariana è testimoniata più compiutamente dal canzoniere di Maria Sommavilla che nei suoi anni giovanili (il canzoniere è privo di data, ma siamo all'interno degli anni Quaranta) compila un repertorio ricco di una ottantina di canzoni mariane, un corpus assolutamente unico nel suo genere [68].

Sommavilla, che come vedremo è anche l'autrice di un quaderno parallelo di canzoni profane, annota vicino al titolo anche le modalità canore con cui i canti devono essere interpretati (se a 2 o a 3 voci), indizio certo di un uso pubblico e corale del manoscritto. Un coro di ragazze dunque con un repertorio mariano: si tratta forse di una confraternita? Comunque sia questo quaderno di canti sacri dedicati alla Madonna testimonia una devozione femminile straordinariamente radicata e praticata, secondo quelle modalità, come abbiamo già scritto, di romanticismo religioso e di immediatezza spirituale che furono le caratteristiche di un culto di lunga durata [69]. E che si esprimeva soprattutto in precisi momenti rituali: *le feste mariane* (una ventina nell'arco dell'anno liturgico tradi-

[67] Cfr. *Lodi Spirituali*, cit. La trascrizione non corrisponde esattamente al testo a stampa: *La bella di tua divina* sarà da intendere come *La Beltade tua divina*; *Tu sei quella bianca e rosa* si deve trasformare nel più metaforico *Tu sei quella bianca Rosa...*

[68] Sul quaderno si Maria Sommavilla si veda in *Appendice*.

[69] Cfr. L. Scaraffia e G. Zarri (a cura di), *Donne e fede*, Laterza, Roma-Bari 1994, in particolar modo i due saggi di L. Scaraffia, *"Il Cristianesimo l'ha fatta libera, collocandola nella famiglia accanto all'uomo" (Dal 1850 alla "Mulieris dignitatem")* e di E. Fattorini, *In viaggio dalla Madonna.*

zionale); *il mese di maggio* (il mese di Maria) pratica che si consolida dopo la definizione del dogma dell'Immacolata Concezione (1854) e che mette in campo una struttura celebrativa in cui il canto ha un ruolo centrale [70]; le visite ai santuari; la manutenzione delle edicole ecc.

Le canzoni che scandiscono il rito hanno certo la funzione aggregativa e comunitaria che ben conosciamo, ma propongono comunque e continuamente Maria come modello femminile per eccellenza, caratterizzato dalla maternità, dalla purezza e dalla sofferenza.

Il corpus imponente messo insieme da Maria Sommavilla è costituito in gran parte da canti che ritroviamo ancora una volta in quella *Scelta di Laudi Sacre* musicate dal cav. De Macchi e rubricati nella "Parte seconda" da cantarsi nelle *Feste principali di Maria Santissima* e durante le funzioni serali del *Mese Mariano.*

Appartengono a questo repertorio *Si veste giuliva* [71], *Quant'è soave al cuore, O bella mia speranza* [72], *Ave Maria grazia plena, Inni cantiam di giubilo, O del mar fulgida stella, T'amo del ciel Regina, Volgi pietosa vergine (lo sguardo ai mali miei), O del Carmel splendore, Vergin del ciel Regina, E Tu m'ami o Madre amata, Immacolata vergine* [73], *Mille volte benedetta* e ancora altri.

70 Cfr. Maria M. Pedico, *La Vergine Maria nella pietà popolare*, Edizioni Monfortane, Roma 1993, soprattutto il capitolo dedicato al *mese mariano*, pp. 111-125. Si veda anche il saggio di D. De Antoni, *Segni della pietà, devozioni e fede del popolo chioggioto nell'Ottocento e nel primo Novecento,* in *Studi di storia sociale e religiosa. Scritti in onore di Gabriele De Rosa,* Ferraro, Napoli 1980, p. 863 e sgg.

71 Naturalmente sono canti che si trovano in innumerevoli altre raccolte, tanto diffuse quanto poco conservate, come succede con i testi della cultura di massa sottoposti ad una intensa fruizione finché vengono gettati o distrutti.
Si veste giuliva la terra dei fior / Si canti si onori la Madre d'amor si trova anche in *Lodate Maria! Raccolta di Inni e canti per il mese di Maggio*, Tip. Sant'Ilario, Rovereto 1928, pp. 29-30.

72 *O bella mia speranza / Dolce amor Maria / Tu sei la vita mia. / La vita mia. / Quando ti chiamo e penso / Te Maria mi sento / Tal gaudio e tal contento / Che mi rapisce il cor.* Costituiscono le prime due strofe di una lunga e diffusa composizione: cfr. *Nuova Edizione Romana delle Laudi Spirituali* cit., pp.69-70; l'*Anonimo* libretto di Orsolina Ris Ciampedel, cit., pp. 36-37; le *Massime Eterne di S. Alfondo De' Liguori coll'Apparecchio alla confessione e comunione...*, Bergamo 1940, p. 389; e infine la raccolta di M. Straniero, *Mira il tuo popolo*, cit., pp. 60-61.

73 *Immacolata Vergine / Gloria Tu sei del mondo; / L'impero tuo giocondo / Amanta terra e ciel. / Dei deboli il sostegno / Dei forti sei Regina / L'angelo a Te s'inchina / S'inchina ogni fedel / Sotto i più dolci titoli / T'invocan mari e lidi / Agl'innoccenti*

Inoltre si ritrovano qui, ridotti a breve canzonetta sentimentale secondo un costume più moderno, canti in origine assai più articolati, capaci di svolgere per immagini complesse il tema del ruolo di mediatrice di Maria, come di colei che sa ascoltare e intercedere a nostro favore (*avvocata nostra*), vicina insomma all'esperiena umana.

È il caso di *Maria nostra speranza* qui presente con le due prime quartine:

O Maria nostra speranza
Deh! ci assisti e pensa a noi
Deh! proteggi i figli tuoi
Col favor di tua possanza
Cara Madre e gran Regina
Volgi a noi gli occhi pietosi
senza Te sian timorosi
Con te pieni di fidanza di fidanza
O Maria nostra speranza

Ma che nel testo della *Nuova Edizione Romana delle Laudi Spirituali* del 1817 si spinge per altre quattordici quartine a considerare il ruolo di Maria, in una immagine del tutto antropomorfica, come colei in grado di placare «un Dio sdegnato» [74].

arridi / Consoli i peccator / Stella Tu sei benefica / Sei giglio intata rosa / Ancella figlia e sposa / Sei Madre del Signor. Vedilo completo in M. Straniero, *Mira il tuo popolo,* pp. 55-56 che lo trascrive dalla nota raccolta di Don Bosco, *Il giovane provveduto*. Unica variente il primo verso della seconda strofa dove Maria viene appellata come *Onor del sesso debole*, anziché come qui, in modo più generico ma più prudenziale: *Dei deboli il sostegno.*

[74] Cfr. *Nuova Ed. Romana* cit., pp.83-86. Ecco le altre 14 quartine: *Se tu stendi a noi la mano / Fra i perigli della vita / La nostr'alma invigorita / Vestirà nuova costanza. O Maria ec.*
Ci minaccia baldanzoso / Il Demonio traditore, / Ma sapren col tuo favore / Disprezzar la sua baldanza. O Maria ec.
Con la scorta del tuo lume, / O fedele amica stella, / Pur vedremo un dì la bella / De' beati eterna stanza. O Maria ec.
Nell'orror della tempesta / Con quest'ancora fedele, / Benché rotte sien le vele, / Molta speme ancor ci avanza. O Maria ec.
Tra gli scogli, e le procelle / Varcheremo il mare infido, / Finché giunti siamo al lido / Ch'or ci alletta in lontananza. O Maria ec.
Sol che tu non ci abbandoni / Nel fatale, e gran cimento / Non avrà per noi spavento /

Della pratica della *Via Crucis*, durante la Settimana Santa, è invece segno un frammento dello *Stabat Mater* di Jacopone da Todi.

Si vuole infine mettere in rilievo il tono effimero di molte di queste canzonette, di certo più recenti, e che giocando con le immagini della bellezza di Maria, utilizzano un lessico comune a molti testi profani. Si legga ad esempio *Quanto sei bella*:

Quanto sei bella
O Madre mia
Dolce Maria-Stella del mar
Il tuo bel viso
È un paradiso
Col tuo sorriso
Conforta il cuor (bis) (...)

O quest'altra in uso fino a poco tempo addietro:

Dell'aurora tu sorgi più bella
coi tuoi raggi a far lieta la terra
e fra gli astri che il cielo rinserra
non v'è stella più bella di Te

Bella tu sei qual sole
bianca più della luna
e le stelle le più belle
son ben belle al par di Te [75] *(...)*

Della morte la sembianza. O Mara ec.
Dopo tante colpe, e tante, / Ci sgomenta un Dio sdegnato, / Tu lo rendi a noi placato, / Tu c'impetra perdonanza. O Maria ec.
Per amor del tuo Figliuolo / Sii propizia a peccatori / Degli estremi suoi dolori / Per l'acerba rimembranza. O Maria ec.
Sono ciechi gl'infelici, / Come ciechi errando vanno; / Ma per Te lume vedranno, / Se ne sgombri l'ignoranza. O Maria ec.
Son portati dal costume / A seguir gli amati oggetti; / Ma se cangi i loro affetti / Lasceran l'antica usanza. O Maria ec.
Se Tu vuoi di falli antichi / Verseranno amaro pianto, / Rinnovando in se frattanto / Di Gesù la somiglianza. O Maria ec.
Se Tu vuoi le vie sicure / Di virtù cammineranno, / E di grazie si vedranno / Arricchiti in abbondanza. O Maria ec.
Tu frattanto loro impetra / Dal tuo Figlio un bel perdono, / Poi per sommo, e puro dono / La final perseveranza. O Maria ec.
E se accetti l'umil canto / Onde ognun di noi ti onora, / Deh ti piaccia, o gran Signora, / Benedir quest'adunanza. O Maria ec.

[75] Cfr. M. Straniero, *Mira il tuo popolo*, cit., pp. 54-55; si veda pure la raccolta *Laudi a Maria per il I Congresso Mariano*, Trento 1951, p. 9, in cui si riporta pure la musica.

Un terzo canzoniere domestico-devozionale che mette in scena proprio la continuità tra canto sacro e canto profano è il manoscritto di Orsolina Riz [76]. Delle 39 canzoni che allinea una dopo l'altra senza interruzioni, 16 sono di tipo devozionale o paraliturgico e, va detto subito, trovano quasi tutte un preciso riscontro negli indici della *Scelta di Laudi Sacre*, che si conferma come un libro centrale nella pratica canoro-religiosa in Val di Fassa. Pur ben dentro il secolo ventesimo, ci troviamo, dunque, di fronte ad una pratica religiosa e ad un corpus di canti di lunga durata che trovano origine nella prima metà dell'Ottocento.

Diversamente dal canzoniere mariano della Sommavilla che rimandava ad un suo uso semipubblico, questo della Riz sembra soddisfare esigenze del tutto private e, tematicamente, si raccoglie intorno al Sacramento dell'Eucarestia.

Ecco alcuni icipit che, lo ripetiamo, possiamo ritrovare nella *Scelta* del 1871 tra i canti dedicati alle *Feste della Chiesa*, all'*Eucarestia* e alla *Prima Comunione*:

Oh quanto dolci le caste tue tende, *Ecco il giorno solenne cor mio*, *A lieta mensa.*

Va preghiera sull'ali dorate richiama immediatamente il *Va pensiero* del Nabucco, ma che già abbandona dopo il secondo verso:

Va preghiera sull'ali dorate
Va e ti posa sul trono di Dio
Tu gli esprimi gli affetti il desio
Che gli porge il più fervido cuor (...)

Su figli cantate, che appariva anche nel *Canzoniere* di Pellegrino Weiss, ci riporta ai canzonieri salesiani, approntati dal Don Bosco per l'infanzia:

Su figli cantate.
Su figli cantate bell'alme innocenti
Con dolci concenti evviva Gesù
Evviva quel Cuore cui pare spendore
In gloria ed onore niun altro mai fù
Evviva Evviva Evviva Gesù
Su dunque voi figli cantate gioite
E lieti venite al Cuor di Gesù
Con eco di gioia con voce giuliva
Rimbombin gli evviva evviva Gesù
Evviva Evviva Evviva Gesù [77].

[76] Su Orsolina Riz e il suo manoscritto si veda in *Appendice*.
[77] Cfr. M. Straniero, *Mira il tuo popolo* cit. p. 70.

Viceversa *Il rio mondo* ci rimanda alla religiosità "apocalittica" dell'ottocento cattolico:

I. Il rio mondo.
Il rio mondo invan m'alletta con lusinghe ed altre abbietta
Sotto il giogo ad inchinarmi di sue stolte vanità
Ma non giovano quest'armi per la forza che in me sento
Io di nulla ormai pavento Gesù meco alfin mi sta.

II. Di che mai temer poss'io se Gesù mi rassicura
O felice mia ventura ho trovato il mio tesor
Di me rida il mondo rio, il suo scherno prendo a scherno
Muova a guerra a me l'inferno, io non temo il suo furor.

Il corpus della Riz si muove insomma, in sintonia con la letteratura devozionale ufficiale, tra testi di esultazione infantile e testi che esprimono una religiosità integrista più aggressiva.

Ma ecco che, fuori dal repertorio più propriamente ecclesiale, la Riz trascrive dei testi religioso-morali, adatti a situazioni più laiche, piccole rappresentazioni, accademie e saluti.

Sono canti molto interessanti perché manipolano topoi che sono anche quelli dell'immaginario folklorico o della canzonetta commerciale. In altre parole usano il linguaggio e le immagini del canto profano (tradizionale o leggero a seconda delle occasioni) per costruire un messaggio educativo, proponendo un modello, una virtù. Mi sembra di questo tipo un canto come questo del *Marinaio*, un vero e proprio travestimento:

I. Se dolce il vento spira sull'onde
Legger leggero lascio le sponde
Vivo sull'acque morrò sul mar, Son marinaro son marinar

II. Se bella splende in sulla sera
La bianca luna fò mia preghiera
Prego da Dio tranquillo il mar, Son marinaro son marinar

III. Io non ambisco ricchezza alquna
L'immenso oceano fa mia fortuna
È spesso tomba anche sul mar, Son marinaro son marinar.

O questa *Montanara*, che utilizza interi blocchi lessicali già utilizzati altrove, prefigurando una sorta di bricolage canoro:

I Io son nata montanara
Son la figlia d'un pastore
Ma la figlia col suo onore
Mai povera non è

II Ma se ricca fossi nata
Ricca ricca senza onore
Oh per me saria un dolore
Ben più che la povertà

III Io son nata in mezzo ai fiori
In mezzo ai fiori di vermiglio
Bianca pura come un giglio
Come un giglio voglio morir

IV Io son nata in un tugurio
Da tutti abbandonata
Oh tu madre tanto amata
Su nel ciel prega per me

V Prega pur per la tua figlia
Prega pur per l'orfanella
Derelitta sulla terra
Fin che in ciel ti rivedrò [78].

Ed ecco allora *L'orfanella*, una canzone (o una poesia?) che intende svolgere una precisa morale consolatoria:

Ahi! sentenza fatale mi esilia
Nella terra del pianto e dolore
Io son mesta son misera figlia
Sol mi resta la croce quaggiù
Il mio sguardo rivolsi d'intorno
Ma la croce presente mi fù

Nei palaggi dei grandi la croce
Mi comparve da gemma coperta
Ma dal seno di quella una voce
In quel punto dolente partì
Non ti inganni il gemmato contorno
Che l'affanno e il dolore è pur qui (...)

[78] Cfr. S. Pedrotti, *Canti popolari trentini,* cit. p. 238.

E così via per altre sei strofe rivelando che ognuno ha la propria croce «data in retaggio ai redenti», per cui «Io mi piglio la croce esultante / La mia croce mi deve salvar» [79].

Cosicché, nel manoscritto della Riz, da un testo paraliturgico ad un canto educativo, si può passare inavvertitamente oltre, ingannati dal lessico, a questa *Monachella* che si rivela subito però tutta un'altra storia:

I O monachella di bruno vestita
Dimmi la storia della tua vita
Dimmi il perché rivolgi al ciel
Il mesto volto cinto d'un vel

II Perché si giovane nel monastero
Dove ogni brama più del pensiero
or or la vita dura per me
Oltre alla cella più pace non v'è

III Amava assai giovan gentile
Bello nel volto negli occhi umile
Sua sposa farmi voleva ognor
Oh rimembranze del primo amor.

IV Oh padre ingrato tu che volesti
Lasciarmi i giorni cotanto mesti
Fra queste mura farmi soffrir
Fra queste mura lasciarmi morir.

V O disgraziata, o me infelice
Sto contemplando la mia sventura
Non son degli uomini di Dio non son
Per me la vita fu un triste don.

Non c'è dubbio che qui siamo dalle parti della *monaca per forza* e dei suoi molti sviluppi narrativi e in un repertorio del tutto privo di intenzionalità pedagogiche.

[79] Stesso tema, ma testo diverso si trova anche nel canzoniere del Soracreppa già preso in considerazione:
Quando io nacqui mi disse una voce / Tu sei nato a portare la croce / E io piangendo la croce abbracciai / Che dal cielo assegnata mi fù.
Poi guardai e guardai guardai / Tutti portan la croce qua giù
Vidi un Rè fra Baroni e scudieri / Soto al manto di cupi pensieri / Al valeto che stava alla porta / Dimandai a che pensa il tuo Rè
Mi rispose la croce egli porta / Che quel trono il signore gli diè
Widi un giorno tornar un soldato / Dalla guerra con braccio troncato / Perché mesto

5. Tra radio e cori alpini. Canzonieri femminili

Orsolina Riz e Maria Sommavilla, dentro la dialettica dell'essere e del dover essere, sono anche autrici di repertori profani, canzonieri-contenitori del contemporaneo, di ciò che piace cantare. In maniera diversa.

Maria Sommavilla sviluppa la sua raccolta di canzoni su un quaderno di scuola (*Classe Va. Quaderno di Poesie*) tra la fine della guerra e i primi anni Cinquanta [80].

Rispetto ai canzonieri degli emigranti e dei soldati, corre una continuità evidente che è data dalla precisa volontà di voler fissare il *nuovo*, lo sconosciuto, ciò che non c'è nella tradizione orale o che c'è ma è diverso. Solo che ora non occorre più allontanarsi da casa per incontrare il *diverso*: il disco, la radio, la rivista portano dentro casa nuovi testi, un nuovo lessico e nuovi gusti musicali. Ed ecco che il canzoniere della giovane Sommavilla diviene una sorta di contenitore morenico, in cui vanno a finire testi di provenienza diversa e costituisce forse una straordinaria fotografia, perché non voluta, di un'epoca in movimento, di una realtà sussultorea. O con una immagine un po' diversa potremmo dire che costituisce una stratigrafia di culture canore che si sono succedute e che si sono impastate.

In maniera meno accentuata così è anche per la Riz, che in coda ai canti religiosi trascrive un secondo corpus di canzoni non sempre ben identificabili.

gli dissi ritorni / Non ti basta la croce d'onor.
Mi rispose pasaron miei giorni / Altra croce mi ha dato il Signor
Widi un signore festoso nel volto / In un mantello di seta ravolto / Per te solo le dissi o fratello / Questa vita fù sparsa di fior
Non rispose m'a perse il mantello / La sua voce l'aveva nel cuor
Ma ed all'or mi abbraciai alla fatica / Che lè la croce dei poveri amica / E col pianto io la bagnai / E non voglio lasciarla mai più
Poi guardai e guardai e guardai / Tutti portan la croce qua giù.
Le prime quattro strofe (con le medesime incomprensioni) si trovano raccolte anche in Alberto Mognaschi (a cura di), *Canti popolari a Bondo e Breguzzo* cit., p. 120. Il testo, che in realtà è una poesia di P. P. Parzanese, si trova riprodotto in alcune antologie scolastiche con il titolo *La Croce*: cfr. *Quinto Libro di Lettura per le Scuole popolari austriache*, compilato dal prof. Giuseppe Dèfant, Vienna 1908.

[80] Titoli ed incipit del secondo canzoniere di Maria Sommavilla in *Appendice*.

Che cosa troviamo in definitiva nei due canzonieri più o meno contemporanei?

a) Un repertorio di canti che potremmo definire genericamente popolari o folklorici, portati dai fogli volanti o dalla tradizione orale, ma che presentano, rispetto alle lezioni accreditate, sempre qualche significativa variante.

Entro questo sottoinsieme, dunque, troviamo, nel manoscritto della Sommavilla, la permanenza del canto *Nel silenzio della sera*, già trovato nel canzoniere del Soracreppa, una lezione curiosa di *Dove vai amore ingrato*, forse più conosciuto con il titolo di *Quindicianni e più d'amore* [81] e una sorprendente variante, seppur lontana, de' *La promessa* (Nigra 1888, n. 100):

[81] Cfr. S. Pedrotti, *Canti popolari trentini* cit. pp. 265-266; Q. Antonelli, *Storie da quattro soldi* cit. pp. 142-143. Rispetto alle lezioni citate questa della Sommavilla sembra, a modo suo, particolarmente completa:
I. Dove vai tu amore ingrato / Che di sposarmi tu mai giurato / Sola Sola mai lasciata / Qui soletta a sospirar
II. Un bel seme regalasti / Sul procinto una ricciolina / Io la presi poverina / Sulla croce del mio cuor
III. Quindici anni più d'amore / Sempre finto tu sei venuto / Non tavessi mai creduto / Che tu fosti un traditor
IV. Infondo al mio letto / Dalle bimbe tracinata / Dai dottori abbandonata / Che rimedio più non c'è
V. Verra la sera di tutti i santi / Tu andrai sulla mia tomba / I tuoi occhi vedrano un ombra / Ti parea di vedermi mè
VI. Tu andrai per quella via / Per la via del campo santo / Quattro lagrime di pianto / Sul mio cuore tu verserai
VII. Girerai per tutto il mondo / E mai pace non avrai / Sempre sempre penserai / Che son morta sol per te
VIII Dove sara mia bella / Dove sarala morta / Ma dove sara sepolta / Al dila del cimiter
IX. A dila del cimitero / Ella mi va cercando / Per carità dimando / Di lasciarmela veder
X. Vederla dopo morta / Quella tenera bambina / Era bella come prima / Ella ma rubato il cuor
XI. Quarda dietro allo specchio / Troverai il mio ritratto / Ramentati o scellerato / Che sei stato luccisor
XII. Quarda dietro alla tomba / Troverai la mia scrittura / Che è ridotta in sepoltura / Ma e sol per tua cagion
XIII. Crederai d'aver fortuna / A tradir questo mio cuor / Se pensasti alle parole / Piangeresti la notte il dì.
Fine

Giovanotti cari
Giovanotti cari dal capel v(i)ola-Le arriva la nova dandar via solda
Le arrivata ieri e non sapevo nient
Ero all'osteria a star allegrament
Stare allegramente ancoi è poi diman
Passai alla mia bella e la me da la man
La me da la mano e la me da il bon di
Ricordati o mio bel delle promesse a mi
Quel che to promesso ti prometterò
Farti l'amor mia cara e di sposarti no
Passai per l'Ungheria e la vidi la
E il più bel quartiere la gai dimanda
La gai dimanda cosa faceva la e la ma risposto
Che la servia il solda
Che la servia il solda e che la servia il maggior
Che la servia la truppa dell'Imperator Fine [82]

Anche *Fischia il vapor*, rispetto alle lezioni più diffuse [83], presenta notevoli varianti incrociandosi con un canto burlesco di caserma. Scorrendo il canzoniere troviamo poi *La vien giù dalle montagne* (*La è vestita da Francese*) [84]; *Chielo che batte alla mia porta*, più conosciuto con l'incipit *E picchia piccha la porticella* [85] o con il titolo dato dal Nigra di *Convegno notturno* (n. 76); *Giovanotti la è finita* [86] che ripropone la metafora sessuale della *pignatela* che si può rompere.

Nel canzoniere della Riz troviamo molto meno: un canto bacchico reperibile nelle raccolte di canti della Grande Guerra *Anch'io provai l'amor* [87] e una di quelle canzoni cimiteriali che facevano la fortuna dei cantastorie:

[82] Il testo della Sommavilla presenta qualche variante anche rispetto alla lezione più simile: *O zovinoto caro* raccolta a Chizzola da Albino Zenatti, in *Canzoni narrative raccolte a Chizzola nel Trentino*, in "Studi romanzi", vol. XVIII (1923). Cfr. anche L. Lucchi, *Dieci cante dettate da Pio Mazzucchi*, in *La letteratura popolare nella Valle Padana*, Olschki, Firenze 1972, p. 343.

[83] Cfr. per esempio le tre lezioni raccolte da Vere Paiola, in *Canti popolari vicentini*, Neri Pozza, Vicenza 1975,pp. 398-400.

[84] Per il testo ed i rimandi bibliografici si veda A.V. Savona e M. Straniero, *Montanara,* Mondadori, Milano 1987, p. 177.

[85] Cfr. AA. VV., *Canti e cultura tradizionali nel Tesino*, Angeli, Milano 1983, pp. 224-228.

[86] Con il titolo *Le ciatine* si trova anche in Pedrotti, *op. cit.* p. 198.

[87] Cfr. A.V. Savona e M.L. Straniero, *Canti della Grande Guerra,* 2 voll., Garzanti, Milano 1981, p. 475

L'amante perduta

Scende la notte a me fra monti e valli
Tutto mi sembra malinconia
Bacio quei fiori belli
E solo la luna mi fa compagnia
In quel silenzio sento il cor tremar
Entro nel campo santo felice di pregar
Tu sei morta e non senti più nulla
Et io mi struggo per tanto dolor
Ma se nel cielo con te voglio venire
O' Pia sincera del mio cor
Sarà ricordo del mio sincero amor
Sulla tua tomba inginocchiato
Vengo a pregar per te oh! amante mia
Dove sta scritto il tuo nome o Pia
Quel nome caro che mi scolpi nel cor [88].

b) Un repertorio di canti della montagna o di canti alpini, messi in circolazione dal Coro della SOSAT e dalle prime raccolte a stampa.

Maria Sommavilla trascrive *Va l'alpin sulle alte cime* [89], *La Chiesetta alpina* [90], *Il testamento del capitano* in versione Sosat [91], la famosissima *Montanara* [92], *L'altra sera andando a passeggio* [93]. A sua volta la Riz riporta l'*Inno degli sciatori*:

Pei lucenti tersi campi
Del nevaio sconfinato
Sorridenti al nostro fatto
Noi corriam senza timor
Noi sappiamo ogni periglio
Delle altezze conquistate
E tra nenbi e nevicate
Raddoppiamo il nostro ardor [94]
(..)

[88] Cfr. G. Zanettin, *op. cit.*, p. 15.
[89] Testo e bibliografia in A.V. Savona e M. Straniero, *Montanara* cit., p. 392.
[90] Ivi, p. 296.
[91] *Canti della Montagna. Dal repertorio del coro della Sosat*, Rizzoli, Milano 1935, n. 9.
[92] Ivi, n. 24.
[93] Ivi, n. 46.
[94] Ivi, n. 5.

Fanno parte di questo ambiente culturale e di questo repertorio anche due testi, gli unici, in dialetto trentino. Si tratta di *Mola zo la scaleta* (ma la Riz non riporta il titolo), versi e musica di Carlo Nani:

Mezza not la è da en pez sonada
Zo en la val dorme en paze tutt' Trent
Varda cara che notte encantada
Varda l'Ades lè en nastro d'arzent
Ma te dormes ti entant birrichina
Come dorme en la cuna el bambin
Mòla zo la scaleta Rosina
Ma fa pian che no crèpe el cantin [95]
(...)

Mentre il secondo testo che la Riz intitola *Patriotismo*, riproduce una poesia satirica anti-austriacante di Luigi Pigarelli pubblicata sull'Alto Adige nel maggio del 1899 [96]. Poco più di una barzelletta ecco che la ritroviamo rimessa in circolazione e *fermata* in un canzoniere.

[95] *Mola zo la scaletta: canzonetta trentina*, parole e musica di Carlo Nani, Gottardi 1903. La data si ricava dal *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, a cura di A. Carlini e C. Lunelli, Comune di Trento / Biblioteca Comunale, Trento 1992, p.223. Idem per le notizie su Carlo Nani (1865-1916), poeta, pittore e musicista. Cfr. anche G. Gabrielli, *Canzoni della montagna*, Emporio Musicale Gabrielli, Trento 1937.

[96] Testo e note in Lionello Groff, *Dizionario Trentino-Italiano. Florilegio di poesie e prose dialettali*, Monauni, Trento 1955, p. 194. Ecco la poesia trascritta dalla Riz:
Veniva n' di pian pian zo per la via
En "Bargiot" zo da quei de Soramont
Col gilè vert e coi ginocci nudi
Con tant de capelo con su l'piumot
Ghe va vizin en bon todesch per dirghe
Ih bitt wo gehet man zint zur aizenpan
E l'altro empetola nol sa risponder
Che sior mi taic niente festant
El bon todesch tutt stralunà lo varda
El varda quel capel con su l'piumot
Po' salta for con na risada matta
Tutt alle spalle de quel por "Bargiot"
Po' per taglian cosi come l' podea
El ghe domanda: Ti star todesch nò?
E l'altro ancor più empetola de prima
Todesch son ben ma mi todesch non so
Quest'ultimo verso doveva essere entrato nel senso comune irredentista se lo

c) Un repertorio leggero di canzonette piuttosto note e diffuse dalla radio e dal "Canzoniere della radio" che pubblicava appunto i testi delle canzoni in voga [97].

Ritroviamo subito, nel manoscritto della Sommavilla, *Santa Lucia* di Cossovich e Cottrau, capostipite della canzonetta italiana [98]; nascosta sotto il titolo *Addio bei tempi passati*, *Piemontesina* di Prati e Raimondi; *Lili Marlen* di Schultze e Leip, tradotta in italiano da Rastelli [99], *Ambasciatore*, o meglio *È arrivato l'ambasciatore* di Casiroli e Arcangeli; l'audace *Tango d'amor* di Sappy e Frondel:

Tra le rose e i fior
Lidido cominciò
Furon bacci carezze audaci
Per la folia della passion
Amami e bacciami
E con compassione prendimi
Stringemi con ardore
Cogli tu la mia vita e
Come un fiore
fiorisce presto e prestomuore
Sol per te mio grande amor (...)

Nel canzoniere della Riz troviamo solo *Miniera*, la famosissima e lacrimevole canzonetta di Bixio e Cherubini [100].

d) Un insieme di altri canti meno riconoscibili e che sfuggono ad una classificazione troppo rigida. Cosa sarà mai *Vedo il mattino sorgere* già incontrato con un diverso titolo, *Innesorabile*, nel canzoniere di Battista Chiocchetti e che ritroviamo tale e quale sia nel canzoniere della Sommavilla che in quello della Riz?

ritroviamo citato, molti anni dopo, anche nella commedia di M. G. Agostini, *La Vizilia. Azione drammatica tolta dalla vita trentina del 1914 e 1915*, SITE, Bolzano 1936.

97 Sul fenomeno dell'ascolto individuale della radio cfr. Gianni Isola, *Abbassa la tua radio per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, La Nuova Italia, Firenze 1990.

98 Cfr. Gianni Borgna, *Storia della canzone italiana*, Laterza, Roma-Bari 1985, pp. 3-5.

99 Ivi p. 105.

100 Ivi, pp. 61-62; testo pubblicato a pp. 249-250.

Vedo il mattino sorgere sulle montagne il sole
Che in primavera spuntano sui prati le viole
Anche l'aurenta sabbia torna a bacciar il mar
Tu sola inesorabile a me non vuoi tornar [101] *(...)*

Stesso problema (l'incapacità d'identificazione) si pone anche per *Son qui sola abbandonata*, (nel manoscritto della Sommavilla) dieci quartine sul tema dell'"amante abbandonata" che ricorda, per l'impiego di *microforme* lessicali e sintattiche assai comuni e intercambiabili, innumerevoli altri testi simili:

Son qui sola abbandonata
In fra l'erba rose fior
Io sto pensando all'amor mio
Io sto sonando la felicità
Non ti ricordi quelle liete sere
Che ho passato accanto a te
E tutti bacci e le carezze
Sulla tua bocca ingannator (...)

Più semplice è l'identificazione di un canto di guerra come *Partiam da Brindisi*, schema strutturale e tematico aperto ad ogni nuova contingenza storica: se qualche anno prima si trattava di difendere il tricolore in Africa ora si pare per Valona; se in Africa le donne "son tutte nere" le donne greche "son quasi nere":

Fra suoni e canti-Partiva l'italo ai suoi amanti
Al porto stavano a raggionar-E dun bel giovane sentia cantar
Bella non piangere se vado via-Bella non ardere di gelosia
Se in altre giovani mi incontrerò-Tu sarai l'Angelo che in cuor ti avro
Vado a Valona vado oltre mare-Vado a difendere il tricolore
Le trombe squillano io partirò-Bella non piangere io tornerò
Le donne greche son quasi nere
Non mi innamorano quelle brutte cere
Saria ridicolo povero mè
Per una barbera l'asciarti Te [102]
"Fine"

[101] Un frammento si ritrova anche nel repertorio dello Zanettin, *op. cit.* p. 121.
[102] Dal manoscritto della Sommavilla. Cfr. G. Zanettin, *op. cit.* pp. 57-58; Q. Antonelli, *"Un'altra cosa non si noma"...per una raccolta di canti popolari trentini:ricerche ai margini della tradizione*, in "Materiali di Lavoro", n. 16-17 (Prima serie), pp.

Anche *Addio per sempre*, altro canto politico, almeno nell'uso che se ne fece, sembra di facile identificazione, derivando da una poesia, come abbiamo avuto già modo di ricordare, di Giuseppe Giusti:

I. Addio per sempre albergo avventurato
Soave asilo di gioia e d'amor
Teco abbandono il più felice stato
Ogni speranza ogni dolce pensier
Ti resti eternamente, quest'alma dolente
Soave albergo di gioia e d'amor
Teco abbandono la pace del cuor.

II. Da tè lontano empio destin mi mena
E mi divide per sempre da tè
Andrò ramingo in qualche ignota arena
La tua memoria portando con mè
Felice asilo addio, ti resti l'amor mio
Soave albergo di gioia e d'amor
teco abbandono la pace del cuor.

III. Da te mi parto e poi mi volgo indietro
E dalla vista staccarmi non so
Al ciel sospiro e lagrimando impetro
Quella fermezza che in petto non hò
Ah tu chissà se mai, tornar mi rivedrai Soave ecc.

IV. Intanto serba il pellegrino fiore
Che il ciel cortese ti ellesse a serbar
Basti ad assorber il mio lungo dolore
Ché il caro aspetto non giungo a scordar
Lungi da te sgradita mi sembrerà la vita
Soave albergo di gioia e d'amor
Tuo abbandono la pace del cuor [103]

44-46. Per una *razionalizzazione* del canto *Le donne d'Africa son tutte nere*, nato nel corso della prima campagna coloniale italiana del 1896, si veda F. Castelli, *Cultura popolare Valenzana*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1982, p. 100.

[103] Cfr. G. Giusti, *Opere*, cit., pp. 509-510; per la trasformazione in canto politico, cfr. *L'addio all'Italia (1848)*, parole di Giuseppe Giusti, musica di Autore ignoto, in *L'Anima Musicale della Patria (1792-1922)*, a cura di A. Schinelli, G. Ricordi, Milano 1928, vol. I, pp. 326-328.

Ma è soprattutto il canzoniere di Orsolina Riz che contiene testi inclassificabili, magari noti per tema, struttura, lessico, meno noti per sviluppo narrativo. È il caso de' *La pastorella*, ennesima variante sul personaggio e la situazione (ma non si tratta nè della *pastora e il lupo*, nè della *pastora fedele*, nè della *pastorella e la purezza*):

I Dove vai bella pastora
Dove vai così soletta
A pascolar l'erbetta
Cresciuta in riva al mar

II Dove vai bella pastora
Dove vai colle tue gregge
Pastori e pastorelle
Domandano di te

III Sopra di un sasso assisa
Stanca di pascolare
E bello a rimirare
Il tramontar del dì [104]

Ma è anche il caso, di *O monachella, Fiocca la neve, Carmela* [105], *Lisetta, Aprile, L'orfanello*: canti o canzonette di origine colta e che variano all'infinito il tema del rimpianto o dell'assenza o della lontananza dell'innamorato.

[104] Una lezione simile si trova nella *Raccolta di canti popolari locali* di Storo, già cit. a pp. 19-20, in cui però fa la sua comparsa anche un pastore che interviene: *Or che soletti siamo / già son trascorse le ore, / ti giura il tuo pastore / che mai ti tradirà.*

[105] È una canzone intrigante, per via di quell'accenno al tricolore e ai garibaldini:

I. Quante volte per le valli era cupa nel pensier
Coi capelli sulle spalle e la febbre nel pensier
Ma la povera Carmela quante volte in riva al mar
Manda baci ad una vela che giammai vedea spuntar.
II. Da lontan l'onde con esso del crepuscolo al baglior
Che parca vesti di rosso il vessillo tricolor
Ed allora s'ode un grido ed un nome proferir
Poi slanciandosi sul lido fra le rose lui sparì
III. Una barca la mattina quando all'isola approdò
Una canzon garibaldina tutt'intorno s'intonò
Ed al giubilo s'unia un sospiro di dolor
Dove sei Carmela mia che non vieni sul mio cuor.

6. Conclusioni

I canzonieri che abbiamo considerato si presterebbero ad una serie di riflessioni, circa la storia culturale della Valle, l'immaginario popolare, la religiosità, la socializzazione femminile che non svolgiamo qui, in appendice ad un lavoro che ha finalità più descrittive, ma che dovrebbero intrecciarsi con acquisizioni di ordine più strettamente storico e linguistico.

I quaderni-canzonieri, che vanno considerati come istantanee capaci di fissare, per un attimo, il flusso multiforme dell'esperienza (qui indubbiamente letteraria e poetica, pur dentro linguaggi di consumo e di riuso), raccontano indirettamente molte storie: l'egemonia della lingua italiana; la penetrazione, in tempi diversi, dell'ideologia montanara-trentinista; una forte religiosità, declinata nei suoi aspetti devozionali e socializzanti. E in questi casi diventano fonti importanti, anche se indirette.

Ma i canzonieri raccontano anche storie di tipo intertestuale: testi che rimandano ad altri testi lungo sentieri non sempre espliciti. Ci riferiamo, è evidente, alla circolazione dei libri, e dei fogli volanti, ma anche alla più moderna comunicazione di massa, al disco ed alla radio. E infine ai luoghi privilegiati dell'acculturazione: l'emigrazione, la caserma (e, ahimè, la guerra e la prigionia), la scuola e la chiesa. Così che alla fine questi canzonieri riflettono, in controluce, le trame di interventi educativi, frammenti di mitologie nazionali, la presenza (qui particolarmente esile) di culture folkloriche insieme a quelle elaborate per il popolo.

I canzonieri insomma, più che collocarsi entro una storia del folklore, vanno inseriti e studiati entro quella più vasta storia culturale, dove, genericamente, il popolo diviene destinatario di una, tutt'altro che lineare, acculturazione testuale.

APPENDICE

Oltre a descrivere in modo sommario il manoscritto, in questa appendice si trascrivono i titoli dei testi (quando ci sono) in tondo e l'incipit in corsivo.

Johan Soracreppa
(Gries di Canazei, ?; pittore)

Il manoscritto di Johan Soracreppa si presenta senza un titolo e viene compilato tra Canazei e Zurigo dal 26 luglio 1898 all'11 maggio del 1899. Contiene 10 testi.

1. *Nel silenzio della sera*
2. *Quando io nacqui mi disse una voce*
3. *Zu Mantua in Banden*
4. *All'indura crudele ed infame*
5. *Facio l'amor severo*
6. Il marinaio. *O barcarol di barca*
7. Wieni o Diletta. *Nel silenzio della notte*
8. Il Galetto. *Io non trovo mai più pace*
9. La canzone del marinaro. *De' ti desti fanciulla la luna*
10. Al Veglione. Per uomo. *Il mio ben amato papà*
    Per Donna. *La mia ben amata mamma*

Giovanni Battista Rossi Baila
(Soraga, 16.8.1879 - morto in guerra in Galizia il 23.10.1914; di professione muratore).

Il canzoniere di Giovanni Rossi si presenta come un libro fin dalle note di copertina: «Libro N.ro III / 1901 1904 / Giovanni Rossi jungeriäger / Assentjar / 1901». E una avvertenza ai lettori introduce sommariamente la raccolta: «Ai Lettori / Non meravigliavi se ve ne sono delle / Tedesche e delle Italiane di quelle che fan / ridere e di quelle dalla ira, questa è / la mia oppunione. / Giovanni Battista Rossi / jungeriäger / Brunech 25 Febbraio 1902».

Il manoscritto (17 x 21 cm.) è formato da 198 pagine numerate e raccoglie 79 testi, i cui titoli appaiono ordinati in un indice conclusivo.

1. Die zehn gebote des Soldaten. *1 du sollst nieht allen medehen glaubene*
2. Liatenei des Soldaten! *Alle klehinen u Kellerinene*
3. Der Urlauber. *Soldat bin ich's gewesen*
4. Rieservisten Lied. *Einst scheiden wihr aus diesen Kreuse*
5. Soldaten marsch Lied. *Auf Auf ihr brider von der Infanterie*
6. *1 Gott deinen Kaiser und König, dein faterland*
7. *1 Ach nur ein Viertelstundehen*

8. Was ist del Iäger. *Der jäger ist ein Hammistuch*
9. Sei nicht Böse. *Wo sie war die Millerin*
10. Abschied Lied. *Es war einmal ein junger Knabe*
11. Abschied der Heimat. *Nun lebe wohl du kleine Gasse*
12. Das beste bei Militär. *Das beste bei Militär ist der menage ù*
13. Sehnsucht der Haimat. *Nun einmal in meinen Leben*
14. Versen. *Ich rauche mein feifen*
15. Il giovane costantino. *Io voglio prender moglie*
16. I 36 gradini della scala del Soldato. *Ancor il I mese / S'impara i movimenti*
17. Indovinello. *Sei innamorato? / Con chi sei in namorato?*
18. La mia Croce. *Quando cadranno le foglie tu verrai*
19. I cacciatori che vanno in Egitto. *I cacciatori / Che vanno in Egitto / O che bel sito / Che vanno a trovar*
20. Fatti di verità. *Il governo dirige i popoli*
21. Alfabetto delle donne. *A. Adamo comise il primo peccato*
22. I 5 precetti dell'Impero d'Austria. *1. Ho il servizio di essere allordine ad ogni parada*
23. Padre nostro Militare. *Padre nostro che sei a Wienna*
24. Commandamenti Militari. *1. Io devo credere soltanto quello che vedo*
25. Passione tormentosa dei Militari. *In questa torbida notte non manco di / pensare al giorno della mia partenza*
26. Il soldato che fa ritorno dal Militare. *Questa volta è giunto il fine*
27. I Soldati che vanno alla Guerra. *Vedi la quei giovinotti*
28. L'Amante perduta. *Suona la mezzanotte tutto tace*
29. Tempi opportuni per maritarsi. *1. In Gennaio i biondi*
30. Stato degli Sposi / nelle varie fasi della Luna di Miele. *1. Luna nuova Impazienti*
31. Per gli amanti felici a sognare. *1. Il Sole porta fortuna*
32. Consigli per il matrimonio. *Per gli uomini*
33. Curiosità filosofiche sùll'uomo. *L'uomo sanguigno*
34. Due ammogliati. *Prese la cara sposa sotto il braccio*
35. Sachetta piena di novità / non più sentite trovate / da / Trastullo Bergamasco / Dottor senza studio / Bassano 1870. *Vu trovare da cento e più casette*
36. Passaporto per l'Estero / in nome di Sua Maestà / La Leggera. *Un povero nella miseria*
37. La voce d'Amore. *Deporgi l'occhio / Ad un cuore che lo aspeta*
38. Canzonetta d'Amor. *Padre santo ai vostri piedi*
39. Il Soldato di Guardia. *Un freddo potente e la notte oscura*
40. Sicuranza incerta. *Certificato. / Per l'Estero il passaporto della Lingera*
41. Testamento della Lingera. *Volendo io senza soldi figlio / della tasca rotta*

42. La Bella Inglesina. *Io son quell'Inglesina / Tradita nell'amor*
43. Al Veglione! *Il mio ben amato pappà*
44. *Sul mare lucido / Lastro d'argento*
45. La Monicella innamorata. *Oh! monicella di bruno vestitto*
46. Il bell'Addio. *A Dio mia bella a Dio / L'Armata se nè và*
47. Il Cacciatore delle Alpi. *La mia madre poveretta / Al confin m'accompagnato*
48. Teresina e Paolino. *La madre che vuol obbligar la figlia / a farsi monica contro la sua volontà*
49. Il Marinajo. *De ti desta fanciulla alla luna*
50. Rammento di baci. *Non ti rammenti il bacio che m'hai dato*
51. La Luna. *Gli astronomi la notte guardan la luna*
52. L'addio alla mia Amante. *Addio per sempre albergo sventurato*
53. Recinto di donne e ragazze. *Giovani e vecchi vi prego di ascoltare*
54. Madre e Figlia. *Figlia / Madre io voglio marito*
55. Gli anni passati. *Negli anni passati cioè quando il servizio / militare era di 8 e dieci anni continui*
56. Il Giuramento. *Noi giuriamo a Dio Onnipotente di essere / fedeli ed ubbidienti a Sua Maestà Imperiale*
57. Diffesa di un Soldato. *Era un giorno di festa come vi è il / costume che i soldati vanno alla messa*
58. Principio della vita del soldato. *Ecco finalmente arrivato il giorno della / visita ed il giovane tutto allegro*
59. Aventure del povero Soldato. *Chi! va girando per boschi e per prati sotto il / Commando di quei scellerati*
60. La Bandiera. *Me l'hanno detto che Beppi va soldato*
61. Il primo amore. *Se la sorte ognor mi ha destinato*
62. Il bello Nicollà. *Pubblico garbattissimo / Innanzi a voi vedette*
63. I Pompieri. *Nell'amplesso del tuo amor / Dormi in pace oh! Cittadino*
64. Kanzone Morale molti sono i chiamati / pochi gli eletti. *Se bramiamo di sapere / Chi va in Ciel a possedere*
65. La Vita Militare. *Ascoltate miei cari / Siate Tedeschi siate Italiani*
66. Proverbi Popolari. *Iddio ci guardi in questi tempi crudi*
67. La partenza del Soldato! *Spunta il sole alla collina / E la tromba già risuona*
68. Narrazione della vita Militare. *Ma ora ho molti mesi / Di star sotto questa penna*
69. Il Grande Amore! *Ascoltate tutti quanti / La gran storia di pierina*
70. Canzonetta del Posto. *Beate le nove suona la ritirata / Le la chiamata del povero melitar*
71. Il Soldato alla sua Bella. *Ecco ti scrivo oh! cara / Oh! innamorata mia*
72. La Rosa di Giulietta. *Cara Giulietta / Tu hai una Rosa*

73. Confessione perfetta duna Giovinetta. *Confessore. Avete mai fatto l'amore*
74. La Kittara. *Femine dilettissime / Speranza qui pigliate*
75. Il lamento del marito contro la moglie poltrona. *Giovanetti d'ammogliare / qui fermatevi ad ascoltare*
76. *Es sollen dies Luch ein Denkmal sein*
77. Poesia del Sergente della / Quinta Compagnia. *Do parole ancoi vi voi raccontar*
78. Rimprovero meritato. *Devo dirti il vero amica*
79. Addio d'una Sposa alla sua cameretta. *Addio stanzetta bella oh! dolce Nido*

Carlo Rossi Baila
(Soraga, 22.11.1889 - morto il 15.6.1963; di professione muratore).

Il canzoniere di Carlo Rossi, è composto tra il 1911 e il 1912, durante il servizio militare svolto a Riva del Garda. È formato da 91 pagine non numerate: comprende 24 disegni e 34 testi.

1. *Sulla mia barca lietta e gioconda*
2. Poveri Cacciatori. *Si arriva in piazza D'armi*
3. Il fiore della nostra Gioventù. *A diciaott'anni s'on arrivati*
4. *Bella cosa farsi monaca*
5. *Mamma mia voglio marito*
6. *Sulla mia barca / Lieta e gioconda*
7. *Dall'ora che nel tuo sembiante avidamente lo sguardo mio fissai*
8. *Quando vedrai il / Ciel annuvolato*
9. Versetti d'amore. *Quando nascesti tù nacque / un bel fiore*
10. Giuramento al nostro Re vino! *Noi giuriamo a Re vino di essere fedeli fino / che le botti saranno piene*
11. *Ma e la mattina bondi a bonora*
12. Canzonetta. *Tu sei fanciulla amata*
13. 36 Mesi dei militari? *Ancor il primo mese / L'incomincia i movimenti*
14. Padre nostro militare! *Padre nostro che sei in Vienna*
15. Salveregina. *Diò ti salvi o Elisabetta Regina*
16. Atto di Fede. *Io chredo al nostro senerissimo principe*
17. Atto di Speranza. *Onipotente ò mio Imperatore*
18. Atto di Carità. *Onipotente mio Signor Imperatore*
19. Atto di Dolore. *Onipotente mio Signor Imperatore*
20. I precetti. *I. Cercar di non aver servizio la festa se / vuoi andar a spasso*
21. I dieci Comandamenti. *I. Tu devi chredere solamente a quello che vedi*
22. Il chredo Melitare. *Io chredo fermamente che sono soldato*

23. Mia bella Fanciulla. *Son tante le condizioni le quali si trovan*
24. Graziosa Canzonetta. *Alle undici di notte all'aria scura tutto / in silezio dormono gli uccelli*
25. Bigliettini Amorosi. *Vanne, foglio gentil, carta meschina*
26. *Piglia la sedia, e legila per tutto*
27. Un Giovanotto ad una Fanciulla. *Appena ebbi il piacere di vederla*
28. Lettera di amore di un Soldato che dichiara ad una Cameriera. *Bella fanciulla, / Sono tante le condizioni nelle quali si trovano gli uomini*
29. *Mia indimenticabile Carlotta!!*
30. Partenza d'un giovinotto all'armata! *Amata mia diletta / ti vengo a ritrovar*
31. *I. Assiem della fanfara / Partivano i soldati*
32. Storia di Pierina. *Ascoltate tutti quanti / La gran storia di Pierina*
33. *Oh! Pataplinfete. Sapete voi padri e madri*
34. Canzonetta dell'Orfanella. *In punto a mezanotte / al Cimitero io voglio andar*

Gioachino Brunner
(Alba, 2.10.1884 - ivi morto il 4.2.1949) [106]

Il manoscritto di Gioachino Brunner si presenta senza titolo e con pochissime indicazioni: *Alba lì 5 del 1 l'anno 1909*. Nonostante che in una annotazione finale risultino 47 i testi contenuti nel suo libretto, i canti effettivamente trascritti sono invece 45.

1. Canzonetta I. *De ti desta fanciula la luna*
2. Canzonetta dei Gobbi. *Ma e non ho veduto matrimonio*
3. Altra. *Fugiamo Nel deserto*
4. Canzoneta. *Ho deciso di volare*
5. Altra Canzonetta. *Filio di un genitore come la pensi*
6. Litanie delle siore. *Vi prego pe un buon matrimonio*
7. Altra Canzone! *Il late del mio sen ti o sempre dato*
8. Primo amore. *Pure un giorno era bela la vita*
9. Le litanie delle done. *Arma che ferisce senza rimedio*
10. Inno Tridentino. *Viva Trento l'inno esulti*
11. La mia Preghiera. *Quando mi afana triste un desio*
12. Canzonetta. *Batte la meza notte*
13. Canzoneta Alegra. *Se una galina tu fosti o carina*
14. Altra canzone. *Son passato per Trieste*

[106] Ringraziamo il prof. Fortunato Bernard per le notizie biografiche relative a Gioachino Brunner, ricavate dagli archivi parrocchiali di Campitello e Alba.

15. Canzonetta d'amore! *Le tre ore le tre ore che son*
16. Canzonetta dela val di Fiemme. *Ma e sula riva del mare*
17. Canzonetta Napolitana. *Dal bel* (ill.) *che ritorna*
18. Canzonetta del naso. *Se nel insultarti non*
19. Canzoneta melitare. *Alle otto di matina*
20. Altra canzoneta. *Nel camin di nostra vita*
21. La buona sera per li sposi. *La bela e buona sera*
22. La chitara. *Femine diletissime*
23. Canzoneta della Margheritela. *Io tengo un bastoncino di oro fino*
24. Altra canzone melitare. *Un giovinoto che va melitare*
25. Altra. *Trenta sei mesi passano*
26. Canzonetta del Angiolina. *Angiolina cara angiolina*
27. Altra canzone. *Quel rosignuol sul campo*
28. Canzone del oselin dal bosco. *Quel bel oselin dal bosch*
29. Altra canzone. *Nineta alla finestra*
30. La Marcelina. *Ieri sera ieri sera andando aspasso*
31. Il barcaiuolo. *O barcarol di barca presteme*
32. Canzonetta Trentina. *Passegiando per l'argentina*
33. Canzone del grilo. *Il grileto e la formicola*
34. Canzoneta. *Quando da napoli*
35. La rondinela. *Rondinella pelegrina*
36. Altra. *Su via pronunzia la tua parola*
37. Una madre ad una filia. *Madre mia vorei maritarmi*
38. I grandi diffetti deledonne. *Giovani e vechi vi prego di ascoltar*
39. La pentitta. *Mamma mia perdonami*
40. Altra canzon. *Ghe tocai Ge tocai la mata testa*
41. Altra. *La mama entra in camera*
42. La tore di Babele. *Hai tu veduto la tor di babele*
43. La canzoneta dela Teresina. *Dove cè la teresina*
44. Alta. *Cosa piangi Angiolina*
45. Venezia. *Tanti baci ala mia bela*

Battista Chiocchetti
(Moena, 23.2.1886 - ivi morto l'1.3.1926)

Battista Chiocchetti redige il canzoniere da lui chiamato *Memorie* tra il 1916 e il 1917 mentre si trova prigioniero in Russia. Contiene 9 testi, più una pagina di diario intitolata *Riccordo*, alcune pagine di date, appunti e note di viaggio. Durante la prigionia tiene anche un diario che va dal 1915 fino al rimpatrio avvenuto nell'ottobre del 1918 (cfr. Battista Chiocchetti, *Memorie della guerra Austro-Russa 1914*, a cura di Mario Gallarati e Claudio Boselli, Istitut Cultural Ladin-CUEM, Trento-Milano 1995).

Titolo ed incipit dei testi:

1. La Primavera. *È tornata primavera*
2. Il soldato morto in guerra. *Un giorno su questa guerra*
3. I prigionieri in Siberia. *Siam prigionieri*
4. Omagio al Trentino. *S'inalzano al cielo le guglie*
5. L'innesorabile. *Vedo l'aprile a sorgere*
6. Storia di una pipa. *Stava disteso in terra*
7. *Quando Rosa esce dal villaggio*
8. Priggioniero di guerra. *Della guerra le grida imperiose*
9. Usi e costumi Siberiani. *Dal mes d'agosto son sta guerier*

Pellegrino Weiss
(Vigo di Fassa, 9.9.1868 - ivi morto il 31.3.1953)

Il manoscritto di Pellegrino Weiss (o Wais come, spesso, si firma) è intitolato *Libretto delle canzoni sacre* e redatto ne' *Lano del Signore 1889*. Contiene 14 testi senza titolo. Ecco gli incipit:

1. *Mio Gesù vi o offesi tanto*
2. *O Gesu damore aceso*
3. *Pace mio Dio che gia mi pento*
4. *Gesu mio con duri funi*
5. *Ascolta o filio da questa Croce*
6. *Lodiamo il sacramento*
7. E del Ciello o gran regina
8. *Lodate maria o lingue fedeli*
9. *Su pensieri al ciel volate*
10. *O amabil Maria*
11. *Su fili cantate*
12. *Figlio de torna o figlio*
13. *Eviva la croce*
14. *Solchiamo un mare infido*

Maria Sommavilla

Maria Sommavilla (de Paul Tontin) è nata a Campitello di Fassa, dove ancora risiede, l'8 maggio 1931. È l'autrice di due canzonieri, uno religioso, l'altro profano.

Titoli ed incipit dei 70 testi religiosi:

1. Si veste giuliva. (3 voci) *Si veste giuliva-la terra dei fior*
2. Salve Regina! fulgida. (2 voci) *Salve regina fulgida del mare*
3. Ripieno ho l'alma. (3 voci) *Ripieno ho l'alma di tanta dolcezza*

4. Tù giglio di candore. (3 voci) *Tu giglio di candore / Regina Tù dei Santi*
5. Quant'è soave al cuore. (3 voci) *Quant'è soave al cuore / Il nome tuo Maria*
6. O Stella pura! (2 voci) *O Stella pura Vergine Maria*
7. Vergine benedetta. (2 voci) *Vergine benedetta / Vergine tutta Santa il popolo ti canta*
8. Quanto sei bella. *Quanto sei bella / O Madre mia*
9. O bella mia speranza. *O bella mia speranza / Dolce amor Maria / Tu sei la vita mia*
10. Altra. *Nei recessi d'un altro segreti*
11. Maria dolce Ave. (2 voci) *Maria dolce ave / Dall'astro tuo del pianto*
12. Odo suonar la squilla. (2 voci) *Odo suonar la squilla della sera*
13. Salve Regina. (2 voci) *Regina nobilissima / O Maria Tu sei signora*
14. O Maria di grazia fior. O Maria di grazia fior / Deh! Ti degna d'ascoltar
15. O dolce cuor purissimo. (2 voci). *O dolce cuor purissimo / Di Maria-D'amor sorgente limpida*
16. Ave Maria. *Ave Maria di grazia piena*
17. Sia lode. (3 voci) *Sia lode a Te ò del ciel gran regina*
18. Avè Maria. (3 voci) *Ave Maria grazia plena*
19. O gran Vergine Maria. O gran vergine Maria / Chiaro esempio di virtù
20. Di grazie Portenti. *Di grazie Portenti-Qui fonte sei Tu / Maria pei redenti-Da Cristo Gesù*
21. Ave dall'angelo. (3 voci) *Ave dall'angelo-preconizzata*
22. O Vergin pura e Casta. (2 voci) *O Vergin pura e casta / Più bella della luna*
23. Dall'alto del tuo seggio. (2 voci) *Dall'alto del tuo seggio / Regina del mondo*
24. O dolce o clemente Regina. (2 voci) *O dolce o clemente Regina / M'ascolta potente Regina*
25. Regina del Rosario. (1 voce). *Regina del Rosario / Speranza mia Tu sei*
26. Maria nostra speranza. *O Maria nostra speranza / Deh! ci assisti e pensa a noi*
27. Nome dolcissimo. (2 voci) *Nome dolcissimo / Nome d'amore*
28. Te Vergin salutiamo. *Te Vergin salutiamo / Madre di bontà*
29. Inni cantiam di giubilo. *Inni cantiam di giubilo / Al nome di Maria*
30. Deh! Tu che in ciel Regina. (2 voci) *Deh! Tu che in ciel Regina / Siedi benigna e Pia*
31. Ausiliatrice Vergine bella. *Ausiliatrice Vergine bella / Di nostra vita Tu sei la stella*
32. O del mar fulgida stella. (2 voci) *O del mar fulgida stella / Salve o Madre del Signor*

33. T'amo del ciel Regina. (3 voci) *T'amo del ciel Regina / mi duole sol che stretto / è il cor che serbo in petto*
34. Salve Salve pietosa Maria. (2 voci) *Salve salve pietosa Maria / Al tuo trono di gloria celeste*
35. Volgi pietosa Vergine. (3 voci) *Volgi pietosa Vergine / Lo sguardo ai mali miei*
36. Signora nostra salve. *Signora nostra salve / Salve o Maria*
37. O del Carmel Splendore. (2 voci) *O del Carmel Splendore / Vergine mia Signora*
38. O Santissima o Piissima. *O Santissima O Piissima / Dulcis Virgo Maria*
39. Dell'aurora. (voci1) *Dell'aurora tu sorgi più bella*
40. Salve, Regina caelitum. (2 voci) *Salve, Regina caelitum, / O Maria, Sarsunica terrigenum*
41. O profumo. (2 voci) *O profumo di candidi gigli / Olezzanti di mistico odor*
42. Vergin del ciel. (2 voci) *Vergin del ciel stendi il tuo vel*
43. Del mondo fra i pericoli. (2 voci) *Del mondo fra i pericoli / Gemo sospiro e piango*
44. Maria qui d'inanzi. (1 voce) *Maria qui dinanzi all'altare*
45. Maria Vergine bella. *Maria Vergine bella / Del parradiso onor*
46. Ave Maria, Ave del ciel Signora. (2 voci) *Ave Maria, Ave del ciel Signora / Che in quest'aprica solitaria sede / Sceglier Ti piacque l'umile dimora*
47. Maria che dolce nome. (2 voci) *Maria che dolce nome / Tu sei per ch'intende*
48. O bella mia speranza. *O bella mia speranza, / Doce amor mio,Maria*
49. Stabat Mater. *Stabat Mater dolorosa*
50. Qual sole risplendente. (1 voce) *Qual sole risplendente / Dal ciel scendesti un dì*
51. Ave Maria dolcissima. *Ave Maria dolcissima / Madre del santo amor*
52. Ave del mar stella. *Ave del mar stella / O Vergine soave / Madre del Creatore*
53. Vergin del ciel Regina. (voci 1) *Vergin del ciel Regina / Immacolata bella*
54. Odo suonar. *Odo suonar la squilla della sera*
55. Quando nell'ombra (2 voci) *Quando nell'ombra cade la sera*
56. A Te consacro il cuor. (voci 2) *A Te consacro il cuor / A Te consacro il cuor*
57. E Tu m'ami, o Madre amata. *E Tu m'ami, o Madre amata / E da me Tu brami amor*
58. Immacolata Vergine. (voci 3) *Immaccolata Vergine / Gloria Tu sei del mondo*

59. O candido fiore. (voci 2) *O candido fiore / Sbocciato nel seno / Gioioso di Dio*
60. Chi è costei. *Chi è costei che da lunge ne viene*
61. Ti salutiam o Vergine. *Ti salutiamo o Vergine / O Madre tutta pura*
62. Qui prostrato. (voci 2) *Qui prostrato innanzi all'ara*
63. L'azzuro dei cieli. (voci 2) *L'azzuro dei cieli / si schiude al dolce / soave sorriso che adorna*
64. *Vorrei essere un fiore dell'altare*
65. Voglio chiamar Maria. *Se spunta in ciel l'aurora*
66. Mille volte benedetta. *Mille volte benedetta / O dolcissima Maria*
67. *Santa Maria, ora pro nobis* [Litanie]
68. I misteri del Santo Rosario.
69. Benediciamo il Signor. *Benediciamo il Signor / Re dei secoli*
70. O Gesù nel Sacramento. *O Gesù nel Sacramento / Ostia viva dell'amor*

Titoli ed incipit dei testi contenuti nel quaderno-canzoniere *profano*:

1. Nel silenzio della sera. *Nel silenzio della sera / Seguitando il suo camin*
2. Era il tramonto d'april. *Era il tramonto d'april / E la campagna era in fior*
3. Vedo il mattino sorgere. *Vedo il mattino sorgere sulle montagne il sole*
4. Santa Luccia. *Sul mare luccica l'astro d'argento*
5. La buona sera. *Per salutar voi sposi novelli*
6. Dove vai tu amore ingrato. *Dove vai tu amore ingrato / Che di sposarmi tu mai giurato*
7. Giovanotti cari. *Giovanotti cari dal capel viola-Le arriva la nova dandar via soldà*
8. Fischia il vapor. *Fischia il vapore le la partenza del mio amor*
9. Non ce rose senza spine. *Non ce rose senza spine / Non ce cuore senza amor*
10. Son qui sola abbandonata. *Son qui sola abbandonata / In fra l'erba rose fior*
11. La rimembravo. *La rimembravo quei di passati / Quei dolci palpiti innamorati*
12. Tutti quei passi. *Tutti quei passi che tu mi hai fatto far*
13. Marietta mia diletta. *Marietta mia diletta / Voi dite che mi amate*
14. Addio bei tempi passati. *Addio bei tempi passati / Mia piccola amica*
15. Tutte le sere. *Tutte le sere sotto quel fanal*
16. Va l'alpin. *Va l'alpin sulle alte cime*
17. La chiesetta Alpina. *C'è una chiesetta alpina*
18. La stella Alpina. *Si lascia la vecchia città*
19. Il testamento del Capitano. *Il capitano l'è ferito*
20. Tango d'amor. *La tra le rose e i fior*

21. Isabella. *Quando Isabella dal monte / Discende alla fonte con gran confusion*
22. Partiam da Brindisi. *Fra suoni e canti-Partiva l'italo ai suoi amanti*
23. Montanara. *La su sulle montagne*
24. L'altra sera. *L'altra sera andando a passeggio / Accompagnata dai miei amatori*
25. La vien giu dalle montagne. *La vien giu dalle montagne / La è vestita da Francese*
26. Chielo che batte. *Chielo che batte alla mia porta*
27. La mia Adelina. *L'Adelina mia diletta / Vene a spazar il mio giardino*
28. Cuor di vent'anni. *Un cuor di vent'anni-Che solo domanda*
29. Giovanotti La è finita. *Giovanotti la è finita / Di venir sulla mia porta*
30. Ambasciatore. *E arrivato l'ambasciatore / Con la piuma sul capello*
31. Seduto in riva. *Seduto in riva d'alto burrone*
32. O scarpe grosse. *O scarpe grosse-son montanina / sera e mattina-al pascolo vò*
33. Sui monti discende. *Sui monti discende la neve*
34. Aveva un bavero. *Nelle sere fredde e scure-presso il fuoco del camino*

Maria Orsola Riz

Orsolina, o meglio Maria Orsola Riz è nata il 20 gennaio 1924 a Campitello di Fassa e qui è morta il 9 luglio 1992. Titoli ed incipit del canzoniere:

1. *Ai tuoi pie Maria diletta / Vengon tutti i figli tuoi*
2. *Va preghiera sull'ali dorate / Va e ti posa sul trono di Dio*
3. *Oh quanto dolci le caste tue tende / Quanto mio Dio son care al mio cuor*
4. *Ecco il giorno solenne cor mio / Che a te sceglier un Duce conviene*
5. *Nell'ospital cenacolo fra i suoi più cari assiso*
6. Su figli cantate. *Su figli cantate bell'alme innocenti*
7. Vieni Gesù. *Vieni Gesù deh! vieni / Vieni mio dolce amore*
8. Il rio mondo. *Il rio mondo in van m'alletta con lusinghe ed altra abbietta*
9. Vieni t'accosta. *Vieni t'accosta o mio diletto, vieni t'aspetto "O Re divin"*
10. O Gesù vieni. *O Gesù vieni t'aspetto, vieni presto nel mio cuor*
11. Gesù mio. *Gesù mio ti credo qui presente innanzi a me*
12. Gesù mio io t'adoro. *Gesù mio io t'adoro qui presente nel mio cuor*
13. O miracolo d'amor. *O miracolo d'amore, Tu o Gesù sei nel mio petto*
14. O dolcissima Maria. *O dolcissima Maria Tu mi guardi con amore*
15. A lieta mensa. *A lieta mensa regia, del sacro Agnello accolti*
16. Il Missionario. *Addio fratelli mio padre addio*

17. Addio per sempre... *Addio per sempre albergo avventurato*
18. Veggo il mattino... *Veggo il mattino a sorgere, veggo ogni giorno il sole*
19. Il marinaio... *Se dolce il vento spira sull'onde*
20. La pastorella. *Dove vai bella pastora*
21. O monachella... *O monachella di bruno vestita*
22. Fiocca la neve. *Fiocca la neve fanciulla mia*
23. Carmela. *Quante volte per le valli era cupa nel pensier*
24. Montanara. *Io son nata montanara*
25. L'orfanello. *All'orfanello chi porta amore*
26. Inno degli sciatori. *Pei lucenti tersi campi*
27. *Mèzza not la è da en pez za sonada*
28. Aprile. *Al sorriso dell'aprile*
29. Patriotismo. *Veniva n' di pian pian zo per la via*
30. Aprile. *Era un tramonto d'aprile e la campagna era in fiore*
31. Desolazione. *Triste misera obliata vola intorno al mio sospir*
32. L'orfanèlla. *Ahi! sentenza fatale mi esilia*
33. Nell'ospitale. *Nell'ospizio dolce e lieve*
34. Anch'io provai l'amor... *Anch'io provai l'amor innamorato anch'io*
35. Miniera. *Allor che in ogni bettola Messicana*
36. L'amante perduta. *Scende la notte a me fra monti e valli*
37. T'amai. *T'amai simpatica nol dissi mai*
38. Addio. *Addio cara quel sole morente*

SILVANA ZANOLLI

IL REPERTORIO PROFANO IN LINGUA ITALIANA IN VAL DI FASSA

I brani della tradizione orale qui presentati sono stati raccolti negli anni Ottanta durante diverse sedute di registrazione in varie località della Val di Fassa.

Il "corpus" considerato è costituito da canti narrativi, canti dei cantastorie, canzoni e strofette amorose e satiriche, romanze di derivazione colta, generi solitamente caratterizzati da testi verbali in italiano [1] o in quella lingua mista italiano-dialetto, detta anche "lingua epico-lirica o lingua della ballata", forma linguistica originaria, artificiale, letteraria, nata per esigenze metriche che comprende espressioni in italiano e forme di marcata provenienza dialettale.

I documenti vengono qui suddivisi e descritti secondo criteri proposti dall'Archivio della Comunicazione Orale della Regione Lombardia [2] in *canti narrativi*, *canzoni*, *strofette*, *romanze*. Come in tutti gli ordinamenti che privilegiano una suddivisione in "generi" eminentemente formali, si verifica inevitabilmente una sovrapposizione di contenuti e funzioni eterogenei, specie nelle canzoni e nelle strofette dove rientrano brani di corteggiamento, rituali, satirici e canti a contrasto.

È il caso di notare che tra i materiali fassani di fonte orale mancano, come in genere in tutto il Trentino, esempi di canto lirico monostrofico, cioè di quei canti a carattere lirico, con versi in endecasillabi, articolati in strofe autosufficienti tali da poter essere liberamente combinate dall'estro del cantante. Testi riferibili a questo genere si trovano invece tra i documenti raccolti in Fassa all'inizio del secolo nel quadro dell'inchiesta *Das Volkslied in Österreich*, ed oggi conservati a Innsbruck nella cosiddetta *Volksliedsammlung Gartner* [3]; uno di questi è corredato

[1] «I canti in italiano sono numerosi. Per la massima parte si possono far risalire, come creazione (canti militari, di carcere, di lavoro) o riscrizione (ballate in italiano, probabilmente da cantastorie), all'Ottocento» [Sanga 1976, 274].

[2] Citata con la sigla RL ACO.

[3] Si veda l'indice relativo ai documenti fassani in questo volume in appendice al saggio F. Chiocchetti, *Ladino nel canto popolare in Val di Fassa.*

di notazione musicale, la qual cosa rappresenta a tutt'oggi per l'area atesina un fatto del tutto singolare [4].

Ricordiamo che, come sempre nei testi di tradizione orale, porsi problemi filologici analoghi a quelli dei testi scritti (ricostruzione del testo originario attraverso la comparazione critica delle fonti e delle varianti) è non soltanto disperante, ma anche decisamente fuorviante: le logiche della trasmissione, conservazione, rifunzionalizzazione, modificazione e contaminazione di un testo orale non hanno nulla a che spartire con la tradizione scritta e con gli strumenti di analisi filologiche su di essa sviluppati.

La pubblicazione di questo "corpus" e dei relativi riferimenti bibliografici, mentre costituisce un primo contributo per la conoscenza del più composito patrimonio etnopoetico ed etnomusicale della valle, rivela che la Val di Fassa è pienamente inserita nella tradizione musicale del Nord Italia [5].

Credo che quanto ha scritto Conati per la montagna veronese possa essere esteso anche alla montagna trentina. Verso il canto di queste zone alpine c'è una specie di diffidenza degli studiosi, perché si ha l'impressione che il repertorio tradizionale venga a coincidere con quello dei cosiddetti "canti di montagna", cioè con un materiale di consumo di derivazione a volte colta o subcolta [6] diffuse dalle corali SAT e dai suoi epigoni che ha contribuito a definire l'identità del movimento di "sco-

[4] Come già rimarcato altrove [F. Chiocchetti, *op. cit.*] lo studio e l'ordinamento di questo importante corpus è appena all'inizio: non è improbabile che esso contenga altri documenti del genere in grado di far luce sulla diffusione e sulle caratteristiche del canto lirico monostrofico in area trentina-atesina. Per ora si veda il brano *Ama chi t'ama e non chi t'abbandona*, in S. Zanolli, *Per lo studio delle melodie popolari. Osservazioni ed analisi sul corpus fassano* [in quest'opera, vol. II], che rappresenta al momento l'unico profilo melodico di canto lirico monostrofico documentato per l'area in questione.

[5] Ciò vale in linea di principio per il repertorio profano che costituisce oggetto di questo contributo. Più articolato appare il discorso riferito ad altri generi di canti esaminati in altri contributi compresi nella presente opera, quali ad esempio il canto dei *Tre re*, la canzone della *Buona sera*, ecc. Gli influssi della cultura tirolese sulla vita musicale fassana sono poi illustrati nel lavoro di Gerlinde Haid, *Apporti di area germanofona nel canto e nella musica popolare della Val di Fassa*, in quest'opera, vol. II.

[6] Conati 1976a, 579. Conati nota come nella *Cartografia regionale delle registrazioni etnico musicali del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare e dell'Archivio Etnico Linguistico-Musicale della Discoteca di Stato,* Roma 1973, regioni come il

perta" della montagna da parte di masse popolari di estrazione urbana di questo secolo.

Inoltre le pesanti ed ininterrotte servitù militari «hanno profondamente alterato la tradizionale fisionomia etnofonica regionale, specie nelle zone collinari e montane, dove più evidente e continua è stata la presenza degli eserciti, modernizzando e uniformando il repertorio, orientandolo in modo massiccio verso un carattere di tipo "militare-montanaro" (che peraltro ha finito con il costituire nel suo insieme un'epopea, che ha nell'alpino il suo insostituibile eroe) e quasi cancellando, almeno in apparenza, ogni tratto arcaico quale invece è ancora possibile reperire in regioni pur altamente industrializzate e pur soggette a intense trasformazioni socio-economiche quali Piemonte, Lombardia, Emilia» [Conati 1976, 579].

Va anche ricordato, infrangendo il luogo comune della montagna depositaria di comportamenti "arcaici", il carattere meno conservativo della montagna rispetto alla pianura, a causa del transito mercantile, che determinò la crisi del sistema curtense e il passaggio a strutture più moderne che portarono alla «formazione di un rinnovato tessuto e di un substrato culturale "avanzato" (rispetto alla pianura) che ancor oggi condiziona comportamenti e forse modi comunicativi di quelle aree e connota il carattere del mondo contadino di montagna». Ma la montagna «non soltanto è stata lungamente influenzata dal transito mercantile, ma è anche stata lungamente collegata a spazi geografici e culturali lontani dall'emigrazione stagionale, fenomeno che troviamo lungo quasi tutta la storia delle popolazioni alpine e di cui è possibile cogliere oggi le conseguenze». Infine, «per la sua natura fisica la montagna costituisce un territorio più "influenzabile" della pianura ad opera di interventi esterni. Una valle è un'unità fisica e umana "lineare", disposta lungo una strada e tutto quanto lungo quella strada si verifica finisce per essere partecipato da gran parte della valle» [Leydi 1972, 164 e ss.].

La tradizione dei canti è viva in Val di Fassa prevalentemente nella

Trentino, il Veneto, la Val d'Aosta e la Campania siano presenti con pochissimi documenti e agli ultimi posti della classifica, «a ulteriore conferma che i ricercatori evitano in genere quelle aree da cui proviene o a cui s'impronta tutto quel materiale di consumo d'estrazione colta o subcolta, che va sotto il nome di canto di montagna, coro alpino, canzone napoletana, ecc.».

dimensione della memoria collettiva, con la sua «formidabile forza di inerzia [...] vero e proprio archivio/biblioteca della cultura orale, che conserva i documenti al di là della loro funzionalità originaria, superando quindi, culturalmente e cronologicamente, il momento della *sanzione*; un testo viene conservato fino a logoramento della memoria anche quando non è più funzionale alla collettività che lo ha prodotto (o sancito)» [Pianta 1987, 12].

È poi un canto riferito essenzialmente a una funzione pubblica, di aggregazione sociale ed è per questo che troviamo materiale recente, se non recentissimo, e l'esecuzione in coro come modalità prevalente per tutti i tipi di canto, dai canti narrativi ai canti d'amore, dai canti di lavoro ai canti satirici.

La pratica polivocale si presenta in modo variegato. Troviamo il semplice raddoppio della voce femminile da parte della voce maschile intonata naturalmente un'ottava inferiore. Una seconda voce femminile può intonare una seconda linea melodica a una distanza di terza inferiore, generalmente all'entrata del 2° segmento musicale, mentre le voci maschili (facoltative) raddoppiano generalmente la prima voce femminile.

Infine, specie nei cori di Soraga, le voci maschili tendono ad avere una loro autonomia, anche con rari movimenti per moto contrario o ruoli di bordone, rivelando oltre a una forte sensibilità armonica anche l'interiorizzazione di un modello "colto" omoritmico, caratterizzato dalla distribuzione delle parti maschili e femminili, da un tipo di emissione controllata, raramente sguaiata, da una forte sensibilità armonica e tonale. Tale modello è stato applicato anche al repertorio profano, forse con il tentativo inconscio di "nobilitarlo", ma soprattutto manifestando il gusto di cantare in coro perdendo così la dimensione monodica.

Su questo terreno ha poi potuto attecchire il modello corale del coro SAT, anche se, a ben udire le registrazioni, non sembra che in Val di Fassa si sia affermato in maniera significativa.

Gli influssi colti non li troviamo solo nella pratica corale, ma anche attraverso l'attività di associazioni bandistiche, che hanno contribuito a fissare un repertorio e a trasformarlo attraverso arie di opere, inni e romanze.

Non dimentichiamo infine quei suonatori professionisti emigranti della Val di Fassa (viaggiatori per necessità, secondo le categorie della

storiografia sul viaggio) che giravano il Tirolo [7]: resta da valutare l'apporto che questi musicisti avranno riportato, al loro rientro, in melodie, modelli esecutivi, ritmi, certe sensibilità musicali.

Credo che il saggio di Carlini e Ghetta sulla storia della musica nella valle possa essere utile per capire quali furono le sollecitazioni e le abitudini musicali vissute in questa valle, le dinamiche che avranno sicuramente influenzato il repertorio popolare.

Una "logica di mercato" avrà quindi funzionato, usando le parole di Pianta: ciò che al pubblico piace sarà stato accolto e poi si sarà affermato, diffuso, facendo sparire ciò che è sentito vecchio o non è più gradito. Questa dinamica, però, non è inconscia: «Questo processo, che si può leggere come particolare corollario delle legge domanda/offerta, presenta, rispetto al processo linguistico, una fondamentale differenza qualitativa: le proposte che la collettività è chiamata a sancire non sono dovute a *microvarianti inconscie*, ma bensì a *macrovarianti conscie*». Il problema della diffusione e della presenza delle varianti dei canti popolari può essere pertanto posto «in termini di *deliberati atti creativi* (*remakes* letterari) rivolti ad una *captatio benevolentiae* da parte della collettività sancente» [Pianta 1987, 13].

In questa zona, visto il repertorio nel suo insieme, sembra che la circolazione del materiale orale musicale sia stata garantita da alcuni "leaders culturali" a noi ignoti, quali cantori di osterie, intrattenitori e fabulatori, improvvisatori di vario genere, «che non ricavano introito, né diretto né indiretto, ma utilizzano le loro attitudini esecutive per imporre una leadership moralmente gratificante sulla comunità» [Pianta 1987, 14], la quale ha così via via selezionato un tipo di repertorio e lo ha adattato alla sua sensibilità vocale, formando alla fine uno stereotipo, un'immagine abbastanza fissa della sua identità canora popolare.

Altro influsso colto, non marginale, (anche se questo materiale non rientra nei limiti della disciplina) è dato dalla canzonetta radiofonica: la sua diffusione è attestata dalle registrazioni e dai canzonieri. Le due fonti presentano altri testi in comune, quali le canzoni narrative provenienti dalla tradizione dei fogli volanti, il repertorio di canti della montagna o degli alpini, messi in circolazione dal coro della SOSAT, successivamente SAT, e dalle prime raccolte a stampa, una serie di

[7] Cfr. in questo volume il saggio di Carlini-Ghetta, *La vita musicale in Val di Fassa attraverso i documenti.*

romanze ambientate nei pascoli e negli alpeggi, canti conviviali e bacchici. Non a caso, però, non ritroviamo nei canzonieri i testi più popolari, quali le filastrocche e i canti narrativi.

1. Canti narrativi

La documentazione registrata dei canti narrativi – cioè quei canti caratterizzati dal carattere narrativo del testo e dalla presenza del verso epico-lirico composto da due emistichi in alternanza piano/tronco o viceversa (α–β o β–α) - di cui ho potuto prendere visione non è molto ampia. A noi molto probabilmente sono giunti solo i residui di un repertorio che un tempo doveva essere molto più vasto: lo testimoniano la presenza di alcuni frammenti ricordati con difficoltà dagli informatori, ed ancor più la documentazione raccolta nella già citata *Volksliedsammlung Gartner*, dove il canto narrativo è presente in misura maggiore [8].

Se confrontiamo infatti i canti rilevati durante la ricerca sul campo con i materiali provenienti dalla raccolta Gartner, la documentazione fassana relativa al genere del canto narrativo riacquista una sua ricchezza e varietà [9].

Corpus rilevazioni sul campo	*Volksliedsammlung Gartner (1906-1910 ca)*
=	**Angiolina** (n. 167)
La bella al ballo	La bella al ballo (n. 95)
Cattivo custode	Cattivo custode (n. 107)
Donna lombarda	=
=	**Fiore di tomba** (nn. 43, 111)
=	**Frate confessore** (n. 33)
=	**Il grillo e la formica** (nn. 88, 96)
	La guerriera (n. 119)

[8] Ma sorge anche il dubbio che quello che è stato raccolto non risponda alla reale situazione canora della Val di Fassa, e che la ricerca non abbia approfondito in modo significativo il filone del canto profano in lingua italiana.

[9] I numeri tra parentesi che compaiono accanto ai canti documentati nella raccolta Gartner si riferiscono all'indice pubblicato in appendice al citato saggio F. Chiocchetti, *Ladino nel canto popolare in Val di Fassa.*

Maledizione della madre	Maledizione della madre (n. 109)
=	**Monaca per forza** (n. 48)
=	**La pastora e il lupo** (n. 42)
=	**Partenza per la guerra** (n. 169)
La pesca dell'anello	=
Picchia picchia la porticella	=
=	**Son passato per Trieste** (n. 160)
L'uccellino del bosco	L'uccellino del bosco (nn. 4, 49, 84a)

Bisogna segnalare inoltre che la ricerca sul campo ha documentato un ulteriore canto narrativo, *La canzone del cappello*, in una interessante lezione con testo ladino raccolta a Soraga [n. 346]. Anche questo è un fatto singolare che merita di venir rimarcato, in quanto i canti narrativi documentati in Fassa presentano una veste linguistica che non si discosta da quanto si può osservare in area trentina: fanno eccezione le due ballate che compaiono tra le "canzoni fassane" raccolte dal Venturi nel 1881, i cui testi vengono esaminati altrove [10].

La ballata *La bella al ballo* [11] è stata registrata a Penia [n. 234] e a Campitello [n. 249, trascr. VII.35] in due lezioni praticamente identiche nel testo e nel profilo melodico. Questo canto lo ritroviamo anche nella raccolta Gartner, con alcune differenze testuali rispetto alle lezioni registrate: qui la ragazza raccoglie l'anello e non il mazzo di rose; il padre è violento e, per punire la figlia che si è lasciata baciare, la picchia ed essa risponde in modo quasi scanzonato:

Tutti m'han baciata / nessun m'ha mai magnà
E gnanca el fiol del conte / no l'era sì famà

[10] Cfr. in questo volume, F. Chiocchetti, *op. cit.*

[11] Cfr. Anesa et al. 1978, 181-182; Arrigoni et al. 1991, 266; Barbi 1888, 352; Bernoni s.d., 73; Bertagnolli 1911, 19; Bollini et al. 1940, 73; Carmi 1893,190-191; Castelli 1982, 47; Cocchiara 1929, 125; Cocchiara 1929, 171; Coltro 1988, 282, 284; Conati 1976b, 114; Corazzini 1877, 256; Corsi 1891, 255; Ferrari 1889, 108; Ferraro 1877, 66, 112; Ferraro 1901, 57; Foppolo 1977, 470; Iannone 1989, 197-201; Ive 1902, 507; Mazzucchi 1929, 24; Nerucci 1883, 508; Nerucci 1883, 510; Nigra 1888, 538-539; Paiola 1975, 190-191; Pasetti 1923a, 42; Pergoli 1894, 35, s.n.; Pianalto 1980, 73; Pratella 1941, 108; Raicich Tabet 1967, 169-170; SAT 1961, 59; Spreafico 1971, 141; Tesserin 1976, 216-217; Trebbi et al. 1932a, 190; Trotter 1901, 66; Vigliermo 1986, 161.

Nel testo manoscritto, invece, il padre con un colpo di pistola uccide la figlia, lasciandola poi esangue per terra [12]. È presente il ritornello "palma di rose, rose di fior", intonato dopo il primo emistichio, che si sviluppa per gradi congiunti su una melodia dell'ampiezza di una quinta, con un movimento di andata e ritorno, parte dal 3° grado, tocca il 6° e poi scende al 2°. Un ritmo da barcarola in 6/8 caratterizza tutto il brano, che potrebbe collegarsi a danze popolari, quali todeschina e manfrina [Conati, 1976a, 596].

A Vigo [n. 7, trascr. VII.7] e a Pera [nn. 68 e 94] è stata registrata la parte iniziale del canto *Cattivo custode* [13] come è proposto dal coro SAT, sia per quanto riguarda la melodia e il numero delle strofe; troviamo solo alcune varianti a livello lessicale (in corsivo la versione SAT):

1° strofa: *Sul castel de Mirabel / gh'era una che cantava*
Sul castel de Mirabel / ghe su 'na giovane che canta.

4° strofa: *L'è la figlia del bacan / tutti i dis che l'ei si bèla!*
L'è la fiola del pastor / e la diseva i la si bela.

La storia di *Donna Lombarda* [14] è stata registrata in un paio di

[12] È forse il caso di notare la conclusione tragica della versione manoscritta di questo canto che richiama la tipicità di questa ballata in area veronese: segno della sottomissione della donna, specie della giovane in età da marito e della giovane sposa, all'interno delle rigide strutture repressive della civiltà contadina. Questo canto «che dovunque è stato raccolto in Italia presenta un lieto fine, mentre in area veronese (e quasi esclusivamente in questa, stando alla documentazione attuale) si presenta con un finale tragico che sanziona in maniera inesorabile io divieto di ballare: il padre uccide Susanna rea d'essere andata al ballo e di essersi lasciata baciare» [Conati, 1976a, 590].

[13] Cfr. Anesa et al. 1978, 118-119; Anesa et al. 1990, 124-125; Bergomi 1987-88, 62; Bernoni s.d., 86, 683; Bertagnolli 1911, 19; Bollini et al. 1940, 106; Bosio 1968; Bottiglioni 1925, 14; Brunelli 1976, 428; Coltro 1988, 236; Conati 1976b, 92; Del Giudice 1990, 312; Ferraro 1870, 83; Ferraro 1901, 55; Frescura et al. 1939, 137-138; Gaviani s.d., 17; Iannone 1989, 110-113; LCdP 1979, 663; Lagnier 1984, 154; Leydi 1970; Leydi 1976; Leydi 1978a, 492-493, 524; Massetti 1990-91, 67; Mazzotti 1938, 85; Nigra 1888, 345-349; Paiola 1975, 158-160; Pasetti 1923a, 26; Pianta 1976, 96-97; Pratella 1941, 100, 239; Radole 1965, 53, 169; Sacchi 1986, 283; SAT 1961, 12; Spreafico 1971, 87; Trotter 1901, 70; Vigliermo 1974, 250, 335, 374; Vigliermo 1986, 25, 184, 240.

[14] Cfr. Anesa et al. 1978, 122; Angelini 1891, 380; BPdP & GP 1979b, 656; Barbi 1888, 351; Bernoni s.d., 68; Bottiglioni 1925, 13; C.E.C. 1988a; Cocchiara 1929, 231;

frammenti [Vigo n. 6b, Pera n. 92] e in una lezione con il testo più completo, anche se non integro [Ciampestrin n. 27, trascr. VII.16]. In questa lezione è il caso di notare la strofa al terzo posto:

Tuo marito l'è morto in Francia / in tera santa i l'à sepelì

parole che sembrano spurie e ricordano altri testi, quali *Casto Rifiuto*, *Tentazione* [15]; la storia poi continua come la conosciamo dalla letteratura: un bambino di sette anni avverte il padre che il vino è avvelenato (l'elemento magico del neonato è così venuto meno); manca poi la parte finale dove la donna beve il vino accettando quindi di morire.

Incompleto è stato documentato il canto *Io son quell'inglesina* [16], testo con un evidente carattere allusivo; le registrazione più significative sono state effettuate a Vigo [n. 101, trascr. VII.66] e a Campitello [n. 244, trascr. VII.67] e presentano due distinti profili melodici.

Il canto *Maledizione della madre* [17] è stato registrato più volte a Campitello [n. 245, trascr. VII.56], Canazei [n. 285] e Penia [n. 214, trascr. VII.55]: testo verbale – presente nella forma più recente come canto di emigrazione – e melodia non differiscono molto dalle versioni

Coggiola 1969; Coltro 1988, 213, 318; Conati 1976b, 45, 50-61; Corazzini 1877, 253-254; Cornoldi 1968, 252-256; Davenson 1944, 204; Del Giudice 1990, 298-299; Ferrari 1888, 400; Ferraro 1870, 1, 83; Ferraro 1888, 3, 5; Ferraro 1901, 49; Finamore 1882, 84-85; Frescura et al. 1939, 141; Fumagalli et al. 1978; Giannini G. 1889, 135-136; Iannone 1989, 29-40; Lagnier 1984, 221-223; Leydi 1973, 253-254; Leydi et al. 1965; Leydi s.d.; Mantovani 1979, 75; Maragliano 1962, 354; Marcoaldi 1855, 177; Massara 1913, 63-65; Massetti 1990-91, 48; Mazzucchi 1894, 691; Mazzucchi 1929, 1; Nerucci 1883, 505; Nigra 1888, 3-14, 34; Olivieri s.d., 83; Paiola 1975, 136-138; Pergoli 1894, 3; Pianalto 1980, 53; Pianta 1975a; Pratella 1941, 138-140; Radole 1965, 46-47, 151, 153; Raicich Tabet 1967, 23-32; Rondini 1893, 122; Sacchi 1986, 100-101; Sanga et al. 1977; Sanga et al. 1979, 678; Sassu 1990, 615-161; Sinigaglia 1957, 206; Spreafico 1971, 73-75; Tammi 1979, 79-81; Vigliermo 1974, 346, 400, 406; Vigliermo 1986, 9, 11-12, 202; Wolf 1864, 303.

[15] Conati 1976a, 596 riporta un verso simile in una lezione di *Donna Lombarda* cantata nell'alta collina veronese a Cona e a Ceredo. Tale versione si presenta contaminato con il canto della *Barbiera*:
Il mio marito l'è andato in Francia / con la speranza di ritornar
Ma che ritorna che no 'l ritorna / il mio marito sempre sarà

[16] Cfr. Bollini et al. 1940, 166; Pedrotti 1976, 78-79; Sacchi 1986, 284; Spreafico 1971, 157.

[17] Cfr. Anesa et al. 1978, 320; BPdP & GP 1979a, 570-571; BPdP & GP 1979b, 602; Barozzi et al. 1982, 464; Bergomi 1987-88, 199; Bollini et al. 1940, 101; Bolza 1867,

più comunemente note. Viceversa la variante testuale più antica di tale canto è ben documentata per Fassa dalle fonti d'archivio: essa si ritrova tra le "canzoni fassane" della raccolta del Venturi *(Son gi da chella vedua)* e tra i materiali della raccolta Gartner *(Andiam su dalla vedovella,* n. 109*)* [18].

Una versione polivocale del canto *La pesca dell'anello* [19], con testo sufficientemente integro, è stata raccolta a Campitello [n. 246, trascr. VII.75]: nel secondo segmento entra una seconda voce femminile ad una distanza di terza inferiore. Il canto presenta poi un ritornello non-sense, con funzione di scioglilingua, intonato su un suono monocorde mi, nella cadenza finale va al sol per poi cadere sul re.

Il canto *Picchia picchia la porticella* [20] è stato documentato a Campestrin, con testo frammentario [n. 28] ed a Campitello, integro [n. 248,

676; Comunità Montana 1978, 327; Cornoldi 1968, 269; Ferraro 1870, 35; Ferraro 1888, 16; Ferraro 1901, 53; Fugazza 1976, 30; Iannone 1989, 77-82; Leydi 1973, 353-354; Leydi 1976; Leydi 1978a, 528-530; Leydi 1978b, 643; Mazzotti 1938, 35; Nigra 1888, 172-175; Paiola 1975, 374, 376; Pasetti 1923a, 22; Pergoli 1894, 6; Raicich Tabet 1967, 54-59; Sacchi 1986, 190; Sinigaglia 1956, 27; Spreafico 1971, 100-101, 146; Venturi 1881-82, 23; Vigliermo 1974, 94.

[18] Venturi 1881-82, n. 6, 63. Su questo canto si veda anche in questo volume F. Chiocchetti, *Ladino nel canto popolare in Val di Fassa,* III.2 e *Appendice.*

[19] Cfr. Anesa et al. 1978, 139-140; Anesa et al. 1990, 125-126; Angelini 1891, 380; BPdP & GP 1979b, 634; Barozzi et al. 1982, 463, 474; Bergomi 1987-88, 61, 201; Bernoni s.d., 72; Bertagnolli 1911, 19; Bignami 1976, 358, 361, 379, 383; Bollini et al. 1940, 64, 85, 87-88; Bonamore 1986, 107; Bronzini 1956 **, 37-71; Brunelli 1976, 407; Cocchiara 1929, 136-137; Coltro 1988, 247-248, 290-294; Comunità Montana 1978, 322; Conati1976b, 98; Corazzini 1877, 250-252; Cornoldi 1968, 271-274; Del Giudice 1990, 316; Ferrari 1889, 105; Ferraro 1877, 60, 95; Ferraro 1888, 18; Ferraro 1901, 56; Finamore 1882, 90; Fugazza 1976, 62-63, 84; Giannini G. 1889, 164; Iannone 1989, 133-143; Il Cortile 1985, 126; Ive 1902, 512; Julia 1887, 245; Leydi 1973, 259-260, 267-268; Mantovani 1979, 97-99; Massetti 1990-91, 120; Mazzotti 1938, 39-40; Mazzucchi 1929, 26; Menchelli 1992, 48-49; Menghini 1891, 186; Müller-Wolff 1829, 45, 203; Nerucci 1883, 506, 519; Nigra 1888, 410-413; Paiola 1975, 172-175; Pasetti 1923a, 20; Pedrotti 1976, 178-181; Pergoli 1894, 26; Pratella 1941, 150, 222; Radole 1965, 55-56, 182-184; Raicich Tabet 1967, 112-119; Rondini 1893, 132; Sacchi 1986, 154, 175; Sanga 1976, 59, 259; SAT 1961, 38; Spreafico 1971, 89-92; Tesserin 1976, 209-210; Trotter 1901, 65; Uggeri et al. 1973; Vigliermo 974, 78, 311, 361, 373 392, 405; Vigliermo 1986, 86, 116, 187.

[20] Cfr. Anesa et al. 1978, 172, num.: 25; Arrigoni et al. 1991, 380; BPdP & GP 1979b, 614, 641; Balladoro 1898, 67, 100; Balma 1990, 258; Bignami 1976, 356, 378; Bollini et al. 1940, 77-79; Brunelli 1976, 412; Coltro 1988, 254-255; Conati 1976b,

trascr. VII.77] con due profili melodici diversi. Vale la pena di notare che il profilo melodico della versione raccolta a Campestrin è stato intonato anche per la canzone *Le qualità delle sorelle* [Campestrin, n. 29] e lo ritroviamo simile nel canto proposto dalla SAT, *In mezzo al prato gh'è tre sorelle* [21].

Abbastanza diffuso, dato il numero delle lezioni registrate un po' in tutta la valle (Moena, Soraga, Pera, Campestrin, Campitello, Penia) e di quelle manoscritte, è il canto *L'uccellino del bosco* [22]. I diversi documenti sono abbastanza simili tra loro, sia nel testo, sia nel profilo melodico [23].

Questo canto è stato registrato sempre eseguito da un coro misto: la prima voce femminile intona il primo emistichio e il primo segmento, nel secondo segmento entrano poi le seconde voci femminili che si muovono ad una terza inferiore e le voci maschili che raddoppiano la prima voce femminile. Nell'esecuzione di Campitello [n. 256, trascr. VII.39] alla battuta 15 la 1° voce femminile e le voci maschili si dividono: le prime si fermano sulla 5° nota mentre i secondi eseguono la melodia, formano così verticalmente un intervallo di quarta, poi di terza e infine di terza, mentre tra 2° e 1° voce femminile si hanno gli intervalli di sesta, quinta e quarta.

Occorre precisare che questi testi sono in quella lingua mista italia-

102; Cornoldi 1968, 264; Ferraro 1877, 65; Fugazza 1976, 64; Hertel et al. 1985, 329-330; Mantovani 1979, 104-105; Massetti 1990-91, 73; Paiola 1975, 294-295; Raicich Tabet 1967, 137; Sacchi 1986, 183-184; Sanga 1976, 258; Spreafico 1971, 143; Vigliermo 1974, 295; Vigliermo 1986, 153.

21 SAT 1961, 43. Il tema è ancora quello dell'incontro, ma in un contesto diverso.

22 Cfr. Anesa et al. 1978, 157-158; BPdP & GP 1979b, 621; Balladoro 1898, 53; Barozzi et al. 1982, 376; Bergomi 1987-88, 53; Bernoni s.d., 81; Castelli 1982, 48; Cocchiara 1929, 236, 298, 364; Coltro 1988, 269-275; Conati 1976b, 109-110; Ferraro 1870, 111; Ferraro 1877, 98; Ferraro 1901, 56; Foppolo 1977, 451; Frescura et al. 1939, 155-159; GdTeCP 1979, 29, 38; Iannone 1989, 185-190; Leydi 1973, 278; Leydi 1992; Marcoaldi 1855, 157; Mazzotti 1938, 27; Nigra 1888, 525-528; Paiola 1975, 186; Pasetti 1923a, 27, 169; Pianta 1976, 116; Pratella 1941, 81, 131-132; Radole 1965, 69, 211; Rondini 1893, 159; Sacchi 1986, 119; SAT 1961, 79; Sinigaglia 1957, 122; Spreafico 1971, 133; Tesserin 1976, 258; Trotter 1899, 227; Venturi 1881-82, 26; Vigliermo 1974, 82, 282, 342, 388; Vigliermo 1986, 58, 84, 122.

23 Cfr. Campestrin n. 31 (trascr. VII.51), Soraga n. 52 (trascr. VII.42), Pera n. 64, Penia nn. 216-217 (trascr. VII.50), Campitello n. 256 (trascr. VII.49).

no-dialetto, tipica delle ballate, dove la forma linguistica mista è richiesta dalla metrica [24]. Trascriviamo qui, come esempio, il testo del canto narrativo *La bella al ballo* evidenziando le forme italiane in tondo e quelle dialettali in *corsivo*:

Nineta va *trevesti*
Al ballo che fu stata
Soltanto il *fi* del conte
Ma fatto il terzo giro
Nel prender *su l'*anello
Nessuno lo *gà* visto
La prese per la mano
A casa che fu stata
Ahi ahi papà perché mi *dài*
Tutti m'han baciata
E *gnanca el fi* del conte
al ballo se ne va
nessun la *fè* ballar
tre giri le *fè* far
le cade di man l'anel
un bacio le fu dà
soltanto il suo papà
e a casa la *menò*
comincia a bastonar
perché ti lasciasti baciar
nessun m'ha mai *magnà*
no l'era sì famà

Proviamo ora ad analizzare le parole nelle sedi metricamente obbligate (le forme in italiano sono in tondo, quelle dialettali in *corsivo,* quelle italiane troncate in **neretto tondo**, quelle del dialetto regionale in ***neretto corsivo***):

Strofa	emistichio piano	emistichio tronco
1	*trivesti*	va
2	stata	**ballar**
3	conte	**far**
4	giro	***anel***
5	anello	da'
6	visto	papà
7	mano	menò
8	stata	**bastonar**
9	*dài*	**baciar**
10	baciata	***magnà***
11	conte	***famà***

[24] «La ballata è formata da versi di due emistichi, con il primo emistichio piano (parossitono) ed il secondo tronco (ossitono) o viceversa: da ciò consegue la necessità di rifarsi ad una lingua che abbia un ritmo ossitono, cioè che abbia la maggior parte delle parole tronche» [Sanga 1978, 34].

Nell'emistichio piano abbiamo 9 parole in italiano e 2 dialettali; nell'emistichio tronco troviamo 4 parole in italiano troncate mediante la caduta della vocale finale atona e corrispondenti alle parole dialettali (ballar = *balar*, baciar = *basar*). Con la presenza di «parole italiane e dialettali in sedi metricamente obbligate, tali da escludere la possibilità di un "testo originario" tutto italiano o tutto dialettale», possiamo «concludere che questa ballata è stata composta in una lingua mista italiano-dialetto» [Sanga 1978, 35].

Altri testi raccolti presentano una struttura italiana: si vedano i due testi raccolti di *Maledizione della madre* e di *Picchia picchia la porticella.* Per contro nei testi di *Donna lombarda, La pesca dell'anello* e *L'uccellino del bosco* ritroviamo una presenza più consistente del registro dialettale.

Va tenuta poi presente la struttura esecutiva del canto e come sono strutturate le strofe. Osserviamo la seguente tabella: ogni canto è stato suddiviso in due segmenti musicali [25], α e β corrispondono agli emistichi piano e tronco, mentre le lettere dell'alfabeto minuscole corrispondono agli incisi melodici:

Titolo	**segmento melodico**	**struttura**
La bella al ballo	I	α ritornello a rit.
	II	α β c d
Cattivo custode	I	α α ritornello a rit.
	II	β α β b c b

[25] I segmenti musicali o semifrasi sono ben distinguibili all'ascolto: il primo segmento generalmente incomincia sui suoni della tonica e termina con una cadenza sulla dominante, il secondo segmento parte dalla dominante e termina sulla tonica a fine brano.

Donna lombarda	I	α β a b
	II	α β c d
Maledizione della madre [Campitello n. 245]	I	α β a b
	II	α β c d
Maledizione della madre [Canazei n. 285, Penia n. 214]	I	α β a b
	II	α β c d
La pesca dell'anello	I	α ritornello a rit.
	II	α β β b c d
Picchia picchia la porticella [Campestrin n. 28]	I	α β a a'
	II	α β b c
Picchia picchia la porticella [Campitello n. 248]	I	α β a a'
	II	*a* (β'+β'') a a''
L'uccellino del bosco	I	α a
	II	β α β b c d

Vediamo subito che questi canti narrativi si realizzano, nel momento esecutivo, in strutture estese e complesse attraverso la combinazione delle ripetizioni e solo l'ascolto e la successiva trascrizione musicale rivelano una strutturazione strofica completa. Si può concordare con Leydi quando scrive: «è la struttura musicale a definire in modo inequivocabile le strutture strofiche, ponendosi come formalizzante delle strutture stesse. Di conseguenza, è soltanto attraverso l'analisi delle strutture musicali che è possibile pervenire alla definizione dell'entità "strofa" e all'identificazione della struttura d'ogni singola strofa. In termini corretti si deve anzi dire che si ha struttura strofica allorché un componimento cantato si realizza attraverso la successione di strutture musicali periodiche, tutte sostanzialmente uguali fra loro. La strofa è, cioè, un'unità formale ed espressiva, formalizzata dalla struttura musicale, definita entro la sviluppo conchiuso di un impianto melodico» [Leydi 1977, 86-87].

Osserviamo che solo tre esempi hanno la presenza di un ritornello non-sense [26] in seconda posizione (tale presenza rimanda ad esecuzioni per il ballo e all'accompagnamento strumentale), tutti gli esempi nel secondo segmento hanno la successione emistichio piano - emistichio tronco.

Va poi notata una struttura quadripartita della strofa, a sua volta suddivisibile in due: il modello più ricorrente è α β / α β; troviamo poi α rit. / α β, ma anche α α rit./ β α β, α rit. / α β β e α / α β α (anche questa è una struttura quadripartita, ma non più simmetrica come le precedenti).

A livello musicale troviamo le seguenti strutture: a b c d, a a' b c, a a' a a', a rit. b c, a rit. b c d. Va sottolineato che questi canti sono stati raccolti nella maggior parte da informatori femminili e rivelano una consuetudine polivocale diffusa, consistente in un movimento orizzontale parallelo per terze, tipico non solo dell'area settentrionale, ma largamente impiegato in tutto il canto popolare in Europa - nel quale l'accordo non risulta essere significante: potremo pertanto pensare un

[26] Sach osserva che i ritornelli costituiscono «un esempio di emancipazione dalle parole dotate di senso» e li fa «risalire alla musica arcaica [...] D'altra parte, le parole dotate di senso spesso ostacolano il flusso della melodia e trovano un'espressione musicale senza pretese eccessive, senza l'aiuto di ritmi che attraggono l'interesse, o di vere e proprie melodie» [Sachs 1982, 88-89].

tipo di canto non intenzionalmente polifonico [Sachs 1982, 193]: una certa sensibilità orizzontale è rimasta ed è riconoscibile nel repertorio.

Si può concordare con Leydi quando afferma che «molto probabilmente il materiale usato polivocalmente deriva da quello "solistico", anche se non siamo in grado di individuare il momento in cui venne a determinarsi questo sviluppo "corale" e le occasioni che determinarono questo sviluppo. Allo stato attuale la pratica polivocale è certamente più estesa di quella "solistica"». Probabilmente è anche vero che «lo stile polivocale attuale abbia avuto uno sviluppo relativamente recente, con tendenza crescente a sovrapporsi (almeno per le ballate) a quello solistico. Se non c'è dubbio che le fortune, a partire dall'inizio del Novecento, della pratica corale su materiale popolare e popolaresco abbia influenzato fortemente la polivocalità propriamente popolare (sia a livello di repertorio che di modelli musicali) è anche certo che l'uso del canto a più voci, nell'Italia settentrionale, ha radici non recenti» [Leydi 1977, 90].

Cercare una successione storica «alle molteplici forme diverse di esecuzione simultanea di motivi diversi» è un compito non semplice o forse «destinato fin dall'inizio al fallimento», come afferma Sachs [1982, 193]. È anche difficile condividere sempre la tendenza di vedere nel sistema per terze l'affermarsi del sistema tonale e armonico: bene ha visto Sachs la sua enorme diffusione in Europa e in Africa, la sua presenza nella musica europea medievale. Anche nei canti presi in esame queste terze non «sono armonia in senso stretto, cioè nel senso della scrittura accordistica "funzionale" occidentale. Ma non vi è dubbio che l'analogia con l'armonia rappresenti il seme che poi, in Europa, è cresciuto dando luogo al concetto di *accordo*» [Sachs 1982, 194].

L'esecuzione polivocale, inoltre, sposta l'asse di riferimento dal testo, dalla storia e dal contenuto alla pratica vocale in se stessa, all'uso della voce alle possibilità di combinazione tra le voci.

Si può osservare come pochissime siano le registrazioni di canti narrativi: sorgono dei dubbi. Si è arrivati troppo tardi a registrare, in un momento in cui la tradizione stava disgregandosi inesorabilmente, quindi ciò che è stato registrato sono gli ultimi residui di un repertorio che in passato doveva essere molto più ampio? Oppure, essendo ormai il canto defunzionalizzato in virtù dei rapporti musicali strettissimi che

la valle intratteneva con il Tirolo e le regioni dell'Impero [27], non è che la gente più o meno inconsciamente abbia abbandonato questo tipo di repertorio ricercando invece il più possibile la ricchezza del cantare in coro in se stesso e non nella comunicazione di una storia? Potrebbe essere questa l'ipotesi che giustifica la maggiore diffusione di materiale più leggero, di villotte, di canzoni a contenuto amoroso e di evasione?

2. *Canti narrativi da cantastorie*

Sono stati registrati alcuni canti che presentano una struttura narrativa e rimandano alla tradizione dei fogli volanti, anche se non sempre è possibile rinvenire la fonte scritta.

È significativo osservare come le "ballate" siano di rado presenti nei canzonieri trovati in Val di Fassa (fa eccezione del canzoniere di Gioacchino Brunner, compilato nel 1909), mentre le canzoni da cantastorie siano maggiormente documentate, ricopiate interamente sui quaderni [28]. Non vale la pena di sottolineare quanto ha già scritto Antonelli sulla presa emotiva delle storie dei fogli volanti; nei canzonieri probabilmente si registrava il nuovo, la moda, quello che in quel momento si sentiva come storia forte, significativa; ma anche ciò che doveva essere ancora ben memorizzato o, forse, ciò che era più facile da trascrivere. Ma va anche ricordato come a partire dall'Ottocento la canzone da cantastorie, erede della ballata, si sia diffusa, affermata ed abbia soppiantato la stessa ballata [Sanga 1978, 69].

Storie come quelle di *Donna lombarda*, *La bella al ballo*, *Il cattivo custode*, *Le maledizioni della madre* (nella versione più recente *Mamma mia dammi cento lire*), *La pesca dell'anello*, *Picchia picchia la porticella*, *L'uccellino del bosco*, dovevano essere sentite dai nostri trascrittori o storie vecchie o talmente consuete da non necessitare la trascrizione.

Lago maggiore [29]: è un canto molto diffuso in tutta l'Italia Setten-

[27] Cfr. in questo volume Carlini-Ghetta, *La vita musicale in Val di Fassa attraverso i documenti.*

[28] Cfr. in questo volume Q. Antonelli, *La scrittura della voce. Canzonieri popolari fassani.*

[29] Foglio volante - *Nove ragazze vittime del Lago Maggiore. Nuova canzonetta*, Fiorenzuola d'Arda, Tip. Pennaroli, 1909, n. 428. Analogo foglio volante è stato stampato a Milano nel 1908 dalla Tipografia Ranzini, n. 363

trionale; qui sono state registrate solo le prime tre strofe del canto in tre occasioni a Soraga [n. 58, trascr. VII.27], a Penia [n. 172] e a Pera [n. 271, trascr. VII.28], cantato da un coro misto: la prima voce femminile, raddoppiata dalla voce maschile, esegue il canto, la seconda voce femminile canta una terza inferiore. Nella lezione di Soraga c'è l'aggiunta di una voce in falsetto.

Struttura strofica [29 bis]:	A	B	C	D	C	D
	a	b	c	d	c	d

Troviamo poi il canto *Il Masnadiero di Tessaglia*, con due profili melodici distinti, canto alquanto diffuso nel Trentino, ma allo stato attuale della ricerca ancora misterioso [30]. I versi sono raggruppati in strofe di 4 versi con alternanza di piano e tronco (A8 b8 A8 b8)

La versione monodica raccolta a Pera [n. 67, trascr. VII.62] presenta la seguente struttura strofica:

A	B	C	D	C	D
a	b	a	c	d	e

mentre quella raccolta a Campitello [n. 251, trascr. VII.63] è polivocale (due voci femminile a distanza di terza) non presenta la ripetizione del terzo e del quarto verso.

O monachella di bruno vestita [31], incipit di un canto registrato a Moena [n. 293c, trascr. VII.71] che rimanda al lamento di una ragazza costretta ad entrare in convento che maledice tale vita e ricorda il suo primo amore. Tale testo lo troviamo anche nel canzoniere di Orsolina Riz di Campitello [32].

Il testo è strutturato in strofe de 4 versi A11 A10 b9 b9 e l'esecuzione prevede la ripetizione del 3° e del 4° verso.

Cfr. inoltre: Anesa et al. 1989, 159-160; Bergomi 1987-88, 197; Bollini et al. 1940, 160; Il Cortile 1985, 215; Lagnier 1984, 237; Paiola 1975, 215; Sacchi 1986, 127; Vigliermo 1974, 184.

[29 bis] Le lettere maiuscole si riferiscono ai versi poetici, quelle minuscole agli incisi musicali.

[30] Questo canto lo ritroviamo nei canzonieri di Johan Soracreppa e di Maria Sommavilla. In questo volume Q. Antonelli, *La scrittura della voce. Canzonieri popolari fassani.*

[31] Il tema della contestazione della monacazione lo si può confrontare con: Bertagnolli 1910, 91; Bignami 1976, 361, 383; Maragliano 1962, 368; Vigliermo 1974, 134; Vigliermo 1986, 174.

[32] Cfr. Q. Antonelli, *op. cit.*

Struttura strofica:	A	B	C	D	C	D
	a	b	c	d	a'	b'

Altro canto di origine colta, *La suora infermiera*, raccolto a Pera [n. 83, trascr. VII.48], narra di una suora pietosa che assiste i soldati feriti e comunica ad una madre, in cerca del figlio, delle mutilazioni e della morte del figlio in guerra. I versi sono nella tradizione del verso epico-lirico, alternanza di emistichio piano e tronco, mentre il linguaggio è decisamente ispirato a modelli "alti" [33].

Struttura strofica:	A	B	C	D	C	D
	a	b	c	d	c	d

Povera Giulia [34] – altro testo incompleto, con verso endecasillabi, raccolto a Pera [n. 78] – narra della giovane morta durante il servizio militare del fidanzato, il quale, una volta ritornato a casa, ricordando sulla tomba i felici momenti passati con Giulia, cerca la morte.

Struttura strofica:	A	B	C	D	rit.	rit.
	a	b	c	d	rit.	rit.

Le ultime ore e la decapitazione di Sante Caserio [35], l'anarchico lombardo condannato a morte per aver ucciso con una pugnalata il presidente della repubblica francese Sadi Carnot, diventato un classico dei canti da cantastorie, «rappresenta un modello esemplare della tradizione moderna del cantastorie e fu cantato sulle piazze d'Italia per molti anni» [Leydi 1973, 280]. Il canto è stato registrato a Campestrin [n. 33, trascr. VII.3].

Il testo è organizzato in strofe di 4 versi settenari (A7 B7 A7 B7), ciascuna delle quali è seguita da un ritornello, che viene ripetuto due volte.

Struttura strofica:	A	B	C	D	rit.	rit.
	a	b	a	b	rit.	rit.

Ti lascio nel pianto [Pera n. 40, VII.1] è la crudele canzone dell'Adele

[33] Anche questo canto è presente nel manoscritto di Orsolina Riz Ciampedel, n. 33 *Nell'ospizio dolce e lieve*. Q. Antonelli, *op.cit.*, Appendice, 47.

[34] Cfr. Brunelli 1976, 402; Coltro 1988, 299-300, 319-320; Cornoldi 1968, 302-303; Il Cortile 1985, 201; Menchelli 1992, 116; Paiola 1975, 218; Sacchi 1986, 203; Tesserin 1976, 243-245; Vigliermo 1974, 164, 172; Vigliermo 1986, 178.

[35] Leydi 1973, 282; Rocchi 1961, 199.

la quale, rimasta sola per la partenza del marito in guerra ad accudire i figli, si innamora di un giovane che non aveva ancora vent'anni. La storia poi prosegue: il marito ritorna dalla guerra, lei per non essere tradita dai figli li uccide e alla fine viene consegnata alla giustizia per infanticidio. È anche questa una canzone da foglio volante diffusa in tutta l'Italia Settentrionale.

Un altro frammento di canto ci rimanda all'esperienza della prigionia in Russia: *Signori miei carissimi* [Pera, n. 38, trascr. VII.84]. La metrica richiama il modello epico-lirico.

A questo filone possiamo ricondurre il canto *L'incendio di Fontanazzo* [Pera n. 86] un fatto di cronaca nera avvenuto chissà dove, ma localizzato in valle, l'incendio doloso e la morte di due bambini.

Una notte buia buia
un malfattore si aggirò
per il paese di Fontanazzo
e di bota l'incendiò.

Ma il fuoco diletandosi
in una stanza penetrò
avvolgendo due bambini
e nel letto li bruciò.

La madre disgraziata
tutta tremante se ne andò
con la faccia impallidita
per lo spavento che provò.

Mentre il fuoco divampava
una donna si svegliò
con i piedi scalzi e sulla strada
a chiamar gente si portò.

La mamma dei bambini
alla finestra si affacciò
gridando aiuto aiuto aiuto
altrimenti io perirò.

Ma il fuoco divoratore
tutto quanto consumò
lasciando le mura incenerite
per ricordo a chi restò.

Anche in questo caso non sono molti i canti narrativi da cantastorie. Sembra un repertorio che è vissuto nella memoria popolare e nel quale è mancato un rapporto diretto con i creatori-diffusori di questo genere di canto, i cantastorie, «professionisti semi-colti», eredi «della grande tradizione dei cantori "orbi" e dei giullari medievali» e «dei creatori delle ballate» [Sanga 1978, 68]; le riesecuzioni popolari nelle osterie, durante le feste, come canti di aggregazione sociale o di lavoro o come ninne nanne «costituiscono una funzione importante, ma secondaria» [Sanga 1978, 68]; ed è probabilmente venuta anche meno la circolazione di materiale orale e musicale legato a tali professionisti.

3. Le canzoni

Definiamo canzoni quei testi che presentano il testo strutturato in strofe di 4 versi che presentano sempre la seguente struttura ritmica ABBc. Ogni strofa inoltre può essere in versi quinari, senari, settenari, ottonari fino a versi dodecasillabi; spesso sono presenti ritornelli o ripetizioni. «È questo un metro che ha avuto un notevole sviluppo in epoca moderna dell'Ottocento in poi: è il metro usato dai cantastorie settentrionali (che utilizzano di preferenza il decasillabo) e nei canti sociali e di lavoro» [Sanga 1978, 17]. Per quanto riguarda la lingua occorre tener presente che tutti i testi registrati sono in quel registro italiano-dialetto già evidenziato per i canti narrativi; potremo anzi dire che il dialetto è presente solo in alcune parole, le espressioni e le strutture delle frasi sono generalmente in italiano.

Si veda come esempio la prima strofa del *Casto rifiuto*:

> Io son nata montanára
> son la figlia d'un pastore
> son la figlia col suo onore
> che mai povera non è.

Tuttavia, «anche se in italiano, per la forma metrica che prevede un verso tronco alla fine di ogni strofa, va considerata linguisticamente dipendente dalle forme metriche settentrionali in lingua epico-lirica: infatti i versi tronchi sono generalmente ottenuti mediante il troncamento in consonante di parole italiane, tecnica che ha un'origine dialettale» [Sanga 1978, 37].

È sempre una lingua letteraria artificiale, lontana dalla lingua usata correntemente per comunicare, aspetto sottolineato anche da quelle espressioni che rivelano la presenza di una mano colta con aggettivi quali *memore, assisa, sembiante*, espressioni come *gioia dei nostri amori*.

A livello musicale non sempre si ha una rigida struttura in 4 segmenti, come abbiamo per la strofa verbale: anche se il modello base della strofa musicale è costituito da 4 segmenti musicali distinti, spesso si presenta la ripetizione del terzo e/o del quarto verso, come pure l'aggiunta di un ritornello.

Nel repertorio fassano le canzoni in versi settenari ed ottonari fanno la parte da leone: si hanno pochi esempi di canzoni in versi quinari,

decasillabi, endecasillabi e dodecasillabi e un paio di canzoni dove la struttura metrica non è ben definita.

Gli argomenti dei testi sono generalmente di carattere amoroso e con riferimenti al corteggiamento [36]; ci possono essere riferimenti alla vita militare (*Barcaiolo del Brenta*, *Otto anni de reggimento*); vi sono testi che hanno un inizio narrativo per poi esprimere invece sentimenti personali (*L'orfanella*, *Casto rifiuto*); alcuni sono cantate da una voce maschile per dichiarare il proprio amore verso una donna viva o morta; abbiamo ancora dei contrasti tra madre e figlia circa la necessità di trovare marito (*Ho 36 amanti*), a volte è la risposta scanzonata di una ragazza che ha perso il proprio moroso.

Canzoni in versi quinari

Le qualità delle sorelle: il testo, che è l'elenco delle qualità amorose di cinque sorelle, è abbastanza integro (manca solo il riferimento alla sesta sorella). È un canto diffuso in tutta l'Italia settentrionale. In Fassa [Campestrin, n. 29] il testo è presente con lo stesso rivestimento melodico del canto narrativo *Picchia picchia la porticella* [37].

Struttura strofica:	A	B	C	D	A	B	C	D
	a	a	a	b	c	d	e	f

Canzoni in versi settenari

L'amante morta il canto registrato a Pera [n. 111] presenta il tema del pianto sulla tomba della bella defunta. È una delle canzoni di

[36] Scrive Sanga [1978, 49] riguardo ai canti d'amore: «Sono canti propri della cultura contadina, dove ogni manifestazione sociale tende ad essere sottratta all'espressione libera individuale per essere ricondotta a precisi schemi fissi tradizionali, cioè a precisi 'rituali': esiste un rituale di matrimonio, un rituale di morte, ed esiste un rituale di corteggiamento, in cui l'espressione personale viene canalizzata in forme stereotipe. Il rituale di corteggiamento è però più libero delle altre forme rituale citate, ed i canti ad esso legati sono stati più liberamente assunti, sicché i canti d'amore possono essere cantati anche fuori dalla specifica funzione di corteggiamento che le è propria, anche come espressione privata del sentimento amoroso» [Sanga 1978, 49].

[37] «È frequente nel canto popolare la riutilizzazione di un canto (schema metrico e musica) con altro testo, procedimento molto usato nei canti sociali (e usatissimo in particolare nei canti politici, anche in funzione parodistica), ma già prima tipico dei cantastorie settentrionali, che cantano innumerevoli "fatti" utilizzando un limitatissimo numero di arie musicali. I canti "modificati" possono essere sia canti popolari che canzonette, romanze, arie d'opera» [Sanga 1978, 27].

derivazione colta, visibile oltre che dal testo anche da una melodia molto costruita che procede per salti ampi di sesta, settima, nona e di quarta eccedente.

I primi due segmenti, uniti tra loro, vengono a formare idealmente un unico arco melodico basato sulla catena di terze re-fa# e fa#-la: qui non vi sono intervalli ampi, anzi la melodia sottolinea la funzione comunicativa del testo. Gli altri tre segmenti presentano gli intervalli ampi, il profilo melodico, molto più costruito, sottolinea i sentimenti d'amore e di nostalgia espressi dal testo.

Struttura strofica:	A	B	C	D	D
	a	b	c	d	e

L'amante punito [Pera n. 85, trascr. VII.29] racconta la delusione di una giovane abbandonata dal suo bello. La melodia è abbastanza semplice, non presenta grandi salti, va essenzialmente per gradi congiunti: solo il secondo ed il terzo segmento sono uniti da un intervallo di sesta. Il ritmo base è quello della barcarola.

Struttura strofica:	A	B	C	D
	a	a'	b	c

Con due profili melodici distinti, anche se simili, è stato registrato dalla stessa informatrice [Pera n. 71] il canto *Il barcaiolo del Brenta*, uno per la prima strofa e l'altro per le strofe successive. Il primo profilo sembra che denoti un'incertezza della memoria, un indecisione dell'esecutore, ha il secondo segmento formato dagli incisi b e c ai quali corrispondono i versi B e C; mentre il secondo, che prosegue per più strofe, sia più fissato nella memoria [38].

È un canto diffuso nel Veneto e in alcune zone della Lombardia ed è entrato nei repertori di diversi cori. La lezione raccolta, oltre alla funzione amorosa, presenta anche la funzione militare con il riferimento nelle ultime strofe al 3° battaglione dei cacciatori. Tale canto lo ritroviamo anche nel canzoniere di Johan Soracreppa, privo del riferimento militare [39].

[38] Un'ulteriore lezione raccolta a Penia [n. 235] presenta un profilo melodico analogo a quello della seconda strofa di Pera.

[39] Cfr. Q. Antonelli, *op. cit.*

Struttura strofica del primo profilo:

I segmento:	A	II segmento:	B C
	a		b c
III segmento:	D	IV segmento:	C
	b'		c'
V segmento:	D		
	b''		

Struttura strofica del secondo segmento:

A	B	C	D	C	D
a	a	b	b	c	d

Bella pastora [Vigo n. 166, trascr. VII. 20] si ricollega al tema della pastora fedele, già presente come canto narrativo nella raccolta del Nigra; questo testo tradisce una mano colta, diverse sono le parole ricercate quali "*assisa, armenti, monticel, sembiante*", specie in posizione finale dei versi 2 e 3 per creare la rima baciata. È un inno della vita idillica della pastorella e della campagna, motivi non sconosciuti alla poesia popolare e non.

La struttura della melodia è regolare, ogni segmento è formato da tre battute e ognuno ha la nota finale lunga.

Struttura strofica:

A	B	C	D
a	b	c	d

La struttura della 4° strofa cambia:

A	B	C	D	C	D
e	e'	a	b	c	d

Anche a livello melodico abbiamo un cambiamento: viene inserito un inciso basato su una catena di terze triple discendenti do-la la-fa fa-re per le parole "sparì la notte", ripetute su un frammento ascendente di 4° do-fa; il testo poi intona la melodia delle strofe precedenti ripetendo due volte le stesse parole.

Semplice la melodia di *Bella vieni qua*, altro canto amoroso ed allusivo, registrato a Pera [n. 70, trascr. VII.87]. La melodia viene ripetuta due volte, seguendo lo schema:

A	B	C	D
a	b	c	d

È presente un ritornello abbastanza lungo: la melodia si sviluppa in un ambito di nona la-si', toccando le note dell'accordo di tonica

fa-la-do. Si ritrova la stessa struttura intervallare della strofa: intervallo di 4° do-fa e di 3° fa-la; la nota sib ancora in posizione di suffisso.

Guarda che bella luna, testo di argomento amoroso, è stato raccolto a Penia, ma in forma incompleta [n. 231, trascr. VII.25]. La melodia è si sviluppa nell'ambito di una quarta. Segue poi un ritornello non-sense giocato sugli intervalli di 3° re-sib (mi: suffisso) e do-la in cadenza conclusiva.

Struttura strofica:

A	B	C	D	rit
a	b	c	d	rit

In punto alla mezanote [Pera n. 270, trascr. VII.31] altra canzone a carattere amoroso. Poche note per la parte espositiva e narrativa del testo, mentre è più ampia la melodia del ritornello che si sviluppa nell'ambito di una settima.

Struttura strofica:

A	B	C	D
a	b	c	d

Il ritornello presenta invece delle ripetizioni:

E	F	G	H	G	H
e	f	g	h	g	h

Canzoni in versi ottonari

Un profilo melodico del canto *Casto Rifiuto* praticamente uguale è stato registrato a Campitello [n. 255, trascr. VII.6], a Pera [n. 267, trascr. VII.5] e a Penia [n. 210]. Il ritmo non è regolare e gioca sull'alternanza tra binario e ternario, senza seguire una struttura predeterminata, ma liberamente adattandosi al testo.

La melodia può essere suddivisa in 4 segmenti, i primi due rispettivamente di due battute ai quali corrispondono il 1° e il 2° verso. Il 3° segmento (che viene poi ripetuto - 4° segmento) è formato invece da 5 battute e comprende il 3° e il 4° verso del testo verbale, parte dalla nota re, arriva al si e poi scende fino al mi che conclude la melodia. Il questo caso si può osservare un segmento melodico che supera la dimensione del singolo verso, fin qui analizzato.

Il brano è stato registrato in versione polifonica, voci femminili e maschili. Le voci maschili raddoppiano la prima voce femminile; nella versione registrata a Pera la seconda voce femminile canta oltre a

distanza di terza, anche a distanza di quinta e di sesta dalla prima; inoltre a battute 7, 8 e 9 si suddivide aggiungendo, oltre alla terza, un intervallo di sesta, completando l'accordo. Il risultato è una serie di accordi IV I IV III II IV III I in posizione 4/6.

Struttura strofica:

A	B	C-D	C-D
a	b	c	c

Questo canto, tra i più diffusi nell'Italia settentrionale, lo troviamo anche con un diverso sviluppo della parte iniziale del testo, simile al n.1 della raccolta di Venturi. L'informatore Simone Di Giulio così ricorda il testo verbale:

Io son nata montanara
son la figlia di un pastore
son la figlia con suo onore
che mai povera non è

Io son nata in un tugurio
mai da tutti abbandonata
la mia mamma tanto amata
su dal ciel prega per me

Prega pur per la tua figlia
qui da sola su la tera
prega tu per l'orfanela
finché in ciel ti rivedrò [40].

Io son nata in mezzo ai fiori
in mezzo ai fiori di vermiglio
bianca e pura come un giglio
come un giglio voi morir.

Il mio padre è morto in guera
la mia mamma non è più
prega tu per l'orfanela
finché in cielo ti rivedrò

Troviamo qui lo stesso tono usato dalla protagonista per difendere il suo onore e la sua purezza; il contenuto poi si sposta sui ricordi della sua origine misera, ma dignitosa, e dei suoi genitori morti, sulla richiesta di preghiere alla madre per non essere abbandonata. È l'antico rito di intercessione dei defunti, riproposto qui nel motivo della preghiera: tema spesso presente nella cultura popolare.

Un testo simile è stato registrato anche a Pera dall'informatrice Ida Brigadoi [n. 80, trascr. VII.4], ma con profilo melodico del tutto differente rispetto alle esecuzioni citate in precedenza. In questo docu-

[40] Questa versione de *Il casto rifiuto* è presente nella letteratura popolare: *Io son nata verginella* [in Bollini et al. 1940, 90], *Sono nata e son cresciuta* [in Coltro 1988, 363]. In forma del tutto simile tale testo compare anche nel canzoniere di Orsola Riz. Cfr. in questo volume Q. Antonelli, *op. cit.*

mento abbiamo delle varianti nella 4° e 5° strofa, che si presentano nel modo seguente:

Prega pur per la tua figlia	Io t'invito o pastorella
derelita su la tera	soto l'ombra degli abeti
prega pur per l'orfanela	riposarti a mezogiorno
che su in ciel ci rivediam	col capreto e l'agnelin

L'ultima strofa ricorda altri testi narrativi quali *Tentazione* e *Pastora fedele* con il classico tema della tentazione da parte di un giovane. La melodia è essenziale, si muove per gradi congiunti nell'ambito della quinta sol-re, toccando solo una volta la nota mi nella cadenza finale, presa con un salto di sesta ascendente sol-mi, su un ritmo base ♪♪|♪♩.

Struttura strofica:

A	B	C	D	C	D
a	b	c	d	c	d

Ho trentasei amanti [Pera n. 43, trascr. VII.53] si colloca nel filone del contrasto tra madre e figlia. Quest'ultima ha voglia di sposarsi e chiede alla madre un consiglio su chi prendere tra i suoi innumerevoli spasimanti. La risposta della madre non si fa certo attendere: i giovanotti sono dei fannulloni, hanno le tasche vuote e vogliono approfittarne della tua dote. Si ricollega al canto la *Scelta Felice* documentato in tutta l'area settentrionale italiana

Struttura strofica:

A	B	C	D
a	b	c	d

Le quattro strofe registrate in due distinti momenti, ma riconducibili alla stessa canzone, *Otto anni di reggimento* [Pera nn. 36a, 72], potrebbero essere unite: è una valorizzazione dell'esperienza militare, vista anche come risposta ad una delusione amorosa. In una delle sedute di registrazione, l'informatrice ha tuttavia fatto precedere l'intonazione di una strofa dal contenuto decisamente eterogeneo rispetto alle precedenti [41]:

Son di sasso e pur son forte - lerì lerà
son di pietra e marmolata - lerì lerà
son la figlia disgraziata
che non ha nessuno al cuor.

[41] Tale soggetto è presente, in versione ladina e con significative difformità, anche in Venturi 1881-82. Su questo punto si veda in questo volume Chiocchetti, *Ladino nel canto popolare in Val di Fassa*, III.2.

Da notare la presenza del ritornello su un frammento melodico di 5° discendente sempre attaccato all'inciso A.

Struttura strofica:

A rit.	B rit.	C	D	C rit.	D
a rit.	a rit.	b	c	a rit.	c

Maledette le bigotte [Canazei n. 286, trascr. VII.54] è un canto satirico, all'origine un canto lirico-monostrofico trasformato poi in una canzonetta.

Struttura strofica:

A	B	C	D rit.
a	b	a	b rit.

La penitente è una canzone da foglio volante [42], qui registrata solo una strofa [Pera n. 39, trascr. VII.58].

Struttura strofica:

A rit.	B rit.	C	D	C	D
a rit.	a rit.	c	d	c	d

Canzoni in versi decasillabi

In questa forma metrica sono stati registrati due documenti, simili tra loro ma entrambi incompleti. Il primo ha per incipit il notissimo *O Venezia* [Campestrin n. 32, trascr.VII.74] canzone di argomento militare, mentre il secondo, *Ti lascio nel pianto* [Pera n. 40, trascr. VII.1] narra la storia del contadino Giovanni Montano costretto a partire soldato per la Francia, mentre la giovane moglie Adele rimasta sola ad accudire i figli si innamora di un giovane che non aveva ancora vent'anni. È anche questa una canzone da foglio volante diffusa in tutto il nord Italia. La lezione di Pera tuttavia presenta qualche motivo di sospetto: sembrerebbe che, a causa dell'affinità metrica, versi afferenti a canti diversi siano confluiti in un unico brano.

Troviamo poi due canzoni con schema metrico non regolare, *Fischia il vapore* e *Dammi in ricciolo dei tuoi capelli*, due testi legati all'esperienza militare.

In *Fischia il vapore* [Campitello n. 252] il tema della partenza è

[42] Foglio volante - *La penitente*, Firenze, Stamperia Salani 1872 (Il testo integro della canzone lo si trova anche in Anesa 1990, pag. 205).

intonato nelle prime tre strofe mentre le altre cinque è vivo il tema dell'esperienza militare. È il caso di notare che il segnale di partenza nella pianura padana è stato trasformato in richiamo per l'avvio alla monda dei risi. In questa veste è stata pubblicata una delle tante varianti nel repertorio delle sorelle Bettinelli di Crema raccolto da Sandra Mantovani.

L'altro canto [Campitello n. 253] è diffuso nei canzonieri militari ed era molto noto in area trentina [Zanettin 1967, 3].

Strofette

Tra le strofette, canti difficilmente riconducibili a schemi metrici generali e codificati, troviamo alcuni canti conviviali e di argomento bacchico.

Due canti presentano il tema del marito bevitore e possono essere visti come un ampliamento della malmaritata.

Il canto conincipit *Senti caro Toni* [Campitello n. 259] è svolto al "femminile": una moglie riprende il marito sul vizio del bere. La melodia si sviluppa quasi interamente sull'intervallo di terza minore re fa e ha un andamento da filastrocca; nel 3° segmento musicale le parole vengono intonate sul suono fa all'ottava inferiore, mentre nel 4° segmento la melodia ritorna come all'inizio.

L'altro canto, *Mi piace il vino*, è stato raccolto in due versioni piuttosto diversificate a Campestrin [n. 25, trascr. VII.32] e a Pera [n. 45, trascr. VII.2]. Si tratta di un canto "al maschile": il marito chiede aiuto alla moglie vergognandosi del suo difetto "di bere troppo vino", ma ammettendo che il vino gli procura piacere ed allegria. Segue poi un ritornello di inno al vino, al rum, al marsala e alla grappa [43].

Sono stati poi registrati due canti conviviali, spesso eseguiti, ma non necessariamente, durante incontri conviviali comunitari e nei quali si sottolinea l'aspetto festoso e virile del bere. A Campitello da un gruppo di donne è stato registrato il canto *E bevi e ridi e canta*, [n. 250, trascr. VII.21] attualmente ricordato da pochissime persone. A Pera è stato registrato da un coro misto un canto conviviale con incipit *La vita comincia domani* [n. 269, trascr. VII.46] di intuibile derivazione colta. Il documento è integro sia nel testo verbale, sia nel rivestimento

[43] Questo canto è presente anche nei dattiloscritti di Paolino Vich: *Io sono un uomo allegro*. Cfr. Antonelli, *op. cit.*

melodico: entrambi presentano spiccate corrispondenza con il noto canto in lingua tedesca *Trink trink, Brüderlein, trink* [44].

I due canti sopraccitati, nelle esecuzioni raccolte in Fassa, rappresentano due significativi esempi della polivocalità alpina: prima voce femminile e voci maschili eseguono la melodia, la seconda voce femminile, dopo aver intonato all'unisono il primo segmento, si muove una terza inferiore.

Ancora al genere dei canti conviviali afferisce il frammento testuale di *Noè gran patriarca* [45] raccolto a Campitello, del quale tuttavia non è stato possibile registrare la melodia. Tale brano, in una più ampia versione ladina, è presente anche nella raccolta Venturi [1881-82, 69].

Tra le strofette troviamo un frammento di *Teresina vien da bas*, raccolto sia a Campestrin [n. 30] sia a Campitello [n. 257] [46] e il canto di commiato *Mezzanotte è già suonata* [47] registrata a più voci a Campitello [n. 264, trascr. VII.23].

Merita un cenno il canto *Soraga la é bela* che nell'esecuzione raccolta in quella località [n. 59a-b-c, trascr. VII.86] si presenta come una sequenza di tre canti distinti: il primo, con testo in ladino, è un inno alle bellezze del paese; il secondo rimanda al testo *I minatori son lingeri* [48] con parole adattate alla circostanza e il terzo è il diffusissimo *Ciribiribin doman l'è festa*. In questo canto è interessante notare la vocalità, presente poi in altri canti intonati a Soraga, con la voce grave che intona a mo' di bordone i gradi fondamentali della scala.

A Penia è stato registrato, infine, il diffusissimo *Seduzione al mulino* [49] [n. 233, trascr. VII.42], caratterizzato da uno schema metrico assimilabile al genere "zingaresca" o "sirventese caudata" (A7 B7 B7 c5).

[44] Cfr. anche in queest'opera, vol. II, G. Haid, *Apporti di area germanofona nel canto e nella musica popolare della Val di Fassa.*

[45] Cfr. Fugazza 1976, 107-108; Sacchi 1986, 238-239; Vigliermo 1974, 304, 375.

[46] Cfr. BPdP & GP 1979b, 625; SAT 1961, 47.

[47] Cfr. Il Cortile 1985, 15.

[48] Cfr. Anesa et al. 1978, 323-324; Anesa et al. 1990, 162-163; Arrigoni et al. 1991, 373; Fugazza 1976, 56-57; Leydi 1976, Leydi 1978a, 486, 515; Pianta 1975b; Pianta 1976, 109-110.

[49] Cfr. BPdP & GP 1979b, 645-646; Bergomi 1987-88, 72, 153; Bollini et al. 1940, 25-26; Castelli 1982, 53; Massetti 1990-91, 96; Menchelli 1992, 83; Paiola 1975, 212; Tesserin 1976, 234-235.

Romanze

Per romanza in RL ACO si intende un documento cantato, di registro linguistico culto o toscaneggiante, in cui l'uso di linguaggi non referenziale ed evocativo consente una fruizione "tridimensionale" del testo (*Son l'undici di sera, l'aria è scura / e nella notte tacciono gli augelli*; *Spettacolo di gioia la Francia manifesta / gridando evviva il boia che gli troncò la testa*) e denuncia infallibilmente la costruzione del professionista di piazza, il cantastorie. Avendo in questa pubblicazione, per comodità di esposizione, adottato la categoria dei "canti da cantastorie", intendiamo per "romanza" il tipo di repertorio di origine colta, o che rimanda a modelli colti, non altrimenti definibile. È il caso del canto *Son montanaro* nel filone bucolico di quei testi di inno alla vita alpestre, raccolto a Vigo [n. 168] e a Tamion [n. 309].

Oscuro il cielo è un altro canto di origine colta, particolarmente apprezzato dai fassani come risulta dalle diverse esecuzioni registrate [Soraga n. 63, Vigo n. 170, trascr. VII.72-73], al pari della "romanza da salotto" *Spunta l'alba* (incipit *Deh ti desta fanciulla la luna*) raccolta a Vigo [n. 165] ma presente anche nel citato canzoniere di Johann Soracreppa [50].

[50] Cfr. Q. Antonelli, *op. cit.*

RENATO MORELLI - FABIO CHIOCCHETTI

I "SACRI CANTI" E IL RITO DEI *TREI REES*

Canti natalizio-epifanici in Val di Fassa

1. IL REPERTORIO PARALITURGICO DI SORAGA: I "SACRI CANTI" RITROVATI

1.1. Fra tradizione orale e fonti scritte

Nel contesto del patrimonio di canto devozionale tradizionalmente in uso in Val di Fassa, la ricerca etnomusicologica ha consentito di individuare un repertorio assai particolare di canti spirituali in lingua italiana che presenta tratti indiscutibili di originalità ed unitarietà.

Tale repertorio risulta oggi circoscritto solo al paese di Soraga, dove è ben conosciuto da un certo numero di persona anziane. Questi canti vengono saltuariamente eseguiti ancora oggi, a voci miste, da un gruppo di cantori che coltivano in forma privata quella particolare passione per il canto che contraddistingueva fin dal passato la gente di Fassa, ed in special modo quella di Soraga. Gli informatori che hanno consentito la ricostruzione di questo repertorio non costituiscono quindi una formazione corale organizzata; si tratta piuttosto di un gruppo di canto tradizionale riunitosi per l'occasione, che tuttavia comprende alcuni cantori con una lunga e collaudata esperienza all'interno del coro parrocchiale.

L'intero repertorio si connota immediatamente per una serie di elementi che lo collocano a metà strada fra oralità e scrittura. Per quanto attiene al rivestimento melodico, questi canti sembrano infatti essere veicolati dalla tradizione orale, in quanto i cantori non fanno uso di partiture musicali scritte. All'ambito dell'oralità rimandano invero anche i tratti stilistici che ne caratterizzano l'esecuzione: emissione vocale e conduzione delle parti sono sostanzialmente analoghe a quelle che connotano gli altri canti, devozionali e non, eseguiti dallo stesso gruppo.

Il contenuto testuale invece presenta caratteristiche assai diverse rispetto ai canoni propri della tradizione popolare: si tratta di componimenti di notevole estensione, con una struttura metrica spesso inusuale, scritti in un italiano letterario piuttosto datato. Normalmente i testi non sono interamente memorizzati dai cantori, che al contrario sono soliti avvalersi di trascrizioni ricopiate a mano su quaderni di uso domestico.

L'esigenza di una ricerca sistematica sui libretti di canto domestico-devozionale, e più in generale sui canzonieri manoscritti, è stata più volte evidenziata dalla ricerca etnomusicologica, soprattutto dell'arco alpino [Antonelli 1988]. Nel nostro caso, le indagini condotte a Soraga in questa direzione hanno ben presto consentito di documentare l'esistenza di una fonte comune per gran parte dei canti afferenti a quel singolare repertorio. Alcuni dei testi devozionali riportati nei vari quadernetti circolanti in loco trovavano infatti una precisa corrispondenza nell'appendice manoscritta di un *Antifonario* conservato presso la canonica del paese [1]. Quelle pagine, datate 20 febbraio 1891, contenevano i testi di undici canti di ispirazione spirituale, copiati da Giacomo Pellegrin per conto dei cantori della chiesa di Soraga.

Per il resto il documento non recava alcun altro indizio che rinviasse a fonti precedenti: si riteneva potesse trattarsi della trascrizione di canti di origine colta, risalenti ad epoche precedenti, ma di più non era lecito inferire.

Una svolta decisiva al corso delle indagini si registrò qualche anno più tardi, in relazione agli esiti di un'analoga ricerca etnomusicale condotta sull'altra isola etnico-linguistica del Trentino orientale, quella germanofona della Val dei Mòcheni [Morelli 1990, 75-108]. La presenza in quella località di un repertorio di canti natalizi particolarmente ricco e vitale, portò i ricercatori ad individuare l'opera a stampa dalla

[1] Il volume, oggi custodito nell'archivio del coro parrocchiale di Soraga, presenta un frontespizio che reca, manoscritta, la seguente dicitura: «*Antiphonarium corale confectum pro Ecclesia Apostolorum Petri et Pauli.* Soragae, MDCCCLXVI». La dedica, con cui i cantori donano l'antifonario alla chiesa, riporta peraltro la data del 1865, mentre – come vedremo – l'aggiunta dei testi devozionali è posteriore. Si veda in *Appendice* la riproduzione fotografica delle pagine manoscritte e la corrispondente trascrizione.

Seduta di registrazione con il gruppo di canto di Soraga

Seduta di registrazione con il gruppo di canto di Soraga

quale derivavano i testi devozionali in uso tra i mòcheni e tra i ladini di Fassa: si trattava di un volumetto in 12° di 72 pagine, non datato, dal titolo "Sacri Canti", opera di un certo don Giambattista Michi di Fiemme [2].

Oltre al nome dell'autore, non si rilevavano indicazioni più precise che consentissero di risolvere il problema della datazione dell'opera, tanto che in un primo momento si supponeva che il testo, stampato dalla tipografia Monauni di Trento, risalisse alla metà del'Ottocento. L'ipotesi risultava credibile anche per effetto di un singolare caso di omonimia, che rimandava ad un don Giovanni Mich di Varena vissuto per l'appunto nel secolo scorso (1834 - 1907).

Le ricerche di padre Frumenzio Ghetta, nell'intento di precisare l'identità del nostro autore, condussero in realtà a ben altra collocazione storica: don Giovanni Battista Michi, raccoglitore dei "Sacri Canti", nacque a Tesero il 9 maggio 1651; ordinato sacerdote a Bressanone nel 1677, fu in cura d'anime a Ziano di Fiemme, Cembra e Grumes, e morì a soli 38 anni a Ziano il 21 luglio 1690. Secondo il Ghetta l'opera del Michi fu pubblicata mentre egli era ancora in vita [Ghetta 1990, 271-289].

Ciò è sufficiente per datare approssimativamente la raccolta del "Sacri Canti" intorno alla fine del secolo XVII. A questo testo risalgono in larga misura le trascrizioni manoscritte di Soraga, così come quelle degli *Stelári* di Palù dei Mòcheni [Morelli 1987, 60-62] [3].

Per quanto riguarda l'Antifonario di Soraga, cinque fra i testi ricopiati da Giacomo Pellegrin compaiono nell'operetta data alle stampe dal Michi. Nell'ordine, gli incipit sono: *Iddio benedetto, Oggi è nato un bel bambino, Oggi è quel giorno santo, Oh mirando e gran stupore, Amato*

[2] Il titolo completo che compare nel frontespizio è il seguente: «Sacri CANTI ovvero Raccolta di varie Canzoni Spirituali Latine e Volgari. Da cantarsi nelle solennità della Natività, Circoncisione, Epifania, e Resurrezione di Nostro Signore GESÙ CRISTO, Con l'aggiunta di alcune nuove Lodi alla Beatissima VERGINE. Operetta dilettevole e spirituale raccolta e data in luce da Don Giambattista Michi di Fiemme. In quest'ultima impressione accresciuta et emendata da molti errori. In TRENTO, Per Giambattista Monauni Stamp.». Il volumetto è tutt'oggi conservato dal signor Stefani di Palù del Fersina.

[3] Nella raccolta *Canti Liturgici Italiani di tradizione orale* [Morelli 1987] l'autore, a proposito dei canti della Stella in Val dei Mòcheni, si riferiva ancora al caso di omonimia ottocentesco.

SACRI
CANTI,
OVERO
Raccolta di varie Canzoni Spirituali, Latine, e Volgari,
Da cantarsi nelle solennità della Natiuità, Circonciſione, Epiffania, e Reſurrettione di Noſtro Signor
GIESV' CHRISTO.
Con l'aggionta d'alcune noue Lodi alla Beatiſſima VERGINE.
Operetta dilettenole, e Spirituale, raccolta, e data in luce da Pre. Gio: Battiſta Michi di Fiume.
In queſta Quinta impreſſione, accreſciuta, & da molti errori dal medeſmo corretta.

IN TRENTO, ET IN BASSANO
Per Gio: Antonio Remondini.
Con Licenza de' Superiori.

e riverito. Nel testo a stampa viene inoltre riportato un altro canto, dal titolo *Noi siamo li tre re d'Oriente*, che fa parte a tutt'oggi del repertorio natalizio di Soraga, ma che non risulta trascritto dal Pellegrin sulle pagine dell'Antifonario.

La presenza di questi testi nella tradizione di Soraga può far dedurre una qualche circolazione del volumetto anche nell'intera Val di Fassa: in effetti, come ci comunica p. Ghetta, in un inventario privato relativo all'eredità di una famiglia di Vigo, datato 1817, risulta citata una copia di un libro intitolato "Sacri Canti". Inoltre negli inventari della Parrocchia di Alba del 1895 si trovano registrati anche «sette libretti pel Natale e per la Settimana Santa», per il valore di corone 2,80 [4]. Benché la dicitura non sia del tutto inequivocabile, vi sono buone ragione per ritenere che si trattasse proprio dell'operetta del Michi: d'altronde possiamo affermare con certezza che almeno uno dei canti natalizi in essa raccolti era ben noto in quel di Alba e in altre località della valle, almeno fino alla fine del secolo scorso [5].

A questo repertorio si riferisce con ogni probabilità anche il sacerdote di Soraga don Giuseppe Brunel nel Prologo della sua opera *"Grottol"*, pubblicata nel 1883, dove egli deplora la decadenza delle belle usanze antiche presso la comunità di Soraga con le seguenti parole:

«Cosi va dut al pezo - Te lgesia no se sent più chele belle oraziong devote da chis egn - se un sa amò le arie dei Sacri Canti l'é mostgia bientgia...» [6].

[4] Nello stesso inventario compaioni inoltre «4 libri della Passione, 2 graduali e un vesperale» ed «un kiriale grande» (*Archivio della parrocchia di Alba*). Gli inventari sono oggi legati in volume e conservati presso la Canonica. Anche questa notizia ci è stata cortesemente fornita da p. Frumenzio Ghetta.

[5] Riferendo il testo di *Oggi è nato*, in un'ampia lezione di 18 strofe, Giovanni Jori fornisce la seguente importante testimonianza: «Una vechia canzone religiosa che veniva cantatta nella Chiesa di Alba la notte di Natale, e precisamente sotto la Messa di Notte. L'anno 1889 in detta Chiesa venne introdoto l'Organo [verosimilmente un *armonium*, n.d.A.] e col canto in nota gregoriano, e da talle epocha in poi quindi detta canzone non venne più cantata». Allegati alla lettera del 3.1.1909. Da successivi controlli il canto risulta essere noto anche ad altri informatori. Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa n. 79.

[6] «Così tutto va in malora. In chiesa non si sentono più le belle orazioni devote di un tempo; chi conosce le arie dei Sacri Canti è una vera mosca bianca...» [Brunel 1883, 4].

Già alla fine del secolo scorso in Val di Fassa, nonostante l'esistenza di libretti a stampa o di trascrizioni semi-ufficiali come quella contenuta nell'*Antifonario* di Soraga, la pratica di questi vecchi canti era ormai abbondantemente in declino.

1.2. La raccolta Michi e la tradizione orale contemporanea: un percorso di ricerca.

La "scoperta" della raccolta Michi, e la sua datazione al secolo XVII, consentono di gettare nuova luce su un vasto repertorio di canti popolari legati all'usanza delle questue natalizio-epifaniche, diffusi in larga parte del territorio alpino. A proposito dei *Canti della Stella*, pur da tempo ampiamente conosciuti e documentati, gli studiosi si erano limitati finora a rinviare genericamente a non meglio identificati testi di "evidente" origine colta o subcolta, senza tuttavia poter avviare nel concreto un lavoro sistematico di raffronto su fonti scritte accertate.

Allo stato attuale delle ricerche, la raccolta Michi contiene la più antica attestazione letteraria di un corpus di testi natalizio-epifanici riscontrabili nei repertori popolari delle *Stelle* sul versante italiano dell'arco alpino e prealpino. Altre analoghe pubblicazioni della letteratura devozionale post tridentina citate da vari studiosi in riferimento ai riti popolari natalizi ed epifanici risultano tutte successive a quella del Michi [Giannini 1938, 291-294; Gri 1982, 11-14; Ghidoli Sanga Sordi 1976, 156; Secco 1987, 108]. Il corpus raccolto dal sacerdote teserano comprende ben 36 canti per le *Feste di Natale*, 18 dei quali in latino e altrettanti in volgare [7]. Quindici

[7] Oltre a questi il Michi riporta anche quattro canti «per la Resurrezione» (due in volgare, due in latino) e sette «Lodi alla beatissima VERGINE MARIA» in volgare; di questi componimenti però, allo stato attuale della ricerca, non sono segnalati significativi riscontri nella letteratura etnomusicale alpina. Nelle edizioni bassanesi compare infine un'appendice con due «Canti divotissimi» che il Michi introduce affermando di aver sentito «piamente cantare in alcuni luoghi il Venerdì santo doppo la Processione» (uno *Stabat Mater* completo, che alterna una strofa in latino alla sua traduzione in volgare, e un altro canto in volgare con incipit *O ineffabil Clemenza del SIGNORE)* seguiti da un testo di San Francesco Saverio dal titolo *Amo Te mio DIO, con tutt'il cuore.*

di questi testi risultano ancora documentati nell'uso di oggi (o di anni recenti) nel patrimonio etnomusicale dell'arco alpino italiano, dal Ticino all'Istria veneta [8].

Con la datazione della raccolta Michi la ricerca aveva ottenuto un risultato non indifferente, in quanto per la prima volta si era riusciti a passare dalla documentazione contemporanea di canti di tradizione orale alle relative fonti scritte, riconducibili in questo caso quantomeno alla seconda metà del Seicento. Rimaneva però ancora da chiarire l'origine o la paternità dei canti pubblicati dal Michi, ricercando le eventuali fonti dell'edizione seicentesca. Don Giambattista Michi infatti, nell'introduzione dedicata *al pio Lettore*, accenna solo vagamente alla provenienza dei canti: «Parendomi che il pio costume, in molti luoghi osservato, di passare tali solennità con divote e pietose Canzoni sia per sollevar le anime de' fedeli con spiritual allegrezza, a così alti misteri, ho determinato a fare la presente raccolta de' Sacri Canti, a dette solennità appropriati, li quali dispersamente, ed in vari luoghi ho trovati; parte in latino, parte in volgare».

È difficile interpretare in modo univoco la frase «li quali diversamente ed in vari luoghi ho trovati»: il Michi potrebbe aver attinto i suoi testi da un uso popolare già affermato, essendo questo un «pio costume in molti luoghi osservato»; oppure potrebbe anche averli centonizzati da antecedenti fonti a stampa all'epoca conosciute dal popolo, o anche aver operato in entrambe le direzioni, magari con apporti personali.

Il quesito circa l'effettivo metodo di lavoro messo in atto da Michi può essere affrontato alla luce di due studi musicologici che in questo ambito hanno aperto alcune interessanti direzioni di ricerca.

Il primo, fondamentale, è quello di Alberto Colzani sui rapporti fra la musica della Riforma e della Controriforma in Val Bregaglia [Colzani 1983], il quale riferisce tra l'altro delle iniziative varate dalla

[8] *Noi siamo li tre re d'Oriente; Dormi dormi bel bambin; Dolce felice notte; Oggi è nato un bel bambino; Oggi è quel giorno santo; Verbum caro factum est-bell'infante piccolino; L'unico figlio dell'eterno padre; Dio ti salvi o cara madre; Per tua somma clemenza; Amato e riverito; O mirando e gran stupore; O angeli correte subito; Iddio benedetto; Puer natus (Laetamini); Puer natus (per l'Epifania).* Bibliografia in Morelli 1990.

diocesi di Como per arginare la diffusione del protestantesimo dal vicino Canton Grigioni. Si tratta in particolare di una raccolta di laudi, curata nel 1596 dal vescovo Filippo Archinti, ideata per l'uso della "Compagnia della Dottrina Christiana", ma destinata anche ai territori retici a nord del lago di Como [9]. Fra i numerosi testi pubblicati compare anche *L'unico figlio dell'eterno Padre* [Colzani 1983, 102], un componimento che viene riportato integralmente anche dal Michi a pagina 28 della sua raccolta. Lo studio del Colzani evidenzia come la raccolta Archinti sia il risultato di un rapido lavoro di assemblaggio, derivato dalla manipolazione di vari testi analoghi che circolavano abbondanti negli ambienti della Controriforma e particolarmente nelle confraternite. È dunque probabile che questi testi poetici, anonimi come le melodie, facessero parte dello stesso patrimonio laudistico entrato nell'uso popolare al quale attingeva anche il sacerdote teserano Giambattista Michi. A differenza della raccolta Archinti quella del sacerdote teserano non contiene trascrizioni musicali; tuttavia, come vedremo più avanti, l'uso che ancor oggi ne viene fatto in Val di Fassa e in Val dei Mòcheni, consente di individuare ulteriori analogie fra le due raccolte.

In secondo luogo, particolarmente illuminante in relazione all'opera del Michi (e più in generale in relazione al rapporto tra fonti scritte e tradizione orale) si è dimostrato lo studio condotto da Domenico Alaleona all'inizio del secolo, e purtroppo a lungo ignorato dagli etnomusicologi [Alaleona 1909]. Come è noto soprattutto nei secoli XVI e XVII (con qualche esempio anche nel periodo precedente) ebbe

[9] Filippo Archinti, *Lodi devote per Uso della Dottrina Christiana,* Como 1596. La dicitura completa riportata sul frontespizio recita «Lodi devote per Uso della Dottrina Christiana Stampate d'ordine, e commissionate del Molto Illust. e Reuerentiss. Monsig. Filippo Archinti Vescovo di Como, & conte &c. per uso della sua Città, & Diocese. Con Privilegio. In Como, per Hieronimo Froua, MDXCVI».
La "Compagnia della Dottrina Cristiana" fu istituita in ottemperanza alle disposizioni dei Concili Tridentino e Lateranense relative alla diffusione dei fondamenti della fede e particolarmente all'istruzione dei fanciulli. Il successo e la fortuna di questa raccolta furono tali che se ne ebbero numerose ristampe, l'ultima delle quali apparve nel 1777; la sua diffusione risultò ancora maggiore poiché la "Compagnia" teneva congregazioni in tutta Italia utilizzando non solo gli stessi schemi culturali, ma anche gli stessi laudari. Non si può quindi escludere che anche questa raccolta potesse rientrare nelle conoscenze bibliografiche del Michi.

larga fortuna il genere letterario della "laude a travestimento spirituale", ove i testi venivano direttamente composti su melodie di canzoni profane. Spesso nelle raccolte di simili componimenti, sopra il singolo testo o sopra la melodia, si riporta anche il primo verso della canzone profana cui si riferisce la melodia utilizzata; e ciò per dar modo ai numerosi fedeli "analfamusici" di richiamare alla mente la melodia che essi avevano certamente sentito intonare molte volte. Ciò ha consentito all'Alaleona di ricostruire integralmente molte canzoni popolari profane del cinque-seicento, le cui melodie sarebbero altrimenti irrimediabilmente perdute. Questo risultato è stato ottenuto confrontando i testi verbali dei canti profani riportati nel prezioso *Codice miscellaneo riccardiano* 2868 con le melodie di alcune "laudi a travestimento spirituale". Il periodo interessato a questo particolare tipo di produzione laudistica va dal 1563 (esattamente l'anno in cui termina il Concilio di Trento) al 1710.

Ebbene, analizzando in particolare i travestimenti operati dal Coferati [1689] sulle melodie di precedenti danze popolari, l'Alaleona riporta a titolo di esempio un documento particolarmente interessante ai fini della nostra ricerca: si tratta della lauda *Nell'Epifania del Signore* con incipit «Oggi è nato un bel bambino / Huomo e Dio Verbo divino» sul profilo melodico di un "Trescone" [Alaleona 1909, 26]. Questo testo presenta significative analogie con il *Canto, ovvero Lode curiosa, e divota sopra la nascita del Bambino Gesù per il giorno di Natale* (incipit: «Oggi è nato un bel bambino») riportato dal Michi a pagina 18 della sua raccolta, nonché con l'analogo testo ricopiato da Giacomo Pellegrin sull'*Antifonario* ed eseguita a tutt'oggi dai cantori di Soraga.

I risultati delle ricerche del Colzani e dell'Alaleona consentono di consolidare l'ipotesi che anche le fonti della raccolta Michi debbano essere collocate all'interno di quel vasto movimento musicale-spirituale promosso dal Concilio di Trento che vide nella produzione di "laudi a travestimento spirituale" uno fra gli esiti musicali più significativi della Controriforma. Si trattò di una iniziativa di vasto respiro strategico finalizzata a contrastare da sud, e cioè dal versante italiano dell'arco alpino, l'avanzata dell'eresia che, scendendo da nord, trovava seguaci anche al di qua delle Alpi; la divulgazione di questi testi fra il popolo doveva costituire una sorta di barriera spirituale in *terra di missione* per arginare la pericolosa infiltrazione dei libri di canto riformati, sia

calvinisti che luterani, in lingua volgare italiana, francese, ladino-romancia e tedesca [10].

Una ricerca mirata ha in seguito permesso di accertare che anche altri tre testi del Michi (*Angeli correte subito; Dolce felice notte; Verbum caro*) provengono, più o meno letteralmente, dalle più importanti raccolte di "laudi a travestimento spirituale", dunque dal laboratoratorio controriformistico al di qua delle Alpi [11].

I riscontri con le fonti laudistiche post-tridentine riescono tuttavia a risolvere solo in parte il problema dell'origine dei canti della raccolta Michi. Vari testi sembrano comparire infatti per la prima volta nel volume del prete di Fiemme. Fra questi, particolare rilevanza ai fini del presente saggio riveste il canto *Noi siamo li tre re d'Oriente,* che rappresenta il tema attorno al quale ruotano i rituali e i repertori paraliturgici della Stella. Questo testo (conosciuto ancor oggi in tutta la Val di Fassa e largamente diffuso in tutto l'arco alpino) fa parte del repertorio paraliturgico dei cantori di Soraga, benché non compaia fra gli undici componimenti ricopiati da Giacomo Pellegrin sull'*Antifonario*.

Lo studio sulle fonti della raccolta Michi è dunque ancora lungi dall'essere concluso; tuttavia, alla luce delle analisi comparative finora condotte, sembrerebbe possibile ipotizzare che per alcuni testi il Michi sia intervenuto con apporti personali di rielaborazione o anche di composizione, pur operando su materiale pre-esistente. Ad esempio, fra

[10] Fra il XVI e il XVII secolo si susseguirono ad esempio cinque edizioni diverse del *Salterio ugonotto* in lingua italiana e ben sette ristampe dello stesso [Colzani 1983, 36 e segg.]. Fondamentale in questo contesto l'opera di tipografi ambulanti, quali ad esempio *Iacomo Not. Gadina,* in grado di stampare in romancio, italiano, tedesco e latino. I Riformati dell'Engadina e della Bregaglia erano ovviamente i suoi migliori clienti [Colzani 1983, 67].

[11] La produzione laudistica post tridentina è particolarmente vasta. Non è stato possibile per il momento fare una verifica sistematica ed esaustiva dell'intero corpus di queste raccolte, disperse in numerose biblioteche italiane ed europee. Tuttavia la parte di gran lunga più consistente e significativa è conservata presso la biblioteca del Conservatorio di Bologna, dove appunto R. Morelli ha effettuato la ricerca. Sono state inoltre analizzate tutte le raccolte conservate presso la British Library di Londra e la Biblioteca Vallicelliana di Roma. Se la ricerca non può quindi considerarsi esaustiva, essa si basa in ogni caso su un campione largamente significativo. L'elenco completo delle raccolte laudistiche finora esaminate è contenuto in Morelli 1990.

i cinque testi di accertata provenienza laudistica soltanto due (*L'unico figlio dell'eterno padre*, *O angeli correte*) coincidono esattamente con le lezioni pubblicate e ripubblicate a partire dal 1577. Gli altri tre presentano notevoli divergenze, che vanno dall'aggiunta di nuove strofe (*Oggi è nato*), all'adattamento-elaborazione-aggiunta (*Dolce felice notte*), alla traduzione dal latino all'italiano (*Verbum caro factum est*) [Morelli 1990, 84-86]. D'altro lato è importante evidenziare a questo proposito come nella tradizione orale contemporanea, dal Ticino all'Istria veneta, si ritrovino esclusivamente le lezioni del Michi e non quelle precedenti riportate nelle raccolte laudistiche cinque-seicentesche, a testimonianza della grande fortuna incontrata dall'opera del sacerdote teserano.

Ulteriori elementi di riflessione a questo proposito si possono evincere da un altro canto pubblicato dal Michi e presente nella tradizione orale contemporanea in Val dei Mòcheni, in Val Rendena e in Friuli, del quale ugualmente non esistono traccie nel laboratorio laudistico a sud delle Alpi: il *Puer natus in Bethlehem* [12]. Un'approfondita indagine sulla storia di questo canto [Morelli 1990] ha rafforzato l'ipotesi che il modello del testo pubblicato dal Michi sia da ricercare nelle aree germanofone a nord delle Alpi, dove tra l'altro sembrerebbe aver trovato origine l'usanza della *Stella* o dei *Re Magi* [Moser 1985, 58-97] e dove risulta a tutt'oggi particolarmente radicata.

I raffronti tra le diverse redazioni testuali risultano in proposito piuttosto precisi, soprattutto in relazione alle fonti più antiche (Praga 1320, Monaco XV secolo). In questo caso però esistono raffronti anche di tipo musicale: è stato infatti possibile riscontrare precise analogie fra il profilo melodico di un *Puer natus* del Michi, nella versione tramandata oralmente a Palù in Val dei Mòcheni, e due versioni melodiche seicentesche a nord delle Alpi, rispettivamente in lingua tedesca (Mainz 1605) e latina (Cantus Catholici 1651). Analogie evidenti risultano anche con due lezioni registrate in epoca contemporanea in due enclavi

[12] A differenza del *Puer natus est nobis* della liturgia cattolica romana, il *Puer natus in Bethlehem*, nonostante l'origine italiana (Bobbio XIII sec.), è diventato il canto natalizio più popolare e diffuso dell'intera area mitteleuropea, con numerose versioni, cattoliche e protestanti, in tedesco, sloveno, ungherese. Nella liturgia luterana è entrato a pieno titolo come *Choral-Gesang*, mentre l'uso extraliturgico (*Sternsingen-Drei König*) è proprio della tradizione cattolica.

tedesche e ungheresi, rispettivamente in Slovacchia e in Ucraina [Morelli 1990, 88-93]. La serie di indizi sulla provenienza nordico-tedesca del *Puer natus* potrebbe rivelarsi significativa anche per *Noi siamo li tre re d'Oriente*.

In conclusione, lo studio della raccolta Michi ha aperto la strada ad una ricognizione sistematica sulle fonti storiche di un consistente numero di canti devozionali presenti nei repertori popolari, e per converso ha consentito di individuare all'interno della tradizione orale le persistenti tracce lasciate da prodotti della letteratura spirituale colta divulgati a stampa. Tale studio ha permesso altresì un'ampia trattazione sulle fonti provenienti da aree lontane ma gravitanti sull'arco alpino centro orientale, ed infine una puntuale ricognizione intorno a diversi procedimenti liturgici, extra e paraliturgici. La vastità della problematica supera ampiamente l'ambito geografico-culturale oggetto della presente indagine; in questa sede ci limiteremo dunque ai materiali relativi alla Val di Fassa, ed a Soraga in particolare.

1.3. I canti dell'Antifonario: concordanze con la raccolta Michi

I componimenti che compaiono manoscritti sulle ultime pagine rimaste bianche dell'*Antifonario* di Soraga sono undici, cinque dei quali corrispondono alle lezioni pubblicate dal Michi. Nel corso della ricerca sul campo è stato possibile registrare, in forma più o meno completa, otto canti fra quelli riportati nell'*Antifonario*: ad essi va aggiunto il già citato *Noi siamo li tre re d'Oriente,* che – come vedremo meglio in seguito – vi si ricollega in modo inscindibile.

Nel manoscritto del Pellegrin i testi sono preceduti da un'orazione (*Onipotente eterno Dio Padre celeste*) nonché da una dedica "alla onorevole memoria degli cantori" [13]. Nella tavola seguente riportiamo invece nell'ordine l'incipit (con titolo tra parentesi) dei canti raccolti nell'*Antifonario*, l'indicazione della data della prima seduta di registrazione che li ha documentati e le corrispondenze con la raccolta Michi.

[13] Il manoscritto del Pellegrin viene riprodotto anastaticamente in *Appendice*, unitamente alla trascrizione integrale dei testi.

ANTIFONARIO	REGISTRAZIONI SUL CAMPO	RACCOLTA MICHI
[1.] O amabile Maria *(Al S. Nome di Maria)*	10.2.1992	=
[2.] Padre celeste Iddio *(Litanie a Gesù)*	10.2.1992	=
[3.] Correte o mortali *(Al Santissimo Cuor di Gesù)*	=	=
[4.] Iddio benedetto *(Lode di partenza e di ringraziamento)*	22.3.1980	Iddio benedetto *Lode di partenza e di ringraziamento*
[5.] Oggi è nato un bel bambino *(Lode per il giorno della Natività di Gesù)*	22.3.1980	Oggi è nato un bel bambino *Canto, ovvero lode curioſa, e divota ſopra la naſcita del Bambino GIESÙ per il giorno di Natale*
[6.] Oggi è quel giorno santo *(Orazione di lode a Gesù)*	=	Oggi è quel giorno santo *Lode per il giorno della Natività del Signore*
[7.] Oh mirando e gran stupore! *(Orazione a Gesù)*	10.2.1992	Oh mirando e gran stupore! *Lode sopra la Natività del Signore*
[8.] Amato e riverito *(Lodi)*	10.2.1992	Amato e riverito *Canto divoto al Bambino GIESÙ, GIUSEPPE e MARIA*
[9.] O notte splendida *(Orazion)*	10.2.1992	=
[10.] Gloria al Cielo *(Cantico al neonato Bambino)*	=	=
[11.] Il tempo passa *(Orazione)*	22.3.1980	=
=	***22.3.1980***	***Noi siamo li tre re d'Oriente*** *Lode sopra i tre Magi*

Il nucleo più coerente ed interessante del ciclo dell'*Antifonario* è certamente quello costituito dai canti che hanno riscontro nella raccolta Michi: si tratta di un gruppo di testi (da noi indicati con i numeri 4-8) assai omogeneo per tratti stilistici e per contenuto, in vario modo ispirati al motivo della Natività di Gesù. Questo soggetto per la verità è comune anche ai due canti che seguono, e cioè *O notte splendida* e *Gloria al Cielo*, che pure non compaiono nell'operetta del Michi.

Sembra tuttavia che quest'ultimo testo sia stato aggiunto in tempi successivi in testa all'ultima pagina disponibile dell'*Antifonario*. La stessa osservazione vale anche per *Il tempo passa* (qui n. 11), testo che compare nella stessa pagina redatto a sua volta in una calligrafia tutt'affatto diversa dalla precedente, e per di più in una forma piuttosto approssimativa. Se tali aggiunte siano state effettuate in tempi diversi è difficile da precisare: tuttavia è probabile che nella sua prima compilazione l'appendice manoscritta dell'*Antifonario* comprendesse i canti numerati da 1 a 9: in essa, la parte di gran lunga più cospicua dei testi risulta tematicamente legata al Natale e stilisticamente omogenea. Infatti, anche il canto *O notte splendida* presenta più di un motivo di affinità con questo orizzonte.

Decisamente eterogenei appaiono invece (oltre al già citato *Il tempo passa,* che però sembra avventizio) i tre canti d'apertura, rispettivamente dedicati al Nome di Maria, a Gesù (nella forma di *Litanie*) e al Sacro Cuore: questi formano una sorta di premessa (quasi un "Pater Ave Gloria") posta per introdurre il ciclo dei "Sacri Canti" natalizi. I testi in questione, così come le melodie raccolte nel corso della ricerca, non sono affatto privi di interesse, ma sembrano appartenere in effetti ad un orizzonte culturale e temporale ben diverso [14]. Nel presente contesto

[14] Cfr. *Appendice* e *Trascrizioni* (II.2, II.3, II.7). A quanto risulta dalla documentazione conservata presso il Tiroler Landesarchiv, un canto con il titolo *Il tempo passa* era in uso anche in Val Badia (*Volksliedsammlung Gartner*, Badia). Ben più diffuso risulta il canto *O amabile Maria*, largamente conosciuto ancor oggi sia in valle che altrove. Le Litanie con incipit *Padre celeste Iddio*, documentate con fatica nel corso della ricerca, sembrano aver goduto di vasta diffusione in passato, ed erano già note in Fassa all'inizio dell'800: il testo compare già nel volumetto *Lodi spirituali da cantarsi ad uso delle sacre missioni e della dottrina cristiana* stampato a Trento (1805-1813), mentra la melodia raccolta a Soraga coincide sostanzialmente con quella documentata per la raccolta Sonnleithner nel 1819 [Carlini-Ghetta, *La vita musicale in Valle di Fassa attraverso i documenti*, in questo volume; Carlini 1985, 7].

dovremo limitarci a rinviare alla documentazione raccolta nel corso della ricerca, per concentrare invece l'attenzione sul compatto gruppo di canti già presenti nella raccolta del Michi.

È lecito pensare che per compilare la sua antologia il Pellegrin abbia utilizzato fonti diverse, selezionando i brani secondo preferenze personali, o forse ancora più probabilmente in funzione delle necessità esecutive dei cantori di Soraga: in altre parole, i testi dell'*Antifonario* erano quelli conosciuti e cantati dalla gente del paese alla fine del secolo scorso [15].

Dall'analisi comparativa fra i testi è possibile individuare quale edizione della raccolta Michi sia stata utilizzata dal Pellegrin come fonte per le sue trascrizioni. Come si è visto, il volumetto circolò sicuramente in passato anche in Val di Fassa; tuttavia verso la fine dell'Ottocento doveva probabilmente essere divenuto piuttosto raro, tanto da suggerire al Pellegrin l'idea di ricopiarne alcune parti sull'*Antifonario*. L'operetta del Michi appartiene infatti a quel genere di produzione editoriale di largo consumo di cui furono antesignani e interpreti massimi i Remondini di Bassano. Si trattava di volumetti solitamente di piccolo formato, stampati e ristampati in continuazione dalla metà del Seicento ai primi decenni dell'Ottocento, spesso approssimativamente e su carta di infima qualità, quasi sempre privi di note tipografiche. Finivano sovente nella parte dei cataloghi riservata ai libri da risma e non mancavano mai nell'assortimento degli ambulanti che li vendevano assieme ai calendari, ai lunari e alle stampe [16].

Allo stato attuale della ricerca è stato in effetti possibile consultare solamente cinque edizioni, tre trentine e due bassanesi, diverse fra loro e tutte prive di indicazioni di data. La più antica sembrerebbe essere quella dei Remondini presentata come "quinta impressione" e databile intorno alla fine del '600 [17]; a questa corrisponde sostanzialmente anche

[15] Sulle modalità di selezione dei testi d'uso popolare nei quaderni domestici cfr. Antonelli 1988.

[16] «Questa produzione editoriale popolare è stata considerata a lungo priva di dignità culturale, al punto di non essere reputata degna neppure di conservazione... Notevoli sono i problemi di datazione, ma soprattutto scoraggiante è spesso l'estrema difficoltà di reperimento» [Infelise 1990, 304].

[17] Edita «IN TRENTO, ET IN BASSANO, Per Gio: Antonio Remondinj. Con licenza de' Superiori». Sul frontespizio compare in corsivo la dicitura: «In questa quinta impressione, accresciuta, e da molti errori dal medesimo corretta». Conservata presso la Biblioteca comunale di Trento.

un'ulteriore edizione ("settima impressione") che compare nel primo *Catalogus librorum* della tipografia remondiniana, pubblicato a Venezia nel 1751 [18]. Le edizioni trentine risulterebbero successive e – ad eccezione del frontespizio – sostanzialmente identiche [19].

Il confronto tra le diverse lezioni consente di supporre che per le sue trascrizioni Giacomo Pellegrin abbia utilizzato come fonte una fra le ristampe trentine sette-ottocentesche della tipografia Monauni, e non quelle più antiche bassanesi, seicentesche. La corrispondenza delle trascrizioni con i testi pubblicati dal sacerdote teserano risulta in ogni caso piuttosto precisa, sia per quanto riguarda il numero delle strofe sia per la fedeltà testuale, ad eccezione dei titoli che variano sensibilmente in quattro casi su cinque. Alcune minime differenze presenti in qualche strofa sembrano configurare al massimo degli aggiustamenti per forme dotte mal comprese, come nel caso di "portando cascio" per "portâr cascio" (*Oggi è nato*, strofa 8) oppure "partirono" per "partirno" (strofa 14) e simili.

L'analisi delle relazioni tra i testi dell'*Antifonario* e le corrispondenti fonti a stampa fornisce un quadro di per sè suscettibile di ulteriori approfondimenti. Tuttavia in questo caso una dimensione di indagine ancora più avvincente è offerta dalla possibilità di coniugare i dati della ricerca storico-filologica sui testi con i materiali musicali di tradizione orale raccolti sul campo.

Come evidenzia il Ghetta, questa quinta edizione (o quantomeno una delle due precedenti) «...dovrebbe esser fatta risalire alla fine del '600, se è vero che fu riveduta e corretta dallo stesso autore, morto come sappiamo nel 1690» [Ghetta 1990, 280-281].

[18] Edita «IN BASSANO, Per Gio: Antonio Remondini. Con licenza de' Superiori». Sul frontespizio compare in corsivo la dicitura: «In questa Settima impressione, accresciuta, e da molti errori dal medesimo corretta». Copia conservata presso il Museo-Biblioteca-Archivio di Bassano del Grappa.

[19] A: Edita «IN TRENTO, Per Giambattista Monauni Stamp. Vesc. Con Licenza de' Superiori». Sul frontespizio compare in corsivo la dicitura: «In quest'ultima impressione accresciuta, ed emendata da molti errori». Conservata presso la Biblioteca comunale di Trento.

B: Edita «IN TRENTO, Per Giambattista Monauni Stamp.». Sul frontespizio compare in corsivo la dicitura: «In quest'ultima impressione accresciuta, ed emendata da molti errori».

C: Copia priva di frontespizio, verosimilmente stampata a Trento da Monauni come le precedenti, cui corrisponde sia per impostazione grafica, sia per impaginazione. Rispetto a queste dovrebbe tuttavia essere successiva, come lascia supporre la presenza di lievi aggiornamenti di grafia (ad es. "beneficj" per "benefizj"). Copia conservata presso la fam. Adrian Zanon di Tesero.

2. Le arie dei "Sacri Canti"

Se don Giuseppe Brunel lamentava già nel 1883 l'imminente scomparsa delle *arie* dei "Sacri Canti" dalla memoria popolare, è una vera fortuna aver potuto documentare a distanza di un secolo la sopravvivenza pressoché di tutto il repertorio consegnatoci dalle trascrizioni del Pellegrin. Ciò vale in modo particolare per i canti legati alle tematiche natalizie, che abbiamo potuto documentare per intero, ad eccezione di *Gloria al Cielo* (che in verità sembra piuttosto particolare), e di *Oggi è quel giorno santo.* Di quest'ultimo brano, ormai uscito dall'uso, si conserva solamente qualche traccia nella memoria popolare: i più anziani tra i cantori di Soraga affermavano che in passato veniva cantato, ma nessuno era in grado di ricordare con esattezza la melodia; qualcuno avanzava prudentemente l'ipotesi che si trattasse della stessa melodia dei "Tre Re", cosa che – come vedremo in seguito – non è affatto da escludere.

Tuttavia non è stato del tutto facile ricostruire l'intero repertorio: se alcuni canti erano in effetti di largo dominio e venivano eseguiti con sicurezza e proprietà, altri erano già da tempo caduti nell'oblio. Per taluni canti il recupero della melodia è stato possibile soltanto in una seduta di registrazione tenutasi nel 1992, durante la quale l'anziano Giulio Brunel (1908-1993) ne ha ricostruito il profilo all'armonium. In quell'occasione, non senza qualche difficoltà, i cantori sono riusciti ad eseguirne alcune strofe, benché in una forma più ridotta: a quella data purtroppo il gruppo di canto non poteva più disporre dell'apporto di Giovanni Zulian (1905-1988), che in precedenza assicurava con notevole padronanza la conduzione del basso. Questo per sottolineare ancora una volta come la ricerca in Val di Fassa sia stata condotta nelle fasi estreme di conservazione della memoria popolare.

In ogni caso la sopravvivenza della parte più cospicua di questo singolare repertorio sembrerebbe dovuta alla stretta connessione con un contesto di ritualità natalizia ancora vitale all'interno della comunità. Ciascuna delle principali festività veniva segnata dall'esecuzione di un particolare canto. *Oggi è nato* veniva cantato la notte di Natale, alla messa "da Maitin" [20], mentre *Oh mirando e gran stupore* era eseguito

[20] Così pure ad Alba, secondo la citata testimonianza di Giovanni Jori (1909). Cfr. supra nota 5.

il giorno seguente, a conclusione dei Vespri solenni per la festa della Natività. L'ultimo giorno dell'anno si cantava *Il tempo passa*, canto di meditazione penitenziale che – pur essendo tematicamente estraneo al filone natalizio-epifanico – era entrato nel repertorio dei "Sacri Canti" in virtù di questa sua funzione pedagogica. Infine il giorno dell'Epifania, dopo la messa, si cantava *Iddio benedetto*, eseguito a cori battenti, alternando per ciascuna strofa le voci maschili e femminili [21].

Anche dal punto di vista musicale questo corpus di canti presenta caratteristiche unitarie e singolari. Non è improbabile che a questo stesso repertorio si riferisse (in tutto o in parte) anche il giudice di Fassa Gasparo Savoy rispondendo all'inchiesta promossa nel 1819 da Joseph Sonnleithner per la *Gesellschaft der Musikfreunde des Österreicheschestaates*: «Presso questa Popolazione non esistono Canti Popolari profani di qualche attenzione, ma bensì delle Canzoni Spirituali, che vengono cantate in Chiesa e nelle Processioni dal popolo. Esse sono belline» [Ghetta 1974, 77; Carlini 1985, 7].

In effetti questi canti, così come ancor oggi vengono eseguiti, risultano gradevoli all'ascolto e non privi di una qualche eleganza formale. Lo stile di emissione vocale, molto composto, prevede voci educate, non gridate, impostate su una tessitura intermedia, mai tendente all'acuto, ad eccezione del secondo soprano che talvolta riesce a raddoppiare la seconda voce all'ottava superiore [22]. Anche in questo caso comunque l'emissione vocale è sempre di testa, mai urlata. La conduzione delle parti è omoritmica, basata su due voci parallele che procedono per lo più per terze e seste: ciò evidenzia ulteriormente la linea melodica, che è sempre ariosa e cantabile, con andamento per lo più sillabico, procedente per gradi contigui con intervalli mai superiori alla quarta. La terza voce, affidata di preferenza alle voci maschili, si configura a volte quasi come un bordone mobile, principalmente su tonica, dominante e sottodominante, a volte con moto contrario che termina in un intervallo di quinta in cadenza. La distribuzione dei ruoli tra voci femminili e maschili appare ben calibrata. Questo tipo di elaborazione polivocale, particolarmente accorta, ricalca il modello delle corali parrocchiali, un

[21] Intervista a Giovanni Zulian et al., Soraga 22.3.1983 (nn. 48, 49, 51).
[22] Cfr. ad es. n. 49, trascr. II.4.

modello che non riguarda soltanto i canti religiosi (spesso accompagnati dall'organo o dall'armonium), ma investe anche quelli profani.

Del resto si tratta di uno stile polivocale che contraddistingue fin dalla seconda metà del Cinquecento la produzione laudistica popolare: rispetto alla polifonia contrappuntistica, «...nella musica popolare a più voci, di cui abbiamo una parte nelle laudi, la melodia è una sola, affidata al Soprano; le altre voci, che seguono fedelmente nel ritmo il Soprano, non hanno che un'importanza accessoria e possono esistere e non esistere; sono una veste di lusso indossata dall'aria, solo perché in quel tempo era moda di cantare a più voci, che può diventare più pesante o più leggera, crescendo o diminuendo il numero di queste, secondo il capriccio del riduttore o degli esecutori, e che nel Seicento, quando quella moda passò, e nell'accompagnamento alle voci si sostituirono gli strumenti, scompare affatto, pur rimanendo l'aria sempre la stessa, e nulla perdendo del suo carattere: siamo nel dominio di ciò che fu detto più tardi l'armonia, la melodia armonizzata» [Alaleona 1945, 49].

Certo, rispetto alla produzione laudistica cinque-secentesca, nei canti di Soraga l'impianto tonale appare affermato ancor più decisamente, soprattutto alla luce della veste polivocale tramandata nell'uso. Tuttavia, in alcuni di essi la linea melodica (specie se liberata dalle voci secondarie) presenta ancora qualche eco di tipo modale. Al di là delle analogie derivate dal carattere dell'emissione vocale, ben diversa appare invece per esempio la realizzazione di un canto come *Lento s'aduna*, un brano di Paisiello entrato recentemente nel repertorio di Soraga, che rispetto all'essenzialità di impianto propria dei "Sacri Canti" manifesta un'articolazione armonica decisamente più moderna [23].

Ai cinque componimenti dell'*Antifonario* presenti anche nella raccolta Michi, che fanno parte a tutt'oggi del repertorio dei cantori di Soraga, corrispondono soltanto tre melodie: una per *Oggi è nato*, una seconda per *Oh mirando e gran stupore* e infine una terza che serve sia per i tre testi rimanenti che per *Noi siamo li tre re d'Oriente*: ciò vale fino ai nostri giorni quantomeno per *Iddio benedetto* e *Amato e riverito*, forse in passato anche per *Oggi è quel giorno santo.* Va subito evidenziato come questi quattro canti siano tutti accomunati da uno stesso

[23] Cfr. n. 50, trascr. VII. 35. Era il brano che a Soraga veniva eseguito a conclusione delle serenate.

schema metrico letterario, basato su strofe di tre settenari e un quinario con rima ABBC - CDDE - EFFG - ecc; si tratta dello schema metrico della "zingaresca", forma poetica particolarmente di moda durante tutto il Seicento, già largamente impiegata nelle "frottole" fin dal Quattro-Cinquecento [Toschi 1955, 1976[2]: 592-93].

Analogamente al caso di Soraga, anche ai sette canti della Stella a Palù in Val dei Mòcheni corrispondono soltanto tre melodie, poiché un unico profilo melodico viene utilizzato per i cinque componimenti basati sulla struttura metrica della zingaresca (*Iddio benedetto, Noi siamo li tre re d'Oriente, Oggi è quel giorno santo, Dolce felice notte, Per tua somma clemenza*).

Questo tipo di relazione fra testi e melodie, ancor oggi documentato nell'uso di Soraga e di Palù, sta del resto alla base dell'intera produzione laudistica a travestimento spirituale, dove era consuetudine comporre testi diversi sulla melodia di una stessa canzone profana. Da un punto di vista formale la raccolta del Michi, che pure non riporta alcun cenno alla parte musicale, non sembra discostarsi di molto dagli illustri precedenti: circa il 30% dei testi natalizi in lingua volgare ivi riportati risulta strutturato sullo stesso schema metrico dei tre settenari e un quinario. Allo stesso modo, ad esempio, nella raccolta Archinti i testi letterari sono cinquantaquattro, ma per soli dodici schemi ritmico-melodici [24]. All'andamento strofico, caratteristico della lauda tradizionale così come di tutta la produzione popolaresca italiana dalla frottola alla villotta, si aggiunge in questo caso la ripetitività di pochi soggetti musicali trasferibili a un numero maggiore di testi.

2.1. Oh mirando e gran stupore

Cominciamo l'analisi dei documenti raccolti a Soraga con questo canto, di cui siamo riusciti a recuperare in extremis la melodia solo grazie alla memoria del novantenne Giulio Rossi. Allo stato attuale delle ricerche il testo del Michi, cui corrisponde fedelmente la lezione dell'*Antifonario*, non ha altri riscontri nella letteratura devozionale: per

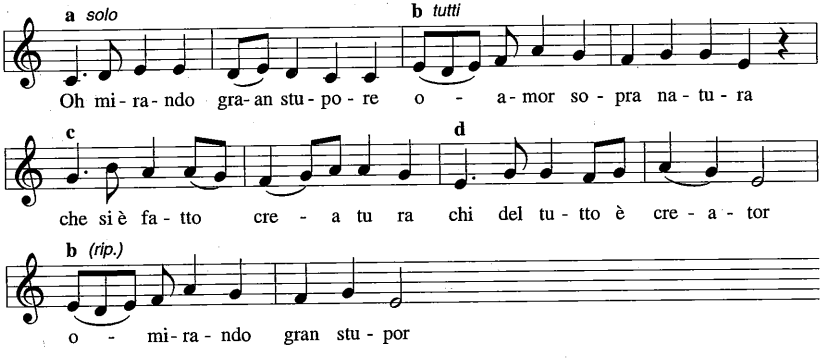
[24] «Testi e melodie sono in genere interscambiabili poiché queste ultime si valgono del canto sillabico e i primi hanno una struttura metrica piuttosto uniforme, riconducibile a pochi schemi fissi che si ripetono» [Colzani 1983, 101].

converso, la registrazione effettuata a Soraga sembra costituire finora l'unica attestazione della sua permanenza nella tradizione orale dell'arco alpino.

Il canto si sviluppa per otto quartine di ottonari in rima ABBA-CDDA, con ripresa della rima in A a chiusura di ogni strofa. Il verso d'apertura "Oh mirando e gran stupore" è ripetuto alla fine della composizione. L'esecuzione che ne hanno dato i cantori di Soraga, con il supporto del testo scritto ricavato dai quaderni domestico-devozionali, è risultata abbastanza sicura benché limitata a due voci procedenti per terze parallele. Una particolarità (assai frequente nel canto popolare, ma non a Soraga) si riconosce in questo caso nell'attacco di cascuna strofa affidato ad una voce solista, cui risponde l'entrata del coro in corrispondenza del secondo verso.

La melodia si articola su quattro brevi frasi assai lineari che si susseguono in perfetta aderenza con la struttura della strofa. Il quarto verso viene tuttavia troncato, a dispetto del testo che lo prevede comunque piano, e così dicasi per "Oh mirando e gran stupor" che viene ripetuto a mo' di ritornello alla fine di ogni strofa. Si potrà notare come per questo ritornello si utilizzi la frase musicale corrispondente al secondo verso, appena modificata in cadenza nel senso dell'ossitonia. L'andamento del profilo melodico, sostanzialmente sillabico, è comunque caratterizzato – proprio nel secondo verso e nel ritornello – da un gruppo di tre crome, che si presenta quasi come una piccola fioritura rispetto allo schema ritmico di base:

Oh mirando e gran stupore - Soraga 10.2.1992 (n. 319, trascr. II.5)



Il profilo melodico e l'andamento ritmico qui documentati appaiono strettamente connessi con quelli del canto successivo. Non a caso in occasione della registrazione effettuata nel febbraio 1992 alcuni cantori, giunti alla penultima strofa operarono una involontaria fusione di testi in corrispondenza del ritornello, realizzato come «*oggi è nato un* gran stupore», complice sicuramente la non perfetta padronanza del testo, ma anche un'indubbia analogia tra i corrispondenti segmenti melodici.

2.2. *Oggi è nato un bel Bambino*

I cantori di Soraga difficilmente eseguono questo canto nella sua interezza, che comprende ben 21 quartine di ottonari; per la registrazione effettuata nel corso della ricerca sul campo si sono limitati ad esempio alle strofe 1-2-3-4-5-8-9. L'*Antifonario* invece riporta per esteso tutte le strofe del Michi, con rare modifiche che risolvono (talvolta anche in modo inadeguato) certi arcaismi, come ad esempio "cantorono" per *cantorno* (strofa 9), "si prostrava" per *si prostrar* (strofa 18), "si partirono" e simili per *si partirno* (strofa 19); più evidente ancora l'ipercorrettismo alla strofa 10, dove l'originale "*ei si misero a piegare / le ginocchia...*" diventa "ei si misero a pregare / le ginocchia...", con palese incongruenza semantica.

Benché il canto sia oggi ricordato soltanto a Soraga, non vi è dubbio che in passato esso appartenesse alla tradizione dell'intera vallata. Ne è prova esplicita la già citata documentazione conservata presso il Tiroler Landesarchiv, che correda la lezione in 18 strofe raccolta nel 1909 da Giovanni Jori di Alba [25]: almeno altri quattro informatori suoi contemporanei affermano di conoscere il brano o di averlo sentito cantare, per lo più in chiesa. Tra questi particolarmente significativa la testimonianza di Amadio Calligari di Vigo, che conferma la diffusione del canto anche nella sezione centrale della valle, in un contesto più propriamente domestico-familiare [26].

[25] Cfr. supra, nota 5.

[26] «Man singt es in den Häusern, alle zusammen in der Familie». Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa. L'annotazione compare in stenografia Gabelsberger a margine della scheda riferita al canto in oggetto. Ringraziamo la prof.ssa Margarethe Kindl per il prezioso aiuto fornitoci con la decifrazione delle note stenografiche.

Un particolare non trascurabile si ricava dall'esame del testo verbale tramandato nella redazione di Giovanni Jori. A differenza della stesura contenuta nell'Antifonario di Soraga, palesemente conforme alle più recenti ristampe ottocentesce dell'operetta di G.B. Michi, questa lezione sembra derivare dalle edizioni precedenti:

ANTIFONARIO *(ms. 1891)*	G. JORI *(ms. 1909)*
Poi finito di cantare	Poi finito di cantare
Ei si misero a piegare	**Cominciarono ad inchinare**
Le ginocchia, ed adorare	Le ghinocchia ad addorare
Quel grazioso, e bel Bambino.	Quel grazioso bell Bambin.

La mancanza delle strofe 3-4-5 e ancor più le numerose imprecisioni ed alterazioni del testo, come la sistematica elisione della vocale in chiusura di strofa (*Bambino>Bambin*), fanno pensare che Giovanni Jori possa aver desunto la sua trascrizione dall'oralità più che direttamente da una fonte a stampa o manoscritta, come invece sembra aver fatto a Soraga il Pellegrin. Ed anche se ciò fosse vero solo in parte, si tratterebbe pur sempre dell'attestazione di un uso piuttosto radicato nella tradizione dell'alta valle [27].

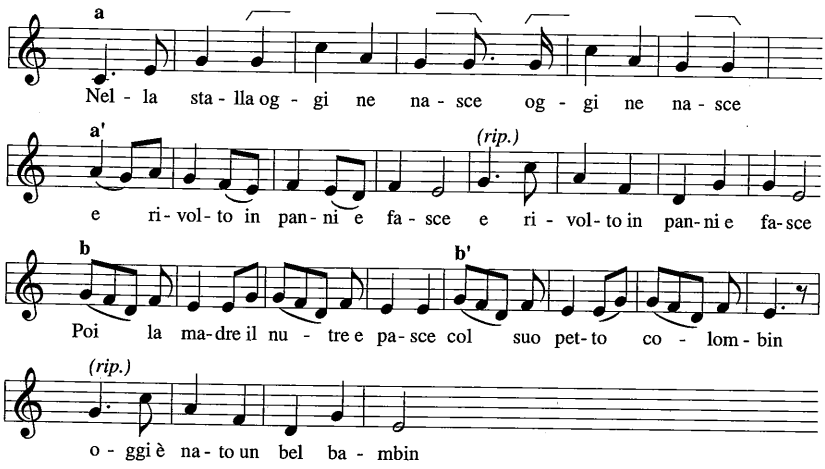
Per quanto riguarda i caratteri formali più generali, il testo presenta una struttura metrica analoga a quella del canto precedente. Non così però la rima, che qui risponde invece allo schema AAAB-CCCB, dove B si ripete per ogni chiusura di strofa, secondo una formula compositiva che ritorna anche in una altro testo natalizio del Michi (*Verbum caro... Bell'infante piccolino*, p. 23).

[27] Del resto Giovanni Jori chiarisce puntualmente se e quando egli abbia ricavato i testi verbali da fonti scritte. Ad esempio, a proposito del canto *Ein Kind geboren zu Betlehem*: «Nel messale dei cantori della chiesa di Alba, trovo in esso reggistrata la sopra esposta canzone, scrita una strofa per latino, e poi subbito sotto tradota in tedesco, e che si cantava in chiesa detta canzone in tedesco dai cantori, alla festa dei 3 Remagi (6 gennajo) nelli anni del 1780 al 1820». Così analogamente a proposito del canto *Kum heilleger Geisth, mit deiner Gnad.* Alba, 6 gennaio 1909. Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa nn. 83-84. Sull'uso del tedesco in simili canti liturgici, cfr. in quest'opera, vol. II, il saggio di Gerlinde Haid, *Apporti di area germanofona nel canto e nella musica popolare della Val di Fassa.*

Quanto al contenuto, non è certo un caso che il sacerdote di Tesero intitoli "Canto, ovvero lode *curiosa* e divota sopra la nascita del Bambino Gesù...", rimarcando così la sua indubbia singolarità. Mentre i testi di altri canti afferenti a questo ciclo sembrano più tesi a sottolineare aspetti di carattere dottrinale o devozionale, questo canto contiene una lunga descrizione assai realistica del presepe dove predominano le figure dei pastori, introdotti alla strofa 8 («Dalle mandre usciron fuori / certi semplici pastori...»). Questi diventano protagonisti indiscussi per tutto il resto della composizione, che qui assume carattere decisamente narrativo: ciascun pastore interagisce direttamente con il Bambino Gesù, anche in forma dialogica. In verità più che un canto devozionale sembrerebbe trattarsi di un testo destinato ad una sacra rappresentazione sul genere del "Gelindo" e della "Cantata dei pastori" [Nigra Orsi, 1894; Renier, 1896; Ruccello 1978].

Rispetto agli altri canti presi in esame in questo saggio, il rivestimento musicale di *Oggi è nato* presenta ulteriori elementi di originalità che è sembrato opportuno segnalare. Il profilo melodico, con ambitus di un'ottava, si articola in due distinte sezioni che si alternano per ogni strofa secondo lo schema *a-b*:

Oggi è nato - Soraga 22.3.1980 (n. 49, trascr. II.4)



Nella prima sezione la frase musicale non corrisponde alla struttura del testo verbale, cosicché questo risulta frammentato da iterazioni e riprese, come alle misure 5-6, o come alle misure 11-14, dove compare una sorta di anticipazione del segmento melodico che costituisce la "coda" di ogni strofa. La sezione *b* presenta invece una corrispondenza più marcata tra testo verbale e linea melodica: questa è generata da una semplice figura melismatica gravitante sul terzo grado della scala che si ripete per quattro volte. Ciascuna strofa viene poi conclusa con una coda sulle parole topiche "oggi è nato un bel bambin" [28]. La prima strofa, a differenza delle altre venti, presenta due versi in più, i quali modificano la struttura del testo musicale introducendo la ripetizione del segmento *b1* e dell'inciso finale [29].

Nonostante eloquenti coincidenze con i modelli armonici di tipo tonale, gravitante in particolare su tonica e dominante, si potrà notare come il profilo melodico (specie nei segmenti della sezione *b*) conservi qualche eco di forme musicali di epoca più lontana. Per quanto riguarda in particolare la struttura polivocale realizzata dai cantori di Soraga, *Oggi è nato* si discosta parzialmente dal consueto stile di sole terze e seste parallele che connota largamente il repertorio, pur mantenendo un andamento rigorosamente omoritmico: questa inconsueta conduzione delle parti risulta evidente soprattutto in apertura e chiusura di frase.

Per quanto riguarda gli aspetti filologici legati al testo letterario, nel caso in questione gli esiti della ricerca sulle fonti laudistiche controriformiste si sono rivelati particolarmente significativi.

Annibale Tenneroni nel suo incipitario di "antiche poesie italiane religiose e morali", riporta un *Oggi è nato un bel bambino bianco biondo e ricciuttino*, tratto però da una non meglio specificata «stampa del secolo XV Laude devote per la natività di N.S.G. Cristo» [Tenneroni 1909, 177]. Un altro *Oggi è nato un bel bambino / bianco biondo e*

[28] Nel Michi invece il ritornello (che invero compare solo a chiusura dell'intero testo) si compone di due versi: "Oggi è nato un bel Bambino / Bianco e bello e rossolino".

[29] Per evidenziare meglio la struttura del brano riportiamo qui la seconda strofa, mentre rimandiamo per tutte le altre particolarità alla trascrizione integrale (n. II 4). Rispetto a questa, le ulteriori esecuzioni registrate (nn. 57, 153, 318) presentano minime varianti nella scansione delle sillabe e nella conduzione delle voci secondarie.

ricciuttino è riportato in una raccolta di laudi non datata, pubblicata da Pier Antonio Fortunati, che fu attivo tra il 1623 e il 1660 [30].

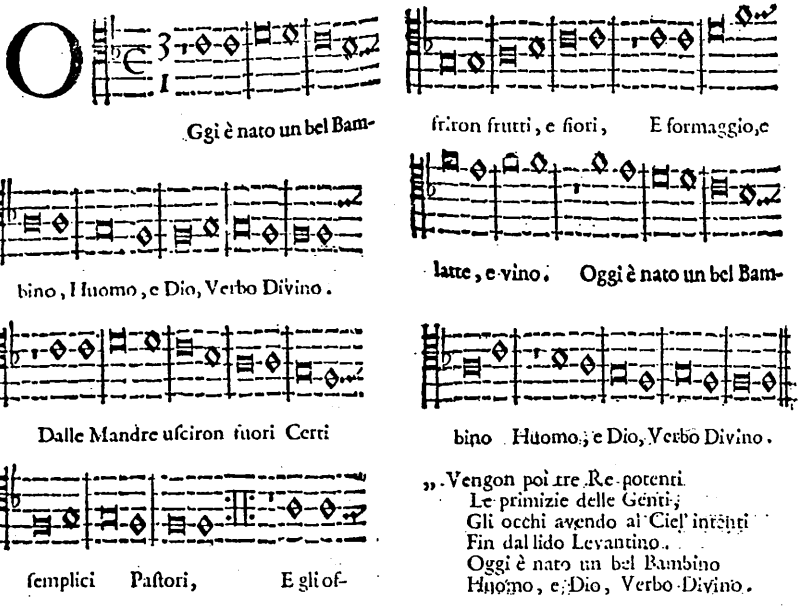
Concordanze più significative risultano dal raffronto con un'altra fonte laudistica, in questo caso contemporanea al Michi. Si tratta della seconda edizione della *Corona di Sacre Canzoni* pubblicata dal sacerdote fiorentino Matteo Coferati [1689], che a pagina 334 riporta una "Lauda Nell'Epifania del Signore": questa inizia con alcuni versi che corrispondono quasi alla lettera con l'incipit e con la strofa 8 della lezione Michi:

COFERATI 1689 *"Lauda nell'Epifania del Signore"*	MICHI (1651-1690) *"Lauda per il giorno di Natale"*
Oggi è nato un bel bambino Huomo, e Dio, e Verbo Divino	1 - **Oggi è nato un bel bambino** Dolce, soave e Divino (...)
Dalle Mandre usciron fuori Certi semplici pastori E gli offron frutti e fiori E formaggio, e latte, e vino	8 - Dalle Mandre usciron fuori Certi semplici pastori Portar Cascio, Frutti e Fiori Con un picciol Agnellino

Ma le concordanze si fermano qui. Le dodici strofe che seguono nella lezione del Coferati non presentano alcuna analogia con quelle del sacerdote fiemmese. Anzi, rispondendo alle attese del titolo, il testo si sofferma esclusivamente sull'arrivo dei Magi (già introdotti alla seconda strofa: «Vengon poi tre Re potenti...»), elemento che nel Michi è del tutto assente. Come abbiamo già fatto rilevare, nell'operetta del sacer-

[30] Segnalazione di Mario Infelise. *Laude devote per la natività del nostro signore Giesv Christo ristampate con aggiunta di due laude bellissime*, in Firenze & in Pistoia, Pier Antonio Fortunati, senza data. Si tratta di una miscellanea (Venezia, biblioteca Marciana, segnatura 227 D 136.4) che raccoglie altre laudi per diverse occasioni. Inizia: «Oggi è nato un bel bambino / bianco, biondo e ricciuttino // la sua madre gli da la poppa / la lo cuopre con la sua cioppa / perché la freddura è troppa / ch'addiacciava il poverino».
Si noti la presenza della stessa struttura strofica con rima AAAB, con B che riprende la rima del ritornello, qui formato dai due versi d'apertura: questi coincidono quasi letteralmente con il ritornello finale presente nella lezione del Michi.

NELL' EPIFANIA DEL SIGNORE.



M. Coferati, *Corona di Sacre Canzoni o Laude Spirituali di piu divoti autori*, Firenze 1689, p. 334.

dote teserano il testo descrive invece con ampio sviluppo narrativo la visita dei pastori, che ben si addice ad una lauda "per il giorno del Natale".

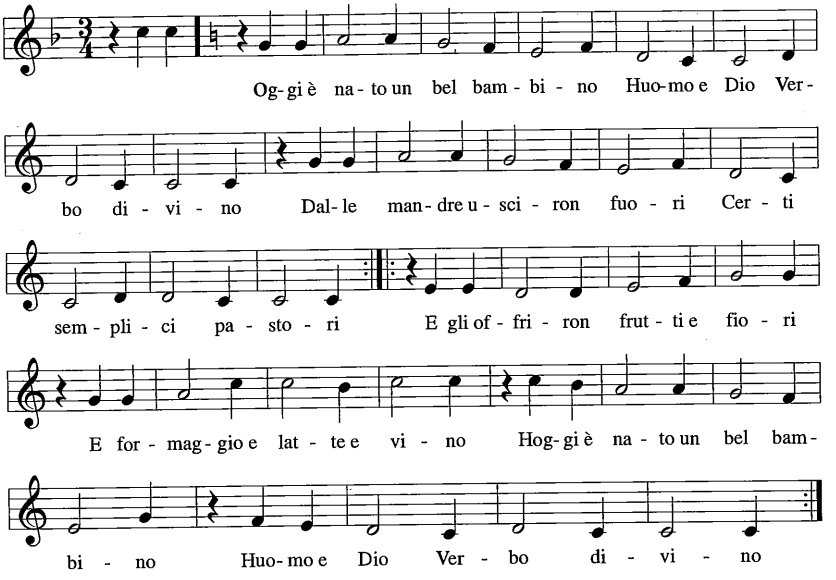
D'altro canto *Oggi è nato* non compare affatto nella prima edizione della *Corona di Sacre Canzoni*, pubblicata dal Coferati nel 1675: verosimilmente il componimento venne aggiunto dal sacerdote fiorentino solamente nella seconda edizione *corretta ed accresciuta,* pubblicata nel 1689 [31]. Ma tracce significative di questo motivo natalizio sono già presenti nella produzione laudistica d'epoca precedente, come attestano le opere del Tenneroni (sec. XV) e del Fortunati (circa 1623-1660). Ciò dimostra come sia il testo del Michi sia la versione del Coferati contengano con ogni probabilità uno stesso soggetto iniziale già da tempo affermato nella letteratura laudistica: nello sviluppo del motivo potrebbero aver avuto in parte un ruolo attivo anche i nostri raccoglitori, forse anche sulla scorta di ulteriori fonti già diversificate, e a noi per ora ignote.

Il caso di *Oggi è nato* è significativo non solo per il versante letterario, ma anche per quello storico-musicale. Grazie alle trascrizioni del Coferati siamo in grado infatti di conoscere anche il motivo popolare oggetto del travestimento spirituale: si tratta di una melodia «già nota al volgo» col nome di "Trescone" [32], termine che rimanda ad una forma di ballo della tradizione contadina, diffuso in particolare nell'area padana e nella Toscana. Il profilo melodico in questione non presenta analogie con la versione in uso a Soraga. Però, sorprendentemente, recenti ricerche condotte nel vicentino da Modesto Brian e Domenico Zamboni hanno potuto documentare una variante melodica pressoché identica a quella indicata dal Coferati:

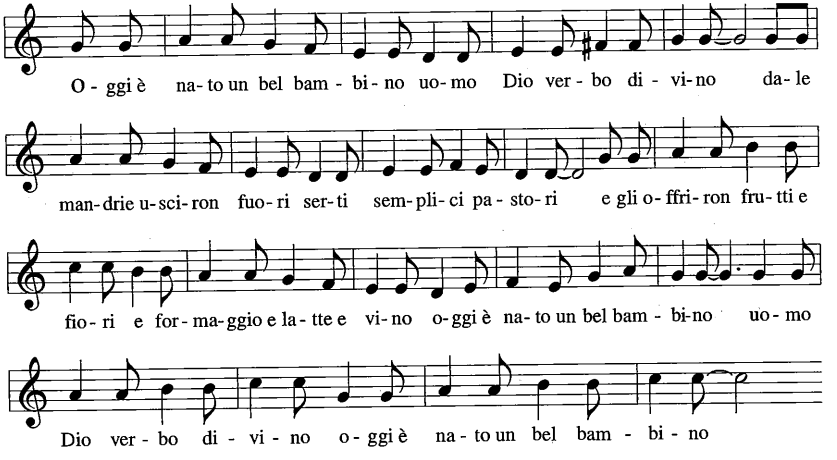
[31] Il Coferati stesso nell'indice della sua opera («Tavola Delle Laude, che si contengono in questo Libro») pone questo canto tra i nuovi apporti rispetto alla precedente edizione: «Tutte quelle col segno * sono aggiunte, parte fatte di nuovo, e parte cavate da libri stampati» [Coferati 1689].

[32] L'indicazione si trova nella «Tavola dell'Arie antiche e moderne, che si son potute descrivere sotto i nomi noti al volgo. Si è messo questa Tavola per maggior facilità di quegli, che non intendono le Note, e sanno tuttavia cantar le Arie sotto i nomi più volgari» [Coferati 1689, appendice].

Oggi è nato un bel Bambino - Coferati 1689 [trascr. Alaleona 1909, 26]



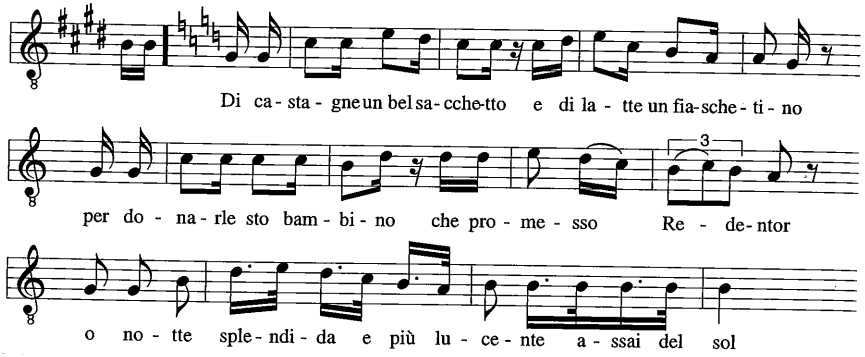
Oggi è nato un bel Bambino - Val di Riofreddo (Arsiero, Vicenza) 4.10.1993. Inf. Maria Busato (1918), inedito [33]



[33] Cortese comunicazione di Modesto Brian e Domenico Zamboni. Sembra trattarsi dell'unica lezione finora emersa nell'area vicentina.

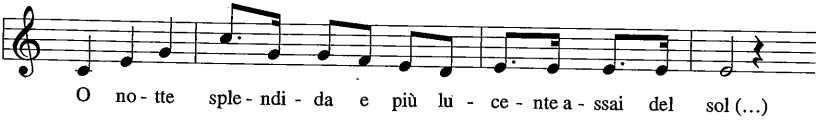
A parte questo significativo documento, nella letteratura etnomusicale alpina non risultano per ora ulteriori attestazioni di questo canto, ad eccezione di una flebile traccia emersa in Val dei Mòcheni. Qui *Oggi è nato* non appartiene al repertorio degli *Stelári* e in genere non è conosciuto nemmeno come canto di devozione domestica; solo un canto natalizio registrato a Viarago presenta qualche interessante elemento di raffronto:

Di castagne un bel sacchetto - Viarago (Val dei Mòcheni) 18.5.1988 [Morelli 1992, 701]



L'analisi del testo e dello stesso rivestimento musicale sembra confermare l'impressione che si tratti della fusione di diversi motivi natalizi. I primi due versi coincidono esattamente con quelli della strofa 13 della lezione Michi, e pertanto potrebbero rientrare nell'ambito tematico di *Oggi è nato*; viceversa il ritornello *O notte splendida e più lucente assai del sol* corrisponde, anche musicalmente, all'incipit di un altro canto che non rientra fra quelli pubblicati dal Michi ma che invece compare manoscritto sull'*Antifonario* di Soraga.

O notte splendida - Soraga 10.2.1992 (n. 315, trascr. II.6)



A Soraga la ricostruzione del profilo melodico è stata particolarmente faticosa, e nonostante diversi tentativi il gruppo di canto ha potuto eseguire, all'unisono e con notevole difficoltà, solamente la prima strofa. Del resto il testo è ampio, la struttura metrica appare più complessa che nei precedenti, benché non perfettamente intelligibile nella redazione datane dal Pellegrin. Tuttavia il contenuto ed il linguaggio richiamano ampiamente i testi natalizi del Michi: nella descrizione sono presenti tutti gli elementi costitutivi della rappresentazione tradizionale del presepe, in particolare le figure dei pastori e dei Magi, e persino alcune figure stilistiche trovano corrispondenze precise nei testi del Michi [34]. Anche alcune parti della linea melodica, specie in corrispondenza dei due versi decasillabi in rima baciata, presenta le caratteristiche iterazioni ed il procedere per gradi congiunti su ritmo ternario che danno al canto quell'andamento tipico di "pastorale" popolaresca già riscontrato altrove (n. 315, trascr. II.6, misure 11-14).

La mancanza di riscontri nella letteratura etnomusicologica dell'arco alpino ci impedisce al momento di spingere più oltre l'analisi su questo interessante canto [34bis]. Ciò che per ora si può arguire è che in questo caso il Pellegrin non sembra aver trascritto da fonti a stampa, ma più probabilmente dalla memoria popolare: lo fa pensare la notevole approssimazione ortografica che contraddistingue questa trascrizione (e la successiva *Gloria al Cielo*) rispetto a tutte le altre contenute nell'*Antifonario* di Soraga.

In ogni caso la presenza di *O notte splendida* tra i canti ricopiati dal Pellegrin, e la stessa contaminazione di cui è stato oggetto a Viarago, sembrano confermare la sua appartenenza allo stesso orizzonte culturale dei "Sacri Canti" raccolti dal Michi.

In conclusione, lo studio su *Oggi è nato* ha condotto a risultati piuttosto interessanti. Da un lato, per la prima volta nell'ambito del repertorio che stiamo prendendo in esame, è possibile risalire (grazie all'opera del Coferati) alla melodia profana sulla quale sembra esser stato composto il travestimento spirituale: nello stesso tempo si è potuto

[34] Cfr. ad es. *capannella abietta e vil* ("felice capannella", Michi 36), *semplici pastori* ("certi semplici pastori", Michi 19) ecc.

[34bis] Recentemente una versione di questo canto è stata raccolta a Tremosine (BS), dove veniva tradizionalmente eseguito come canto della stessa. Il profilo melodico corrisponde nella sostanza al tipo sopra esaminato [Arch. Morelli].

constatare come un testo del genere possa "emanciparsi" dal primitivo supporto musicale per approdare – nella tradizione orale – a profili melodici affatto diversi. Dall'altro lato l'analisi ha permesso di portare nuova luce sul ruolo avuto dal Michi nel compilare, forse nell'arricchire, ma soprattutto nel divulgare in questa forma un testo devozionale che successivamente si è sedimentato all'interno della tradizione anche in virtù di trascrizioni manoscritte come quella dell'*Antifonario* di Soraga e di chissà quanti altri libretti devozionali sparsi nell'arco alpino [35]. Un dato che potrebbe risultare pertinente anche per la vicenda di un altro canto natalizio non presente nelle fonti laudistiche post-tridentine a sud delle alpi: *Noi siamo li tre re d'Oriente.*

2.3. Noi siamo li tre re d'Oriente: un testo "anomalo"

Questo canto non è compreso fra quelli ricopiati a mano da Giacomo Pellegrin nel 1891 sulle ultime pagine dell'*Antifonario*, e tuttavia fa parte integrante del repertorio paraliturgico del coro di Soraga, analogamente agli altri testi fin qui analizzati; viene inoltre eseguito, in versione monodica, da tre bambini di Soraga vestiti da Re Magi, come canto di questua per l'usanza dei *Trei Rees*, ancor oggi in funzione secondo modalità tradizionali (cfr. § 3.1).

Noi siamo li tre re d'Oriente viene riportato dal Michi a pagina 32 della sua raccolta, con il titolo *Lode sopra i tre Magi*. Vediamone i raffronti con la lezione di Soraga:

MICHI *"Lode sopra i tre Magi"*	SORAGA
1 Noi siamo li tre Re d'Oriente, Che abbiam visto la gran Stella, La qual porta novella del Signore.	1 Noi siamo ***i tre Re dell'***Oriente, Che abbiam visto la gran Stella, La qual porta la novella ***la novella*** del Signor.
2 Come é nato il Redentore, Redentore di tutto il Mondo, Qual'é nato nel profondo per il peccato	2 ***Qual'è*** nato il Redentore, Redentore di tutto il Mondo, Qual'é nato nel profondo per il peccato

[35] Per tutte le particolarità qui descritte si confronti la trascrizione integrale al n. II.4. In questo senso riflessioni analoghe possono essere condotte a proposito di *Dolce felice notte* e *Verbum caro* [Morelli 1990, 82-86].

3 Noi abbiamo molto cavalcato,
seguitando la gran Stella
Dell'oriente in questa terra la notte, e giorno

4 Noi andiamo per sto contorno,
Se 'l possiamo ritrovare,
E vogliamo adorare quel gran Signore

5 E ancor per fargli onore,
vogliam fargli un bel dono,
Oro, Mirra, Incenso buono a presentare

6 Noi veniamo ad adorare
Gesù Cristo al mondo nato
Il quale fu mandato Re dé Giudei,

7 Orsù dunquè fratelli miei,
Qui non é tempo da stare,
Noi vogliamo seguitare la nostra via,

8 Questo santo e ver Messia,
Qual'è nato di Maria,
Gesù Cristo in carne pura,
Noi andiamo alla ventura, per adorare

3 Noi abbiam molto ***scavalcato***,
Seguitando la gran Stella
Dell'oriente in questa terra
la notte ***e il*** giorno

4 Noi andiamo per sto contorno,
Se possiamo ritrovare,
Noi andiamo ad adorare
quel gran Signore

5 ***Ed ancora per*** fargli onore,
Vogliam fargli un ***gran*** dono,
Oro, Mirra, Incenso buono
a presentare

6 Noi ***andiamo*** ad adorare
Gesù Cristo al mondo ***è*** nato
Il quale fu mandato
Re ***dei*** Giudei,

7 Orsù dunque fratelli miei,
Qui non ***c'é tempo di*** stare,
Noi ***andiamo a*** seguitare
la nostra via,

8 ***Di quel santo e vero*** Messia,
Qual'è nato di Maria,
Gesù Cristo in carne pura,
Noi andiamo ***all'avventura,***
per adorarlo

I due testi sostanzialmente coincidono: le variazioni, che pur si riscontano ad un puntuale confronto, si configurano per lo più come piccoli aggiustamenti dovuti alle dinamiche proprie della lingua parlata, che tende spontaneamente ad abbandonare le forme arcaiche (come "li tre re", strofa 1), ad introdurre dialettismi (come *scavalcato* per "cavalcato", strofa 3) o semplificazioni lessicali. Questi interventi in alcuni casi introducono lievi incongruenze sintattiche (come alla strofa 8), le quali tuttavia non tolgono al testo la sua immediata trasparenza.

Il fatto che questo componimento non sia stato trascritto sulle ultime pagine dell'*Antifonario* è probabilmente da imputare proprio alla sua notorietà: Giacomo Pellegrin avrebbe in sostanza privilegiato altri canti meno conosciuti e di più difficile memorizzazione, seguendo peraltro una scelta "editoriale" che trova ampi riscontri in vari canzonieri popolari manoscritti [Antonelli 1988, 17].

Gli echi di questa notorietà sembrebbero confermati anche a distanza di un secolo: oltre al radicamento nella tradizione orale di Soraga, *Noi siamo li tre re d'Oriente* risulta attualmente ben noto nella parte centrale e superiore della Val di Fassa, dove è stato documentato in diverse versioni musicali in dodici distinte località. Rispetto a queste, tuttavia, la lezione di Soraga risulta la più fedele al testo pubblicato dal Michi, sia per quanto riguarda numero e successione delle strofe, sia in ordine al contenuto linguistico dei singoli versi.

Nel resto del Trentino, e più in generale in tutto l'arco alpino italiano, *Noi siamo li tre re d'Oriente* è ancor oggi il canto della *Stella* più diffuso [36]. Per altro le principali raccolte italiane di laudi a travestimento spirituale cinque-seicentesche non riportano alcun testo riferibile a questo canto, e la cosa non desta meraviglia. Infatti le laudi costituivano essenzialmente un repertorio destinato a congregazioni, oratori, confraternite, comunità religiose, fedeli devoti, da eseguirsi sostanzialmente in chiesa, in occasione di conferenze, dottrina, pii trattenimenti: non si fa mai cenno alcuno a contesti d'uso extraliturgici propri della ritualità popolare, come appunto l'usanza della *Stella* o dei *Tre Re*.

Ad una circostanza del genere per la verità non fa cenno nemmeno il Michi: purtuttavia *Noi siamo li tre re d'Oriente* è pressoché l'unico testo della sua raccolta che preveda in qualche modo un soggetto recitante, il che sembra rinviare decisamente ad un'azione di tipo teatrale o parateatrale [37]: i tre Re Magi parlano in prima persona, descrivono il lungo viaggio affrontato seguendo la stella, manifestano il proposito di trovare il Bambino Gesù e la volontà di onorarlo con dei doni, e infine prendono congedo dai presenti annunciando l'intenzione di proseguire il viaggio alla ricerca del Redentore. Non a caso le molteplici versioni di *Noi siamo li tre re d'Oriente* documentate in tutto l'arco alpino italiano prevedono spesso l'esecuzione da parte di cantori

[36] Bertagnolli 1912, 67; Bolognini 1882-92, 200; Brian-Zamboni 1995, 13-21; Ciceri 1967, 16, 49, 61; Fabiani-Noliani 1963, 57; Fabiani-Noliani 1967, 45; Fior, 35; Frescura1898, 58, 85; Leydi 1973, 85; Noliani 1980, 83, 84, 415, 470; Ghidoli-Sanga-Sordi 1976, 158-59; Paiola 1975, 22; Pedrotti 1976, 284; Quai 1958, 49; Radole 1965, 13, 14, 101; Rupil 1927, 12; Secco1987, 86; Starec VPA 8497, 4, 5; Sulz 1986; Tassoni 1964, 145; Vettori 1975, 154; Zanettin 1972, 18; Zanon 1938, 44.

[37] A dire il vero, un'analoga osservazione può essere fatta per singole parti di *Oggi è nato*; in ogni caso qui predomina la narrazione in terza persona.

mascherati da Re Magi, nel contesto di un'azione parateatrale itinerante che intende rappresentare il viaggio verso Betlemme.

Non avendo riscontrato tracce di questo testo nella letteratura laudistica cinque-seicentesca, è opportuno spingere l'indagine in direzione di quel complesso fenomeno sociale che sta alla base della formazione dei riti natalizio-epifanici all'interno della cultura popolare dell'arco alpino. Alcuni indizi sembrano provenire precisamente dall'area germanofona non riformata, immediatamente a nord delle Alpi, dove secondo il Moser avrebbe avuto origine l'usanza della Stella, per consapevole impulso dei Gesuiti [Moser 1985, 58-97]. Prendendo in esame i testi dello *Sternsingen* documentati per il versante tedesco austriaco, si possono individuare alcune varianti che presentano lo stesso incipit *Wir sind die drei König aus Morgenland* (Noi siamo i tre re dell'oriente), lo stesso andamento strofico, ed in sostanza anche la stessa sequenza narrativa presenti nel testo pubblicato dal Michi [38].

Noi siamo li tre re d'Oriente potrebbe in questo senso configurarsi come un testo appartenente ad una tradizione culturale propria dell'area alpina e mitteleuropea, della quale fino al 1918, è bene ricordarlo, faceva parte a pieno titolo tutto il vecchio Tirolo sia romanzo che germanofono.

D'altra parte a Soraga (ma anche a Palù dei Mòcheni e in altre località dell'arco alpino) il testo appare strettamente connesso con altri canti natalizi di comprovata o presumibile origine laudistica. Alcuni di questi condividono con *Noi siamo li tre re d'Oriente* la struttura metrica ed il profilo melodico: come abbiamo già fatto rilevare, a Soraga questo vale per *Iddio Benedetto*, *Amato e riverito* e presumibilmente per *Oggi è quel giorno santo* [39]. Questa connessione non può essere casuale, né recente: al tempo del Michi l'uso popolare («il pio costume, in molti luoghi osservato») doveva già aver operato una sorta di saldatura tra i

[38] Sulz 1986, 113: *Wir Heiligen drei Könige*, variante stiriana-sudtirolese. Anderluh 1970, 123-158: *Wir lagen im eigenem Land...sind wir Könige; Wir zieh'n aus weiter Ferne drei Könige*, varianti carinziane. Vorarlberger Liederbuch, 87: *Die heil'gen Drei König..wir ritten zusammen,* variante Vorarlberg. Heider 1985, p. 23: *Wir heiligen drei König mit inserm stearn, wir wollen jetzt singen und Jesum vereahrn*, variante tirolese.

[39] Per Palù del Fersina, a questi si aggiungono *Per tua somma clemenza* e *Dolce felice notte*, quest'ultimo di accertata fonte laudistica [Morelli 1990, 82].

canti natalizi di origine laudistica e le usanze di questua legate al culto dei Magi, proprie dell'area alpina. In altre parole, il rito della Stella (già in uso nell'area trentina, secondo la testimonianza del Mariani [1673], fin dal Seicento) avrebbe consentito l'incontro tra due fenomeni culturali di diversa marca ed origine: da un lato la produzione di laudi a travestimento spirituale, di impronta centro-italiana, dall'altro le rappresentazioni epifaniche consolidatesi nella forma dei Tre Re a cavallo delle Alpi.

Si tratta di un'ipotesi che conviene verificare alla luce di più puntuali confronti musicali e testuali.

Analizzando il testo in questione appaiono evidenti alcune anomalie sia rispetto ai due canti esaminati nei paragrafi precedenti, sia rispetto all'intera produzione raccolta dal Michi. La struttura strofica ricalca indubbiamente quella della cosiddetta "zingaresca", con la caratteristica rima ABBC - CDDE, dove l'incatenamento su C fornisce un utile supporto alla memorizzazione. Qui tuttavia la lunghezza dei versi non coincide quasi mai con quella canonica dei tre settenari e un quinario: ciò è evidente a partire dalla prima strofa, che risulta composta da un novenario, un ottonario e un endecasillabo; nelle esecuzioni di Soraga questi casi di ipermetropia, che si ripetono costantemente nelle strofe successive, determinano di volta in volta degli aggiustamenti nella scansione del profilo melodico.

Anche le caratteristiche linguistiche del testo sembrerebbero rinviare ad una matrice culturale diversa rispetto agli altri canti, dove appaiono più evidenti le ricercatezze e gli stilemi aulici della lingua letteraria basata sul toscano, che invece mancano nel nostro testo, più povero e metricamente incerto: ad esempio, l'uso del dimostrativo con aferesi in espressioni del tipo "noi andiamo per sto contorno" (strofa 4) sembra più rispondente ad usi linguistici settentrionali.

Questi elementi concorrono nell'insinuare il sospetto che il testo in questione sia secondario rispetto ai paralleli canti basati sullo schema metrico della zingaresca: in altri termini *Noi siamo li tre re d'Oriente* sembrerebbe composto (in modo un po' approssimativo) sulla falsa riga di canti già noti, o quanto meno su di uno schema letterario collaudato, secondo un costume per altro praticato per l'intera produzione laudistica cinque-secentesca.

2.4. Tre testi per una melodia

Come già si è accennato, a Soraga il canto dei Tre Re viene intonato su un profilo melodico utilizzato anche per altri testi natalizi che ugualmente compaiono sulle pagine manoscritte dell'*Antifonario* e nella raccolta Michi: *Iddio benedetto* e *Amato e riverito*. A questi, entrambi documentati nel corso della ricerca sul campo, si aggiungeva probabilmente in passato anche *Oggi è quel giorno santo* [40].

Quest'ultimo canto, presente ancor oggi nel repertorio della Stella in Val dei Mòcheni, si basa su un testo di 13 strofe che sviluppano con ampiezza il tema della Natività, in una forma letteraria assai curata e non priva di valore poetico. Vi si riscontra una particolare insistenza sui contenuti dottrinali connessi con la nascita di Cristo, riaffermati con vigore proprio dal Concilio di Trento: la doppia natura umano-divina di Gesù, l'immacolata concezione, la verginità di Maria. Meno rilevanti appaiono gli elementi descrittivi legati alle rappresentazioni del presepe tradizionale, notati invece nei canti esaminati in precedenza, mentre più ampio spazio è riservato alla funzione redentrice dell'incarnazione: in questo senso le ultime strofe rappresentano quasi una pia orazione con cui si invoca alla clemenza divina la salvezza eterna.

All'elevatezza del contenuto corrisponde una notevole cura formale. Lo schema metrico della zingaresca è perfettamente rispettato, e così pure la sequenza della rima ABBC - CDDE. L'ultima strofa è dotata di una coda, consistente in un endecasillabo che riprende in rima l'uscita del verso precedente. Altrettanto elaborata appare la tessitura linguistica, che si avvale di una sintassi non banale e di un lessico a volte ricercato, ricco di espressioni dotte come "partorì senza omei", "povertade", "senza loco", "alma meschinella", ecc. [41].

Si tratta dunque di un componimento che si inscrive perfettamente nell'orizzonte culturale della produzione laudistica di matrice centro-italiana, e tuttavia piuttosto difficile rispetto a testi più "popolari" esaminati in precedenza. La sua uscita dall'uso nella tradizione di Soraga è forse imputabile proprio a questa "distanza" rispetto alla sensibilità linguistica dei tempi moderni.

[40] Tutti i testi sono riprodotti per esteso in *Appendice*.

[41] Le stesse osservazioni potrebbero valere anche per altri testi raccolti dal Michi come ad esempio *Dolce felice notte*,

Ben diverso appare invece lo spessore di *Amato e riverito*, che pure va annoverato tra i canti che condividono lo schema metrico della zingaresca. Le nove strofe del "Canto divoto al Bambino Gesù, Giuseppe e Maria" pubblicate dal Michi (e fedelmente ricopiate sull'*Antifonario*) costituiscono in sostanza altrettante variazioni sulla figura iniziale:

[1.] Amato e riverito
il [bel] [42] bambino sia
insieme con Gioseffo / e con Maria.

Modificato il primo verso con sinonimi o espressioni equivalenti, la parte restante si ripete sostanzialmente inalterata per tutto il componimento, che assume così un carattere particolarmente familiare ed immediato. Per il resto, il contenuto è perfettamente corrispondente agli intenti e agli stilemi della letteratura popolare devozionale propri della produzione laudistica [43].

Rispetto a questi, il testo di *Iddio benedetto* risulta sicuramente più eccentrico. Il componimento viene pubblicato dal Michi con il titolo già di per sé significativo di "Lode di partenza e di ringraziamento", riportato allo stesso modo anche nell'*Antifonario*. Sotto l'aspetto linguistico il testo appare più prosaico e meno pretenzioso degli altri analizzati in precedenza: la forma metrica della zingaresca è tuttavia rispettata, salvo che per rare eccezioni. Invece il contenuto si differenzia notevolmente dalla restante produzione raccolta dal Michi: il riferimento alla Natività è qui assolutamente marginale, benché non estraneo, rispetto al vero soggetto del componimento. Le undici strofe sviluppano infatti compiutamente il tema della questua: si invoca Iddio affinché ricompensi con la sua protezione gli astanti, i quali si sono dimostrati generosi nel fare dei doni («poiché avete fatto a noi presenti»); i protagonisti prendono congedo augurando la pace agli ospiti, prima di riprendere il cammino.

Le affinità formali con il testo di *Noi siamo li tre Re d'Oriente*, sono più che evidenti: anche qui il soggetto è costantemente in prima persona

[42] L'aggettivo, essenziale per la metrica, manca nelle edizioni ottocentesche consultate, mentre compare nel manoscritto di Soraga.

[43] Si tratta forse del brano più "popolare"dell'intera raccolta Michi. Si noti peraltro come già nell'edizione secentesca il titolo (probabilmente imposto dallo stesso Michi) porti una forma moderna come "Giuseppe", che invece nel testo compare nella veste più arcaica "Gioseffo".

plurale, anche qui si presuppone un'interazione tra "attori" diversi. Senza dubbio si tratta di un canto finalizzato innanzitutto alle questue natalizie, che sottintende la rappresentazione di un viaggio e nello stesso tempo l'uso di una performance musicale: «Che accetti *i nostri canti*...» (strofa 2), «Prima vogliam *cantare* / le lodi...» (strofa 7). Il contesto natalizio ed epifanico è adombrato soltanto nelle ultime strofe: «Vediamo comparire / la Stella dell'Oriente» (strofa 9), «E con Santa Maria / madre di quel Bambino...» (strofa 11), dove finalmente compare anche un intuibile riferimento ai Magi.

Non v'è da stupirsi se di questo testo non vi sono tracce nella produzione laudistica cinque-secentesca. Esso risulta al contrario strettamente connesso, per caratteri formali e per contenuto, con il canto dei Tre Re sopra esaminato e con le relative usanze natalizie di questua, e pertanto sembra originarsi all'interno dello stesso orizzonte culturale delineato nel paragrafo precedente.

2.5. Una melodia per uno schema metrico inusuale

L'aria utilizzata a Soraga per i Tre Re e per gli altri canti correlati merita di essere esaminata con attenzione. Si può rimarcare innanzitutto la sua estrema essenzialità ed immediatezza: contenuta nell'ambitus di una quinta, la linea melodica si sviluppa sul cullante ritmo ternario di "pastorale", elemento caratteristico di molti temi natalizi popolari, ma ampiamente ripreso anche dalla musica colta.

Questo tratto tipicamente pastorale viene messo in particolare risalto dall'esecuzione polivocale dei cantori di Soraga, che si basa essenzialmente su voci per terze parallele, con passaggi di quinta in uscita, sorrette da una terza voce che riproduce al basso l'effetto del bordone mobile alla tonica e alla dominante già osservato in altri brani. Va notato che proprio su questa aria la distribuzione delle voci maschili e femminili risulta particolarmente equilibrata, tesa a coprire con appropriati raddoppi i diversi registri: persino i passaggi di quinta lasciati "vuoti" dalle voci principali vengono talvolta riempiti da microvarianti individuali [44]. Ciò testimonia certamente una larga consuetudine di esecuzio-

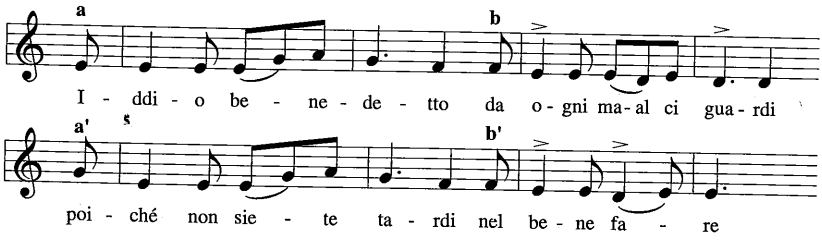
[44] Ciò risulta in modo particolare esaminando le diverse esecuzioni raccolte sia sul testo dei Tre Re (nn. 46, 56, 137; trascr. III.2), sia su *Iddio benedetto* (n. 51, 136; trascr. II.1).

ne, condivisa da tutta la comunità, confermata dal generale apprezzamento che l'aria incontra presso la popolazione di Soraga.

A prescindere del suo "rivestimento" polivocale [45], la linea melodica presenta nella sua essenzialità alcuni tratti formali particolari. Essa si basa sostanzialmente su un'unica frase che sostiene quasi senza cesure i primi due versi *(a - b),* e che viene quindi ripetuta con una lieve variazione in uscita: qui, in presenza del quinario, la semifrase *(b)* subisce una riduzione alla penultima misura con il conseguente anticipo dell'accento sul secondo tempo. È una particolarità che da sola riesce a caratterizzare la struttura melodica, rendendola così gradevole all'ascolto e non priva di una certa eleganza formale.

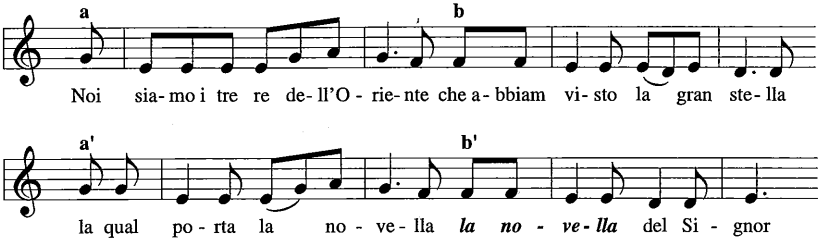
In verità, le già notate irregolarità metriche de *Noi siamo li tre re d'Oriente*, accentuate nella versione tramandata a Soraga, introducono delle sensibili alterazioni nella scansione della linea melodica, che viene arricchita di note ribattute in corrispondenza delle sillabe eccedenti. Inoltre rispetto al testo del Michi, la lezione di Soraga prevede nella prima strofa l'allungamento dell'ultimo verso mediante la ripetizione di un segmento testuale, cosa che avremo modo di osservare per altre versione fassane del canto. La struttura essenziale della frase musicale risulta più chiaramente percepibile in *Iddio benedetto* (e così pure in *Amato e riverito*) i cui testi aderiscono con maggior precisione alla forma metrica della zingaresca.

Iddio benedetto - Soraga, 23.3.1980 (n. 51, trascr. II.1)

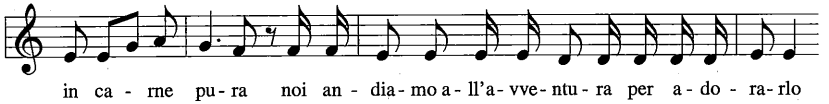


[45] Si ricordi quanto si diceva, con l'Alaleona, a proposito delle realizzazioni polivocali delle arie laudistiche popolari. Cfr. supra, § 2 [Alaleona 1945, 49].

Noi siamo i tre Re dell'Oriente - Soraga, 23.2.1982 (n. 134, trascr. III.1/2)

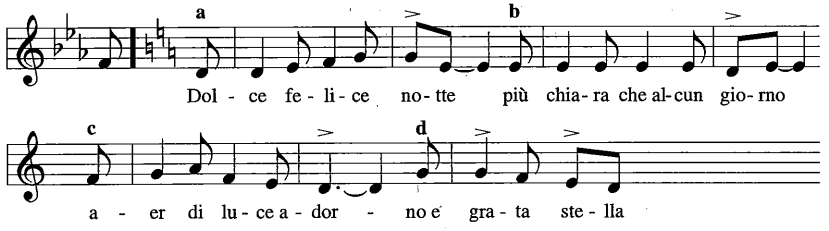


Un'ulteriore particolarità nel canto dei Tre Re compare all'ultima strofa, che già nell'edizione seicentesca presenta una struttura ampliata con l'inserimento di un verso in più, cosa che richiede in chiusura una "novità" musicale con note ribattute in tempo rubato, quasi un'accelerazione ritmica che suggerisce l'idea dell'imminente partenza.



Può sorprendere il raffronto con il profilo melodico che a Palù sostiene i corrispondenti testi natalizio-epifanici: al di là delle indubbie diversità di risultato sonoro, le due linee melodiche presentano delle interessanti analogie, che risultano ancor più evidenti se estrapolate dal rivestimento polivocale e dai valori ritmici che caratterizzano le rispettive esecuzioni odierne:

Dolce felice notte - Palù del Fersina 1.1.1985 [Morelli 1990, 83]



Si noti in particolare l'identica scansione delle frasi musicali, particolarmente significativa per la riduzione metrica con anticipazione di accento nell'inciso finale, che corrisponde in modo sorprendente con quanto osservato a Soraga. Appare evidente la somiglianza del profilo melodico in corrispondenza della prima frase (segmenti *a* e *b*): le sole differenze significative si riscontrano in apertura e in chiusura, dove nel caso di Soraga la melodia si dispone sul terzo grado della scala, mentre a Palù gravita decisamente sul secondo grado. Qui però la seconda frase (segmenti *c* e *d*), anziché riprendere il profilo della prima, segue un percorso diverso prima di concludere (ancora sul secondo grado) con il caratteristico anticipo ritmico.

Come abbiamo già detto in precedenza, il testo *Noi siamo li tre Re d'Oriente* pubblicato dal Michi è ancor oggi largamente documentato in tutto l'arco alpino su profili melodici affatto differenti, una varietà di soluzioni (di cui partecipa la stessa Val di Fassa) che sembra imputabile a successivi rivestimenti musicali prodottisi nel corso dei secoli. Viceversa, le analogie riscontrate tra la versione di Soraga e quella di Palù fanno pensare ad uno stesso tipo melodico, strettamente connesso con il testo originario (o quantomeno con il suo schema metrico-ritmico), successivamente modificatosi nell'uso popolare fino ad assumere la veste polivocale odierna: il consolidarsi nelle due comunità di varianti ben differenziate, ma tuttavia riconducibili ad una stessa matrice, testimonierebbe di una sua qualche antichità [46].

Per le ragioni sopra esposte, tuttavia, il "testo originario" per tale tipo melodico non sembra essere *Noi siamo li tre Re d'Oriente*, ma piuttosto uno dei testi natalizi di origine laudistica raccolti dal Michi; un testo di questo tipo avrebbe quindi fornito lo schema metrico (e forse già un profilo melodico) per le esigenze dei riti di questua e dei relativi canti della Stella.

Si tratta per ora di un'ipotesi che andrebbe verificata su un ampio spettro di documentazione comparativa, tuttavia alcuni elementi potranno venir confermati proprio dall'analisi delle restanti varianti del canto dei Tre Re raccolte in Val di Fassa.

[46] «Elemento determinante per riconoscere una diffusione non recente è la presenza di varianti musicali ben differenziate». Roberto Starec, *Postfazione* a P. Wasserman, *I canti popolari narrativi del Friuli*, Udine 1991, 359.

3. Il canto dei "Trei Rees" in Val di Fassa

I canti trascritti da Giacomo Pellegrin sulle pagine bianche dell'*Antifonario* costituiscono un repertorio devozionale paraliturgico di tipo sostanzialmente domestico, in passato utilizzato anche per accompagnare le funzioni religiose in chiesa in occasione di particolari festività. Solamente due fra questi componimenti vengono utilizzati a Soraga in un contesto etnografico preciso, qual è l'usanza dei *Trei Rees*: *Noi siamo i tre re dell'Oriente* rappresenta il canto di questua, *Iddio benedetto* la formula di ringraziamento e commiato.

A sua volta *Noi siamo i tre re dell'Oriente* è il testo del canto di questua eseguito dai *Trei Rees* in tutte le sette varianti dei paesi fassani a nord di Soraga, in varie forme documentate nel corso della ricerca sul campo per un totale di ventun lezioni. Che a questo unico testo (pur variamente modificato) corrisponda un numero così elevato di linee melodiche, talvolta compresenti all'interno della stessa area geografica, è già di per sè un fatto che merita di essere indagato.

Prima di entrare nel merito di tale questione sembra opportuno spendere qualche parola per collocare la tradizione dei *Trei Rees* in un contesto etnografico più generale.

3.1. Il rito dei Magi e le questue epifaniche

L'usanza dei canti di questua, eseguiti da cantori itineranti nel periodo che va da Natale all'Epifania, è documentata in varie località dell'Italia centro-settentrionale. Le modalità rituali e musicali, pur variando da zona a zona, sono sostanzialmente riconducibili a tre tipologie fondamentali: quella delle *Pasquelle* (o *pasquette)* diffuse in Emilia, Marche e Abruzzo [Giglioli 1972], quella delle *Befanate* in uso specialmente in Toscana e in Umbria [Giannini 1893; Farsetti 1900; Pitré 1893], ed infine quella della *Stella* o dei *Tre Re,* attestata in un arco geografico che va dal Ticino alla Slovenia comprendendo i territori alpini e prealpini di Lombardia, Trentino, Alto Adige e Tirolo *(Sternsingen)*, Veneto, Friuli, Istria, nonché vaste zone dell'Europa centrale [47].

[47] Il canto dei *Tre Re* è inoltre documentato in Sardegna, dove un tempo veniva eseguito da cantori mascherati da Re Magi che recavano doni ai bambini [G.C.S. 1895, 140]. Da tempo l'usanza non è più in funzione, ma i canti de *Sos tres res* (decontestualiz-

In Val di Fassa l'usanza dei *Trei Rees* è particolarmente radicata. Le prime testimonianze circostanziate risalgono agli inizi del secolo, e tutte concordano nel vedere in essa una tradizione assai antica. Riportiamo per esteso la descrizione fattane da Giovanni Jori di Alba nel 1909:

«Dalle Epifania (6 gennajo) vié qui un vechio costume e sempre ancora in uso che, n. 3 picoli di scuola (scolari) dai 10-14 anni, e anzi due o tre giorni prima del giorno 6 gennajo od al più tardi la vigilia, si vestono di bianco, e con fazzoletti di setta di diversi collori, e con oggetti prezziosi di oro, e argento attorno al collo, e con ciascuna in capo la berreta da Re e poi vanno di casa in casa, ed il più grande dei 3 stanno in mezzo, con una stangha in mano lunga circa 1 metro e 1/2, e in cima a questa pende una stella, che tirando colla mano destra inun fillo acui essa è attaccata, fa essa il suo giro tondo, e cantano la seguente canzone regligiosa: 1. Noi siam i tre Remagi dell'Oriente...» [48].

Cristiano Vadagnini, riferendo in sintesi la stessa usanza per Moena, commenta: «Quest'uso è antichissimo» [49]. Del resto la prima attestazione del canto dei Tre Re in Val di Fassa (quantunque priva di riferimenti espliciti al rituale connesso) è contenuta in un quadernetto devozionale risalente al 1802, nel quale è trascritto per esteso un testo con incipit: *Noi siamo i tre remagi che abian visto La[g]ran stela....* [50].

Il rito dei *Trei Rees* è ancor oggi in funzione in diverse località della valle secondo le modalità tradizionali. A differenza di altre zone dell'arco alpino, dove il canto può essere eseguito da un gruppo anche ampio di cantori, giovani e adulti, qui il compito di eseguire il canto

zati) fanno ancora parte del repertorio tradizionale di alcuni paesi quali ad esempio Castelsardo, Bonnanaro, Thiesi.

[48] Giovanni Jori, lettera del 3.1.1909. Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa n. 82.

[49] Lettera del 9.4.1909. Ivi, n. 114.

[50] Il quadernetto presenta un frontespizio assai deteriorato sul quale, oltre alla data 1822, si legge appena *[Christ]iano Dovolavi[illa]*. Un Cristiano Dovolavilla di GioBatta risulta in effetti nato a Penia il 3 novembre 1761. Esso contiene varie orazioni e massime devote, trascritte da più mani e presumibilmente in diverse circostanze. Il testo del canto dei Tre Re compare in una pagina datata 6 Marzo 1802: la sua forma linguistica, molto incoerente ed approssimativa, rimanda senz'altro al veicolo della tradizione orale. Si tratta di un documento importante, poiché fino ad anni recenti le trascrizioni di questo canto sono del tutto assenti dai quaderni di canto domestico-devozionali. Cfr. trascrizione e fac simile in *Appendice*.

della *Stella* è assunto da ragazzi in età preadolescenziale, mascherati da Re Magi [51].

La loro vestizione è affidata alle donne di famiglia. Il costume è ricavato utilizzando alcuni elementi dell'abito femminile tradizionale, mentre la corona viene realizzata espressamente per l'occasione con del cartone colorato. Ad uno dei tre bambini viene dipinta la faccia di nero, usando solitamente la fuliggine di un tappo di sughero esposto per qualche minuto al fuoco di una candela; un tempo veniva utilizzato il *frojin*, il nero delle pentole. La stella, realizzata con carta colorata, cartone e specchi, viene fissata su di un'asta per mezzo di un meccanismo girevole che varia da paese a paese. Oggi, una lampadina sistemata all'interno della stella, alimentata da una piccola batteria fissata sul retro dell'asta, sostituisce la candela che un tempo serviva per l'illuminazione. Qualche volta poteva accadere che l'esile fiammella, complice un'improvvisa folata di vento oppure una maldestra collocazione, si propagasse dalla candela alla carta colorata e da lì all'intera stella. A Forno, dove la tradizione è caduta in disuso da più di vent'anni, si ricordano ancora casi di incendio della stella, che accadevano soprattutto nel corso di avventurose trasferte nella frazione di Medil. In questi casi, per fronteggiare tempestivamente l'emergenza, veniva chiesta in prestito una stella al paese più vicino [52].

Il periodo tradizionalmente previsto in Val di Fassa per la visita dei *Trei Rees*, con l'esecuzione del canto nelle case del paese e la riscossione della questua, comprende i dodici giorni da Natale all'Epifania. In passato l'offerta ai Magi era rappresentata da modesti doni in natura, mentre oggi consiste principalmente in somme di denaro. Gli alberghi sono divenuti così luoghi privilegiati per l'esecuzione del canto. I turisti, presenti numerosi per la stagione sciistica, rispondono generosamente all'invito dei Magi anche se provengono da zone in cui la tradizione non è conosciuta. A differenza di altre località dell'arco alpino dove il ricavato della questua viene solitamente devoluto alla

[51] Solo in tempi recentissimi, in alcune località, il ruolo è passato a giovani adulti. Talvolta in passato, era possibile, forse per esigenze di "reclutamento", anche la partecipazione delle ragazze. A Moncion «jia beze e bec ensema». Intervista a Roberto Luigi *(Luisio)* Depaul, Moncion 17.7.1986 (n. 237).
Anche a Gries le ragazze potevano partecipare alla questua, ma non vestite da Re Magi. Intervista a M. Luigia Micheluzzi in Valeruz, Gries 17.7.1986 (n. 238).

[52] Intervista a Anna Facchini, Forno 27.6.1987 (n. 299b).

chiesa o alle missioni, in Val di Fassa viene per lo più spartito equamente fra i tre Re Magi.

Nel corso della ricerca sul campo il canto dei *Trei Rees* è stato documentato in ventitre località: nella maggioranza dei casi si tratta di ricostruzioni decontestualizzate, eseguite dagli informatori locali su nostra richiesta. Le lezioni in funzione sono state documentate a Soraga, Penia e Moena.

A Soraga i tre bambini mascherati da Re Magi, non appena entrati nella "stua" della casa prescelta per la visita, rivolgono agli astanti la domanda: *Dov'è nato il Re dei giudei?*, alla quale il padrone di casa oppure le persone presenti rispondono: *A Betlemme!*, una formula dialogica che riprende in estrema sintesi il noto passo evangelico [Matteo II, 2]. A questo punto i *Trei Rees* eseguono il loro canto all'unisono, mentre uno di loro azionando una cordicella fa girare la stella imperniata sulla sommità dell'asta. Solitamente, durante l'esecuzione, gli "attori" si posizionano in piedi di fronte agli "spettatori" che stanno invece seduti. Al termine del canto, uno dei *Trei Rees*, con l'apposita borsa ritira la questua [53].

Anche ad Alba e Penia l'andamento cerimoniale è sostanzialmente analogo a quello di Soraga, con qualche variante: la stella è illuminata da una piccola lampadina, situata all'interno della stella e alimentata da un'apposita batteria. Al posto della cordicella, il meccanismo girevole prevede in questo caso un'ingegnosa carrucola nascosta dietro l'asta di sostegno. Il canto non viene introdotto come a Soraga dalla domanda rituale, ma per converso esso viene terminato dai bambini con la formula: *Così sia!* [54].

Un'intervista a Simon de Giulio a proposito della variante di Alba e Penia ci consente di precisare alcuni tratti essenziali sull'usanza dei *Trei Rees* in Val di Fassa: i protagonisti sono di norma ragazzi in età scolare (ca. 7-12 anni) che assumono in prima persona l'organizzazione della questua; in passato risultava piuttosto marcata la loro collocazione

[53] Questi dettagli, come pure il tipo di mascheramento, gli aspetti cinesici e prossemici, oltre ovviamente alla sequenza completa dell'intero rito, sono documentati nel film *Santi Spiriti e Re*, 1982, cfr. *Filmografia*.

[54] La variante di Penia è stata registrata in funzione da R. Morelli il 5.1.1982, in occasione delle riprese del film *Santi Spiriti e Re*. Oltre alle indicazioni ricordate per il precedente caso di Soraga, la sequenza di Penia è particolarmente precisa per quanto riguarda i dettagli della vestizione.

sociale, in quanto appartenevano di solito a famiglie tutt'altro che benestanti [55].

Quest'ultimo dato in particolare risulta confermato praticamente da tutti gli informatori. L'organista di Canazei ad esempio, ricorda come i suoi genitori non permettessero a nessuno dei propri figli di andare con i *Trei Rees*, in quanto ritenevano che la propria famiglia fosse meno povera delle altre. La madre ripeteva: «non andate, non sta bene, lasciate andare i poveri» [56]. Proprio per questo motivo alcune particolari famiglie erano conosciute ed apprezzate come organizzatrici dei *Trei Rees* [57].

In alcune località l'usanza era particolarmente sentita e poteva far registrare la compresenza di diversi gruppi di *Trei Rees* all'interno di uno stesso paese. La concorrenza fra gruppi rivali diventava in questi casi agguerrita (come vedremo più avanti nel caso di Pera) e veniva in qualche modo disciplinata attraverso accordi verbali, non sempre rispettati. A Campitello ad esempio si formavano fino a tre diverse compagnie di questuanti, composte da bambini dai 6 fino ai 14 anni, che si distribuivano – sulla base di accordi verbali – luoghi e percorsi, comprendenti anche Fontanazzo e Canazei-Gries. Frequenti le trasgressioni, limitate a fatica da uno stretto e reciproco controllo delle informazioni: chi arrivava per primo riceveva ovviamente di più, bastava arrivare con un giorno di ritardo per rischiare di non raccogliere niente [58].

Un elemento di particolare interesse distingueva in tempi recenti l'usanza a Moncion: oltre all'esecuzione del canto, l'esibizione dei *Trei Rees* prevedeva una breve rappresentazione con recita in ladino di alcuni versi, che presentavano, in rima, le peculiarità di ognuno dei tre Re Magi [59].

55 «Quelli di Canazei andavano ad Alba e Penia, quelli di Alba e Penia andavano a Canazei. Erano sempre bambini delle scuole elementari; cantavano all'unisono, sempre in tre. Erano i più poveri; andavano per incassare qualche liretta. Si mettevano daccordo fra loro, non credo che fossero gli adulti ad organizzare. Andavano sempre soli. La canzone era sempre quella». Intervista a Simone Soraperra de Giulio, Penia 16.7.1986 (n. 209).

56 Intervista a Luigi Bernard, Canazei 20.7.1986 (nn. 241-242).

57 «Ma siccome era povera gente, ne mandavano fuori tre gruppi, tutto fratelli (...) la famiglia Da Pra». Intervista Maria Luigia Micheluzzi, Gries 17.6.87 (n. 238).

58 Intervista a Corrado Riz, capocoro di Campitello, 18.7.1986 (n. 240).

59 La recita è stata trascritta da Roberto Luigi (*Luisio*) Depaul. Intervista cit., Moncion 17.7.1986 (n. 237). Si tratta in realtà di versi composti negli anni '70 da p. Frumenzio Ghetta, forse veicolati tra i ragazzi della scuola elementare [Ghetta 1987, 108-109].

Una differenza significativa rispetto al resto della valle si riscontra infine a Moena dove, al posto della stella girevole e illuminata, i tre bambini mascherati da Re Magi portavano di casa in casa un presepio [60]: tale particolarità è attestata per l'area trentina anche a Bondo nelle Giudicarie, a Javré in Rendena, e infine a Luserna [Morelli 1990]. Ad una prima lettura si sarebbe tentati di interpretare tale differenza come la spia di una cesura culturale rispetto al resto della valle: come è noto infatti, fin da tempi remoti Moena appartenne con Fiemme alla diocesi di Trento, mentre la comunità di Fassa era inclusa nella giurisdizione ecclesiastica di Bressanone. In realtà nelle usanze dei Tre Re documentate in area trentina compare sia la stella, sia il presepe; inoltre anche a Forno, villaggio immediatamente a sud di Moena, il rito prevedeva per concorde testimonianza l'uso della stella.

Che l'ostensione del presepe a Moena sia più propriamente il prodotto di un'innovazione recente è inequivocabilmente dimostrato dalla seguente testimonianza riferita all'anno 1909: «Questa canzone viene cantata da ragazzi che vestiti alla foggia dei Magi *e portanti una stella* [corsivo nostro] vanno nei giorni dell'Epifania di casa in casa per ricevere qualche cosa» [61].

L'usanza a Moena in questo secolo si dimostra così particolarmente sensibile alle innovazioni, forse anche per effetto della posizione della borgata e delle dinamiche demografiche che caratterizzano quella comunità. Per quanto attiene agli aspetti rituali, in tempi ancora più recenti (e cioè a partire dagli anni '60) essa appariva ulteriormente modificata: i Tre Re portavano un rudimentale turibolo, accompagnato dalla navicella recante l'incenso e dall'immancabile borsa per le offerte, a simboleggiare i tradizionali doni dei Magi [62].

[60] «Andavano in giro per le case e cantavano i tre re, uno nero con la fuliggine. Non c'era la stella *sti egn*, andavano con il presepio» Intervista a Lisetta Felicetti et al., Moena 27.6.1987 (n. 290b).

[61] Cristiano Vadagnini, in una nota datata 9.4.1909 con la quale accompagna la trascrizione del testo "Noi siamo gli tre Re [venuti dall'Oriente]". Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa n. 114.

[62] F. Chiocchetti, testimonianza personale. L'usanza è stata rilanciata a partire dal 1990 come iniziativa a sostegno dell'attività missionaria: forse per analogia con altre località vicine è stato ripreso l'uso della stella, mentre i Tre Re sono per lo più impersonati da giovani adulti.

Il confine storico tra Soraga e Moena sembra tuttavia ricoprire un effettivo ruolo di demarcazione se si prendono in considerazione i testi verbali utilizzati per il canto dei Tre Re: a nord di quel confine infatti, tutte le varianti fassane presentano un testo riferibile all'edizione Michi, mentre a Moena e Forno si fa uso di testi ben distinti ed indipendenti.

3.2. Le varianti fassane del canto dei Trei Rees

Se a Soraga abbiamo potuto osservare come diversi testi natalizio-epifanici utilizzino una stessa melodia, nel resto della valle a monte di quella località si verifica il fenomeno inverso: lo stesso testo assume di volta in volta profili melodici differenziati. La persistenza del medesimo testo verbale in tutto il territorio storico della Comunità di Fassa (da Soraga a Penia) adombra in qualche modo l'omogeneità culturale di un'area legata da antichi e radicati vincoli di coesione. Viceversa, la grande varietà di intonazioni melodiche che quello supporta sembrerebbe contraddire questo dato storico: tale fenomeno tuttavia potrà essere spiegato alla luce di dinamiche interne e peculiari che la successiva analisi metterà in evidenza.

Già si è fatto notare (2.3) come la versione dei Tre Re raccolta a Soraga presenti un testo notevolmente fedele a quello pubblicato dal Michi: nello stesso tempo però si è osservato come nella prima strofa la ripetizione di un segmento testuale intervenga ad alterare sensibilmente la struttura metrica originaria: la sequenza finale settenario + quinario, caratteristica della zingaresca, risulta così sostituita da due ottonari:

SORAGA

Noi siamo i tre Re dell'Oriente,
che abbiam visto la gran Stella,
la qual porta la novella
la novella del Signor.

Come abbiamo visto nel caso di Soraga questa alterazione, con la conseguente "forzatura" nello schema ritmico-melodico, è limitata alla prima strofa; al contrario in tutte le restanti versioni fassane il meccanismo opera sistematicamente per l'intero testo, cosicché l'asimmetria della struttura tipica della zingaresca viene eliminata in favore della più "regolare" quartina di ottonari. Il troncamento dell'ultimo verso oscura

la rima che legava ogni strofa alla successiva (per es. *peccà / cavalcato*) e in tal modo anche la sequenza delle strofe e l'intera coerenza testuale risultano compromesse: le versioni raccolte a nord di Soraga presentano non di rado un testo frammentario, ed anche le più integre non riproducono mai tutte le otto strofe contenute nel Michi, limitandosi normalmente al numero di sei o sette. Questi elementi posso essere facilmente osservati ad esempio nella lezione raccolta a Pera:

PERA

1. E noi siamo i tre Re dell'Oriente,
che abbiam visto la gran Stella,
la qual porta la novella
la novella del Signor.

2. Quale è nato il Redentore,
Redentor di tutto il Mondo,
quale é nato nel profondo
nel profondo per il peccà.

3. Abbiam molto cavalcato,
seguitando la gran stella
dall'oriente su questa terra
su questa terra la notte e il dì.

4. Noi andiamo per sti contorni
se lo possiamo ritrovare
noi vogliamo adorare
adorare quel gran Signor.

5. Et ancor per fargli onore,
noi vogliam fargli un gran dono,
oro incenso e mirra buona
mirra buona a presentar.

6. Orsù dunque fratelli miei,
qui non c'é più tempo di stare,
noi dobbiamo seguitare
seguitare la nostra via.

7. Di quel santo e re Messia
il quale é nato da Maria
noi andiamo all'avventura
all'avventura per adorar.

Oltre al passaggio "compromesso" tra le strofe 2 e 3, già segnalato, si osservi la modifica all'uscita di quest'ultima quartina: per esigenze ritmiche si sostituisce *giorno* con *dì*, sacrificando la rima con *contorno* nel verso seguente. Anche la sequenza tra le strofe 5 e 6 risulta "a rischio" per la caduta di una quartina del testo originale. Lo stesso ampliamento del verso iniziale (*E noi siamo...*) sembra dovuto ad analoghe esigenze di adeguamento ritmico.

Un'ulteriore modificazione di rilievo è propria invece delle versioni dominanti nell'alta valle, da Campitello a Penia, le quali presentano un incipit diverso con conseguente ristrutturazione dell'intera prima strofa: questa risulta talvolta ampliata in cinque versi, dove confluiscono tutti gli elementi testuali delle precedenti versioni:

CAMPITELLO

E noi siamo i tre *re magi*
i tre re magi dell'Oriente
che abbiam visto la gran stella
la gran stella del Signor.

GRIES, PENIA

E noi siamo i tre *re magi*
tre re magi dell'Oriente
che abbiam visto la gran stella
la qual porta la novella
la novella del Signor.

L'introduzione della qualifica di "Re Magi" per i protagonisti del canto (solitamente definiti più genericamente "tre re dell'Oriente") non sembra un fatto recente: ne danno testimonianza non solo le versioni raccolte nel 1909 dal Gartner, ma anche quella trascritta nel 1802 da Cristiano Dovolavilla, tutte riferibili all'area di Canazei, Alba e Penia.

CRISTIANO DOVOLAVILLA
(Penia 1802)

Noi siamo i tre re magi
che abian visto La[g]ran stela
la qual porta la novella
Del Signor.

GIOVANNI JORI
(Alba 1909)

Noi siamo i tre Remagi dell'Oriente
Che abbiam visto la gran Stella,
la gran Stella del Signor.

SORAPERRA
(Canazei? 1909)

E noi siamo i tre re magi dell'oriente
che abbiam visto la gran stella
la qual porta la novella
la novella del Signor.

Nonostante le alterazioni e le incongruenze dovute alla trasmissione orale, è possibile riconoscere qua e là – specie nella lezione più antica – soltanto poche tracce della struttura metrica originaria, mentre compare sempre più regolarmente l'iterazione di certi segmenti testuali già osservata.

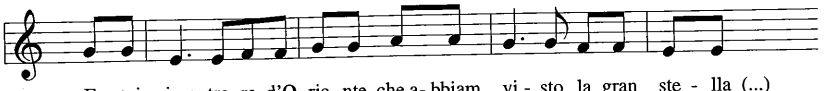
Queste caratteristiche, che accomunano ancor oggi tutte le lezioni fassane al di fuori di Soraga, testimoniano in favore di un processo di "adattamento" del testo raccolto dal Michi, che è probabilmente parallelo alla sua migrazione verso altre (nuove?) intonazioni melodiche, ma comunque secondario rispetto alla situazione conservatasi a Soraga: l'asimmetria metrico-melodica di partenza si presenta ovunque superata da una struttura più stabile e quadrata, nella quale a versi di egual lunghezza corrispondono segmenti melodici metricamente equivalenti.

3.3. Due melodie principali

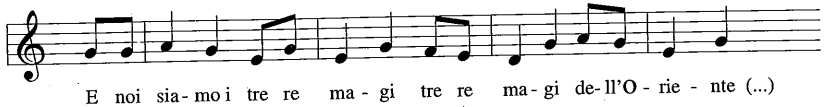
Iniziamo dunque l'analisi delle varianti fassane del canto dei Tre Re, sul testo del Michi così modificato, enucleando innanzitutto le due melodie che sembrano contendersi il predominio sull'intero territorio fassano. La prima (A_1) ha un'area di diffusione piuttosto ampia, che copre interamente la parte centrale della valle e si spinge fino a Canazei: nel corso della ricerca è stata documentata nei villaggi di Tamion, Valongia, Vigo, Pera, Moncion, Ronch, Mazzin, Ciampestrin, Campitello, Gries e Canazei, per un totale di undici lezioni [63]. Viceversa il secondo tipo melodico (A_2) è presente solo nella parte superiore della valle, e precisamente nell'area di Alba e Penia (dove risulta esclusivo), nonché nei villaggi di Gries e Canazei, dove peraltro è documentata anche la variante A_1 propria della bassa valle.

[63] Nell'archivio nn. 34 (Campestrin), 64, 88-89 (Pera), 108, 130, 145 (Vigo), 238 (Gries), 240 (Campitello), 243, 276 (Pera), 306 (Tamion). Per Mazzin non disponiamo di un'esecuzione raccolta da informatori del luogo, ma ricostruita da Gustavo Cassan, originario di Mazzin ma residente a Ronch. Intervista a Gustavo Cassan, Ronch 17.7.1986 (n. 236).

[A1]

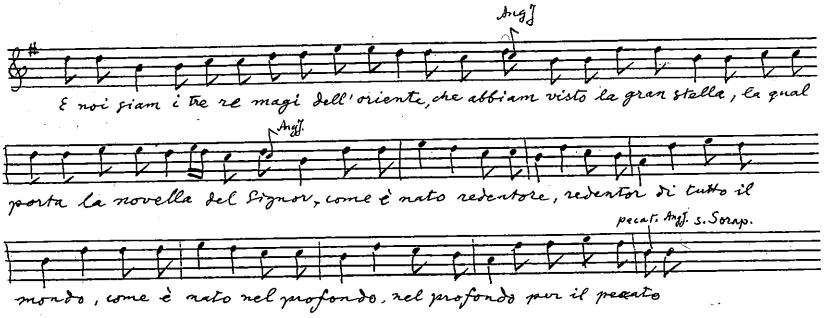


[A2]



Per maggior precisione sarà opportuno precisare che le due varianti sono state raccolte in forma indipendente soltanto a Gries [64]; a Canazei invece le informatrici hanno riferito una versione "contaminata", in cui ad una prima strofa impostata sul tipo melodico A_1 fa seguito un repentino passaggio al motivo concorrente A_2 [65]. Si direbbe trattarsi di un recente fenomeno di indebolimento della memoria dovuto alla compresenza di due varianti melodiche in uno stesso paese, se non fosse che tale singolare soluzione risulta consolidata già all'inizio del nostro secolo, come dimostra questa trascrizione conservata presso il Tiroler Landesarchiv:

E noi siam i tre re magi dell'oriente (Canazei, ca. 1909) [66]



64 La signora Maria Luigia Micheluzzi Valeruz, riferendo la variante della bassa valle (n. 238), afferma di averla appresa "da quelli di Campitello"; viceversa la signora Angela Bernard in Favé sostiene di conoscere soltanto il tipo melodico proprio di Alba e Penia (n. 239). Interviste Gries 17.7.1986.

65 Anna Verra e Rosa Ganz, Canazei 27.6.1987 (n. 287).

66 Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*. La raccolta contiene diverse redazioni testuali del canto dei Tre Re più o meno complete, tutte riferibili con varianti minime al testo del Michi. Viceversa questa è l'unica melodia trascritta, la

In ogni caso il punto di sutura tra i due areali tipologici sembra essere costituito dai nuclei abitati di Gries e Canazei, oggi costituenti un'unica unità amministrativa con Alba e Penia, ma geograficamente assai prossimi a Campitello. Va ricordato che per secoli questi due villaggi costituirono delle "vicinie" autonome [Ghetta 1974, 198], incluse fino al 1912 nella parrocchia di Campitello; ancor oggi essi formano una parrocchia distinta da quella di Alba-Penia. In ogni caso, secondo le testimonianze raccolte, si trattava di una mèta particolarmente ambita per le questue dei *Trei Rees*, frequentata assiduamente sia da gruppi provenienti da Alba-Penia, sia da Campitello [67].

La suddivisione areale tra le varianti A_1 e A_2 sembra dunque corrispondere grossomodo alla nota partizione della valle in due sezioni, localmente designate come *Val de Sot* e la *Val de Sora*, caratterizzate da particolari vicende storiche e tratti linguistici distintivi. Il tipo melodico A_1, proprio dell'area di Pozza e Vigo, avrebbe risalito la valle (forse per effetto della spinta propulsiva del centro amministrativo e religioso della Comunità) fino a raggiungere Campitello e Canazei: qui tuttavia, come abbiamo visto sopra, il nuovo rivestimento melodico non avrebbe modificato le peculiarità del testo presente in alta valle, cosicché il canto mantiene ancor oggi l'incipit *E noi siamo i tre Re Magi*, anziché *E noi siamo i Tre Re dell'Oriente*. La variante melodica A_2 risulterebbe in tal modo recessiva, mentre l'espansione di A_1 in direzione di Soraga avrebbe incontrato una tradizione già consolidata e articolata, sorretta da un motivo musicale estremamente "produttivo" e strettamente connesso con il testo originario documentato dal Michi.

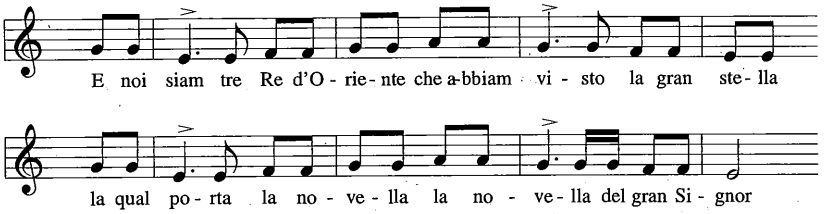
Si tratta naturalmente di inferenze che necessiterebbero di ben altri supporti documentali; tuttavia la ricostruzione diacronica di questa vicenda culturale trova un qualche fondamento (oltre che nelle consi-

quale proviene dall'area di Canazei. Gli informatori citati in sigla sono: Cristoforo Jori, Ang. J. [Jori?], Soraperra, Calligari. Particolarmente interessante la nota stenografica che riferisce il parere di quest'ultimo (Amadio Calligari di Vigo), secondo il quale si tratterebbe della più antica aria di questo canto («meint, das sei die älteste Arie dieses Lieds».

[67] A Gries arrivavano anche da Penia e da Campitello: «I primi che arrivavano ricevevano più offerte». Anche i bambini di Gries praticavano un tempo l'usanza dei *Trei Rees,* limitandosi però al proprio paese senza estendere la questua alle località limitrofe. La tradizione è successivamente caduta in disuso. Intervista a Angela Bernard in Favé, Gries 17.7.1986 (n. 239).

derazioni svolte in 2.5) nei dati ricavabili dall'analisi musicale. Infatti entrambi i profili melodici in questione evidenziano tratti di indubbia arcaicità. In particolare A_1 presenta una struttura estremamente semplice, basata sull'iterazione di una frase, aperta da un intervallo discendente di terza minore, che si sviluppa su note ribattute procedenti per gradi congiunti, con ambitus limitato al tetracordo: la chiusura sulla terza denota ulteriormente la sua appartenenza a forme musicali non recenti:

Tre Re [A_1] - Vigo di Fassa 22.2.1982 (n. 130)



Tutte le versioni raccolte da Tamion a Canazei sono riconducibili allo stesso schema di base: minime variazioni talora percepibili si configurano come fioriture della linea melodica o adattamenti di essa a modeste divergenze testuali [68].

Ciò che più sorprende in questo canto è tuttavia l'aspetto ritmico, determinato da una scansione in tempo dispari, che la distribuzione degli accenti di frase (posti in corrispondenza della nota puntata) rende riconducibile ad uno schema di 5/4 (3/4 + 2/4). Questo dato, unitamente all'estensione contenuta nell'ambito del tetracordo, testimonia in favore di un'origine piuttosto antica del documento.

Nel canto popolare dell'Europa occidentale tale ritmo è infatti decisamente raro, mentre invece risulta addirittura prevalente nella musica strumentale di Resia, isola etnica slovena in Friuli: poiché tuttavia la

[68] La lezione riportata dal Pedrotti [1976, 288-89], riferita per Vigo di Fassa da p. Frumenzio Ghetta, rinvia ancora una volta a questo tipo melodico: la trascrizione musicale evidenzia lo stesso schema, mentre la scansione ritmica presenta una figura a note puntate (anziché a crome ribattute) che sembra riconducibile ad un fatto interpretativo individuale.

scansione ritmica in 5/4 è del tutto sconosciuta presso gli altri popoli slavi, gli studiosi concordano nel riconoscere in questa particolarità la sopravvivenza di un elemento culturale proveniente dal più antico sostrato etnico pre-slavo. Julijan Stranjar, discutendo questo problema nel suo esemplare studio sul violino resiano, giunge ad avvalorare l'ipotesi di V. Vodušek: «Si potrebbe spiegare questo sostrato come sostrato celtico, tenendo conto dell'area di estensione odierna di questo ritmo e di queste melodie in Europa, e dei casi di relitti isolati» [Stranjar 1988, 131].

È difficile sottrarsi alla tentazione di collocare tra questi "relitti isolati" anche il documento fassano. Sta di fatto che allo stato attuale delle ricerche la melodia in questione sembra avere un unico riscontro nella vicina e conservativa Val dei Mòcheni, dove compare come supporto musicale per un canto narrativo con incipit "*La Rosina a la finestra*" [69].

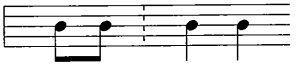
Del resto, in virtù delle considerazioni esposte nel § 2.5, dovremmo escludere a priori che possa trattarsi di una struttura musicale originatasi primariamente in connessione con il testo dei Tre Re, scandito sul metro della zingaresca: l'ipotesi più probabile è che si tratti di una forma musicale preesistente, destinata originariamente ad altre funzioni e quindi riutilizzata in Val di Fassa per il canto dei Tre Re nella nuova veste metrica "normalizzata" in quartine di ottonari. Sarebbe altrettanto azzardato sostenere che tale motivo possa essere connesso ab origine con il canto raccolto presso la comunità mòchena: testi afferenti al medesimo tipo sono noti, anche nella stessa valle, con rivestimenti musicali del tutto diversi. Il suo ambito di provenienza potrebbe essere piuttosto quello relativo al mondo sonoro dell'infanzia, cosa cui fa implicito riferimento, tra l'altro, anche l'intervallo di terza minore che sorregge la struttura melodica. È quasi superfluo ricordare a tal proposito che le questue natalizie in Val di Fassa erano ab antiquo riservate ai bambini.

In tal senso non potrà sorprendere il fatto che le realizzazioni di questa variante dei Tre Re qui documentate siano per lo più monodiche:

[69] Si tratta di una variante del canto rubricato presso l'Archivio della Regione Lombardia con il titolo convenzionale "La figlia moribonda", raccolta a S. Francesco da Diego Carpitella il 25.5.1969. Cfr. Morelli, 1996, brano n. 557.

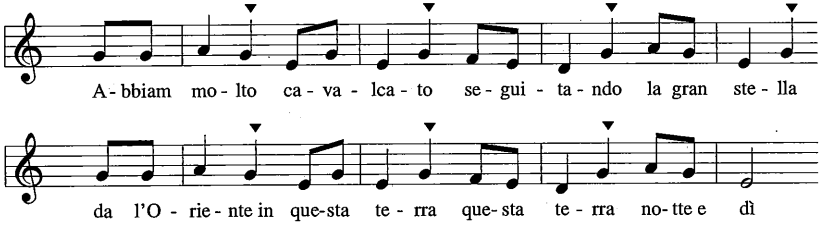
le esecuzioni polivocali, talvolta interessanti come ad esempio quella a tre voci di Campitello (n. 240, trascr. III.6), rappresentano – come già a Soraga – il frutto di un uso secondario, benché già radicato nella tradizione, dovuto alla pratica di cantori adulti, dove appaiono chiaramente gli stilemi di canto corale ampiamente diffusi nella comunità.

Considerazioni non molto dissimili possono essere avanzate anche a proposito del tipo melodico A_2, il quale sembra ancor più strettamente riferibile al genere musicale della cantilena infantile. Esso si basa essenzialmente sull'iterazione di una semplice figura ritmica composta da due ottavi seguiti da due quarti:



Questa si inquadra in una frase articolata in tempo ternario, che si ripete senza alcuna variazione se non in uscita, dove si conclude sul tempo forte in corrispondenza del verso tronco. Anche in questo caso la chiusa cade sul terzo grado, cosa che rinvia ancora una volta ad un ambiente modale. L'estensione è contenuta in un ambitus di quinta: nella linea melodica, che predilige anche qui i gradi vicini, domina ancora l'intervallo di terza minore, alternato per una volta con la quarta [70].

Tre Re [A_2] - Penia 5.1.1982 (n. 138b, trascr. III.8)



[70] Come già rilevato in precedenza, questa versione presenta la prima strofa ampliata a cinque versi, il che comporta la ripetizione di un segmento melodico: al fine di evidenziare la struttura base del motivo riportiamo qui la seconda strofa. Si veda comunque la trascrizione integrale al n. III.8.

Un ulteriore elemento sembra caratterizzare in modo del tutto singolare questo canto. Il profilo melodico tocca sistematicamente il quinto grado della scala in corrispondenza del secondo tempo di ciascuna misura, il che si verifica spesso in uscita dall'intervallo ascendente (sia di terza che di quarta): nell'esecuzione ciò produce una sorta di accento secondario che enfatizza la persistenza di quel suono, il quale finisce per assumere il valore di un pedale interno alla dominante.

Tutti questi elementi concordano nel caratterizzare questo canto in un ambito ben lontano dalla moderna sensibilità tonale. Non a caso per esso non risulta documentata alcuna esecuzione polivocale, e non a caso tale melodia (come variante del canto dei Tre Re propria della *Val de Sora*) appare recessiva anche rispetto al tipo melodico proprio della bassa vallata.

3.4. Due modalità di variazione: il caso di Pera.

Rispetto alla relativa stabilità che il canto di Tre Re manifesta in alta valle, dove l'uso rimane sostanzialmente fedele ad un tipo melodico tradizionale (sia quello propriamente locale [A_2] sia quello proveniente da sud [A_1]), fa riscontro nell'area di Pozza e Vigo una dinamica evolutiva ben più intensa, che sullo stesso testo del Michi (modificato in quartine di ottonari) finisce per produrre una nutrita serie di rivestimenti musicali del tutto indipendenti e ben diversificati: nel corso della ricerca sono state documentate cinque ulteriori varianti melodiche, due a Pera e tre a Vigo di Fassa, che si aggiungono alla variante A_1, propria dell'intera area.

Il fenomeno sembra trovar spiegazione nel contesto sociale della bassa valle, che nei secoli si mostra relativamente più articolato e propulsivo rispetto a quello caratterizzante i villaggi della *Val de Sora*, più marginali e svantaggiati dal punto di vista ambientale ed economico. Sta di fatto che le testimonianze raccolte nell'area di Vigo e Pozza concordano nel tratteggiare lo sviluppo di una vera e propria rivalità tra gruppi diversi di questua, che in occasione del periodo natalizio si contendevano i favori delle ospitali case fassane [71].

[71] Si tenga presenta che i villaggi situati nell'amena conca di Vigo, Pera e Pozza, oltre ad un'agricoltura più redditizia, potevano contare su di una struttura sociale più differenziata, dovuta ad un certo sviluppo dell'artigianato e del terziario: Vigo in particolare era sede del Giudizio e della Pieve di Fassa [Ghetta 1974].

A Pera, ad esempio, si potevano avere contemporaneamente fino a cinque diversi gruppi di *Trei Rees* [72]. Qualche gruppo più temerario tentava pertanto di spingersi "oltre confine", invadendo così un territorio a sua volta già ampiamente saturato dai gruppi dei paesi vicini, i quali ovviamente reagivano in modo non sempre garbato. Così ad esempio si ricorda un episodio, avvenuto intorno agli anni '30, quando un gruppo di *Trei Rees* di Pera diretto a Pozza fu scortato da altri due ragazzi vestiti da guardie romane, con tanto di scudo e lance con funzioni non solamente simboliche. Spesso infatti le zone periferiche fra un paese e l'altro potevano riservare ai malcapitati qualche spiacevole sorpresa, come il furto del denaro raccolto con la questua, il danneggiamento della stella o dei costumi [73].

L'episodio della scorta con le guardie armate romane ai Re Magi decisi ad oltrepassare il confine con il paese limitrofo per invadere l'altrui territorio, subendo per due anni consecutivi oltre al disonore di una malconcia ritirata anche l'affronto del furto del bottino, testimonia comunque in modo eloquente le motivazioni che stanno alla base di questa usanza, almeno in epoca precontemporanea fino all'avvento dell'industria alberghiera [74]. Il radicale mutamento economico introdotto in Val di Fassa dal massiccio incremento turistico registrato a partire dal secondo dopoguerra, ha contribuito a stemperare notevol-

[72] «C'erano quelli di Pozza, poi magari due gruppi di Pera; (...) anche tre quattro gruppi, anche cinque gruppi in uno stesso paese, a Pera, e quindi dovevano andar fuori per forza». Intervista a Eugenio Bernard, Soraperra Anna "de Biasio" et al., Pera 26.6.1987 (n. 277).

[73] «C'era una grande rivalità. Mi ricordo Nola, la moglie di Franzeleto, vestiva i tre re, dato che andavano anche a Pozza; ma a Pozza c'erano anche di quelli che voleva rubare la borsa dei soldi. Allora la Nola ha vestito due ragazzi in stile romano, con le lance, proprio le guardie romane dei tre re e le hanno adoperate! (...) mi ricordo che là, dove c'era la stretta, lì saltavano fuori da dietro l'angolo e saltavano addosso ai tre re per rubar loro i soldi, e infatti una volta li hanno derubati. E allora dopo hanno preso due ragazzi per fare da guardia». Intervista a Eugenio Bernard, Soraperra Anna et al., Pera 26.6.1987 (ibidem).

[74] «E dò canche l'é vegnù i alberghi!... Oh allora era il boom! (...) Eh, facevano un bell'incasso in una sera, andando negli alberghi, perché per i villeggianti era una cosa nuova. E allora entravano fra i tavoli intanto che cenavano e tutti, tutti offrivano. (...) Prima degli alberghi, quando andavamo noi si racimolavano 9, 10, 13 lire, quando andava bene». Intervista a Eugenio Bernard, Soraperra et al., Pera 26.6.1987 (ibidem).

mente questo clima di agguerrita concorrenza. Oggi i Tre Re circoscrivono solitamente il loro raggio d'azione al proprio paese, individuando negli alberghi (sempre più numerosi) la mèta più sicura e redditizia: ma la spinta ovviamente non risiede più nel bisogno proveniente da certa povertà marginale che caratterizzava la società tradizionale [75].

Oltre che sul piano etnografico, la rivalità tra i diversi gruppi di Tre Re sembra aver avuto effetti significativi anche sul piano più strettamente musicale. Il caso di Pera, con le sue due varianti melodiche rispetto al motivo dominante nella bassa valle (A_1), può contribuire a far luce sulle dinamiche trasformazionali che hanno operato in Fassa intorno al canto dei Tre Re.

La prima di esse (A_3) presenta caratteri non molto dissimili da quelle precedentemente analizzate. Ritorna il caratteristico ritmo pastorale di 6/8, che sorregge una melodia articolata sulla consueta ripetizione dell'unica frase, modificata come al solito in uscita e terminante sul terzo grado della scala. L'estensione è contenuta ancora una volta nell'ambito di una quinta: solo un intervallo di terza minore, qui discendente, interrompe l'andamento per gradi congiunti.

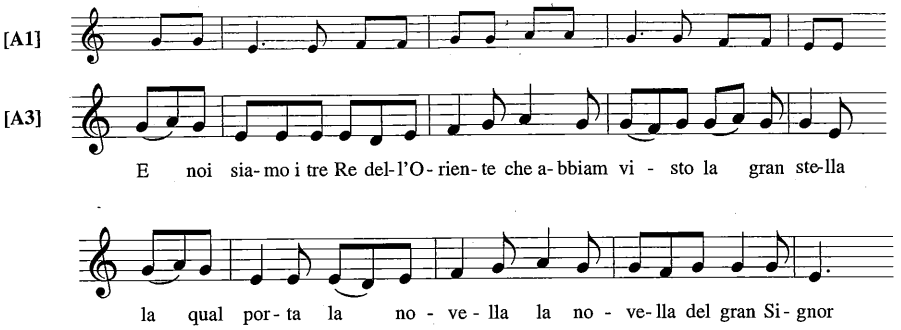
Questo profilo melodico non trova per ora riscontri nella letteratura etnomusicale dell'arco alpino, mentre invece un confronto più ravvicinato con A_1 fa apparire, al di là delle divergenze ritmiche, una somiglianza strutturale assai significativa, basata sull'intervallo di terza in apertura che sembra ricoprire per entrambi la funzione di cellula tematica elementare [76].

Si direbbe quasi che A_3 sia derivato "per variazione" da A_1, mediante lo sdoppiamento della nota iniziale che, curvando la linea melodica da *Sol-Sol-Mi* a *Sol-**[La]**-Sol-Mi*, provoca la ristrutturazione del canto sul ritmo di 6/8.

[75] «Andiamo solo a Pera, preferiamo gli alberghi, si prende di più». Martin, Cesare e Norbert vanno quattro o cinque volte negli alberghi, ricevendo anche 70.000 per sera. Il ricavato della questua, che può arrivare fino a 4-500.000 lire, viene diviso in quattro parti: la quarta parte viene inviata a un missionario di Fassa. Intervista a Martin Bernard, Cesare Bernard e Norbert Bernard, Pera 20.7.1986 (n. 243).

[76] Elemento che peraltro si può riscontrare anche nel motivo di Soraga.

Tre Re [A_3] - Pera 26.6.1987 (n. 272)



Se questo fosse stato davvero il meccanismo di trasformazione, il risultato sarebbe effettivamente apprezzabile: la "nuova" veste melodica si presenta con un tratto di cantabilità e scioltezza che certo mancano al motivo A_1, contraddistinto dall'andamento ritmico asimmetrico e da un sapore inequivocabilmente "primitivo".

Siamo certo ancora sul piano delle illazioni, tuttavia non si pensi che simili considerazioni siano incompatibili con il senso musicale presente in Fassa nei secoli passati: questa comunità, come dimostrano gli studi raccolti nel presente volume, non è affatto rimasta estranea all'evoluzione del gusto e della cultura musicale. Anzi vi sono significativi indizi che attestano una spiccata disposizione a selezionare i prodotti musicali, abbandonando motivi "superati" in favore di altri più rispondenti alle sensibilità dell'epoca [77].

[77] A tale proposito si tenga presente la testimonianza di Roberto Depaul di Moncion, classe 1893, riferita a proposito di un altro canto rituale proprio della tradizione fassana, la *Canzone della Buona Sera*: di questo canto esistevano un tempo due diversi profili melodici, il primo percepito come una nenia sgradevole, ed un secondo più piacevole e cantabile. Intervista Roberto *Luisio* Depaul, Moncion 19.4.1980 (n. 115). Si veda inoltre in quest'opera, vol. II, il saggio di Chiocchetti-Poppi, *La canzone della Buona Sera agli sposi.*

Sta di fatto che nel caso dei Tre Re l'innovazione, che riflette pur sempre un mutamento di gusto musicale, non provoca l'obsolescenza del modello primitivo, ma apre invece la strada ad un processo di moltiplicazione dei rivestimenti melodici di uno stesso testo. Sembra prendere avvio così una ricerca continua di nuove possibilità esecutive, che risulta funzionale alla necessità di fronteggiare adeguatamente la concorrenza dei gruppi di questua rivali. Nella diversificazione del repertorio musicale dei Tre Re non dovette risultare estraneo l'intervento degli adulti, che in un passato di miseria endemica potevano non essere del tutto insensibili al risultato della questua stessa. Certo è che, secondo le testimonianze raccolte, l'abilità vocale degli esecutori, la scelta di una nuova melodia o un particolare intreccio armonico (oltre che naturalmente la cura e la ricchezza dell'abbigliamento) venivano premiate con una maggior generosità [78].

Questo processo trova proprio a Pera uno degli esiti più emblematici ed estremi, nella seconda variante melodica ivi documentata (A_4) (n. 274, trascr. III.11). Questa si avvale infatti dell'aria di una canzone di Tita Piaz molto nota in tutta la Val di Fassa, *La più bella alpestre valle*, basata a sua volta sul profilo melodico del celebre canto alpino *Va l'alpin sulle alte cime*.

Si tratta evidentemente di un episodio recente, che tuttavia sembra collegabile con una pratica da lungo tempo in vigore in Val di Fassa, come dimostra il caso analizzato in precedenza: la variante A_3, infatti, per caratteristiche formali e connessioni genetiche sembra rinviare ad un orizzonte culturale ben più antico ed intimamente legato alla produzione musicale autoctona.

3.5. Giovanni Ghetta e le versioni di Vigo

Tra la variante A_3, la più vicina ai canoni arcaici dei motivi principali (3.3), e la variante A_4, estremo risultato di un processo di diversificazione melodica del canto dei Tre Re in Val di Fassa, sembrano collocarsi le tre ulteriori varianti documentate a Vigo.

[78] Intervista a Eugenio Bernard, Anna Soraperra et al., Pera 26.6.1987 (n. 273).

Giovanni Ghetta da l'Ones (1919-1986) all'organo di San Giovanni di Fassa

Il gruppo di canto di Vigo di Fassa (Foto Morelli)

Queste sono state registrate in occasione di due incontri successivi organizzati appositamente con un gruppo di cantori adulti, diretto da un personaggio molto popolare e piuttosto noto in tutta la valle: Giovanni Ghetta *da l'Ones* (1919-1986). Il Ghetta, non vedente, era un valente, poliedrico ed apprezzato musicista, organista presso la chiesa di S. Giovanni, suonatore e insegnante di fisarmonica sia cromatica che diatonica, armonizzatore arrangiatore e leader-animatore di molte formazioni musicali fassane, dal coro parrocchiale al gruppo folkloristico, fino all'orchestrina da ballo. Profondo e appassionato cultore delle tradizioni musicali fassane, Giovanni *da l'Ones* girava frequentemente da un paese all'altro della vallata, non soltanto per le sue richieste prestazioni musicali ma anche in qualità di insegnante; si può quindi supporre che egli abbia potuto ascoltare e memorizzare numerose varianti del canto dei *Trei Rees*, magari in seguito cadute in disuso.

Naturalmente il gruppo di canto formatosi a Vigo per l'occasione ha eseguito (a due voci) anche la versione A_1 già analizzata in precedenza, la quale a giudizio del Ghetta risulterebbe di facile esecuzione, quindi particolarmente adatta alla tessitura delle voci bianche proprie dei bambini in età scolare, che di fatto erano (e sono) i veri protagonisti della questua. Le rimanenti tre melodie, sempre secondo il Ghetta, più complesse e di difficile esecuzione, sarebbero invece più consone a giovani dai 10 ai 14 anni, oppure addirittura ad adulti, che eccezionalmente a loro volta potevano impersonare i Tre Re [79].

In effetti l'analisi musicale conferma ampiamente le osservazioni del Ghetta. Le tre varianti in questione presentano una struttura nettamente differenziata rispetto alle precedenti: la melodia non si basa sull'iterazione di una singola frase, ma su uno sviluppo più organico del motivo, che si articola per lo più su quattro frasi concatenate volte ad esplorare più a fondo le possibilità della scala tonale. L'ambitus risulta pertanto notevolmente maggiore, esteso rispettivamente ad una nona (A_5), ad una decima (A_6), fino a raggiungere una undicesima (A_7). L'ampliamento dello sviluppo melodico comporta soprattutto un deciso approdo

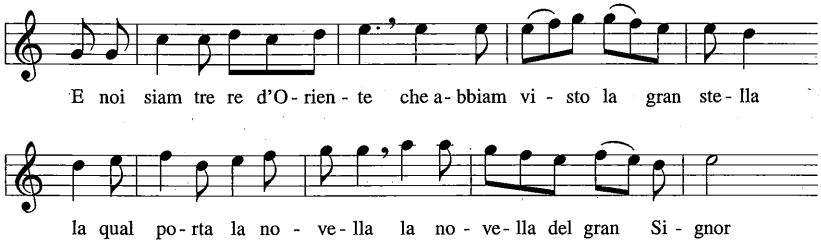
[79] Intervista a Giovanni Ghetta *da l'Ones* et al. Vigo 22.11.1980 (n. 146). Essendo di difficile accesso, le varianti più complesse risultano peraltro contraddistinte anche da una diffusione molto più circoscritta. A tutt'oggi queste risultano conosciute esclusivamente a Vigo: da tempo non venivano più eseguite e sono state pazientemente ricostruite dai cantori, su nostra richiesta, secondo le indicazioni del Ghetta.

alla tonalità: ciò risulta più chiaramente nelle varianti A_6 e A_7, che presentano entrambe una sequenza armonica articolata non solo sui gradi fondamentali (tonica e dominante) ma anche sull'efficace passaggio di sottodominante, che in corrispondenza della terza frase sottolinea il raggiungimento dell'apice nella linea melodica portando l'estensione alla sua massima apertura verso l'alto.

La maggior ricchezza armonica si evidenzia ulteriormente nelle esecuzioni polivocali, che pur limitate per lo più a due voci (con rari passaggi a tre), presentano in alcuni punti il moto contrario delle parti, pur in un ambito sempre rigorosamente omoritmico.

Ma è ancora una volta l'analisi del profilo melodico che offre indizi per collocare questi documenti in una sequenza diacronica. La variante A_5, tra le tre qui prese in esame, è certamente quella che conserva maggiori elementi riferibili a forme musicali di origine più lontana. L'ambitus è sì esteso a una nona, ma – prescindendo dall'intervallo di apertura – lo sviluppo melodico è poi contenuto entro i primi sei gradi della scala: un solo intervallo di terza interviene poi, alla quinta misura, ad interrompere il successivo procedere della melodia per gradi congiunti. Da qui deriva (oltre che dall'espressivo ritmo di 6/8) il particolare sapore pastorale che accomuna questo motivo al ciclo dei "Sacri Canti" documentati a Soraga: anche per quest'ultimo non è difficile immaginare un'esecuzione "a bordone", cui sembra alludere il salto di quarta in apertura.

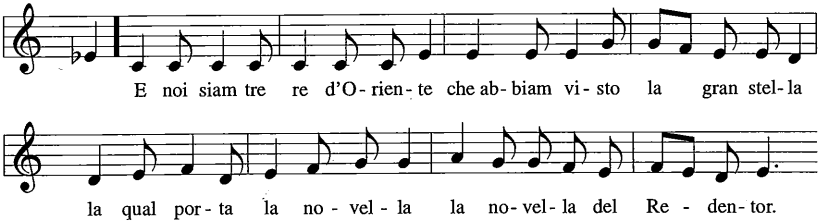
Tre Re [A_5] - Vigo di Fassa 22.2.1982 (n. 132, trascr. III.12)



Tali osservazioni acquistano una precisa rilevanza alla luce dei riscontri che di questo canto possediamo in aree limitrofe. Evidente e pressoché integrale è per esempio la coincidenza con una variante dei

Tre Re documentata da R. Morelli a Grumes, nel contesto di un articolato repertorio di canti natalizi [80].

Tre Re - Grumes 15.1.1989 [arch. R. Morelli, inedito]



Non sorprenderebbe se altre lezioni afferenti a questo tipo melodico venissero individuate nell'arco alpino. Il processo di diversificazione del canto dei Tre Re in Val di Fassa si sarebbe così alimentato anche mediante l'importazione di varianti formalizzate altrove, e ciò sarebbe senz'altro comprensibile in ragione dei frequenti contatti che intercorrevano, anche in epoca storica, tra i fassani e le popolazioni vicine. Se l'introduzione in Fassa di questo tipo melodico può essere avvenuta in tempi relativamente recenti (come sembrerebbe dimostrare l'identità formale con la variante di Grumes [81]), i dati dell'analisi inducono a collocare questo documento tra le forme musicali di matrice popolare originariamente connesse con la genesi dei canti natalizi-epifanici presso le comunità dell'arco alpino.

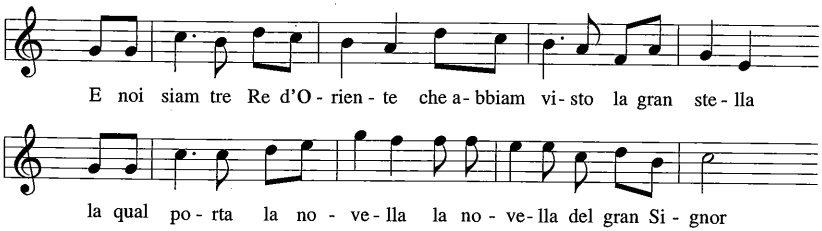
Non è superfluo rimarcare, a questo punto, come tutti i canti finora presi in esame (con l'ovvia eccezione di A_4 = *Va l'alpin*) presentino sviluppi melodici che escludono il passaggio per il settimo grado della scala, e ciò vale anche per quelli con ambitus uguale o superiore all'ottava. Viceversa le ultime varianti dei Tre Re documentate a Vigo (A_6 e A_7) non solo presentano un ulteriore ampliamento dell'estensione,

[80] La tradizione della *Stella* a Grumes non è più in funzione. È stato possibile comunque ricostruire il repertorio che comprendeva i seguenti quattro canti, i cui testi sono tutti contenuti nella raccolta Michi: *O angeli correte subito, Noi siamo i Tre Re dell'Oriente, L'unico figlio dell'eterno padre, Dormi dormi bel Bambin.*

[81] In questo caso il principio secondo cui «elemento determinante per riconoscere un diffusione non recente è la presenza di varianti musicali ben differenziate» varrebbe per negazione [Starec 1991, 359].

non solo evidenziano un più largo impiego di intervalli nella conduzione della melodia, ma vi introducono altresì un uso "strategico" della sensibile: questo è evidente in special modo nella variante A_6, dove la sensibile ha funzione decisamente armonica, come caratteristica dell'accordo di settima dominante.

Tre Re [A_6] - Vigo di Fassa 22.2.1982 (n. 131, trascr. III.13)



Allo stato attuale della ricerca non risultano analogie tra questi profili melodici ed altre versioni dei Tre Re documentate nel resto dell'arco alpino, ma raffronti più ampi e sistematici con motivi vaganti afferenti anche ad altri generi più o meno popolari potrebbero riservare delle sorprese.

Da un punto di vista genetico, rispetto ai casi precedentemente presi in esame, quest'ultime melodie sembrano appartenere infatti ad un ambito cronologicamente più vicino alla modernità, nonché ad un orizzonte assai meno caratterizzato in senso locale: è lecito il sospetto che si possa trattare di motivi popolari di importazione adattati alla nuova funzione, come nel caso rilevato a Pera con l'aria de *Va l'alpin sulle alte cime* [82].

Tuttavia non sfuggirà l'importanza che va attribuita a questi documenti: essi rappresentano la testimonianza delle ulteriori tappe che il canto dei Tre Re, nella variante testuale pubblicata dal Michi, ha percorso nel processo di differenziazione melodica verificatosi in Val di Fassa, sotto la spinta dell'evoluzione del gusto musicale. Una vicenda che incontra ulteriori motivi di interesse nella situazione presente a sud

[82] Si osservi per inciso l'analogia rilevabile tra la frase d'apertura di quest'ultimo tipo melodico e la variante A_6 raccolta a Vigo, cosa che potrebbe aver giocato un qualche ruolo nel favorire l'ulteriore ampliamento delle possibilità di variazione melodica nel canto dei Tre Re.

di Soraga, dove per il canto dei Tre Re compaiono non soltanto rivestimenti melodici ancora diversificati, ma anche supporti letterari del tutto indipendenti dalla tipologia fin qui esaminata.

3.6. Una variante melodico-testuale: il canto dei Tre Re a Moena

L'usanza dei *Trei Rees* nella tradizione di Moena e Forno presenta significative differenze rispetto alle versioni documentate nel resto della Val di Fassa a partire da Soraga, sia per quanto riguarda gli aspetti rituali, sia per quanto attiene alle forme letterarie e musicali utilizzate.

Come già ricordato, il rito dei Tre Re a Moena prevedeva in tempi recenti l'ostensione del presepio, elemento che in tempi recenti si era imposto rispetto al preesistente uso della Stella. Inoltre, il testo del canto eseguito non ricalca il componimento della raccolta Michi in uso nella parte superiore della valle, dal quale si discosta sensibilmente a partire dall'incipit: *Noi siamo i tre re* ***venuti*** *dall'Oriente*. Una lezione di questo canto, purtroppo limitata alla prima strofa, ci è stata trascritta nel 1909 da Cristiano Vadagnini, il quale aggiunge la seguente importante testimonianza: «Quest'uso è antichissimo, ma la canzone viene cantata da alcuni anni con un'altra aria» [83].

Un'altra innovazione sembra quindi aver interessato l'usanza dei Tre Re a Moena, tra Otto e Novecento: una nuova melodia, o forse più probabilmente un nuovo canto sullo stesso soggetto. L'evento sembra tuttavia inscriversi in un più ampio fenomeno di evoluzione del gusto musicale, già osservato anche altrove in Fassa, del quale lo stesso Cristiano Vadagnini ci rende testimonianza: «I vecchi cantano molte canzoni differenti che però ora si sentono ormai di rado... [Quelle nuove] vengono importate specialmente dai lavoratori» [84]. Pur in assenza di documenti probanti, è verosimile immaginare che il "vecchio" canto dei tre Re in uso a Moena in tempi antecedenti l'innovazione fosse analogo a quello documentato nel resto della valle, fosse cioè basato sul testo del Michi.

[83] Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa n. 114. Lettera datata 9.4.1909. Cfr. supra nota 61.

[84] Ivi, nn. 113-116.

Il "nuovo" canto presenta invece un testo che si trova pubblicato in un fascicolo a stampa dal titolo *Nuova operetta spirituale sopra la venuta dei Santi tre Re Magi*, rinvenuto a Fierozzo S. Felice in Val dei Mòcheni nel corso della già citata ricerca condotta da R. Morelli. Si tratta ancora una volta di un'edizione dei Remondini di Bassano, senza data e senza l'indicazione dell'autore [85]. Non è possibile pertanto risalire con certezza alla sua origine, anche se l'analisi formale può offrire indizi significativi per ipotizzare quantomeno una sua collocazione culturale e cronologica.

Il testo in questione, nonostante le divergenze formali, presenta un contenuto sostanzialmente analogo rispetto al componimento pubblicato dal Michi: coincide il soggetto recitante in prima persona e la sequenza degli elementi testuali (il viaggio guidato dalla stella, l'offerta dei doni, il commiato), qui trattati tuttavia con ampiezza maggiore. In particolare l'elencazione dei doni, che occupa una buona metà del testo, comprende spiegazioni di sapore ingenuamente didascalico circa la funzione (simbolica e non) di ciascuno di essi [86].

Del tutto diversa è invece la struttura metrica, articolata in quartine di settenari con rima AABC, con C sempre tronco: nelle strofe dispari la rima AA è data semplicemente dalla ripetizione del primo verso, mentre le pari nell'edizione a stampa presentano una coda formata da duplice iterazione del verso finale [87]. Da ciò si può dedurre come lo schema compositivo sia in realtà basato su due quartine così strutturate:

[85] Il titolo completo riportato sul frontespizio suona: «Nuova operetta SPIRITUALE sopra la venuta dei Santi tre Re Magi venuti dall'Oriente in Betlemme Ad Adorare la Nascita del Redentore GESÙ BAMBINO». Si tratta di un fascicoletto in 16° che raccoglie quattro fogli legati a filo, recanti ciascuno un soggetto distinto. Le altre composizioni hanno per titolo: "Ragionamento che fa Cristo al peccatore acciò si converta"; "Vera Risoluzione per amare Gesù Cristo e servirlo in questo mondo, per poi goderlo in Paradiso"; "Canzonetta Spirituale alla beata vergine Addolorata A piedi della croce" (si tratta di una traduzione in volgare dello *Stabat Mater* di Iacopone da Todi).
Il libretto era conservato con devota cura dalla signora Elena Oberosler "Auser", nel maso *Slomp*.

[86] Si veda il testo completo in *Appendice*.

[87] Quest'ultimo elemento, imputabile a modalità esecutive proprie del rivestimento musicale piuttosto che non a specifiche esigenze compositive, indurrebbe a pensare che l'edizione remondiniana riporti non una generica opera letteraria, bensì un testo già connesso con un uso musicale.

[A] Noi siamo i tre re
Noi siamo i tre re
Venuti dall'oriente
Ad adorar Gesù

[B] Ch'è un re superiore
Di tutti il maggiore
Di quanti che al mondo
Ne furono giammai

[rip.] (Ne furono giammai)

Tale articolazione bipartita si rispecchia fedelmente (come vedremo) nel profilo melodico in funzione a Moena.

Dal punto di vista linguistico il testo della *Nuova operetta spirituale*, pur mantenendo una sostanziale impronta popolare, contiene talune forme e costruzioni più ricercate (e non sempre inappuntabili) per lo più assenti nel componimento pubblicato dal Michi, come ad esempio «D'incenso l'odore / ne toglie il fetore / di stalla immonda», che talvolta stanno all'origine di fraintendimenti e deformazioni osservabili di frequente nelle lezioni tramandate oralmente [88].

Tuttavia il parallelismo tra i due testi è evidente: si direbbe di trovarsi di fronte ad una "variazione sul tema", dove il viaggio dei Tre Re viene trattato privilegiando gli aspetti narrativo-descrittivi, magari a scapito di certi intenti dottrinali che pur comparivano nel testo del Michi [89]. Le caratteristiche editoriali della *Nuova operetta spirituale* e diversi elementi stilistici e tematici del testo sembrebbero collocare questo canto tra i prodotti secondari (e forse più tardivi) della letteratura devozionale sviluppatasi sui modelli forniti dalle "Laudi a travestimento spirituale". Del resto, lo stesso titolo di "*Nuova* operetta" sembra alludere all'esistenza di un precedente: non sappiamo dire con certezza se questo possa essere individuato nel lavoro del Michi, ma di certo doveva trattarsi di un'opera a stampa tematicamente incentrata sui Magi, o quantomeno sulla Natività,

[88] Per esempio la versione raccolta a Moena da Lisetta Felicetti alla prima strofa reca: «Il re dei superiori / di tutti i maggiori / di quanti venne al mondo...» (n. 291).

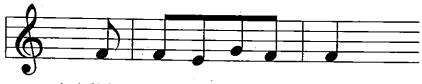
[89] Si noti qui ad esempio l'assenza di termini-chiave come "Redentore" e "Messia" con cui nel testo del Michi si sottolineava la funzione salvifica della Natività.

e – come già si è detto – nel panorama culturale post-riformistico finora non sono state individuate altre edizioni con queste caratteristiche [90].

Nonostante le prevedibili deformazioni linguistiche dovute all'uso nella tradizione orale, la lezione di Moena risulta sostanzialmente integra e fedele all'edizione a stampa, cosa che non sempre si verifica invece per le numerose versioni documentate altrove [91].

Il profilo melodico riflette, come già anticipato, la struttura bipartita del testo articolandosi in due sezioni ben distinte come è dato osservare raramente nel repertorio qui analizzato [92]. La prima sezione si apre con una frase formata da un salto di quarta e note per gradi contigui incentrate sulla tonica, immediatamente ripetuta una terza sopra; segue quindi un'ulteriore frase, più movimentata ed ulteriormente arricchita da intervalli, che si estende per un numero doppio di battute in corrispondenza dei versi 3 e 4. Un andamento più statico caratterizza la seconda sezione, la quale si conclude con la ripresa del segmento melodico del quarto verso, aperto come sopra sul secondo grado della scala.

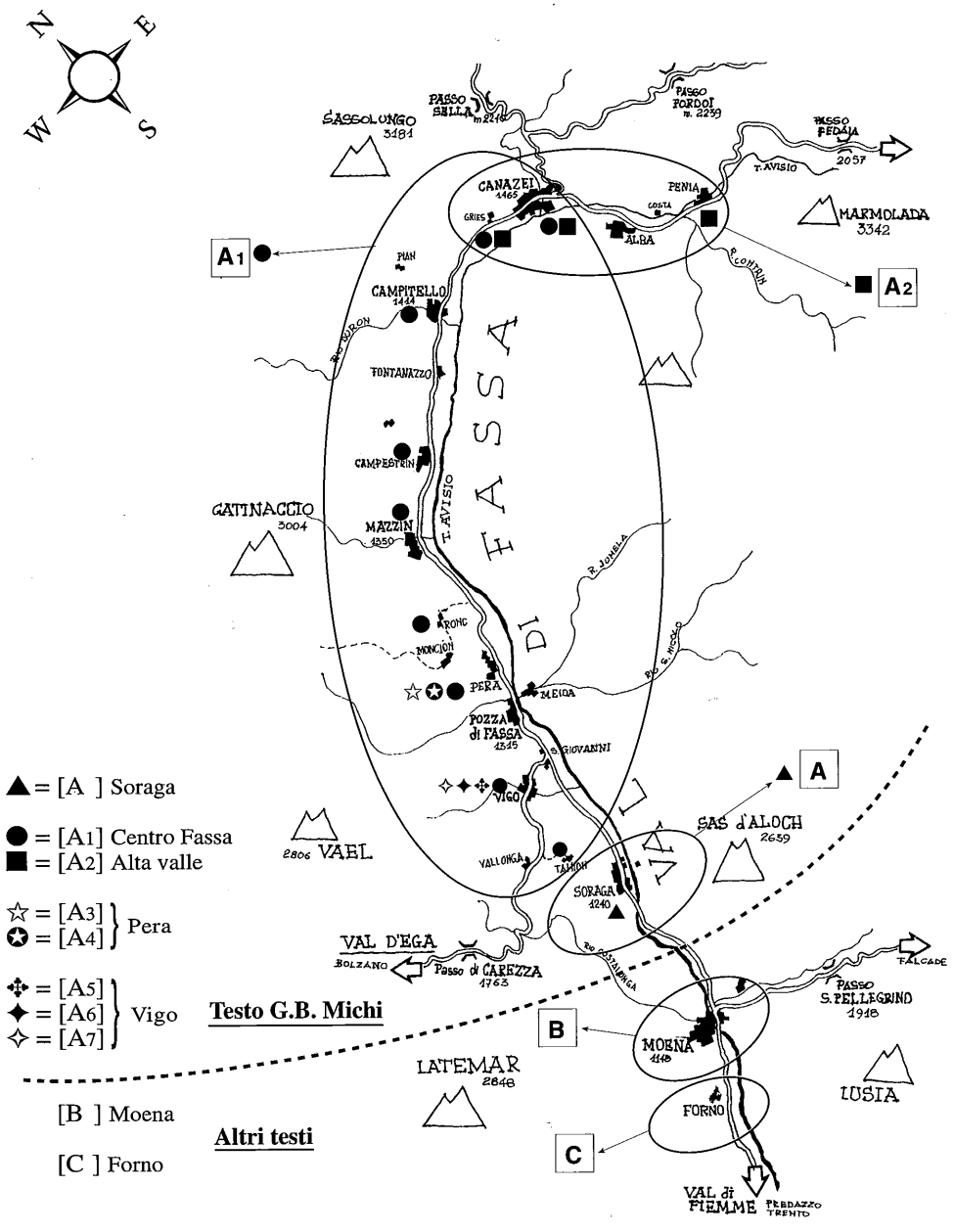
Benché la maggior parte dello sviluppo melodico non superi il sesto grado, l'ambitus raggiunge l'estensione di una nona. Il procedere della melodia si discosta dal movimento strettamente sillabico: sono frequenti i gruppi di note legate, per lo più a due a due, mentre alle misure 9 e 24 compare persino un gruppo di quattro crome, quasi una fioritura della linea melodica, caso finora mai riscontrato nel repertorio preso in esame.



[90] Del resto, come sappiamo, queste pubblicazioni appartenevano a un genere di stampe di larga diffusione, ma destinate ad un consumo immediato e perciò considerate di scarsa importanza ai fini della conservazione bibliografica [Infelise 1990, 304].

[91] Non vi è notizia tuttavia della presenza in loco dell'edizione a stampa: il testo in passato era veicolato piuttosto da trascrizioni domestiche manoscritte. Nel testo eseguito da Lisetta Felicetti manca peraltro la terza strofa, la quale tuttavia non è estranea alla memoria locale.

[92] Cfr. la trascr. integrale nn. III.15 e III.15bis. Le due esecuzioni raccolte peraltro si differenziano notevolmente sia in apertura, sia in uscita. Una strutturazione analoga, articolata in due parti, si ritrova solamente in *Oggi è nato*. Cfr. § 2.2.



▲ = [A] Soraga

● = [A1] Centro Fassa
■ = [A2] Alta valle

☆ = [A3] } Pera
✪ = [A4] }

✣ = [A5] }
✦ = [A6] } Vigo
✧ = [A7] }

Testo G.B. Michi

[B] Moena

[C] Forno

Altri testi

Le varianti del canto dei Tre Re in Val di Fassa

Il rito dei *Trei Rées* a Soraga. Anno 1982 (*Foto Morelli*).

Il rito dei *Trei Rées* in funzione a Penia, anno 1982 (*Foto Morelli*).

I *Trei Rées* a Moena. Epifania 1995.
Il rito è interpretato in questo caso da giovani adulti.

Per quanto riguarda il canto della Stella, *Noi siamo i tre re venuti dall'oriente* è il testo maggiormente documentato dalla letteratura etnomusicologica dell'arco alpino italiano [93]. In Trentino per esempio, varianti più o meno integre di questo canto sono state raccolte a Fierozzo San Felice e San Francesco in Val dei Mòcheni, a Balbido e Bondo nelle Giudicarie, a Javré nella Rendena, a Luserna, a Mezzocorona ed infine a Cembra e Grumes in Val di Cembra [94].

Il confronto fra queste varianti trentine evidenzia un dato sorprendente. Nella stragrande maggioranza dei casi il profilo melodico presenta elementi di forte analogia: al di là delle diversificazioni intervenute nella struttura testuale-melodica (e a prescindere dalle locali particolarità esecutive), in ciascuna è riconoscibile una stesso matrice musicale [95].

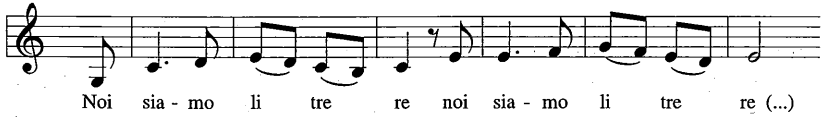
In questa sede non è possibile fornire una dimostrazione dettagliata di simili connessioni, tuttavia alcune esemplificazioni risultano necessarie. Si osservino per esempio gli incipit delle varianti raccolte nel Trentino nord-orientale, Cembra, Grumes e Fierozzo, dove è presente la ripetizione del primo verso (come del resto prevede il testo a stampa) realizzata per lo più mediante la ripresa del segmento melodico a distanza di una terza.

[93] Altan 1972, 403; Bignami 1976, 51-381; Catalan 1957, 198; Ciceri 1967, 78; Cornoldi 1968, 145; Cossar 1934, 54; Cossar 1941, 193; Fisch 1917, 47; In der Gand 1933, 33; Mognaschi 1989, 87; Mognaschi 1984, 24; Ghidoli-Sanga-Sordi 1976, 152-157,167; Paiola 1975, 23-25; Pasetti 1923,130-133; Pedrotti 1976, 290; Pellandini 1983, 161; Peressi 1960, 128; Radole 1965,13-16, 104; Sassu 1979, 601; Secco 1987, 94; Sever 1982, 64; Sordi 1979, 601; Starec 1988-89, 352-3; Stefanutto 1881, 260; Tassoni 1964, 127; Tedeschi 1894, 142; Valsangiacomo 1931, 83; Zanettin 1967, 25.

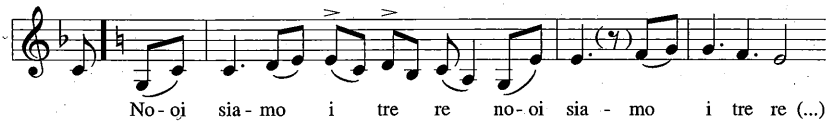
[94] Archivio Renato Morelli. In particolare per quanto riguarda Grumes, è opportuno evidenziare come nella tradizione di questo paese, che ebbe fra i suoi curati lo stesso Giambattista Michi, coesistano entrambi i testi: la *Nuova operetta spirituale* anonima, e *Noi siamo li tre Re d'Oriente* del Michi.
Potrebbe certo trattarsi di una singolare coincidenza, tuttavia non possiamo fare a meno di segnalare il fatto che in tutte le località del Trentino ove il rito dei Tre Re prevede l'ostensione del presepio (Moena, Luserna, Bondo e Javré) è parimenti in uso il testo della *Nuova operetta spirituale*.

[95] Fa eccezione la versione di Balbido, che del resto presenta un testo assai frammentario ed interpolato, quasi una scheggia approdata ad un tipo melodico del tutto diverso.

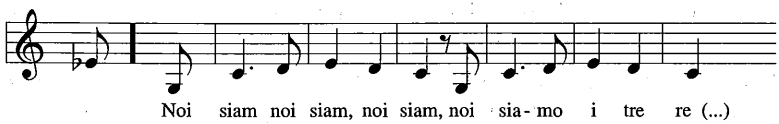
Tre Re - Moena, 27.6.1987 (n. 291, trascr. III.15)



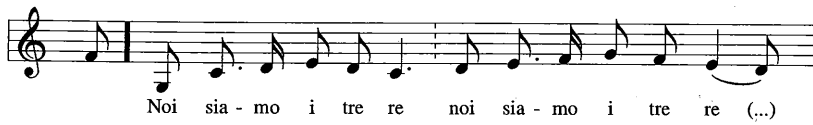
1. **Tre Re** - Cembra, 5.1.1987 [Arch. Morelli] [Zanettin 1967, 35]



2. **Tre Re** - Grumes, 15.9.1989 [Arch. Morelli, inedito]



3. **Tre Re** - Fierozzo, 6.1.1985 [Arch. Morelli] [96]

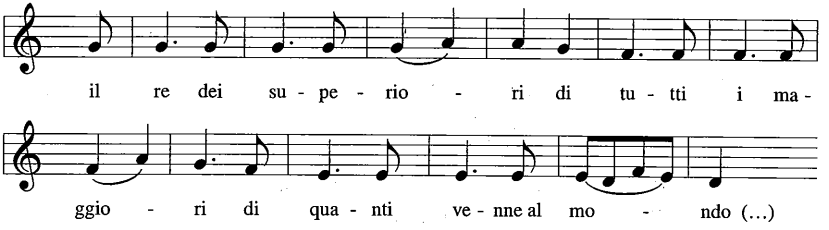


In ciascuna di queste varianti il motivo è tuttavia monotematico, cosicché ogni quartina viene eseguita sulla medesima aria, con opportuni adattamenti testuali, annullando di fatto l'articolazione bipartita della struttura originaria. A differenza di quanto verificato per Moena, a Cembra e Grumes ogni strofa viene conclusa da una coda che riprende il testo dell'ultimo verso.

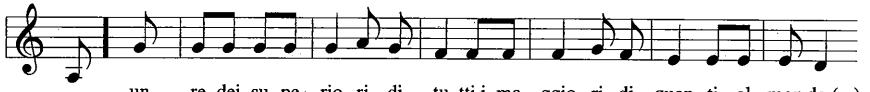
Ancora più stringenti le analogie con le varianti del Trentino occidentale (assai affini tra loro), dove il rivestimento melodico conserva la strutturazione in due parti propria del testo letterario: ovunque sono notevoli le coincidenze con l'aria documentata a Moena, anche se qui per brevità esemplifichiamo riportando solamente gli incipit del secondo segmento:

[96] Ora in Morelli 1996, 9.2.

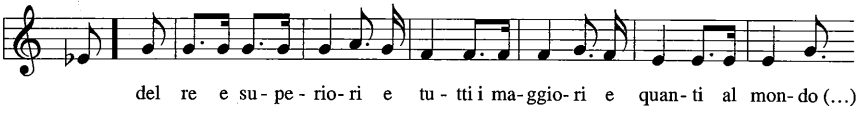
Tre Re - Moena 27.6.1987 (n. 291, trascr. III.15)



1. **Tre Re** - Bondo, 5.1.1993 [Arch. Morelli, inedito]

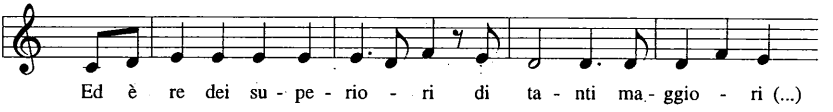


2. **Tre Re** - Javré, 6.1.1993 [Arch. Morelli, inedito]



La variante di Luserna rappresenta un caso altrettanto interessante. Le due sezioni del profilo melodico si alternano ugualmente sullo schema strofico bipartito, con analogie formali particolarmente significative rispetto alla variante di Moena: nell'esecuzione documentata la linea melodica del secondo segmento sembra seguire peraltro una ipotetica seconda voce alla terza inferiore.

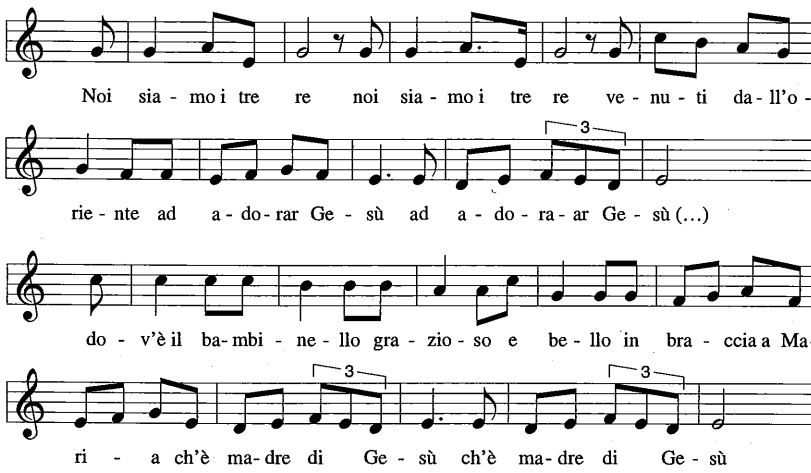
Tre Re - Luserna, 7.1.1993 [Arch. Morelli, inedito]



In genere, laddove si riscontrano analogie nella linea melodica, appare più stabile la parte iniziale della sezione interessata, mentre sembra più soggetta a variazioni la parte finale (con le sue eventuali ripetizioni): questa può essere alternativamente aperta sulla seconda (come a Moena) oppure chiusa col ritorno alla tonica (come ad esempio a Luserna, Cembra, Javré, ecc.).

A Mezzocorona è in funzione una variante ugualmente articolata in due sezioni, le quali tuttavia non si alternano per ogni coppia di quartine secondo lo schema già osservato: il primo motivo (che ricalca da vicino il tipo melodico riscontrato altrove) funge da supporto solo per le prime due strofe, mentre per tutte le seguenti si introduce un nuovo tema del tutto originale. Quest'ultimo tuttavia presenta un disegno melodico discendente con note ribattute che ricorda pur vagamente quello sopra esemplificato, benché intonato a distanza di una quarta.

Tre Re - Mezzocorona, 5.1.1994 [Arch. Morelli, inedito]



Come si può constatare dagli esempi sopra riportati, le varianti citate risultano comunque appartenenti ad uno stesso filone melodico-letterario riconducibile ad un unico modello formale, che per un verso trova un'attestazione sicura nel testo dell'anonima *Nuova operetta spirituale*

edita a Bassano. Più difficile, ma non impossibile, è invece individuare il profilo del primitivo tipo melodico che a quel testo si riconnette: la comparazione tra i materiali esaminati induce comunque a ritenere che tra le caratteristiche originali di questo debba essere compresa l'articolazione in due distinte sezioni, in perfetta aderenza con la struttura strofica bipartita del supporto verbale. Anche le ripetizioni del primo verso nelle strofe dispari, e dell'ultimo nelle strofe pari, sembrano caratteri intrinseci propri del tipo melodico rispecchiato nel testo della *Nuova operetta.*

Dall'esame delle varianti trentine si può rilevare inoltre che ad una maggior integrità del testo corrisponde solitamente una più sensibile consonanza del rivestimento melodico rispetto ai tratti formali sopra descritti, come a Moena, Bondo e Luserna. Viceversa, ove maggiormente la melodia si discosta dal nostro idealtipo si rileva al contempo una più profonda destrutturazione del testo, che appare per lo più frammentario ed interpolato, come ad esempio nel caso di Grumes, Javré e Mezzocorona. Fa eccezione la variante di Fierozzo, laddove la conservazione del testo potrebbe essersi giovata di un uso più duraturo dell'edizione a stampa, mentre il rivestimento melodico (oggi monotematico) sembra frutto di una interessante rielaborazione tipica dell'originale stile vocale proprio della comunità mòchena.

Tutto ciò attende ovviamente ulteriori e più ragionate conferme nell'esame sistematico di altre varianti documentate nel resto dell'arco alpino. Per ora ci limitiamo a segnalare le forti analogie riscontrabili con i profili melodici che il testo in questione assume nella vicina area veneto-bellunese [Secco 1987], e sull'opposto versante lombardo-piemontese a Premana [Sassu 1979] e a Viganella [registraz. Morelli-Leydi 3.8.1990, Archivio Morelli].

In ogni caso questi indizi potrebbero risultare significativi nella prospettiva di ricostruire in modo più dettagliato la singolare vicenda di questo canto. Ciò esula ampiamente dagli obiettivi del presente lavoro, ma in via del tutto provvisoria possiamo tentare alcune conclusioni.

A differenza del testo del Michi, che diffondendosi nell'arco alpino assume diversi profili melodici (fenomeno che si manifesta curiosamente in Val di Fassa in forma concentrata), il testo della *Nuova operetta spirituale* sembra diffondersi con altrettanto successo in stretto rapporto con un unico rivestimento musicale. Benché secondario, in

senso genetico e cronologico, rispetto al tipo documentato dal Michi, il processo di diffusione che interessa questo "nuovo" canto dei Tre Re dovrebbe aver avuto inizio in tempi relativamente lontani, in ragione delle non trascurabili modificazioni intervenute (sia nel testo, sia nel rivestimento melodico) lungo i percorsi della trasmissione trans-generazionale e della diffusione geografica.

Più difficile, sotto questo aspetto, è l'individuazione di precise direttrici diffusionali: tuttavia la particolare concentrazione di varianti affini riscontrata in area trentino-veneta potrebbe indicare proprio in questa regione il centro di diffusione del tipo letterario-melodico qui esaminato. Ed è proprio in quest'area che tra l'altro si sviluppa, fin dal sec. XVII, l'attività di editori "popolari" come i Remondini, i Monauni ed altri.

3.7. La variante tipologica di Forno

Anche a Forno l'usanza dei *Trei Rees* è caduta definitivamente in disuso una ventina di anni fa: essa è rimasta però ancora viva nella memoria della comunità ed è stato possibile pertanto raccogliere un'adeguata documentazione che ci consente di completare il quadro qui tracciato.

Le modalità cerimoniali presentano una sostanziale analogia con quelle comuni al resto della Val di Fassa (e a gran parte dell'arco alpino), incentrate sul mascheramento dei bambini in veste di Re Magi recanti una stella girevole di carta colorata. La particolarità riscontrata a Moena con l'ostensione del presepio non sembra dunque possedere un immediato retroterra in Val di Fiemme.

Per contro in questa località si rileva un elemento di tutto rilievo che riguarda ancora una volta il canto di questua. Il supporto verbale tradizionalmente in uso si discosta infatti sensibilmente dalle tipologie fin qui esaminate, nelle quali agisce sempre un soggetto recitante («*Noi* siamo i tre Re...»): qui al contrario l'azione dei Magi viene presentata e descritta per così dire "dall'esterno".

Il testo, articolato in quartine di senari con rima ABBC, sviluppa ampiamente l'episodio della strage degli innocenti perpetrata da Erode, che qui occupa ben quattro strofe e che nell'ambito dei nostri canti di questua rappresenta una significativa novità. L'ultima quartina è invece del tutto estranea al contesto, sia per contenuto, sia per struttura metrica, essendo palesemente derivata dal canto in uso a Moena: ciò si può

facilmente spiegare alla luce delle relazioni che storicamente legarono le due comunità [97].

Il tema della strage degli innocenti, sostanzialmente estraneo sia alla raccolta Michi sia al testo della *Nuova operetta spirituale*, risulta invece molto comune nelle rappresentazioni natalizie note con il nome di "Gelindo" [98]. A quest'orizzonte sembrano condurre anche i riscontri sul testo in questione raccolti in altre località. Ad esempio la versione dei Tre Re registrata a Carisolo in alta Val Rendena, pur in presenza di un diverso profilo melodico, si basa su un testo che coincide largamente con quello di Forno, salvo che per minime alterazioni imputabili alla tradizione orale e per la presenza di ulteriori strofe.

FORNO

Tre re dall'Oriente
per lungo cammino
dal nato bambino
la stella guidò.

Dagli arabi regni
i doni preziosi
gli aromi odorosi
ciascun gli recò.

Dal nato fanciullo
la gloria e la lode
ma il perfido Erode
soffrire non può.

CARISOLO 23.2.1988 [Arch. Morelli]

Tre re dell'Oriente
per lungo cammino
è nato il bambino
la stella guidò.

Dagli arabi i regni
i doni preziosi
gli aromi odorosi
ciascuno recò.

=

[97] Benché oggi appartenga amministrativamente al comune di Moena, Forno ebbe nei secoli una posizione del tutto distinta sia rispetto alla regola moenese, sia rispetto alla Magnifica Comunità di Fiemme: si tratterebbe di una comunità di minatori insediatasi nel territorio fiemmese in epoca più tardiva rispetto alla popolazione originaria, come dimostrerebbe il fatto che fino al 1953 non godette dei diritti comunitari. Il villaggio di Forno, che purtuttavia viene citato nei documenti fin dal sec. XIII, costituì storicamente per lo più una regola autonoma, ed ancor oggi si differenzia linguisticamente dalla ladina Moena per la sua particolare parlata fiammazzo-veneta [Ghetta 1974; Heilmann 1955].

[98] Si tratta di una forma di teatro popolare natalizio presente soprattutto in Piemonte, ma con attestazioni anche in Liguria e in Lombardia [Nigra Orsi, 1894; Renier, 1896]. Originariamente incentrate sulla figura del pastore Gelindo, tali rappresentazioni portavano in scena situazioni e personaggi propri della tradizione natalizia, compresi i Re Magi.

È nato da cura
geloso di regno
l'ingiusto e l'indegno
editto formò.

Editto crudele
che barbaramente
la turba innocente
la testa tagliò.

Gesù Bambinello
vezzoso e bello
in braccio a Maria
che è madre di lui.

=

In punto di cura
geloso l'indegno
ingiusto lo sdegno
l'editto formò.

Editto crudele
che barbaramente
la turba innocente
a morte donò.

Ma il santo Giuseppe
fuggito in Egitto
dal barbaro editto
il figlio scappò.

Prostrato ai tuoi piedi
ti adoro Signore
di questo mio cuore
un dono ti do.

Il repertorio natalizio di Carisolo comprende sei canti [99] uno dei quali, con incipit *I tre re magi continatamente,* presenta significative coincidenze con un canto della stella diffuso nel veronese e raccolto in tre lezioni diverse da Silvana Zanolli [1990, 95-99]. Il componimento, oltre a descrivere il viaggio dei Re Magi, accenna all'incontro con il re Erode. La Zanolli in particolare pubblica altre quattro lezioni di un ulteriore canto veronese della Stella con incipit *E dopo una gran stela risplendente*; anche in questo caso viene descritto il viaggio dei Magi con l'episodio dell'incontro con il Re Erode e la strage degli innocenti. La lezione più completa [Zanolli 1990, 97] prevede nove strofe che risultano essere una trascrizione pressoché letterale di una parte di un "Gelindo" ritrovato a Ponte Caffaro [100].

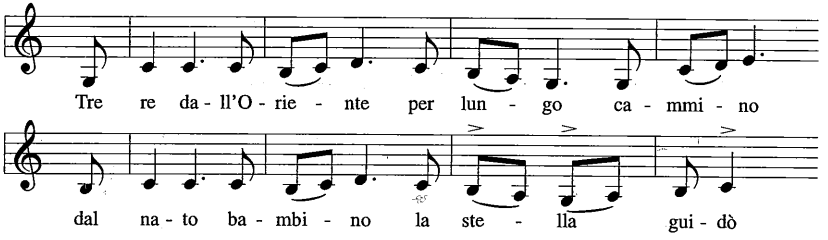
[99] Incipit: *Dolce felice notte; Tre re dell'oriente per lungo cammino; I tre re magi continatamente; In questa santa notte è nato in terra; Annuncia la Stella con raggio divino; Questa notte è nato in terra.* [Morelli 1994, 12-13]

[100] Titolo completo: «*La nascita di Gesù Bambino. Racconto storico del viaggio che fecero S. Giuseppe e la SS. Vergine in Betlemme*, Bassano, Stabilimento tipografico ditta Antonio Vicenzi, con approvazione ecclesiastico» (senza data).
Si tratta di un volumetto di sedici pagine fatto stampare a proprie spese da Stefano Fusi (nato a Ponte Caffaro nel 1898), il quale a sua volta aveva appreso questo lungo racconto in versi da un cantastorie che si esibiva alla fiera della *Madonna dell'Aiuto*

Simili indizi non possono certo autorizzare affrettate generalizzazione: non è possibile, in particolare, determinare con certezza se il testo utilizzato a Forno e Carisolo per l'usanza dei Tre Re provenga senz'altro da qualche "Gelindo", ovvero se nelle opere afferenti a questo particolare genere letterario (diffusosi a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo) siano confluiti per precise esigenze sceniche ed evocative anche dei canti già noti tra il volgo, ma originatisi su altre fonti letterarie preesistenti [101]. Resta il fatto che il testo in questione, per i caratteri formali sopra descritti, non sembra connesso ab origine con i riti di questua: potrebbe comunque essere approdato a questa funzione in un momento successivo, sulla scia di tanta letteratura devozionale-natalizia e di opere particolarmente fortunate come i "Sacri Canti" del Michi.

In attesa che uno studio sistematico sulle edizioni disponibili dei "Gelindi" possa contribuire ulteriormente a mettere a fuoco la questione, non ci resta che concludere l'analisi con alcune osservazioni relative al profilo melodico che caratterizza il canto dei Tre Re a Forno.

Tre Re - Forno 27.6.1987 (n. 299, trascr. III.16)



di Ponte Caffaro nel 1915. Nella tradizione popolare di Ponte Caffaro, questo "Gelindo"non veniva rappresentato in chiesa, ma eseguito su una propria melodia, da un gruppo di cantori nelle osterie o nelle stalle.

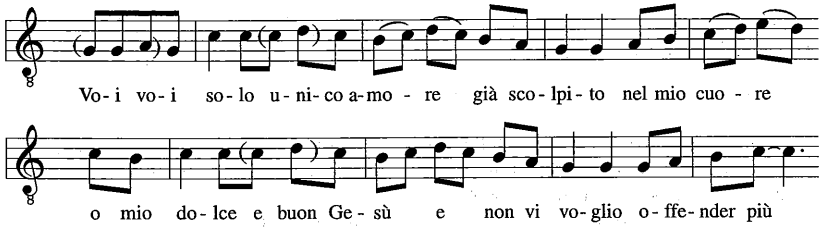
Il testo è articolato in quartine di endecasillabi intervallati a metà da un ottonario, con rima AABCC. In particolare il testo pubblicato dalla Zanolli con incipit: "*E dopo una gran stela risplendente*", nella sua lezione più completa (p. 97) prevede nove strofe che corrispondono largamente, pur con qualche aggiustamento metrico, al testo del volumetto di Ponte Caffaro (pp. 13-15).

[101] Ciò sembra essersi verificato, ad esempio, nel caso del "Gelindo"conservato dalla famiglia Leydi (*Il pastore Gelindo, ossia la natività di Gesù Cristo e la Strage degli innocenti. Rappresentazione sacra*, Torino, presso Giovanni Binelli e figlio, Libraio, Barbaroux, già Guardinfanti, s.d.) che riporta il testo del canto *Dormi dormi bel bambin*, pubblicato dal Michi. Rispetto alle 25 strofe del Michi, sono presenti in questo caso 17 strofe, la maggior parte delle quali corrispondono esattamente a quelle del sacerdote teserano; alcune presentano leggere modifiche, una (la quinta) risulta del tutto originale.

Ritorna qui una struttura già largamente nota nelle varianti fassane, basata sulla duplicazione di una unica frase appena variata in chiusura. L'estensione è ancora limitata ad una sesta, ma con la tonica in entrata e in uscita; a prescindere da un salto di quarta in apertura, la conduzione della melodia procede sostanzialmente per gradi contigui. Il disegno melodico, assai semplice ed immediato, evidenzia in chiusura un curioso spostamento di accenti che altera sensibilmente la familiare scansione in tempo ternario. L'esecuzione a due voci raccolta a Forno (cfr. III.16) risente certo della pratica del canto corale in uso presso gli adulti: tuttavia la seconda voce si discosta dal consueto andamento per terze parallele, insistendo più sovente a mo' di bordone (come in casi già esaminati) sui gradi fondamentali della scala.

A Carisolo lo stesso testo si avvale di un supporto musicale affatto diverso, assai prossimo ad un noto motivo religioso di più recente diffusione. Al contrario il profilo melodico tradizionalmente in uso a Forno manifesta elementi di una certa originalità e vetustà, e trova interessanti analogie formali con un canto devozionale raccolto a Canazei:

Gesù unico amore - Canazei 27.6.1987 (n. 284b, trascr. IV. 29)



Resta comunque singolare che il testo in questione si presenti in modo così puntiforme (e con diverso rivestimento musicale) nell'usanza dei Tre Re di località così geograficamente lontane.

4. Considerazioni sulle dinamiche culturali nelle valli del Sella

Le vicende legate ai "Canti Sacri" e alle forme letterario-musicali del canto dei Tre Re in Val di Fassa ci ha consentito di aprire uno significativo spaccato nella storia culturale di una comunità collocata secolarmente sul confine tra due vaste aree linguistico-culturali, dotate ciascuna di dinamiche interne assai vitali che assai per tempo ebbero a far sentire i propri effetti sulle valli dolomitiche. Su questo terreno i documenti raccolti giungono ad avvalorare l'osservazione di W. Belardi a proposito della compresenza dell'italiano e del tedesco nella Ladinia sellana, laddove si sottolinea in particolare l'importanza progressivamente assunta dall'italiano come lingua della predicazione e del canto sacro a partire dai secoli XVI e XVII [102].

La diffusione della letteratura popolare-devozionale in epoca post-conciliare fu certo un'operazione consapevole sia sul piano dottrinale, sia su quello linguistico, come già si è avuto modo di vedere [103]; da questo punto di vista la fortuna di operette come i "Sacri Canti" del Michi e la diffusione di testi in italiano legati alla ritualità popolare (come nel caso dei Tre Re) contribuirono certamente non poco a radicare anche in Val di Fassa la conoscenza della lingua italiana presso i ceti popolari [Macchiarella 1990].

Sappiamo che il tedesco, come lingua "alta" del canto liturgico popolare, non fu del tutto estraneo alla tradizione di Fassa, come dimostrano i testi raccolti da Giovanni Jori nel 1909 [104], ma certamente la lingua italiana in questo campo ebbe presto un ruolo di predominio indiscusso.

Diversa, e per certi versi speculare, fu invece la sorte della vicina Val Gardena, dove fin dai secoli XVII e XVIII fu il tedesco a conquistare

[102] «L'italiano aveva cominciato a diventare familiare per gli adulti dopo che, con la Controriforma, era divenuto nelle parrocchie ladine la lingua della predicazione, della confessione, della preghiera e, accanto al tedesco, la lingua del *canto sacro*...» [Belardi 1994, 69].

[103] Cfr. supra, § 1.2. Sul ruolo dei Gesuiti nell'affermazione di questo complesso rituale-dottrinario si veda Moser 1985, e più recentemente R. Morelli 1996.

[104] Cfr. supra nota 27.

nel canto liturgico lo spazio maggiore [105]. Attestazioni significative di tale presenza si hanno anche sul versante della ritualità popolare, come ad esempio nell'usanza del *Klöckelsingen,* evidentemente mutuata dall'area tirolese di lingua tedesca, insieme al testo del relativo canto augurale, detto in gardenese "tlecanoht" (ted. *Klöckelnacht*) [106].

Resta il fatto che, allo stato attuale delle ricerche, nelle altre valli ladine non sembra attestata la presenza di tradizioni legate all'usanza dei Tre Re, o comunque connesse con il ciclo dei canti natalizio-epifanici pubblicati dal Michi [107]: i canti con testo ladino che attualmente in quelle valli vengono eseguiti in occasione dell'Epifania (*Santa Guania*) non sono quindi di tradizione locale, ma sembrano mutuati per traduzione da forme di *Sternsingen* provenienti dai vicini paesi di area germanofona. Verosimilmente si tratta di un costume di recente introduzione (o re-introduzione?), promosso dalle autorità diocesane nel contesto di lodevoli iniziative per la raccolta di offerte a sostengo delle missioni.

Sotto il profilo storico-etnografico la Val di Fassa risulta oggi collocata al limite settentrionale dell'area di espansione verso nord di un

[105] Si veda ancora W. Belardi, che basa le sue argomentazioni in proposito sulla preziosa testimonianza del medico Rupert Dietrich, risalente all'anno 1771: benché l'italiano fosse ancora largamente impiegato come lingua della predicazione e della preghiera, nelle chiese di Gardena i cantori cantavano durante tutto l'anno canti tedeschi, seguiti in ciò non di rado anche dal popolo [Belardi 1991, § 13 e passim]. Secondo altri, tuttavia, anche in Gardena l'italiano restava la lingua prevalente del canto popolare di ispirazione religiosa [Demetz 1982, § 3.4].
Nello stesso periodo anche in Val Badia l'uso del tedesco nel canto liturgico sembra ulteriormente consolidato: si veda l'ampia raccolta di canti devozionali in lingua tedesca documentata in N. Wallner, *Deutsche Marienlieder der Enneberger Ladiner (Südtirol)*, Wien 1970, in cui si riflettono evidentemente le nuove tendenze linguistico-culturali venute a maturazione tra Sette e Ottocento.

[106] Tir. *klöckeln*, "bussare". Un corteo mascherato, accompagnato da musicanti, visita le case del villaggio nei giovedì di Avvento cantando varie strofette augurali: il testo, in tedesco-tirolese, può variare da paese a paese [Demetz 1982, 81-83]. Quest'usanza, per modalità esecutive e per collocazione calendariale rispetto al Natale, sembra davvero il corrispondente speculare della questua dei Tre Re. Sull'analoga usanza nota con il nome di *Anklöpfeln* e *Herbergsuchen*, e sulla sua diffusione nell'area tirolese, cfr. Haider 1985, 410-411.

[107] Dorsch-Craffonara 1974, Demetz 1982. La situazione non appariva diversamente all'inizio del nostro secolo: nella *Volksliedsammlung Gartner* (Tiroler Landesarchiv, Innsbruck), che pure conserva un'ampia documentazione sul canto popolare in Gardena e Badia, non si trova alcuna traccia delle ritualità epifaniche.

insieme di usi rituali e musicali incentrati su un filone della letteratura devozionale post-riformistica, veicolato attraverso la lingua italiana. È probabile che la posizione geografica della valle abbia contribuito a preservare ricchezza e vitalità di tali ritualità natalizie, cosa che altrove non è accaduta. Ricordiamo che le questue epifaniche, presto degenerate nei centri maggiori in sconvenienti baldorie e in forme di accattonaggio organizzato assai poco edificanti, furono aspramente combattute dalle autorità, e ciò avvenne sia nel Principato vescovile di Trento sia nei territori germanofoni più a nord [108]. Non è dato sapere se tali degenerazioni, nonché i conseguenti divieti, abbiano interessato anche i territori brissinesi: il fatto che, a differenza di Fassa, le altre valli ladine non conservino usanze incentrate sul rito della Stella potrebbe far pensare agli effetti di un qualche intervento dissuasivo operato dall'autorità ecclesiastiche dell'epoca.

D'altra parte una forma di questua epifanica è pur presente (e assai radicata) nelle valli di Gardena e Badia: l'usanza *(Cianté l bon ann)* presenta vari elementi che la accomunano ai riti sopra analizzati, ma è del tutto disgiunta da riferimenti alla tradizione cristiana dei Magi e della Natività [109]. Il canto ancora oggi in uso in Val Gardena si basa sul saluto augurale *"Bon di y bon ann"*, una formula comune anche al Friuli e ai Grigioni, la qual cosa fa supporre agli studiosi una relativa antichità del rituale.

[108] Clemente Lunelli, nel corso di una sua ricerca (ancora inedita) condotta presso l'Archivio Principesco vescovile (Libri copiali, Serie II, *Proclami delle cancellerie del principato),* ha raccolto un'imponente documentazione sui divieti dei canti di questua nel Principato Vescovile di Trento. Le ordinanze, emanate con singolare puntualità dal Principe vescovo pressoché ogni anno dal 1737 al 1770 ed oltre, evidenziano come l'usanza "peraltro lodevole" fosse divenuta occasione di comportamenti dissoluti e canti licenziosi con cui personaggi poco raccomandabili profanavano le notti comprese nel periodo tra il Natale e L'Epifania.
Dai documenti esaminati dal Moser la decadenza della pia usanza in ambito germanofono emerge con tinte ancora più fosche. Già all'inizio del secolo XVII lo *Sternsingen* è per lo più divenuto appannaggio di una "ignobile plebaglia" di pezzenti, disoccupati e perdigiorno. Proclami e divieti si susseguono in Baviera e nelle regioni limitrofe sino a tutto il secolo XVIII, accompagnati da denunce e processi per disordini e risse occorsi durante siffatte "questue", talvolta così violente da sfociare persino nell'omicidio [Moser 1985, 65 e segg.].

[109] Demetz 1982, 69-70, Dorsch-Craffonara 1974, 306. Nel giorno di Capodanno (o anche nei giorni precedenti) i bambini vanno di casa in casa per *cianté l bon ann*, ricevendone in cambio semplici doni o piccole somme di denaro (la *bonaman*).

D' ORDINE, E COMANDO

Di Sua Altezza Reverendiſſima Monſig.

PIETRO VIGILIO

VESCOVO, E DEL S. R. I. PRINCIPE DI TRENTO
MARCHESE DI CASTELLARO &c. &c.

DE' CONTI DI THUNN, ED HOHNSTEIN &c. &c.

Signori Signore, e Padrone noſtro Clementiſſimo.

IN vigore del preſente Editto da pubblicarſi, ed affiggerſi in copia ne' Luoghi ſoliti di queſta Città, e delle Giuriſdizioni di queſto Principato ſi inibiſce a qualunque Perſona di che ſtato, ſeſſo, e condizione eſſer ſi voglia il farſi lecito nelli correnti giorni del Santiſſimo Natale ſino all' Epifania incluſive cantare ſulle Pubbliche ſtrade di notte tempo il Puer natus, o altri Sagri Inni, molto più poi qualunque altra profana Canzone, come pure il girare ſuonando alcuna ſorte di iſtromenti ſotto pena non ſolo di Ragneſi cinquanta per cadaun contrafaciente ogni volta che &c. da applicarſi per due terzi all' Eccelſo Fiſco, e per l'altro all' Accuſatore, ma ben anche della Prigionia in ſubſidium &c. e così &c. con queſto &c.

Dato in Trento dalla Cancellaria del Caſtello del Buon Conſiglio li 20. Dicemb. 1793.

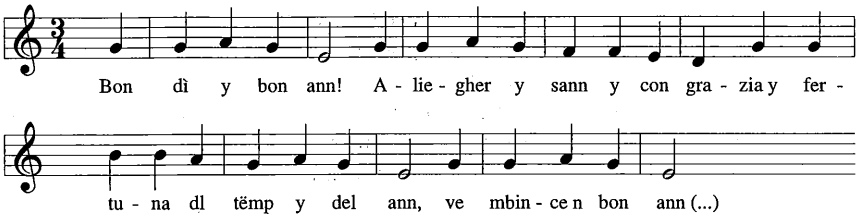
F. V. BARBACOVI CANCELLIERE.

Bernardino de' Manci Secretario.

IN TRENTO, Per Giambattiſta Monauni Stampator Veſcovile.

Ordinanza del principe vescovo di Trento Pietro Vigilio Thun che vieta i canti di questua natalizio-epifanici. Trento, 20 dicembre 1793.

Bon di, bon ann - Val Gardena [Demetz 1982, 70]



Bon dì y bon ann!
Aliegher y sann
y cun grazia y fertuna
dl temp y del ann,
ve mbince n bon ann
cun grazia y sanità
cul mancul picià [110]

È difficile dire se in queste usanze si conservino elementi arcaici delle questue legate al solstizio invernale, non investiti dal processo di cristianizzazione, o se si tratti di formalizzazioni seriori "scorporate" dai culti epifanici anche in virtù delle proibizioni settecentesche. Sta di fatto che in Fassa, dove la questua epifanica appare ab antiquo connessa con la tradizione cristiana dei Magi, il saluto augurale *"Bondi, bon an"* come formula rituale per lo scambio di doni resta per lo più circoscritto ai rapporti di compadrasco [111], e non assume i caratteri di un vero e proprio canto di questua destinato all'insieme della comunità: la fun-

[110] «Buon dì e buon anno / felice e sano / con grazia e fortuna / del tempo e dell'anno / vi auguro un buon anno / con grazia e salute / e con meno peccato». Il saluto augurale suona "bun dé, bun ann" in Val Badia, ma manca di uno sviluppo testuale più ampio. Esiste anche un rivestimento melodico, che tuttavia è opera d'autore moderno: «Ob es auch eine ältere Melodie gegeben hat, ist nicht sicher» [Dorsch-Craffonara 1974, 306].

[111] L'usanza di rivolgere a capodanno il saluto rituale *bondì bon an*, o *bondì bombona a mi*, consente in particolare ai figliocci di ricevere un dono da parte dei padrini, che in passato consisteva per lo più in ciambella detta *bracel*. L'usanza in Fassa prende il nome di *venjer la bombona* [Trentini 1986].

zione attibuita in Gardena al *cianté l bon ann*, è qui già svolta dal canto dei *Trei Rees* [112].

Anche in Val di Fiemme oggi l'usanza dei Tre Re e dei canti di questua non è in alcun modo documentabile, mentre risulta tuttora in funzione nella vicina Val di Cembra [113]. Questo fatto a sua volta potrebbe essere imputato agli effetti delle proibizioni del Principe Vescovo di Trento, poiché vi sono elementi che ci inducono a ritenere che in tempi più remoti anche la patria del Michi abbia conosciuto i rituali ed i canti natalizi di cui ci siamo occupati nel presente saggio [114]. Per contro la lontananza dai centri urbani di talune aree più periferiche, come Moena, Forno, Cembra ed altre località del Trentino, potrebbe essere stata ragione sufficiente per rendere poco efficaci gli editti vescovili in materia, determinando una sostanziale continuità della tradizione, in modo non dissimile da quanto avvenne nella Val di Fassa, comunque non soggetta all'autorità trentina.

La diffusione dei testi paraliturgici natalizio-epifanici nell'area veneta, specie lungo l'asta del Piave, si caratterizza per una spiccata tendenza ad una più o meno profonda "dialettizzazione" del contenuto verbale; viceversa la documentazione disponibile per l'area atesina mostra una più marcata fedeltà al modello linguistico originale. Ciò può essere talora imputato alla distanza linguistica propria di isole alloglotte o minoritarie che rende difficoltoso l'adattamento linguistico (come nel

[112] Tuttavia restano sorprendenti le analogie formali tra i due diversi rituali, anche sotto l'aspetto musicale. Il profilo melodico del *Neujahrslied* gardenese presenta più di un punto di contatto con talune forme musicali che il canto della Stella assume in Val di Fassa: ciò vale soprattutto per il primo segmento, caratterizzato da un ambitus assai limitato dove si nota il classico intervallo di terza minore, proprio delle cantilene infantili. Contrariamente a quanto ritiene E. Demetz [1982,69], anche il motivo soggiacente (se non proprio il canto in sè) potrebbe essere a sua volta piuttosto antico.

[113] Secondo la testimonianza di Paolo Deflorian, in epoca storica a Tesero l'usanza non era in funzione, ma la località veniva talvolta visitata da compagnie di Tre Re provenienti dall'alta Val di Cembra (Valfloriana).

[114] Una copia ottocentesca dell'opera del Michi risulta conservata a Tesero in casa di Adriano Zanon, mentre è ancora generalmente noto il tradizionale canto *Angeli correte subito*, il cui testo è compreso nella raccolta del sacerdote fiemmese (cortese comunicazione del prof. Paolo Deflorian). Viceversa a Predazzo non si ha memoria di canti afferenti al repertorio del Michi: in tempi recenti erano in uso canti natalizi-epifanico d'altro tipo (*Deh sorgi amica stella; O felice, o chiara notte*; cortese comunicazione del prof. Nicolino Gabrielli).

caso di mòcheni e ladini), ma potrebbe essere più in generale connesso con il maggior grado di dimestichezza con la scrittura, acquisito per tempo dai ceti popolari del vecchio Tirolo rispetto alle popolazioni viciniori: tale fatto ha riscontro tra l'altro anche nella più duratura diffusione delle operette a stampa, o delle loro trascrizioni manoscritte, presso le comunità locali.

La dinamica di diffusione di simili testi è in effetti oggetto di una riflessione appena iniziata, cui forse potrà contribuire anche la documentazione qui presentata. Tuttavia abbiamo potuto constatare come tra le vicende legate ai componimenti letterari e quelle relative ai fatti musicali non vi siano sempre rapporti univoci. In altre parole, la presenza in una determinata comunità di un prodotto letterario "esterno" (di origine colta o meno) non comporta necessariamente l'assunzione di modelli melodici altrettanto esterni: la documentazione raccolta in Val di Fassa a proposito del canto dei Tre Re mostra chiaramente come la migrazione di testi formalizzati nella scrittura, ma passati alla tradizione orale, possa di volta in volta incrociarsi con prodotti musicali *indipendenti*, dovuti spesso a meccanismi attivati in loco dalla cultura popolare.

La sorprendente varietà di supporti melodici riscontrati in Val di Fassa in connessione con la ritualità natalizio-epifanica mostra effettivamente una vitalità musicale non scontata per una piccola comunità alpina. Su questo terreno i processi di acculturazione (dovuti alla precoce scolarizzazione e ai frequenti contatti dei fassani con le popolazioni limitrofe) sembrano sovrapporsi agli effetti di una dinamica endogena.

In particolare a Moena è possibile documentare la migrazione di un testo già connesso con un supporto melodico determinato. L'omogenea presenza del testo del Michi a nord di Moena, e la sua presumibile diffusione anche a sud lungo il corso dell'Avisio, sembrano ricondurre il caso in questione (così come quello di Forno) a fenomeni di sovrapposizione seriore, di tipo innovativo e puntiforme.

Sia i fatti letterari che quelli musicali, a loro volta, risultano intrecciati in modo complesso con le ritualità della cultura popolare, la cui diffusione sarebbe semplicistico ricondurre ai fenomeni migratori che presiedono alle fortune di singoli canti. Su questi aspetti della problematica, il presente lavoro non può offrire che stimoli e materiali di raffronto, i quali – per quanto interessanti – non possono formare un

quadro interpretativo globale. Le stesse considerazioni qui abbozzate restano tentativi provvisori in attesa di verifiche su più ampia scala, dove peraltro la ricerca scientifica sconta tuttora pesanti condizionamenti dovuti allo stato ormai precario della memoria popolare, all'incompiutezza delle rilevazioni sul campo e soprattutto ai limiti della riflessione generale sulle dinamiche di scambio e di interrelazione tra cultura dotta e cultura popolare.

APPENDICE A

ANTIPHONARIUM CORALE CONFECTUM PRO ECCLESIAE APOSTOLORUM PETRI, ET PAULI
SORAGAE. MDCCCLXVI.

[Aggiunta manoscritta di Giacomo Pellegrin, 20 febbraio 1891, pp. 11]

[p. 1]
ALLA ONOREVOLE MEMORIA

Degli Cantori di questa Venerabile Chiesa dei Santi apostoli Pietro e Paulo di Soraga, Regalarono con perfetto finne ed un grande utile a tutto il decoro della Chiesa il presente Antifonario nel Anno 1865. al presente Antifonario apartengono gli sotto nominati Cantori i quali fecero il presente Donativo all Coro della Chiesa dei S.[anti] A.[postoli] P.[ietro e] P.[aolo]

Capo Coro	Battista Sottopera	Pederiva Batistta
	Pederiva Andrea	Pederiva Michele
	Sottopera Pietro	Decrestina Giorgio
	Marcho Giuliani	Decrestina Nicolo

Copiate li 20 febbraijo 1891
Giacomo Pellegrin

[p. 2]
ORAZIONE

Onipotente Eterno Dio Padre Celeste mirate con gli ochi della infinita misericordia la nostra miseria e necessità abbiate pietà di tutti i fidegli Cristiani per i quali il vostro unigenito figliolo Signor nostro, e Salvatore Gesù Cristo ha voluto volontariamente darsi nelle mani dei peccatori e Spargere per essi sino all'ultima Stila del suo preziosissimo sangue sopra il tronco della Santa Croce per amor di questo Gesù alontanate da noi benignissimo Padre le ben meritate pene e pericoli presenti e futuri preservate dalle perniziose seduzioni dalla guerra dalla carestia dalle malattie ed afflizioni e miserie, concedete ancora lume e forza ai Superiori tanto Ecclesiastici che secolari affinché essi esigano da noi quelo soltanto che ridonda a vostra divina gloria per la nostra Salute per la pace e la prosperità di tutto il Cristianesimo,

O buon Dio della pace concedete tra i fedeli la vera unione nella fede senza

Scisma e divisione convertite i nostri cuori al amore. Dateci zelo e premura per la giustizia affinche noi come obedienti creature ci rendiamo in vita come in morte sempre degni di voi.

[p. 3]

O buon Dio noi vi preghiamo altresi per i nostri amici et inimici per gli sani et infermi per li affliti e tribulati cristiani per li vivi e defunti,

Vi racomandiamo ancora o signore tutte le nostre accioni la nostra vita e la nostra morte fate che godiamo Solo la vostra grazia qui in terra e fra i beati in Cielo acioche vi posiamo lodare et adorare con eterno giubilo et alegreza,

Questo concedete o Signore Padre Celeste per amor di Gesù Cristo vostro amorosisimo figlivolo nostro Signore e Salvatore il quale con voi e con lo Spirito Santo vivete e regnate per tutti i secoli dei secoli

Cosi Sia

[1. **O amabile Maria**: n. 321, trascr. II.2]

AL NOME DI MARIA

O amabile Maria,
Mio gaudio, e mio contento,
Io voglio ogni momento
Il nome tuo chiamar.
Voglio portar quel nome,
Cotanto a Dio gradito
Nell'alma mio sco[l]pito
Scolpito in mezzo al cor.

Voglio chiamar Maria
Se spunta in ciel l'aurora,
Voglio chiamarla ancora,
Quando tramonta il di.
Dolcissima Maria!
La madre mia tu sei,
Perciò sui labbri miei
Sempre il tuo nome avrò.

Se sto coll'alma afflitta
In mezzo a mille pene,
La pace, ogni mio bene
Il tuo nome tuo sarà.

Se dubbio del perdono
Tremante ho il core in seno
La calma, il bel sereno
Dal nome tuo verrà.

Se l'infernal nemico
Va l'alma mia tentando
Maria e Maria chiamando
In fuga il metterò.

Ripeterò Maria
in ogni mio periglio,
Mi è madre, io son suo figlio,
Mai non la lascierò.

E il mio maggior conforto
Nell'ultima agonia
Sarà chiamar Maria
Chiamarla, e poi spirar.

Quel caro nome amato
Chiamando ogni momento
Io viverò contento
Contento morirò.

FINE

[p. 4]

[2. **Padre celeste Iddio**: n. 316, trascr. II.7]

LITANIE A GESÙ

Padre Celeste Iddio,
Figliuolo Eterno Iddio,
Spirito Santo Iddio,
O Dio Uno e Trino,
O Gesù Signor nostro,
O via della salute,
Gesù speranza nostra,
O Verbo fatto carne,
Vero Uomo, e vero Dio,
O amor per noi trafitto,
Gesù Salvator nostro,
Pane di vita eterna,
O Re nostro adorabile,
Nostro Maestro amabile,
Vero, e pietoso Medico,
Speme de' poverelli,
Liberator de' mali,
Porta del paradiso,
O Giudice temibile,

(Abbiate a noi pietà)

Gesù forza de' deboli,
Gesù vigor de' fragili,
Consolator de' miseri,
Terror del tentatore,
Puro amator de' puri,
Gesù Re de' dolori,
O Dio della pazienza,
O Dio di misericordia,
O Dio del santo amore,
O nostro Ben dolcissimo,
O padre amorosissimo,
Difesa agli innocenti,
Rifugio ai peccatori
Nostro contento in vita,
Nostro socorso in morte,
Nostro premio in eterno,
Gesù speranza nostra.

FINE

[3. **Correte o mortali**]

AL SANTISSIMO CUOR DI GESÙ

Correte, o mortali
Al Cuor della vita,
E sia l'alma unita
al Cuor di Gesù

Correte, o superbi,
Deposta la boria,
E sia vostra gloria
Il Cuor di Gesù.

Chi brama purgare
Il proprio suo cuore
Lo purghi al calore
Del Cuor di Gesù.

Chi brama, ecc.

Correte, iracondi,
Deposto ogni sdegno,
E sia vostro pegno
Il Cuor di Gesù. Chi brama, ecc.

O Cuor di clemenza,
O Cuor di dolcezza,
O Cuor di salvezza
O Cuor di Gesù. Chi brama, ecc.

O Cuore amoroso,
O Cuore innocente,
O Cuore clemente
O Cuor di Gesù. Chi brama, ecc.

Rifiuta ogni affetto
O nobile, o dama,
Ascolta: ti chiama
Il cuor di Gesù. Chi brama, ecc.

Venite fanciulli,
Correte, volate,
Amate, gustate
Il Cuor di Gesù. Chi brama, ecc.

O Cuore d'amante
O Cuore de' cuori
O amor degli amori,
O Cuor di Gesù. Chi brama, ecc.

[p. 5]
Se parli, se taci,
Se canti, se suoni,
In tutto risuoni
Il Cuor di Gesù. Chi brama, ecc.

Sia dunque lodato
Da tutte le genti,
Da noi qui presenti
Il Cuor di Gesù. Chi brama, ecc.

[4. **Iddio benedetto**: nn. 51, 136, 317; trascr. II.1]

LODE DI PARTENZA E DI RINGRAZIAMENTO

Iddio benedetto
Da ogni mal vi guardi,
Poiché non siete tardi nel ben fare.

Vogliamo perciò pregare,
Iddio, e tutti i Santi,
Che accetti i nostri canti con lieto viso.

Col santo Paradiso
Vi sia rimunerato,
Poiché avete fatto a noi presenti,

Però siamo contenti
Di far da voi partenza
Con la buona licenza, se vi è gradita.

La carità compita
Da voi qui ricevuta
Sarà tra noi goduta in pace nostra,

Mercede sarà la vostra,
L'onore, e la cortesia,
E noi per altra via, convie[n]ci andare.

Prima vogliam cantare
Le lodi, e gli onori,
Con nostri allegri cuori in questa sera,

Però con buona ciera
Tutti vi ringraziamo,
Frattanto prendiamo il nostro partire.

Vediamo comparire
La Stella all'Oriente,
Però voi buona gente restate in pace,

E poi per queste piazze
Faremo la nostra via,
A voi pace infinita che Dio vi dia,

E con Santa Maria
Madre di quel Bambino,
Qual fece d'acqua vino in Gallilea.

FINE

[5. **Oggi è nato un bel bambino**: nn. 49, 57, 135, 318; trascr. II.4]

LODE PER IL GIORNO DELLA NATIVITÀ DI GESÙ

Oggi è nato un bel bambino
Dolce, soave e Divono
Oggi è nato il Re del Cielo,
Sol per nostro amore, e zelo,
E comincia patir gelo,
Cosi picciol Figliuolino,

Nella stalla oggi ne nasce,
E rivolto in Panni, e Fasce,
Poi la Madre il nutre, e pasce
Col suo petto colombino.

Signor mio com'è possibile,
Che in tempo cosi orribile
Fatto sia a noi visibile
Dio in carne si piccino?

[p. 6]
Non chiamate più Profeti,
Patriarchi state quieti,
Voi Gentili state lieti,
Che a voi dato è il Pargolino.

Ciascun gridi amor amore,
Con caldezza, e con fervore,
Presentando tutto il cuore,
A si dolce figliuolino.

Nella faccia è grazioso
E negli occhi amoroso
Nè suoi gesti egli e pietoso
Come appunto un Agnellino.

Qui Giuseppe in bracio il prende
A Maria poi lo rende,
Siche ognun di lor contende
Di baciar quel figliuolino.

Dalle mandre usciron fuori
Certi semplici Pastori,
Portando Cascio, Frutti, e Fiori
Con un picciol Agnellino.

Giunser qui nel far del giorno,
Con la Piva, e con il Corno,
Tutti lieti, e poi cantorono,
Per far festa al Figliuolino.

Poi finito di cantare,
Ei si misero a pregare,
Le ginocchia, ed adorare
Qual grazioso, e bel Bambino.

Disse il primo: o figliuol bello
T'ho portato nel mantello,
Dalle mandre questo Agnello
E di Cascio un Cestellino,

Indi poi lo prese al collo,
Mille volte e poi baciollo
Non potea esser satollo,
Di bacciar quel Figliuolino.

Portò l'altro con affetto,
A quel Figlio benedetto,
Di castagne un bel sacchetto,
E di latte un fiaschettino.

Bacia i piedi, e cosi disse:
Il tuo sguardo ognun ferisce,
Onde il cuor liga, e rapisce,
O mio dolce figliuolino,

Portò il terzo alcune pelli,
Non, di Capre, ma d'Agnelli
Per coprire i membri belli
Di quel picciol Figliuolino.

Indi tutto consolato
Disse: o mio Signor beato,
Noi vogliam prender commiato
Perché già fatt è il mattino.

Or vi state qua in buon ora,
Che passata è già l'ora,
Ecco il sole, che esce fuora.
Su pastor prendiam cammino.

[p. 7]
Diventiam tutti Pastori,
Dentro semplici, e di fuori.
E Gesù ciascun adori
Che per noi nato è Bambino.

FINE

Allor tutti in ginocchione,
Si prostrava con divozione
Per voler la benedizione,
Da Gesù verbo Divino.

Indi tutti si partirono,
Verso le mandre, e benedirno,
Quella notte in cui udirono
Cantar gli Angeli al Bambino.

O Pastori avventurati,
Che da un Angelo annunciati
Foste i primi consolati
Da Gesù Verbo Divino.

[6. **Oggi è quel giorno santo**]

ORAZIONE DI LODE A GESÙ

Oggi è quel giorno santo
O Popol mio cortese,
Che si è fatto palese
Il divin Verbo.

Però non sia superbo,
Che per nostro peccato,
Oggi è nel Mondo nato
Il Creatore.

E sol per nostro amore
Dal divin Tribunale
Nel ventre verginale
Entrò perfetto.

E di Maria concetto
Fu per Spirito Santo,
Circondato di manto,
E vel terreno.

E d'ogni scienza pieno
Nacque nella Capanna,
Quel che diede la Manna
Alli Giudei.

Partori senza omei,
Quella Vergine pura,
A mezzanotte oscura
Il sommo iddio.

Contempla popol mio,
L'estrema povertade,
La grande umiltade,
E la clemenza.

Però con riverenza
Adora il Figliuolino,
Vero Uomo, e Dio Bambino,
Insieme eterno.

Per noi nato d'Inverno
Fra l'Asino, ed il Bove,
Quello che senza dove,
E senza loco.

Dolce Signor t'invoco
Alla gran pena mia,
Con la Madre Maria,
Al mio bisogno.

Del fallir mi vergogno,
Son Dolente, e pentito
Ma tu che sei infinito
Or mi perdona.

O seconda Persona
Ricevimi nel Cielo,
Quando dal mortal velo
Sarò sciolto.

Ti prego sia raccolto
Quest'alma meschinella
Acciò non sia ribella
Al tuo bel viso,

Perché bramo vederti in Paradiso.
FINE

[7. **Oh mirando e gran stupore**: n. 319; trascr. II.5]

ORAZIONE A GESÙ

[p. 8]
Oh mirando, e gran stupore!
Oh amor sopra natura!
Che sia fatto Creatura,
Chi del tutto è Creatore.

Egli è Figlio, ed anco è Padre,
Egli è Dio pur si vede,
Oh Mistero di gran fede,
Come levi in alto il cuore.

Questo è Dio, di Dio Figliuolo,
Che di carne ha preso il manto:
O agnello sacro e santo,
Quanto vil ti rese amore!

Quel che non potea patire,
S'è lasciato oggi fasciare,
Ed in Croce poi inchiodare,
Per amor d'un peccatore.

Quel che naque in una stalla,
Una Vergine ha per Madre,
Posta sopra l'alte squadre,
Nella Gloria del Signore.

Penserebbe mai alcuno,
Che col Buve, e l'Asinello.
Fosse un figlio tanto bello,
Dato a noi per Redentore?

Oh amor senza misura,
Che trovasti un tal consiglio,
Che 'l Patron fosse famiglio,
Acciò al servo dasse onore.

Alma mia che sei si dura,
Verso un Dio,che per te è nato,
E per te tanto abbassato,
Piangni ogn'or tuo grand'errore,
Oh mirando, e gran stupore!

FINNE

[8. **Amato e riverito**: n. 320; trascr. II.1]

LODI

Amato, e riverito
Il bel Bambino sia,
Insieme con Giuseffo e con Maria

Benedetto, e lodato
Il fanciullino sia,
Insieme con Giuseffo e con Maria

Da noi sempre adoratto
il Bambino sia,
Insieme con Giuseffo e con Maria

Celebrato ed acclam[a]to
Il Bel bambino sia,
Insieme con Giuseffo e con Maria

Esaltato, ed inchinato,
Il bel Bambino sia,
Insieme con Giuseffo e con Maria

Sempre nel nostro cuore,
Il Fanciullino sia
Insieme con Giuseffo e con Maria

Grazie, gloria, e trionfo
Al bel Bambino sia,
Insieme con Giuseffo e con Maria

Onore, lode ed ossequio
Al Fanciullino sia,
Insieme con Giuseffo e con Maria

Amato e riverito
Il bel Bel Bambino sia
Insieme con Giuseffo e con Maria.

FINNE

[p. 9]
[9. **O notte splendida**: n. 315, trascr. II.6]

ORAZION

O notte Splendida, e più lucente assai del sol,
Il cui dal Ciello disende, con ansietta
Quel che di carne, mortal si veste,
E va sceglie[n]do, in luogo alpestre,
Sol per salvarne, l'immenso
Ciello abbandonò.

Nella staggione, piu rigorosa e piu crudel,
Iddio nasendo, in Cappanella abbieta, e vil,
E riposa fra due giumenti in fra il freddo e fra gli stenti
Tremando giace sopra al puro fien,
Solo Maria, lo va mirando,
E spesse volte lo va baciando
Dicendo sposo dell'alma mia dolce mio ben.

Di Agnelli gran numero con suoni e canti discendo giù,
Dal Ciel festosi e con allegro cuor,
Cantando in terra, pace e vittoria
Lassù nel Ciello l'eterna gloria
Intorno al natto gran re del Ciello, Bambin Gesù,

Andando tutti con gran splendore a risvegliar,
Nei loro ovigli i semplici Pastor
Dicendo, deh su vegliate, Corette e non tardate
Al gran verbo divin a visittar Che fu da noi tanto bramato
Di mezza notte appunto natto,
In vil cappana di Betlemme riposto stà.

E risvegliati a queste voci i buon pastor
Restan stupiti mirando il Ciello con pura fè,
Vedendo si gran splendor Non sol restando i suoi cuori
Di rimiralo, con eccelso stupor,
Ciascun diceva, gran meraviglia
E l'un con l'altro fra se bisbiglia Voler andare a visitarlo
Con qualche don.

[p. 10]
Ritroverete Giuseppe santo e Maria ancor,
Con gran splendore piangendo ognuno sta
Nel rimirare il suo caro oggetto Patir il freddo si pargoletto
Deh via ognun cora a dar a luì qualche ristor.

Lasciate a loro i loro alberghi a camminar
Si misero tutti con fre[t]toloso pie, Giunti a vedere, con gran stupore
Nella cappana si gran splendore
Il bel Bambino giacer sopra del puro fien.

Allor con pianto di tenerezza e compassione
Veder Iddio nel crudo inverno cosi pattir
Si voltan con dolci accenti E con vari istromenti
In allegrezza del suo benefator, Lietti e contenti lor ritornando
Alle lor case sempre lodando, Il gran Messia d'essergli statto
Il santo amor

Lucente stella dell'Oriente apparsa è già
Gran maraviglia dava con suo splendor
Talche si mosse tre Reggi altieri Dai lor sentieri da lor Reggi
Si miser quella con puro cuor a seguitar

Guidati furono alla cappana ove stava il Signor
Nel rimirare tanta vaghezza, Piangendo per tenerezza
Umigli prostrati adorarono il Redentor,
Poi tutti insieme lor presentando Chi con incenso chi mira ed oro
Lui diede a tutti la santa Benedizion

Partiron subito i santi Re senza timor Altro sentiero si miser a calpestar
Sol per fuggire del crudo Erode
La mal nata e trista frode Restò inganato di tal
Promesa il traditor

Deh su coriamo a visitar nostro Signor
Ancor noi tutti, con puro cuore e pura fè,
Chiediamogli un sol favore Noi liberi da ogni erore
Che causa fu di cosi grande amor
Però di questo, grazie rendiamo Gesù Giuseppe, e Maria lodiamo
Che in vita e in morte siano i nostri gran diffensor.

FINNE

[p. 11]

10. **Gloria al Cielo**]

CANTICO AL NEONATO BAMBINO

Gloria in Cielo al alto idio che per l'uomo e [?] ma nato
et ali uomini a portato pace in tera e nato idio
Gloria in Ciello gloria in Ciello gloria in Ciello allalto idio

Ralegratevi o mortalli per quel infinito amore per
il quale idio Signore se per noi fatto mortali
ralegratevi o mortale ralegratevi o mortalli

Lode gloria noi Cantiamo et al uom pace anunciamo
chi ama dio Con puro amore nelle alteze [?] al gran Signore
nele alteze nele alteze al gran Signore.

[11. **Il tempo passa**: nn. 52, 314; trascr. II.2]

ORAZIONE

1.
Il tempo passa
La morte viene
Deh pensa bene
Che hai da morir

2.
O peccatore
o peccatrice
Ogni momento
tu puoi morir

3.
Tu stai alegro
E nulla pensi
A quelli imensi
tremendi di.

4.
[strofa illeggibile]

5.
O giorno grande
O morte dura
Morte sicura
Sarà per te.

6.
Fratanto tace
E pensa bene
A quelle pene
che il mondo da.

7.
Sono un tesoro
Son tanto doro
Che a te un giorno
Il Ciel darà.

8.
E dopo morte
Sarai condoto
A render conto
Di quel che fù.

9.
O felice
O infelice
Dalla sentenza
Lo vederai

10.
Se infelice
Sei giudicato
Sarai danato
Pel tuo operar

11.
Giù nel inferno
Nel fuoco eterno
Senza speranza
Dovrai tu star

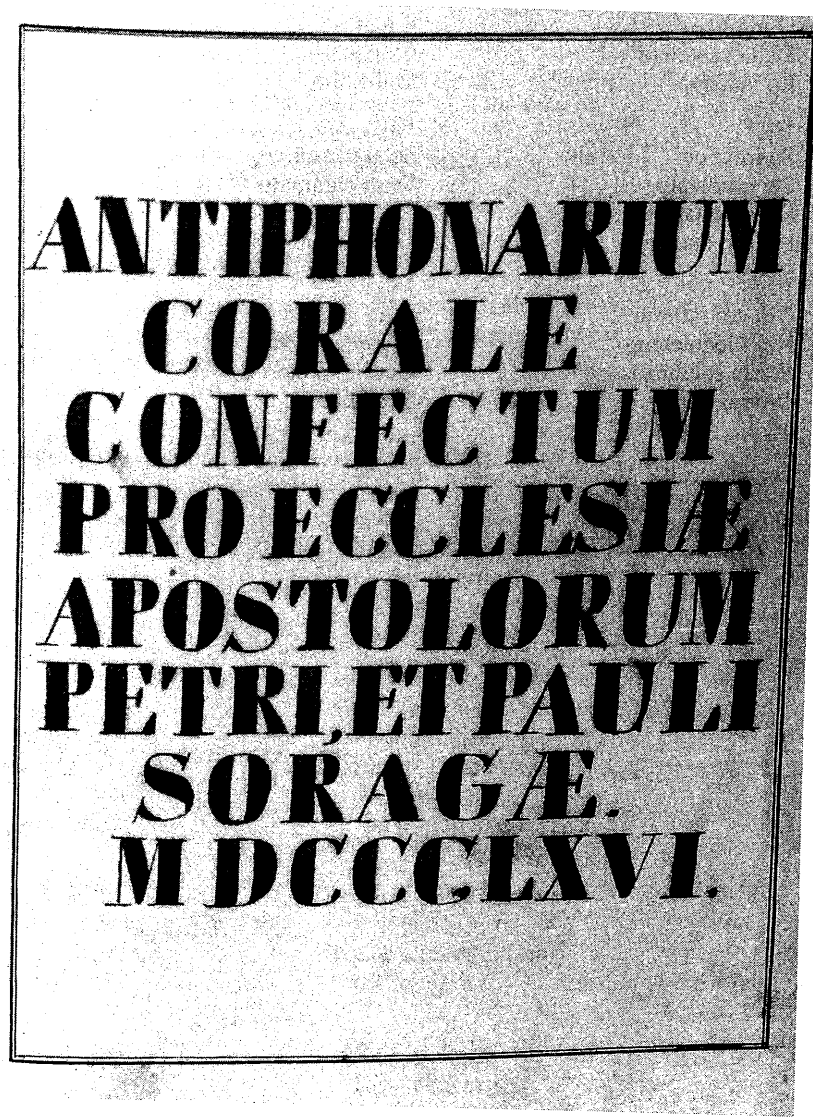
12.
O che perdita
O che gran perdita
A perder una - felicità

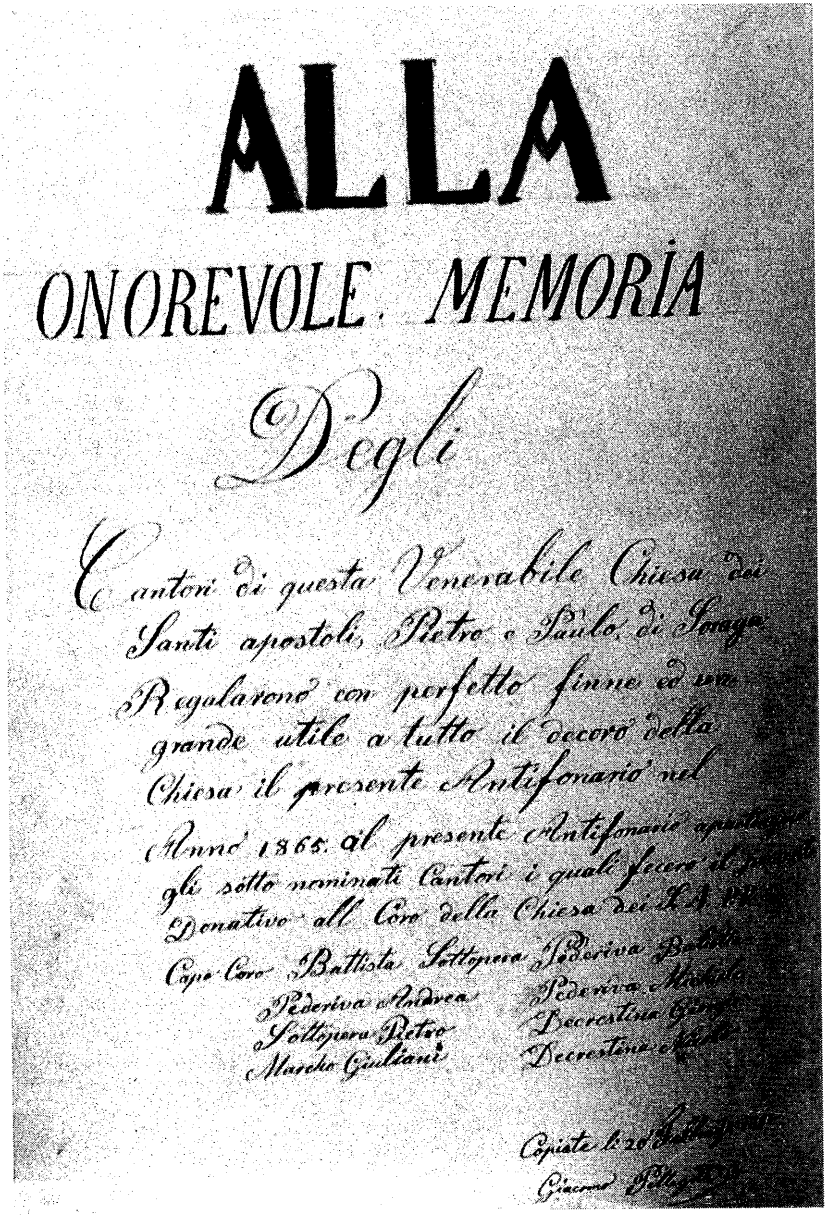
[12 bis]
Che sempre dura
E mai finisce
Et in eterno
Mai finirà

13.
Se al paradiso
Sarai chiamato
E destinato
Dal tuo Giesù

14.
O allegrezza
O contentezza
Godrai in eterno
In ciel lassù.

FINE


ANTIPHONARIUM
CORALE
CONFECTUM
PRO ECCLESIÆ
APOSTOLORUM
PETRI ET PAULI
SORAGÆ.
MDCCCLXVI.



ALLA

ONOREVOLE MEMORIA

Degli

Cantori di questa Venerabile Chiesa dei Santi apostoli, Pietro e Paulo, di Soraga Regalarono con perfetto finne ed un grande utile a tutto il decoro della Chiesa il presente Antifonario nel Anno 1865. al presente Antifonario [illegible] gli sotto nominati Cantori i quali fecero il [illegible] Donativo all Coro della Chiesa dei S. A. [illegible]

Capo Coro Battista Sottopera Pederiva [illegible]
Pederiva Andrea Pederiva [illegible]
Sottopera Pietro Decrestina [illegible]
Marcho Giuliani Decrestina [illegible]

Copiate li 20 [illegible]
Giacomo [illegible]

[1]

ORAZIONE

Onipotente Eterno Dio Padre Ce-
leste mirate con gli occhi della infinita
misericordia la nostra miseria e necessità ab-
biate pieta di tutti i fedegli Cristiani per
i quali il vostro unigenito figlievolo Signor
nostro, e Salvatore Gesù Cristo ha voluto vo-
lontariamente darsi nelle mani dei peccatori
e Spargere per essi sino all'ultima Stila
il suo prezziosissimo sangue sopra il tron
co della Santa Croce per amor di questo Gesù
alontanate da noi benignissimo Padre le ben
meritate pene e pericoli presenti e futuri pre-
servate dalle perniziose seduzioni, dalla guerra
dalla carestia dalle malatie ed afflizioni e mise-
rie, concedete ancora lume e forza ai Superiori
tanto Ecclesiastici che secolari affinche essi esi-
gano da noi quelo Soltanto che ridonda a vos-
tra divina gloria per la nostra Salute e per
la pace e prosperita di tutto il Cristianesmo.

O buon Dio della pace concedete tra i fedeli la vera
unione nella fede senza Scisma e divisione convertite
i nostri cuori al amore, Dateci zelo e premura per la
giustizia affinche noi come obedienti creature ci rendia-
mo in vita come in morte sempre degni di voi

[2]

O buon Dio noi vi preghiamo altresì per i nostri amici et inimici per gli sani et infermi per li afflitti e tribulati cristiani per li vivi e defunti.

Vi racomandiamo ancora o signore tutte le nostre accioni la nostra vita e la nostra morte fate che godiamo solo la vostra grazia qui in terra e fra i beati in Cielo acioche vi posiamo lodare et adorare con eterno giubilo et alegreza.

Questo concedete o Signore Padre Celeste per amor di Gesù Cristo vostro amorosissimo figliuolo nostro Signore e Salvatore il quale con voi e con lo Spirito Santo vivete e regnate per tutti i secoli dei secoli

Così Sia

Al S.S.

Nome di Maria

O amabile Maria,
Mio gaudio, e mio contento,
Io voglio ogni momento
Il nome tuo chiamar.

Voglio portar quel nome,
Cotanto a Dio gradito,
Nell'alma mia scolpito,
Scolpito in mezzo al cor.

Voglio chiamar Maria
Se spunta in ciel l'aurora;
Voglio chiamarla ancora,
Quando tramonta il dì.

Dolcissima Maria!
La madre mia tu sei;
Perciò sui labbri miei
Sempre il tuo nome avrò.

[illegible] nell'alma afflitta
In mezzo a mille pene,
[illegible] pace ogni mio bene
[illegible] nome tuo sarà.

Se dubbio del perdono
Tremante ho il core in seno,
La calma, il bel sereno
Dal nome tuo verrà.

Se l'infernal nemico
Va l'alma mia tentando
Maria, o Maria chiamando
In fuga il metterò.

Ripeterò Maria
In ogni mio periglio,
Mi è madre, io son suo figlio
Mai non la lascierò.

E il mio maggior conforto
Nell'ultima agonia
Sarà chiamar Maria
Chiamarla, e poi spirar.

Quel caro nome amato
Chiamando ogni momento
Io viverò contento
Contento morirò.

FINE

[3]

LITANIE A GESÙ

Padre Celeste Iddio,
× Figliuolo Eterno Iddio,
× Spirito Santo Iddio,
O Dio Uno e Trino,
O Gesù Signor nostro,
O via della salute,
Gesù speranza nostra,
O Verbo fatto carne,
Vero Uomo, e vero Dio,
× O amor per noi trafitto,
Gesù Salvator nostro,
Cibo dell'alme nostre,
× Pane di vita eterna,
O Re nostro adorabile,
Nostro Maestro amabile,
Vero, e pietoso Medico,
Speme de poverelli,
Liberator de mali,
Porta del paradiso,
O Giudice terribile,
Gesù forza de deboli,
Gesù vigor de fragili,
Consolator de miseri,
Terror del tentatore,
Puro amator de puri,
Gesù Re de dolori,
O Dio della pazienza,
O Dio di misericordia,
O Dio del santo amore,
O nostro Ben dolcissimo,
O padre amorosissimo,
Difesa agli innocenti,
Conforto ai tribolati,
Rifugio ai peccatori
× Nostro contento in vita,
× Nostro socorso in morte,
Nostro premio in eterno,
× Gesù speranza nostra,

Fine

Abbiate a noi pietà

AL Santissimo Cuor di Gesù

Correte, o mortali
Al Cuor della vita,
E sia l'alma unita
Al Cuor di Gesù
Chi brama purgare
Il proprio suo cuore
Lo purghi al calore
Del Cuor di Gesù

Correte, o superbi,
Deposta la boria,
E sia vostra gloria
Il Cuor di Gesù Chi brama, ecc

Correte, iracondi,
Deposto ogni sdegno,
E sia vostro pegno
Il Cuor di Gesù Chi brama, ecc

O Cuor di clemenza,
O Cuor di dolcezza,
O Cuor di salvezza
O Cuor di Gesù Chi brama, ecc

O Cuore amoroso,
O Cuore innocente,
O Cuore clemente
O Cuor di Gesù Chi b[illegible]

Rifiuta ogni affetto
O nobile, o dama,
Ascolta, ti chiama
Il Cuor di Gesù Chi b[illegible]

Venite fanciulli,
Correte, volate,
Amate, gustate
Il Cuor di Gesù Chi b[illegible]

O Cuore d'amante
O Cuore de cuori
O amor degli amori
O Cuor di Gesù Chi b[illegible]

[4]

Se parli, se taci,
Se canti, se suoni;
In tutto rissuoni
Il Cuor di Gesù.
Chi brama ecc.

Sia dunque lodato
Da ~~tutte~~ tutte le genti,
E da noi qui presenti
Il Cuor di Gesù.
Chi brama ecc.

Lode Di Partenza
E di Ringraziamento.

Iddio benedetto
Da ogni mal vi guardi;
Poichè non siete tardi nel far
fare.

Vogliamo poi tutti pregare,
Iddio, e tutti i Santi,
Che accetti i nostri canti con lieto
core.

Nel santo Paradiso
Vi sia rimunerato,
Poichè avete fatto a noi presenti.

Però siamo contenti
Di far da voi partenza
Con la buona licenza, se vi è grad(ita)

La carità compita
Da voi qui ricevuta
Sarà ben noi goduta in pace nos(tra)

Mercede sarà la vostra
L'onore, e la cortesia,
E noi per altra via, conviene andare.

Prima vogliamo cantare
Le lodi, e gli onori,
[illegible]

[illegible]
[illegible] vi ringraziamo
[illegible] prendiamo [illegible] nostra partenza

Vediamo comparire
La Stella all'Oriente
Però voi buona gente natale in pace

E noi per queste piaggie
Faremo la nostra via;
A voi pace infinita di Paradiso

E con Santa Maria
Madre di quel Bambino
Qual fece d'acqua vino in Galilea

Fine

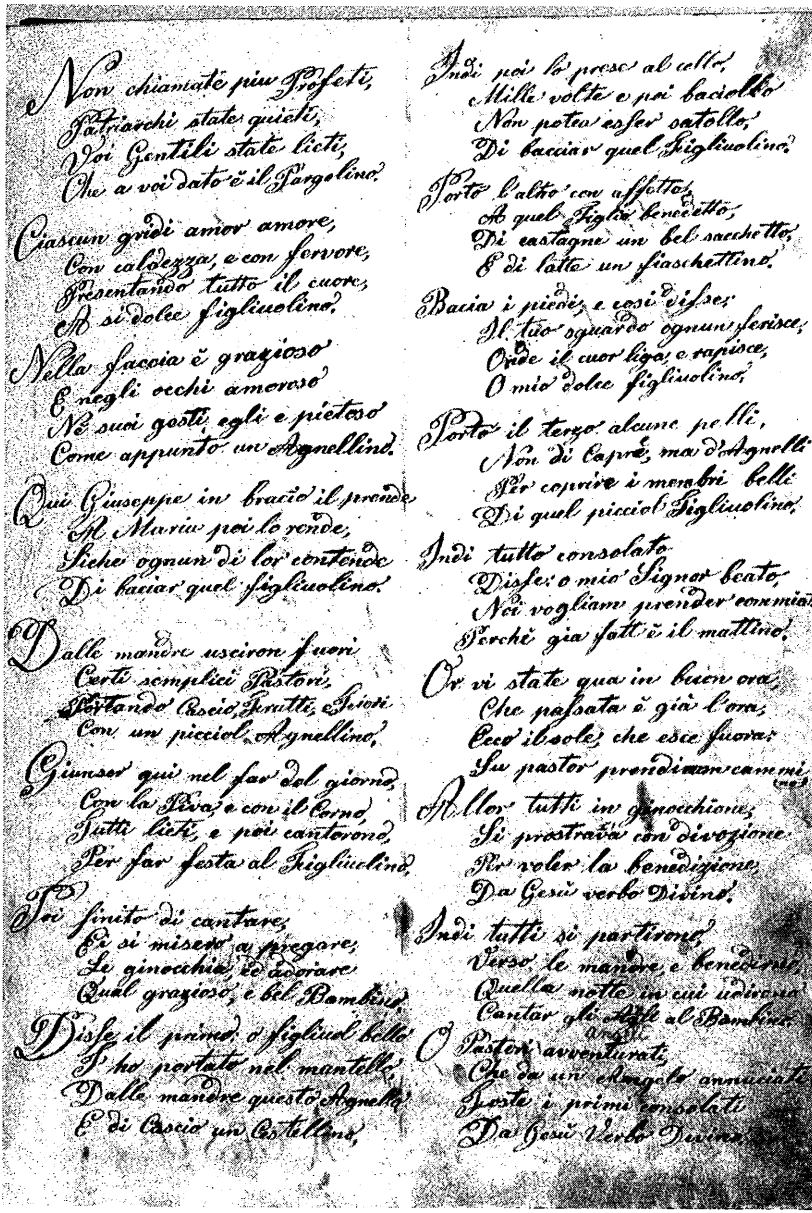
Lode per il
GIORNO
della Natività
di Gesù

Oggi è nato un bel bambino
Bello, sacro e Divino
Oggi è nato il Re del Cielo
Sol per nostro amore e zelo,
È venuto patir gelo,
Cosi picciol Figlioolino.

Nella stalla oggi è nato,
È involto in panni, e fasce,
Per la Madre il nutre e pasce
Col suo petto colombino.

Signor mio com'è possibile
Che in un tempo così orribile
Fatto sia a noi visibile
Sì io in carne sì piccino?

[5]



Non chiamate più Profeti,
Patriarchi state quieti,
Voi Gentili state lieti,
Che a voi dato è il Pargolino.

Ciascun gridi amor amore,
Con caldezza, e con fervore,
Presentando tutto il cuore,
A sì dolce figliuolino.

Nella faccia è grazioso
E negli occhi amoroso
Nè suoi gesti egli è pietoso
Come appunto un Agnellino.

Qui Giuseppe in braccio il prende,
Al Mario poi lo rende,
Siche ognun di lor contende
Di baciar quel figliuolino.

Dalle mandre uscirono fuori
Certi semplici Pastori,
Portando Cascio, Latti, Fiori,
Con un picciol Agnellino.

Giunser qui nel far del giorno,
Con la Piva, e con il Corno,
Tutti lieti, e poi cantorno,
Per far festa al Figliuolino.

Poi finito di cantare,
Si misero a pregare,
Le ginocchia, ed adorare
Quel grazioso, e bel Bambino.

Disse il primo, o figliuol bello
Io ho portato nel mantello,
Dalle mandre questo Agnello,
E di Cascio un Cestellino.

Indi poi lo prese al collo,
Mille volte e più baciollo
Non potea esser satollo,
Di baciar quel Figliuolino.

Porse l'altro con affetto,
Al quel Figlio benedetto,
Di castagne un bel sacchetto,
E di latte un fiaschettino.

Bacia i piedi, e così disse:
Il tuo sguardo ognun ferisce,
Onde il cuor lega, e rapisce,
O mio dolce figliuolino.

Porse il terzo alcune pelli,
Non di Capre, ma d'Agnelli
Per coprire i membri belli
Di quel picciol Figliuolino.

Indi tutto consolato
Disse: o mio Signor beato,
Noi vogliam prender commiato
Perchè già fatt'è il mattino.

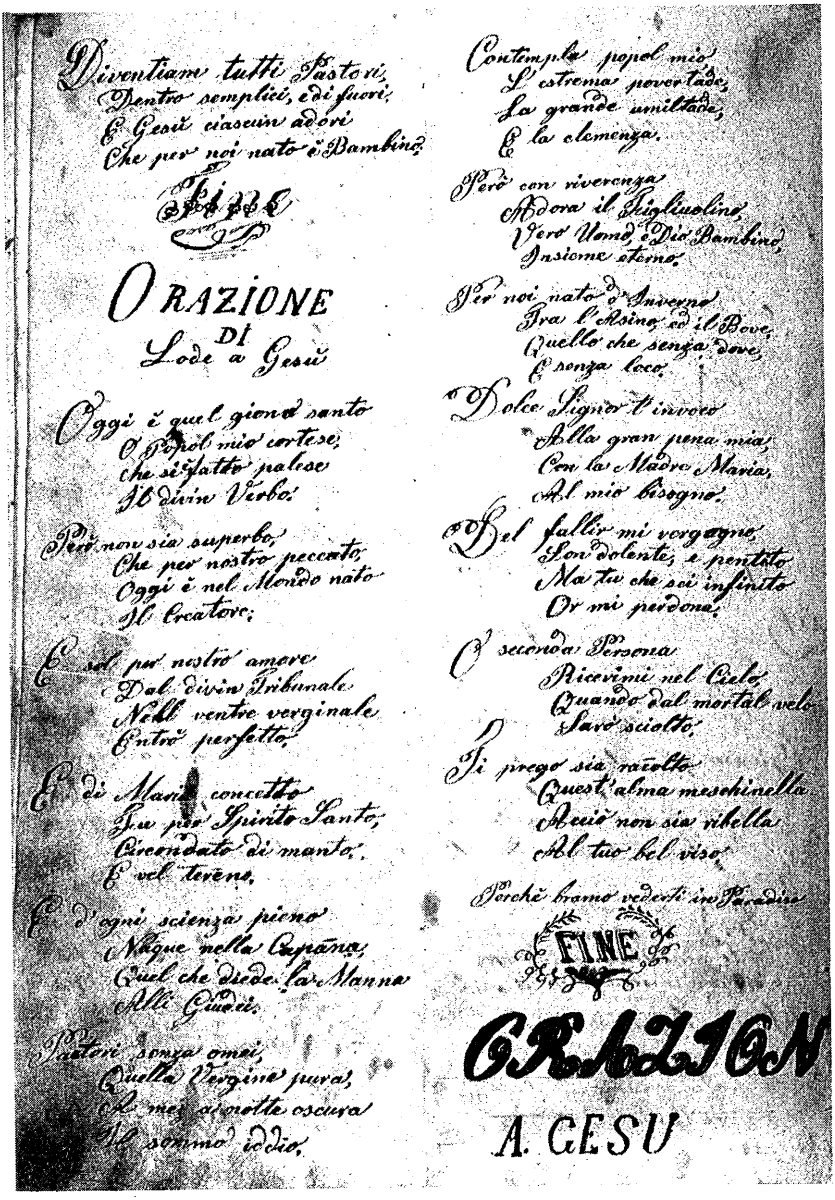
Or vi state qua in buon ora,
Che passata è già l'ora,
Ecco il sole, che esce fuora:
Su pastor prendiam cammino.

Allor tutti in ginocchioni,
Si prostrava con divozione
Per voler la benedizione,
Da Gesù verbo Divino.

Indi tutti si partirono,
Verso le mandre, e benedirono,
Quella notte in cui udirono
Cantar gli Angeli al Bambino.

O Pastori avventurati,
Che da un Angelo annunciati
Foste i primi consolati
Dal Gesù Verbo Divino.

[6]



Diventiam tutti Pastori,
Dentro semplici, e di fuori;
E Gesù ciascun adori
Che per noi nato è Bambino.

Fine

ORAZIONE
DI
Lode a Gesù

Oggi è quel giorno santo
O Popol mio cortese,
che si fatto palese
Il divin Verbo.

Però non sia superbo,
Che per nostro peccato,
Oggi è nel Mondo nato
Il Creatore;

E sol per nostro amore
Dal divin Tribunale
Nell ventre verginale
Entrò perfetto,

E di Maria concetto
Fu per Spirito Santo,
Circondato di manto,
E vel tereno,

E d'ogni scienza pieno
Nacque nella Capana,
Quel che diede la Manna
Alli Giudei.

Pastori senza omei,
Quella Vergine pura,
A mezzanotte oscura
Il sommo iddio,

Contempla popol mio
L'estrema povertade,
La grande umiltade,
E la clemenza.

Però con riverenza
Adora il Figliuolino,
Vero Uomo, e Dio Bambino,
Insieme eterno.

Per noi nato d'Inverno
Tra l'Asino, ed il Bove,
Quello che senza dove,
E senza loco.

Dolce Signor t'invoco
Alla gran pena mia,
Con la Madre Maria,
Al mio bisogno.

Del fallir mi vergogno,
Son dolente, e pentito
Ma tu che sei infinito
Or mi perdona.

O seconda Persona
Ricevimi nel Cielo,
Quando dal mortal velo
Sarò sciolto,

Ti prego sia raccolto
Quest'alma meschinella
Acciò non sia ribella
Al tuo bel viso,

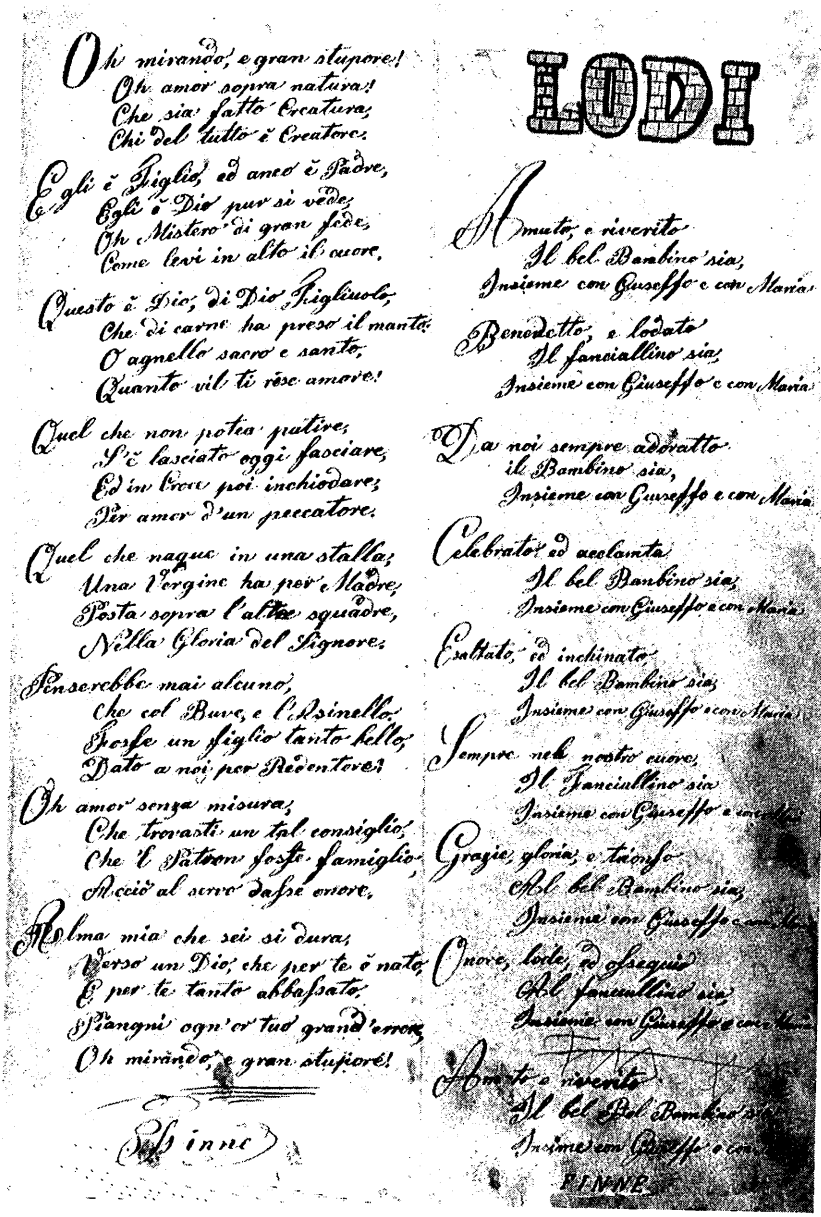
Perchè bramo vederti in Paradiso

FINE

ORAZION

A. GESU

[7]



Oh mirando, e gran stupore!
Oh amor sopra natura!
Che sia fatto Creatura,
Chi del tutto è Creatore.

Egli è Figlio, ed anco è Padre,
Egli è Dio pur si vede,
Oh Mistero di gran fede,
Come levi in alto il cuore.

Questo è Dio, di Dio Figliuolo,
Che di carne ha preso il manto:
O agnello sacro e santo,
Quanto vil ti rese amore!

Quel che non potea patire,
S'è lasciato oggi fasciare,
Ed in Croce poi inchiodare,
Per amor d'un peccatore.

Quel che nacque in una stalla,
Una Vergine ha per Madre,
Posta sopra l'altre squadre,
Nella Gloria del Signore.

Penserebbe mai alcuno,
Che col Bove, e l'Asinello,
Fosse un figlio tanto bello,
Dato a noi per Redentore?

Oh amor senza misura,
Che trovasti un tal consiglio,
Che 'l Patron fosse famiglio,
Acciò al servo dasse onore.

Alma mia che sei si dura,
Verso un Dio, che per te è nato,
E per te tanto abbassato,
Piangni ogn'or tuo grand'errore,
Oh mirando, e gran stupore!

Finne

LODI

Amato, e riverito
Il bel Bambino sia,
Insieme con Giuseffo e con Maria.

Benedetto, e lodato
Il fanciullino sia,
Insieme con Giuseffo e con Maria.

Da noi sempre adoratto
il Bambino sia,
Insieme con Giuseffo e con Maria.

Celebrato, ed acclamata
Il bel Banbino sia,
Insieme con Giuseffo e con Maria.

Esaltato, ed inchinato
Il bel Bambino sia,
Insieme con Giuseffo e con Maria.

Sempre nel nostro cuore,
Il Fanciullino sia
Insieme con Giuseffo e con Maria.

Grazie, gloria, e trionfo
Al bel Bambino sia,
Insieme con Giuseffo e con Maria.

Onore, lode, ed ossequio
Al fanciullino sia,
Insieme con Giuseffo e con Maria.

Amato e riverito
Il bel Bel Bambino sia,
Insieme con Giuseffo e con Maria.

FINNE

[8]

Orazion

O notte splendida, e più lucente assai del sol,
In cui dal Cielo discende, con ansietta
Quel che di carne, mortal si veste,
E va sceglieda, in luogo alpestre,
Sol per salvarne, l'immense
Cielo abbandona.

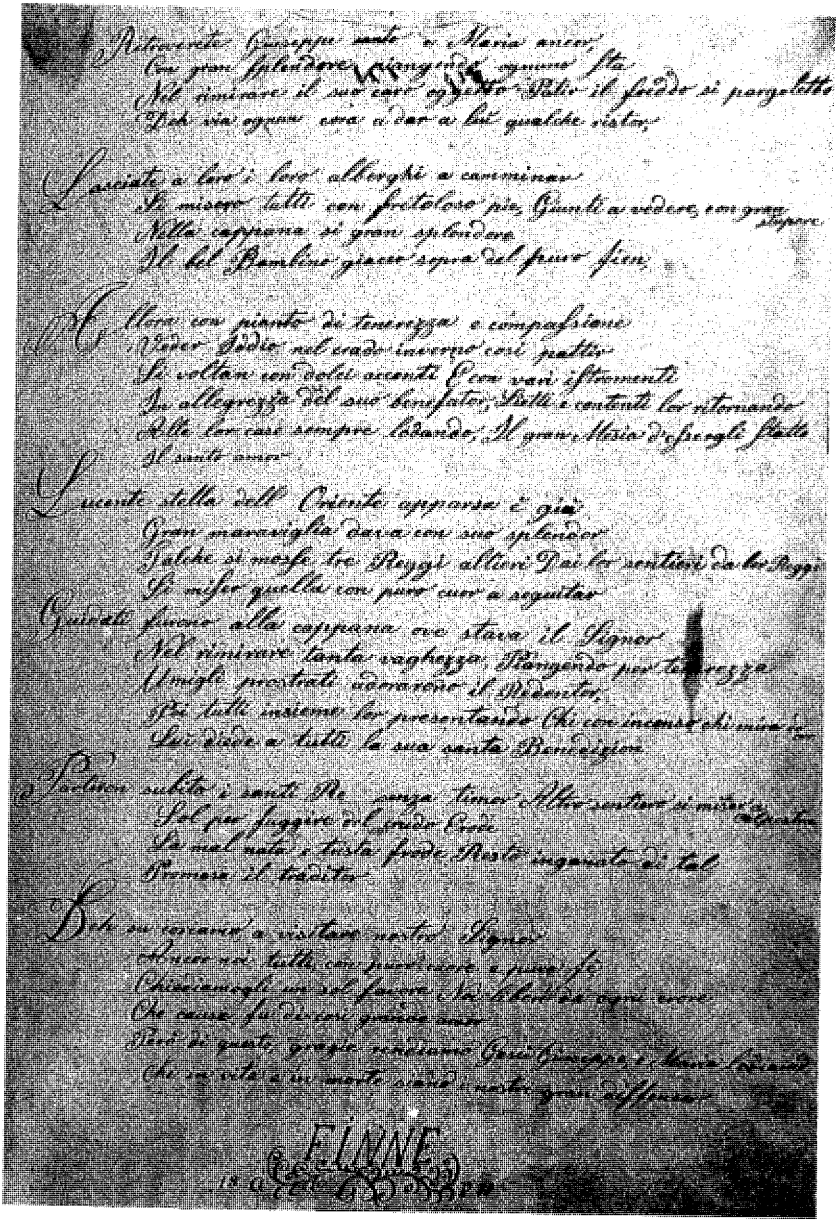
Nella staggione, piu rigorosa e piu crudel,
Vedio nascendo in Cappanella abbieta, e vil,
Esposa fra due giumenti in fra il freddo e fra gli stenti
Tremando giace sopra del puro fien,
Solo Maria, lo va mirando,
E spesse volte lo va baciando
Dicendo spose dell'alma mia dolce mio ben;

Di Angelli gran numero Con suoni e canti di scende giu
Dal Ciel festosi e con allegre cuor,
Cantando in terra, pace e vittoria
Lassù nel Ciello l'eterna gloria
Intorno al natto gran re del Ciello, Bambin Gesù

Andando tutti con gran splendore a risvegliar,
Nei loro ovigli i semplici Pastor
Dicendo, ch su vegliate, Corette e non tardate
Il gran verbo divin a visitar Che fu da noi tanto bramato
Di mezza notte appunto nato è
In vil cappana di Betlemme riposto sta.

Risvegliati a queste voci i buon pastor
Restan stupiti mirando il Ciello con pura fè,
Vedendo gran splendor Non sol restaron i suoi cuor
Di ammirato, con eccelso stupor;
Ciascun dicea gran meraviglia
E l'uno con l'altro fra se bisbiglia Voler andare a ...
Con qualche don.

[9]



Ritornarete Giuseppe santo e Maria ancor,
Con gran splendore giungendo ognuno sta
Nel rimirare il suo caro oggetto Patir il freddo sì pargoletto
Deh via oppur cara a dar a lui qualche ristor;

Lasciate a loro i loro alberghi a camminar
Si misero tutti con frettoloso piè, Giunti a vedere, con gran stupore
Nella capanna sì gran splendore
Il bel Bambino giacer sopra del puro fien;

Allora con pianto di tenerezza e compassione
Veder Iddio nel crudo inverno così patir
Si voltan con dolci accenti E con vari istromenti
In allegrezza del suo benefator, Tutti e contenti lor ritornando
Alle lor case sempre lodando, Il gran Messia d'ispenglier [illegible]
il santo amor

Lucente stella dell' Oriente apparsa è già
Gran maraviglia dava con suo splendor
Talchè si mosse tre Reggi altieri Dai lor sentieri da lor Reggi
Si miser quella con puro cuor a seguitar
Guidati furono alla capanna ove stava il Signor
Nel rimirare tanta vaghezza, Piangendo per tenerezza
Umigli prostrati adorarono il Redentor,
Poi tutti insieme lor presentando Chi con incenso chi mirra [illegible]
Lui diede a tutti la sua santa Benedizion

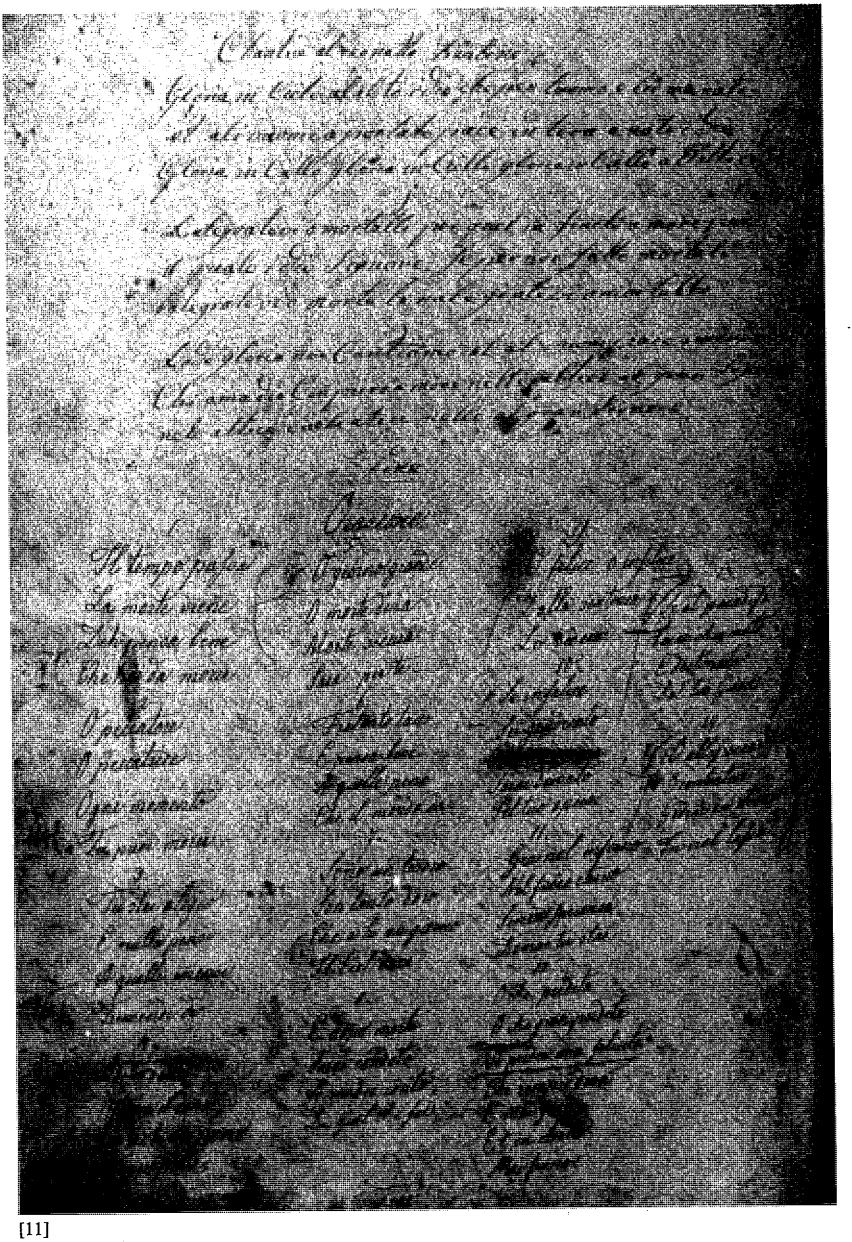
Partiron subito i santi Re senza timor Altro sentiero si misero [illegible]
Sol per fuggire il crudo Erode
Sa mal nato e trista frode Restò ingannato di tal
Promessa il traditor

Deh su corriamo a visitare nostro Signor
Ancor noi tutti con puro core e pura fè
Chiediamogli un sol favore Sia libero [illegible] ogni core
Che causa fu di così grande amor
Però di questo, grazie rendiamo Gesù Giuseppe e Maria [illegible]
Che in vita e in morte siano i nostri gran [illegible]

FINNE

18 [illegible]

[10]

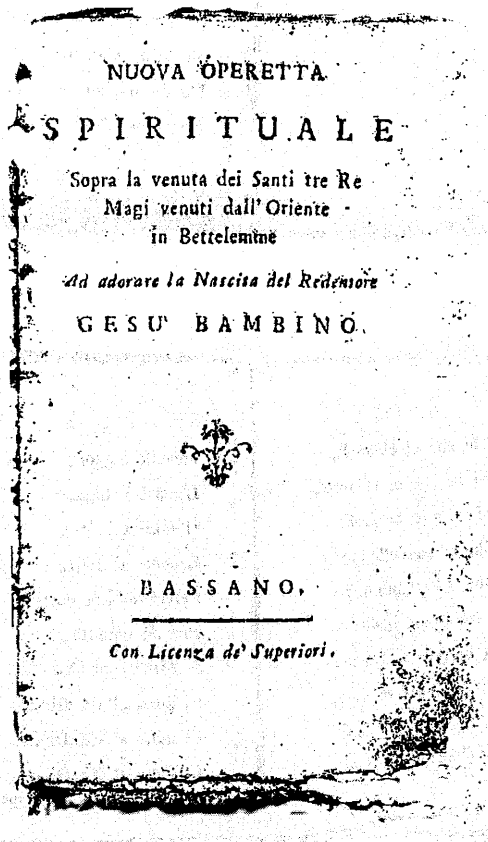


[11]

APPENDICE B

TESTI A STAMPA E MANOSCRITTI DEL CANTO DEI «TRE RE»

1. ***Nuova operetta spirituale sopra la venuta dei Santi tre Re Magi venuti dall'Oriente in Bettlemme ad adorare la Nascita del Redentore Gesù Bambino.*** **Bassano, con Licenza de' Superiori, s.d.**



NUOVA OPERETTA

SPIRITUALE

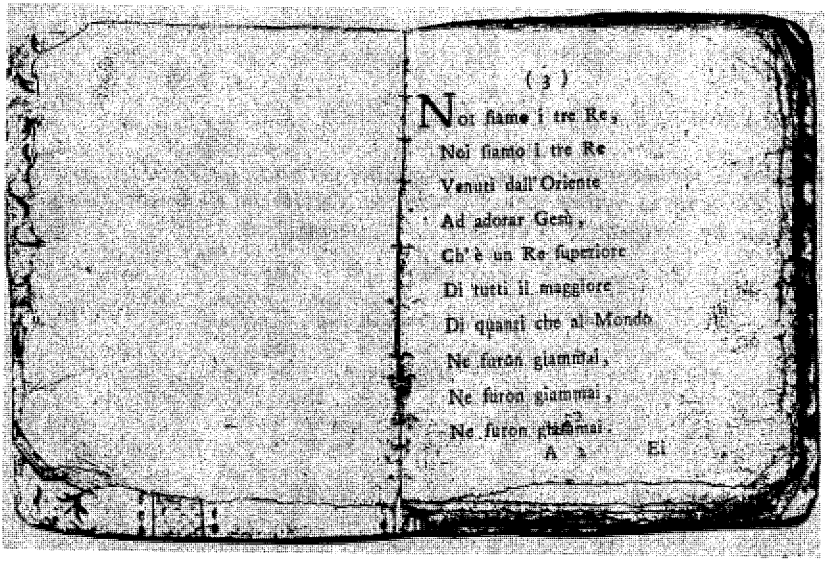
Sopra la venuta dei Santi tre Re
Magi venuti dall' Oriente
in Bettelemme

Ad adorare la Nascita del Redentore

GESU' BAMBINO.

BASSANO,

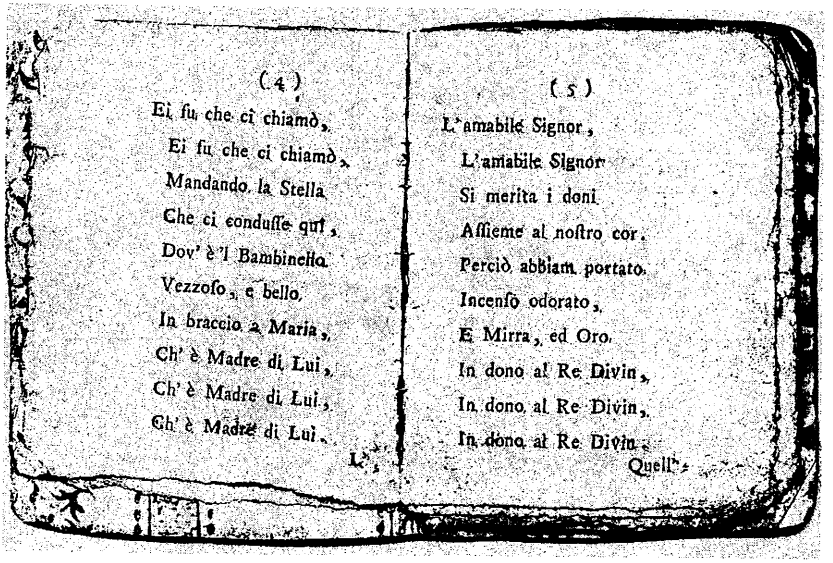
Con Licenza de' Superiori.



(3)

Noi siamo i tre Re,
Noi siamo i tre Re
Venuti dall'Oriente
Ad adorar Gesù,
Ch'è un Re superiore
Di tutti il maggiore
Di quanti che al Mondo
Ne furon giammai,
Ne furon giammai,
Ne furon giammai.

A 2 Ei



(4)

Ei fu che ci chiamò,
Ei fu che ci chiamò,
Mandando la Stella
Che ci condusse qui,
Dov'è 'l Bambinello
Vezzoso, e bello
In braccio a Maria,
Ch'è Madre di Lui,
Ch'è Madre di Lui,
Ch'è Madre di Lui.

L'

(5)

L'amabile Signor,
L'amabile Signor
Si merita i doni
Assieme al nostro cor,
Perciò abbiam portato
Incenso odorato,
E Mirra, ed Oro
In dono al Re Divin,
In dono al Re Divin,
In dono al Re Divin.

Quell'

(6)

Quell' Oro che portiam,
Quell' Oro che portiam
Soccorra, o Maria,
La voſtra povertà.
D' Incenſo l' odore
Ne toglie il fetore
Di ſtalla immonda,
In cui troviam Gesù,
In cui troviam Gesù,
In cui troviam Gesù.

E

(7)

E queſta Mirra poi,
E queſta Mirra poi
C' inſegna del Bambino
La vera Umanità:
Ci moſtra di paſſione
L' amaro boccone,
L' amara bevanda,
Che per noi ſoffrirà,
Che per noi ſoffrirà,
Che per noi ſoffrirà.

Or

(8)

Or noi ſe n' andiam,
Or noi ſe n' andiam
Ai noſtri paeſi,
Da cui venuti ſiam;
Ma qui reſta il core
In man al Signore,
In man al Bambino,
Al Bambinel Gesù,
Al Bambinel Gesù,
Al Bambinel Gesù.

FINE.

RAGIONAMENTO
CHE FA
CRISTO
AL PECCATORE
Acciò ſi converta.

IN BASSANO,

Con Licenza de' Superiori.

2. Dal *Quaderno* di Cristiano Dovolavilla di Penia (nato 1761), p. 18

6 marzo 1802

Noi siamo i tre remagi
che abian visto La[g]ran stela
la qual porta lanovella Del Signor.

Comenato il redentor
il Redentor Dituto il mondo
quale nato nel profondo per il pecato.

Abiam molto cavalcato
Seguitando lagran stella
Deloryente in questa tera la note e il dì

ed andiamo per sto contorno
Seposiam Ritrovarlo
noi veniam ad adorare adorare quel gran Signor.

Di quel santo remesia
qualenato nel profondo per il pecato - [*cancellato*]

Voliam fare un nobbil dono
oromira in censo buono
incensobuono per dorar.

Di quel Santo Remesia
qualenato da me..
e sia qualenato damaria
gesucristo pura
noi andiamo alla ventura
la ventura la ventura
la ventura per adora.

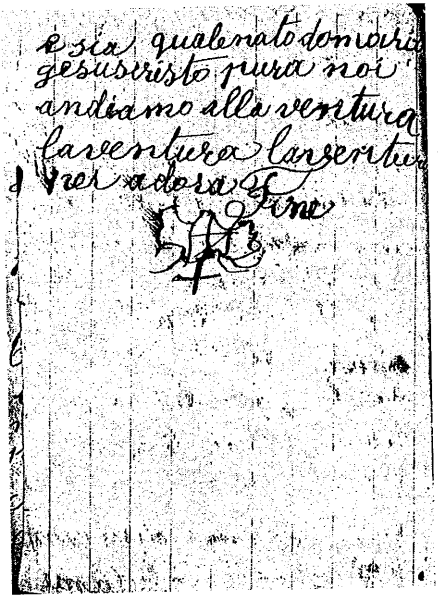
FINE

VII. 6 Marzo 1802

Noi siamo i tre rema
gi che abian visto
Laran stela laqual
porta lanovella
Del Signor.
Comenato il redentor
il Redentor Dituto il
mondo quale nato nel
profondo per il pecato
Abbian molto caval
cato Seguitando lagran

stella Delorgente in
questa tera la note
e ildi ed andiamo per
sto contorno Seposiam
Ritrovarlo noi veni mo
ad adorare adorare qu
gran Signor Diquel san
to remesia qualenato
nel profondo ~~per il pe~~
~~cato~~ Volian fare un
nobbil dono oromira in
censo bruno incenso buo
no per dorar

Diquel Santo Rem
esia qualenato da me



e sia qualenato domaria
gesuscristo pura noi
andiamo alla ventura
laventura laventura
per adora

Fine

3. Giovanni Jori, Alba 3.1.1909. In Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa, n. 82.

Dalle Epifania (6 gennajo) vié qui un vechio costume e sempre ancora in uso che, n. 3 picoli di scuola (scolari) dai 10-14 anni, e anzi due o tre giorni prima del giorno 6 gennajo od al più tardi la vigilia, si vestono di bianco, e con fazzoletti di setta di diversi collori, e con oggetti prezziosi di oro, e argento attorno al collo, e con ciascuna in capo la berreta da Re e poi vanno di casa in casa, ed il più grande dei 3 stanno in mezzo, con una stangha in mano lunga circa 1 metro e 1/2, e in cima a questa pende una stella, che tirando colla mano destra inun fillo acui essa è attaccata, fa essa il suo giro tondo, e cantano la seguente canzone regligiosa:

1. Noi siamo i tre Remagi dell'Oriente
   che abbiam visto la gran Stella, la gran Stella del Signor.
2. Il qualle è nato Redentore, Redentore di tutto il mondo
   Il qualle è nato nel profondo, nel profondo per il peccato.
3. Noi abbiam molto scavalcato sequitando la gra[n] stella
   La gran stella dell'oriente, in questa terra la note el di.
4. Noi andiam per sti contorni se lo possiamo ritrovare
   Noi andiamo ad addorare, ad addorare quel gran Signor.
5. E di più per farli onore, vogliam farli un nobil dono
   Incenso, oro e mira, gli vogliamo presentar.
6. Noi andiamo ad addorare, Gesù Cristo al mondo nato
   il qualle fu chiamato, fu chiamato Re de Giudei.
7. Or su dunchue fratelli miei, qui non è tempo di stare
   Dobbiamo sequitare, sequitare la nostra via.

[8]. Il qualle è nato da Maria, e di Gesu Cristo in carne pura
   Noi andiamo alla ventura, alla ventura per addorar [1].

FINE

Jori Alba 3.1.09

[1] Per quest'ultima strofa la scheda relativa riporta la seguente variante, riferita da Ang. Jori:
«E di quel gran santo, veder il Messia
il quale è nato da Maria, e di Gesu Cristo in carne pura
Noi andiamo alla ventura, alla ventura per adorar».

10-1-09

Dalle Epifania (6 Gennajo) Vi è qui un Vecchio costume
e sempre ancora in uso che, Ho 3 piccoli di Scuola (Scolari)
dai 10 — 14 anni, e anzi due o tre giorni prima
del giorno 6 Gennajo od al più tardi la Vigilia,
si Vestono di Bianco, e con fazzoletti di Seta di Diversi
colori, e con oggetti prezziosi di Oro, e Argento attorno
al Collo, e con Ciascuno in Capo la Berretta da Re
e poi vanno di casa, in casa, ed il più grande dei 3
stanno in mezzo, con una stanghia in mano
lunga circa 1 metro e ½, e in cima a questa
Pende una Stella, che tirando colla mano Destra
in un filo acui essa, è attaccata, fa essa il suo
giro rotondo, e Cantano la seguente Canzone Religiosa

82 1 Noi Siamo, i tre Romagi Dell'Oriente
Che abbiam visto, la gran Stella, la gran Stella Del Signor
2 Il quale è Nato Redentore, Redentore di tutto il Mondo
Il quale è Nato nel Profondo, nel Profondo per il Peccato
3 Noi abbiam molto scavalcato seguitando la gra Stella
La gran Stella Dell'Oriente, in questa Terra, la note el di
4
Noi Andiamo per sti contorni, se lo possiamo ritrovare
Noi Andiamo ad Addorare, ad Addorare quel gran Signor

5 E di più per farli Onore, Vogliam farli un Nobil Dono
Incenso, Oro e Mira, gli vogliamo Presentar

6 Noi Andiamo ad Addorare, Gesu Cristo al Mondo Nato
Il quale fu chiamato, fu chiamato, Re dei Giudei

7 Or su dunchue fratelli Miei, Qui non è tempo di Stare
Dobbiamo seguitare, seguitare la nostra Via
E di quel gran Santo, Veder il Messia
Il quale è Nato da Maria, e di Gesu Cristo in Carne Pura
Noi Andiamo alla Ventura, alla Ventura per Addorar

Jori Alba 3.1.09 fine

BIBLIOGRAFIA

AA.VV.
1869 *Raccolta di canti popolari italiani,* Firenze, Tip. popolare Eduardo Ducci.

AA.VV.
1979 *Ricerche sulla religiosità popolare*, Bologna, Edizioni Dehoniane.

AA.VV.
1986 *Civiltà rurale di una valle veneta. La Val Leogra*, Vicenza, Accademia olimpica.

AGOSTINI M.G.
1936 *La Vizilia. Azione drammatica tolta dalla vita trentina del 1914 e 1915*, Bolzano, SITE.

ALALEONA D.
1909 *Le laudi spirituali italiane nei secoli XVI e XVIII e il loro rapporto coi canti profani*, in "Rivista musicale italiana", XVI, Milano, Bocca, pp. 1-55.
1945 *Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*, Milano, Bocca.

ALINEI M.
1985 *«Silvani» latini e «Aquane» ladine: dalla linguistica all'antropologia,* in "Mondo Ladino" IX, 3-4, pp. 49-78.

ALTAMURA A.
1965 *I cantastorie e la poesia popolare italiana*, Napoli, F. Fiorentino.

ALTAN C.T.
1972 *La sagra degli ossessi*, Firenze, Sansoni.

ALTON J.B.
1881 *Proverbi, tradizioni ed aneddoti delle valli ladine orientali*, Innsbruck, Wagner; rist. anast. Bologna, Forni, 1974

ANDERLUH A.
1970 *Kärtens Volksliederschatz Dritte Abteilung: Brauchtumslieder*, Klagenfurt, Landesmuseum.

ANESA M., RONDI M.

1978 *Cultura di un paese*, in MPL 6, Milano, pp. 81-658.

1983 *Filastrocche popolari bergamasche*, Bergamo, Sist. Bibl. Urb.

1990 *Sotto il ponte passa l'acqua. Canzoni popolari raccolte nel bergamasco*, Bergamo, Lito Clap, ("Fonti per lo studio del territorio bergamasco", IX).

ANGELINI M.

1891 *Canti popolari piceni, raccolti in Offida,* in "ATP", vol. X, Palermo, Clausen; Bologna, Forni, 1967.

ANTIPHONALE SEXTUPLEX

s.d. *Antiphonale Missarum sextuplex*, a cura di dom Hesbert Renè-Jean, Roma, Herder.

ANTONELLI Q.

1988 *Storie da quattro soldi, Canzonieri popolari trentini*, Trento, Publiprint / Museo del Risorgimento.

ARBAUD D.

1862 *Chants populaires de la Provence*, Aix, Makaire.

ARCANGELI P., SASSU P.

1987 *Note al Puer Natus*, in: AA.VV. *Canti liturgici di tradizione orale*, a cura di Arcangeli P., Leydi R., Morelli R., Sassu P., Milano, Albatros, n. 21, pp. 56-59, Cofanetto di 4 LP con allegato volume.

ARCHINTI F.

1596 *Lodi devote per uso della Dottrina Christiana*, Como, Hieronimo Froua.

ARRIGONI M.A., SAVINI M.

1991 *Nel paese di Ogh e di Magogh. Storia, folklore, dialetto a Cozzo Lomellina,* Pavia / Varzi, Guardamagna.

1994 *Animali, bambini, diavoli e buffoni. Raccolta di fiabe lomelline*, Vigevano, Diakronia.

AZZONI A.

1982 *Folklore Asolano*, in MPL 12, pp. 245-258.

BALILLA PRATELLA F.

1941 *Le arti e le tradizioni popolari d'Italia. Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia*, Udine, Idea.

BALLADORO A.

1898 *Folk-lore veronese. Canti*, Torino, Clausen; in "Folklore Veronese" vol. II, Bologna, Forni, 1969.

BALMA M.

1990a *La polivocalità della montagna pavese*, in MPL 14, pp. 247-288.

1990b La musica del piffero pavese, in MPL 14, pp. 405-441.

BARBI M.

1888 *Saggio di canti popolari pistoiesi,* in "ATP", vol. VII, Palermo, Clausen; Bologna, Forni, 1967.

1911 *Per la storia della poesia popolare in Italia*, in *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna*, Firenze, pp. 17-187.

1974 *Poesia popolare italiana. Studi e proposte*, Firenze, Sansoni.

BAROJA C.

1979 *El Carnaval*, Taurus Ediciones; ed. it., *Il carnevale*, Genova, Melograno, 1989.

BAROLDI L

1885 *Memorie storiche della Valle di Fassa,* "Riva fedele"; 1ª ed. Trento, Union di Ladins de Fasha e Moena, 1966; 2ª ed. Vigo di Fassa, Istitut Cultural Ladin, 1980.

BAROZZI G., BEDUSCHI L.

1982 *Il fondo Bonzanini,* in MPL 12, pp. 361-640.

BARTOLOMEI S. P.

1736 *De orientalium Tyrolensium praecipue alpinorum originibus*, manoscritto conservato nel ms. n. 59 della Biblioteca Comunale di Trento e nel ms. n. 985 nella raccolta Dipauli nel Ferdinandeum di Innsbruck.

BASSI G.

1976 *Preghiere*, in Bassi G., Milanesi A., *Le parole dei contadini. Ricerca a Casalpusterlengo*, Milano.

BATTISTI C., PASETTI A.

1963 *Note sul folklore atesino,* in *L'Alto Adige nel passato e nel presente,* a cura di Battisti C., Istituto di Studi per l'Alto Adige, Firenze.

BÄUMKER W.

1886 *Das Katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen,* Freiburg, Herder, 4 volumi, 1886 / 1911.

BELARDI W.

1991 *Storia sociolinguistica della lingua ladina,* Roma-Corvara-Selva, Università "La Sapienza", (Biblioteca di ricerche linguistiche e filologiche, n. 30).

1994 *Profilo storico-politico della lingua e della letteratura ladina,* Roma, Università "La Sapienza", Dipartimento di Studi Glottoantropologici, (Biblioteca di ricerche linguistiche e filologiche, n. 35).

1995 *Aspetti antichi e nuovi della letteratura ladina dolomitica,* in "si scrive", rivista di letteratura, numero unico, Cremona, pp. 73-103.

BERGOMI E.

1987-88 *Ricerche sulla cultura tradizionale nell'Alto Milanese,* Tesi di laurea, Università degli studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia.

BERMANI C., COLOMBARA F.

1992 *Cento anni di socialismo nel novarese,* Fed. prov. PSI Novara, 2Gi ed.

BERNARDI B.

1984 *I sistemi delle classi d'età,* Torino, Loescher.

BERNARDY A.

1929 *Venezia tridentina,* Bologna, Zanichelli, (Forme e colori di vita regionale italiana, III).

BERNONI D.G.

[1872] *Canti popolari veneziani,* Venezia, Filippi; Venezia, La Tipografica 1970.

BERTAGNOLLI G.

1910-11 *Per la raccolta dei nostri canti popolari,* in "La Paganella", a. 1-2, Trento.

BIANCHI P., FRANZESE R.
1986 *Le stampe popolari della raccolta Imbriani*, Napoli, Liguori.

BIGNAMI G.
1976 *La collezione inedita di musiche popolari bresciane (raccolte nel 1936)*, in MPL 2, pp. 342-389.

BOCCHIALINI J.
1924 *Rispetti d'amore raccolti nell'Appennino parmense*, Parma.

BOGATYRËV, R. JAKOBSON
1967 *Il folklore come forma di creazione autonoma*, in "Strumenti critici", 3.

BOLOGNINI N.
1880-81 *Maitinade, fiabe e leggende della Rendena*, Rovereto; rist. anast. Bologna, Forni, 1979
1882 *Usi e costumi del Trentino*, Rovereto, 1882-92; rist. Bologna, Forni 1979.

BOLLINI G., FRESCURA A.
1940 *I canti della filanda. Vecchie canzoni delle "Filandere" brianzole*, Milano, Carisch.

BOLZA G.B.
1867 *Canzoni popolari comasche, raccolte e pubblicate colle melodie,* in "Sitzungberichte der Philosophisch-Historischen Classe [...]", LIII Band, Jahrg. 1866, Heft I-III, Wien, pp. 637-695; rist. dall'originale in MPL 4, pp. 606-657; anche in "Fonti Lombarde" I, Milano, Ed. del Gallo, 1967.

BONAMORE GRAVES A.
1986 *Italo-Hispanic Ballad Relationships: the Common Poetic Heritage,* London, Tamesis Books.

BORGATTI M.
1962 *Canti popolari emiliani raccolti a Cento*, Firenze, Olschki.

BORGNA G.
1985 *Storia della canzone italiana*, Roma-Bari, Laterza.

BOSIO G.

1968 *I giorni cantati,* I Dischi del Sole DS 164-166 CL, 33/30, (L'altra Italia).

BOTTIGLIONI G.

1925 *Per il folk-lore cremonese (Canti e leggende),* in "La scuola classica di Cremona", Cremona, Unione Tipografica Cremonese.

BPdP & GP (Biblioteca Popolare di Piadena e Gruppo Padano)

1979a *I canti delle mondine di Castelnuovo Gherardi,* in MPL 7, pp. 502-571.

1979b *Le donne della filanda,* in MPL 7, pp. 572-659.

BRENTARI O.

1890-1902 *Guida del Trentino. Trentino Orientale. Parte seconda: valle media dell'Adige e vall dell'Eisack; valle dell'Avisio; valle del Cismone; Dolomiti Trentine,* Bassano; rist. anast. Bologna, Forni, 1971.

BRIAN M., ZAMBONI D.

1995 *Canti e tradizioni natalizie in provincia di Vicenza,* manoscritto inedito.

BROLL E.

1900 *Laude e sacre rappresentazioni nel trentino,* in "Annuario degli studenti trentini", anno VI, 1899-1900, Trento, Soc. tip. edit. Trentina.

BRONZINI G.

1966 *La canzone epico-lirica nell'Italia centro-meridionale,* Roma, Signorelli, vol. I, p. 56 e segg.

BRUNEL DON G.

1856 *Na Tgianzong per la xent bona. 'N occaxiong che l reverendissem preve don Valantin Partel tol possess de la Pieif de Fassa. L dì de Sin Xan de Xugn del 1856,* Rovereto, tip. Marchesani.

[1883] *"Grottol", ossia Dialoghi e scene pastorecce in Fucchiade di Soraga,* Trento, Monauni, s.d.; anche in "Mondo Ladino" VII (1983), 1-2, pp. 175- 224.

[1887] *I Pitores.* Comedia cazeta in tre atti, Trento, Monauni, s.d.

1888 *Contie della Valle di Fassa,* in "XIV Annuario della Società degli Alpinisti Tridentini", pp. 243-257.

BRUNELLI V.

1976 *Canti popolari bresciani raccolti e trascritti da Vittorio Brunelli*, in MPL 2, pp. 391-463.

CAMBIÉ G.M.

1964 *Due canti popolari veronesi*, in "Vita veronese", anno XVI, ottobre, pp. 400-402.

1967 *Tradizioni popolari veronesi*, Verona.

1976 *Testi, problemi, personaggi della musica popolare*, in AA.VV., *La musica a Verona*, Verona, Banca Mutua Popolare di Verona, pp. 489-569.

CARDUCCI G.

1871 *Cantilene e ballate, Strambotti e madrigali dei secoli XII e XIV*, Pisa, n. 32.

CARLINI A.

1985 *Una raccolta inedita di musiche popolari trentine (1819),* Bologna, Università degli studi di Bologna. Dipartimento di musica e spettacolo.

1986a *Aspetti popolari nelle tradizioni violinistiche del Trentino dal XVI al XIX secolo*, in "Civis", a. X, n. 30, p. 212.

1986b *Dalle cantorie ai conservatori,* in "*Le scuole di musica nel Trentino,* Trento, Alcione.

CARLINI A. et al.

1990 *In banda. Storia e attualità dell'associazionismo bandistico nel Trentino*, Trento, Seiser.

CARLINI A., LUNELLI C.

1992 *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, Trento, Comune di Trento / Biblioteca Comunale.

CARLINI A., ZENI A.

1989 *Musica a Mezzolombardo. Dalla Chiesa alla Banda; spettacolo e cultura tra XVII e XX secolo,* Mezzolombardo, Banda Cittadina di Mezzolombardo.

CARMI M.

1893 *Canti popolari emiliani,* in "ATP", vol. XII, Torino-Palermo, Clausen; Bologna, Forni, 1967.

CARPITELLA D.

1973 *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio.

1979 *Documenti del'Archivio etnico linguistico-musicale della Discoteca di stato*, volume allegato al cofanetto di tre LP, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Ufficio della Proprietà Letteraria Artistica e Scientifica.

CARRÀ E., MOSCONI L.

1973 *I pianeti della fortuna. Canzoni e "vignette" popolari dell'antica tipografia G. Pennaroli di Firenzuola d'Arda*, (a cura di), Scheiwiller, Milano.

CASTELLI F.

1982 *Cultura popolare valenzana. Canti - Proverbi - Testimonianze,* Alessandria, Edizioni dell'Orso.

1984 *Ballate d'amore e d'ironia. Canti della tradizione alessandrina*, Alessandria, il Quadrante.

CATALAN A.

1957 *Vose de Trieste passada*, Udine, del Bianco.

CELLA J. A.

1909 *Canti di Natale nel Quarnero (Cherso)*, in "ATP", vol. XXIV, Torino, Clausen.

CENTINI M.

1992 *I Re Magi: religione, storia, astrologia, leggenda nel cammino di Gasparre, Melchiorre e Baldassarre*, Milano, Xenia.

CHILESI G.

1888 *Italia irredenta,* Milano.

CHIOCCHETTI F.

1978 *Un esempio di poesia popolare ladina*, in "Mondo Ladino" II, 2-4, pp.171-182.

1983 *Lingua e grafia nel "Grottol" di don Brunel,* in "Mondo Ladino" VII, 1-2, pp. 151-168.

1985 *Anomalie linguistiche nella raccolta folclorica di Hugo de Rossi,* in "Mondo Ladino" IX, 3-4, pp. 129-137.

1991 *Evoluzioni sintattiche dell'interrogativa nel fassano: osservazioni a margine di un testo ladino nel lascito di Ch. Schneller,* in AA.VV., *Per*

padre Frumenzio Ghetta o.f.m. In occasione del settantesimo compleanno, Comune di Trento / Istitut Cultural Ladin, Vigo di Fassa, pp. 321-248.

CHIOCCHETTI F., ZANONER D.

Naines e rimes da jech, (a cura di), in corso di stampa.

CIANTIES LADINES

1992 *Cianties ladines da anché e da zacan*, (a cura di Chiocchetti F.), Union di Ladins de Fasha.

CICERI A. e CICERI L.

1967 *Il carnevale in Friuli. Mascheramenti e maschere usi epifanici*, Udine, Doretti, Società Filologica Friulana.

CICERI L.

1986 *Villotte e canti popolari del Friuli*, (a cura di), 2ª ed., Udine, Societat Filologjche Furlane.

CINCELLI L.

1977 *Letteratura Ladina*, in "Mondo Ladino Quaderni" 1C: *La lingua*, pp. 3-35.

CIRESE A. M.

1971 *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palumbo.

CIRESE E.

1953 *Canti popolari del Molise, con saggi delle colonie albanesi e slave*, vol. I, Rieti.

CLEMENTE P.

1982 *I canti di Questua: riflessioni su una esperienza in Toscana*, in "La ricerca folklorica" n. 6, pp. 101-105.

CLEMENTI PASQUA C.

1936 *Caratteristiche della religiosità popolare trentina*, in AA.VV., *Atti del 3° Congresso Nazionale di arti e tradizioni popolari. Trento 8-13 settembre 1934*, Roma, O.N.D.

COCCHIARA G.

1929 *L'anima del popolo italiano nei suoi canti. Con un'appendice di musiche popolari vocali di tutte le regioni d'Italia..*, Milano, Hoepli.

COFERATI M.

1675 *Corona di Sacre Canzoni o Laude Spirituali* [...], Firenze.

1689 *Corona di Sacre Canzoni o Laude Spirituali* [...], Firenze, (rist. dell'ed. 1675).

COGGIOLA F.

1969 *Il Nigra cantato, vol. 1- Donna Lombarda,* Archivi sonori SdL AS 5, 33/30, ins 55 pp. ("La canzone narrativa").

COLTRO D.

1988 *Cante e cantàri. La vita, il lavoro, le feste nel canto veneto di tradizione orale,* Venezia, Marsilio.

COLZANI A.

1983 *Musica della Riforma e della Controriforma in Val Bregaglia*, Lugano, Stucchi, ("Ricerche musicali nella Svizzera italiana").

COMUNITÀ MONTANA

1978 *Tradizione orale e sperimentazione didattica: una ricerca nel triangolo lariano,* a cura della Comunità montana del Triangolo Lariano, in MPL 4, pp. 319-362.

CONATI M.

1976a *La musica di tradizione orale nella provincia di Verona*, in AA.VV., *La musica a Verona,* Verona, Banca Mutua Popolare di Verona, pp. 573-636.

1976b *Canti popolari della Val D Enza e della Val Cedra*, Parma, Palatina.

CORAZZINI F.

1877 *I componimenti minori della Letteratura Popolare Italiana nei principali dialetti*, Benevento, de Gennaro; Milano, Ed. del Gallo, 1968.

CORNOLDI A.

1968 *Ande, bali e cante del Veneto con particolare riguardo al Polesine,* Padova, Rebellato.

CORRAIN C., ZAMPINI P.

1964 *Documenti etnografici e folkloristici nei sinodi diocesani italiani*, Bologna, Forni.

1972 *Filastrocche della bassa padana*, in AA.VV., *La letteratura popolare nella Valle Padana*, Firenze, Olschki, (3° Convegno di studi sul folklore padano).

CORRENTI C.

1856 *Nipote del Vesta-Verde*, Milano, Vallardi.

CORSI G.B.

1891 *Sena vetus. Ninne-nanne, preghiere, storie,* in "ATP" vol. X, Palermo, Clausen; Bologna, Forni, 1967.

CORTILE (IL)

1985 *I Luit. Vita, canti e rituali della Nova di un tempo*, Milano, Gruppo di ricerca e Canti popolari "Il Cortile", Ambracinque Arti grafiche.

COSSAR RANIERI M.

1930 *Vecchia pastorella Goriziana*, in "Il Folklore Italiano", anno V, p. 178.

1932 *Antiche canzoni natalizie goriziane*, in "Lares" III, pp. 98-109.

1934 *Usanze riti e superstizioni del popolo di Montona nell'Istria*, in "Folklore Italiano", anno IX, fasc. 1.

1940 *Tradizioni popolari di Momiano d'Istria*, in "Rivista delle tradizioni popolari italiane", anno XV, p.190.

1941 *Una tradizionale canzone epifanica triestina e le sue varianti*, in "Lares" XX, n. 3, pp. 193-200.

1985 *Feste decembrine a Gorizia*, in AA.VV., *I giorni del magico*, a cura di Gri G.P. e Valentinis G., Gorizia, Goriziana, pp. 100-107.

COSTA A.

1987 *Inni sacri*, in AA.VV., *Settecento anni di Taucias Gareida*, a cura di Nordera C., Verona, Cierre.

CRAZZOLARA C.

1987-88 *Aspetti della cultura ladina negli scritti di G.B. Alton,* Tesi di laurea, Università degli studi di Verona, Facoltà di Economia e Commercio, Corso di lingue e letterature straniere.

CRISTIANI C.
1994 *Smetamorfosi. Adolescenza e crescita nei diari dei ragazzi*, (a cura di) Milano, Baldini & Castoldi.

DALLABRIDA L.
1986 *Le preghiere del calendario: fonti autorevoli e tradizione popolare*, in Primerano D., Holzhauser P. (a cura di) *Il Calendario della Madonnina del Duomo. Immagini devozionali e testi di preghiera in un documento di religiosità popolare trentina*, Trento, Museo Diocesano Tridentino.

DALLA VALLE M., PINNA G., TOMBESI R.
1987 *Strumenti, musiche e balli tradizionali nel Veneto*, 2 voll., Bologna, Forni.

DALMEDICO A.
1857 *Canti del popolo veneziano*, Venezia, Antonelli.

D'ANCONA A.
1906 *La poesia popolare italiana*, 2ª ed. accresciuta, Livorno.

DAVENSON H.
1946 *Le livre des chansons*, Boudry, Ed. de la Baconniere; Neuchatel, Ed. de la Baconniere, 1955 (*L cahiers du Rohne)*,

DE ANTONI D.
1980 *Segni della pietà, devozione e fede del popolo chioggiotto nell'Ottocento e nel primo Novecento*, in *Studi di storia sociale e religiosa. Scritti in onore di Gabriele De Rosa*, Napoli, Ferraro.

DÈFANT G.
1908 *Quinto Libro di Lettura per le Scuole popolari austriache*, Vienna.

DEL GARBER F.
1987 *Rime Fashane,* Vigo di Fassa, Istitut Cultural Ladin / SIT Canazei.

DEL GIUDICE L.
1990 *Il canto narrativo al Brallo*, in MPL 14, pp. 289-354.

DELUCA R.
1914 *Antichi balli fassani, antico costume fassano*, in "Pro cultura" 5, pp. 171-178.
1919 *La Valle di Fassa e le sue Dolomiti*, Trento.

DE MACCHI L.D.

1863 *Grammatica musicale ovvero Principi teorico-semeiografici della musica*, Giudici e Strada, Torino.

1864 *Manuale e guida teorico-pratica del maestro per l'insegnamento del canto elementare*, Giudici e Strada, Torino.

1871 *Scelta di Laudi Sacre musicate dal M. Cav. Luigi Davide De-Macchi*, Torino.

DE MARTINO E.

1975 *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri.

DEMETZ E.

1982 *Das Volks- und volkstümliche Liedgut in Gröden*, in "Ladinia" VI, pp. 49-94.

DE ROSSI H.

1982 *Ko ke la é stada ke son ruà sul bal dei Dolomitenladiner*, (1905), in "Mondo Ladino" VI, 1-2, pp. 121-191.

1984 *Märchen und Sagen aus dem Fassatale;* trad. it., *Fiabe e leggende della Val di Fassa*, Vigo di Fassa, Istitut Cultural Ladin.

DE SCHOULTZ ADAIEWSKY E.

1894 *Vecchia canzone di Natale*, in "Rivista delle tradizioni popolari italiane", anno II, fasc. 1, pp. 166-168.

DE' TECINI F.

1821 *Dissertazione intorno alle popolazioni alpine tedesche del Tirolo meridionale e dello Stato veneto*, 1ª ed. Trento, 1860; rist. a cura della Biblioteca Comunale di Pergine, Trento, Artigianelli, 1981.

DEUTSCH W., HOFER G.

1969 *Die Volksmusiksammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Sonnleithner-Sammlung)*, Wien, Schendl, I Teil.

DORSCH CRAFFONARA H.

1974 *Ladinisches Liedgut im Gadertal*, in "Der Schlern, Illustrierte Monatshefte für Heimat- und Volkskunde", 48 Jahrg. Heft 6, pp.301-322.

ELWERT T.W.

1943 *Die Mundart des Fassa-Tals*, rist. Wiesbaden, Steiner Verlag, 1972.

F. I.

1945 *Natale di altri tempi a S. Giorgio di Nogaro,* in "Ce Fastu?", a. XXI, n. 1-6, Udine, Pellegrini, pp. 59-61.

FABIANI G., NOLIANI C.

1963 *Ludaria. Noterelle storiche, tradizioni, canti,* in "Sot la Nape", XV, n. 3-4.

1967 *Valle e Rivalpo. Noterelle storiche, curiosità locali, canti popolari,* in "Sot la Nape", XIX, n. 1-2.

FABRIS G.

1906 *Un'eco moderna di antiche laude,* in "ATP" XIII, Palermo, Clausen, pp. 325-335.

1921 *Canti popolari religiosi della diocesi di Padova,* in AA.VV., *Atti e memorie della R. Accademia di scienze lettere ed arti in Padova,* nuova serie, vol. XXXVII, disp. 1-2, Padova, Penada, pp. 227-266.

FARSETTI K.

1900 *Befanate del contado Toscano,* Firenze; rist. Bologna, Forni, 1985.

FELICETTI don L.

1906 *Novelle trentine e bozzetti alpini,* Cavalese, Tabarelli.

1912 *Memorie storiche di Tesero, Panchià e Ziano,* Cavalese, Tabarelli.

FERRARI S.

1888 *Canti popolari in San Pietro Capofiume,* in "ATP" vol. VII, Palermo, Clausen; Bologna, Forni, 1967.

1889 *Canti popolari in San Pietro Capofiume,* in "ATP" vol. VIII, Palermo, Clausen; Bologna, Forni, 1967.

FERRARO G.

1870 Canti popolari monferrini, in "Canti e racconti del popolo italiano", Torino-Firenze; Bologna, Forni, 1967.

1877 Canti popolari di Ferrara, Cento e Pontelagoscuro, Ferrara; Bologna, Forni, 1967.

1888 Canti popolari del Basso Monferrato, in "Curiosità popolari e tradizionali" 5, Palermo, Lauriel; Bologna, Forni, 1966.

1901 Canti Popolari della provincia di Reggio Emilia, Modena; Bologna, Forni, 1969.

FILLINI M.
1982 *A Cherso se cantava cussì*, Padova, Rebellato.

FINAMORE G.
1882 *Storie popolari abruzzesi in versi,* in "ATP" vol. I, Palermo, Lauriel; Bologna, Forni, 1967.

FIOR A.
1954 *Villotte e canti del Friuli*, Milano, Piva.

FISCH E.
1917 *Canti popolari ticinesi*, Lugano, HUG.

FISCHER A. F. W.
1878-79 *Fischer Kirchenlieder-lexicon*, Gotha.

FOPPOLO B.
1977 *Canti popolari bergamaschi. La raccolta inedita di A. Tiraboschi*, (a cura di), in MPL 1, pp. 425-515.

FORNI M.
1996 *Nota su un antico testo gardenese di Mathias Ploner,* in Opuscula III, 3, Biblioteca di Ricerche Linguistiche e Filologiche n. 25.3, Roma, pp. 169-198.

FRESCURA A., RE G.
1939 *Canzoni popolari milanesi*, a cura del dopolavoro provinciale di Milano, Milano, Ceschina.

FRESCURA B.
1898 *Fra i Cimbri dei sette comuni vicentini*, In "ATP", vol. XVII, Palermo.

FUGAZZA P.
1976 *Di qua e di là dal Serio. Canti tradizionali lombardi raccolti dalla viva voce*, ed. a cura del Centro Etnomusicale di Clusone, Bergamo, Carrara.

FUMAGALLI A., LEYDI R.
1978 *Montanari di Val Brembana. Il gruppo di Santa Croce,* Albatros VPA 8428 RL, 33/30, ins. 6 pp., Regione Lombardia -11.

G. C. S.
1895 *I Tre re magi a Sorso*, in "Rivista delle tradizioni popolari italiane", anno II, fasc. II, p. 140.

GdTeCP
1979 Gruppo di Teatro e Canto Popolare, *La merla. Il rito, i canti, le musiche,* Soresina.

GABBRIELLI M., CHIOCCHETTI F.
1994 *La vödla muta*, in "Mondo Ladino" XVIII, pp.147-182.

GABRIELLI G.
1937 *Canzoni della montagna*, Trento, Emporio Musicale Gabrielli.

GARLATO
1885 *Canti del popolo di Chioggia*, Venezia.

GARTNER J.
1962 *Volkslieder aus Zahre (Sauris)*, in "Sonderdruck aus Carinthia I. Mitteilungen des Geschichtsvereines für Kärnten", 152 Jahrgang, Heft 1, Klagenfurt.

GAVIANI G.
s.d. - *Sa póo? - Avònti lé, vartu! (Trentacinque canzoni popolari raccolte a Buscate),* Turbigo, Ed. Leoni.

GEROLA G.
1913 *Cantilene di Natale*, in "Pro cultura", IV, pp. 348-9.

GEROLA p. L. M.
1887 *Il Divoto di Maria che la onora nel mese di maggio e nelle feste a lei consacrate* [...], 6ª ed. con aggiunte copiosissime, Tip. e Libreria Salesiana, Torino.

GHETTA p. F.
1974 *La Valle di Fassa nelle Dolomiti: Preistoria, romanità, medioevo. Contributi e documenti*, Trento, Biblioteca PP. Francescani.
1977 *Ospiti illustri in val di Fassa,* in "Calendario della Cooperativa di San Giovanni di Fassa", Trento, Artigianelli
1987 *Mizacole de steile. Rimes fashanes*. Vigo di Fassa, Union di Ladins de Fasha

1990 *Don Giovanni Battista Mich, raccoglitore dei "Sacri canti"*, in "Mondo Ladino" XIV, 3-4, pp. 271-288.

1994 *La chiesa di Santa Giuliana a Vigo di Fassa,* Bolzano, Pluristamp / Istitut Cultural Ladin, Vigo di Fassa.

GHIDOLI P., ROSALIO R., SANGA G., SORDI I.

1975 *I canti del villaggio italiano di Stivor in Bosnia,* in AA.VV., *L'etnomusicologia in Italia*, a cura di Carpitella D., Palermo, Flaccovio, pp. 243-251.

GHIDOLI P., SANGA G., SORDI I.

1976 *L'Epifania nel bresciano: i canti della "stella",* in MPL 2, pp. 149-169.

GIANNINI G.

1889a *Canti popolari della montagna lucchese*, in "Canti e racconti del popolo italiano", vol. VIII, Firenze-Roma; Bologna, Forni, 1968.

1889b *Canzoni del contado di Massa Lunense*, in: "ATP", vol. VIII, Palermo, Clausen.

1893 *Le befanate del contado lucchese,* in "ATP", vol. XII, Palermo, Clausen, pp. 89-122; 161-174.

1938 *La poesia popolare a stampa nel secolo XIX,* Ist. delle Edizioni Accademiche, Udine.

GIANOTTI R.

s.d. *Canti popolari raccolti dal coro Brenta di Tione, trascritti da Roberto Gianotti*, dattiloscritto.

GIGLIESE c. c. (Circolo culturale "Gigliese")

1987 *Solo Gigliese e Adelina canto*, ed. orig. Circolo culturale "Gigliese", Ospedaletto, Pacini.

GIGLIOLI L.

1972 *Natività. Sacra famiglia e ninne-nanne nel canto popolare di alcune regioni italiane*, Firenze, Olschki.

GINZBURG C.

1972 *Folklore, magia, religione*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, vol. I e II, Torino, Einaudi.

GRADUALE TRIPLEX

1979 *Graduale Triplex*, Solesm, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.

GRI G.P.

1979 *Dalla letteratura orale alla letteratura di massa*, in AA.VV., *"Trivial-literatur?" Letterature di massa e di consumo*, Trieste LINT.

1982 *Atenz duc' quanc' stait a sintì. Fra popolare e colto, fra scritto e orale*, in *"Metodi e ricerche"*, N. S., I, n. 2, pp. 7-32.

GROFF L.

1955 *Dizionario Trentino-Italiano. Florilegio di poesie e prose dialettali.* Trento, Monauni.

GROSSELLI G.

1978 *Cante alpine e popolari*, Calavino, Coro Lagolo.

HAID G.

1969 *Die Volksmusiksammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Sonnleithner-Sammlung)*, a cura di Walter Deutsch und Gerlinde Haid Hofer, Wien.

1984 *Das Österreichische Volksliedwerke*, in AA.VV., *Volksmusik in Österreich*, Wien

HAIDER F.

1985 *Tiroler Brauch im Jahreslauf*, Innsbruck-Wien, Tyrolia, Bozen, Athesia.

HEILMANN L.

1955 *La parlata di Moena nei suoi rapporti con Fiemme con Fassa. Saggio fonetico e fonematico*. Bologna, Zanichelli.

HERTEL P.

1985 *Canti popolari raccolti a Cislano, Corbetta e Vittuone*, a cura di Hertel P. e del Coro Alpino di Vittuone, in MPL 13, II, pp. 317-396.

HOBSBAWM E., RANGER T.

1983 *The invention of Tradition*, Cambridge.

HORAK K.

1978 *Der Volkstanz in Tirol zwischen Tradition und Folklorismus*, in *Volksmusik im Alpenland*, Wien, Österreichischer Kulturverlag.

1990 *Tanzmusik. Ein Beitrag zur Geschichte der Volksmusik in Südtirol,* in "Der Schlern" 64, Heft 5.

HORAK K. e G.

1986 *Tiroler Kinderleben in Reim und Spiel,* parte I, Reime, Innsbruck, Institut für Tiroler Musikforschung.

1988 *Musikalische Volkskultur im Burgenland,* Monaco.

HÖRMANN L. von

1870 *Mythologische Beiträge aus Wälschtirol mit einem Anhange wälschtirolischer Sprichwörter und Volkslieder,* Innsbruck.

HUFTON O. H.

1974 *The poor of eighteen-century France, 1750-1789,* Oxford.

IANNONE N.

1989 *Ballate della raccolta Nigra note nella provincia di Piacenza,* in "Tradizioni Musicali", n. 6, Bologna, Forni.

IN DER GAND H.

1933 *Scelta di canzoni popolari ticinesi,* Lugano, Società Svizzera per le tradizioni popolari.

INFELISE M.

1990 *Libri "popolari" e libri da risma,* in AA.VV., *Remondini. Un editore del Settecento,* a cura di Infelise M. e Marini P., Milano, Electa, pp. 304-310.

ISOLA G.

1990 *Abbassa la tua radio per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'italia fascista,* Firenze, La Nuova Italia.

IVE A.

1877 *Canti popolari istriani raccolti a Rovigno,* Roma-Torino-Firenze.

1902 *Canti popolari in veglioto odierno,* in "ATP" vol. XXI, Palermo-Torino, Clausen; Bologna, Forni 1967.

JONA E., LIBEROVICI S.

1972 *Il 29 luglio del 1900,* allegato al disco omonimo, DS/1018 20.

1990 *Canti degli operai torinesi dalla fine dell' 800 agli anni del fascismo,* Milano, Ricordi / Unicopli.

JAHIER P., GUI V.

1919 *Canti dei soldati, raccolti da Piero Jahier tenete degli alpini, armonizzati da Vittorio Gui tenete del genio,* Trento, Sezioni "P" della prima armata; Milano, Sonzogno, 1927.

JULIA A.

1887 *Storie popolari calabresi in Acri,* in: "ATP" vol. VI, Palermo, Lauriel; Bologna, Forni, 1967.

KALÈNDER 1915

1915 *L Kalènder Ladin per l ann 1915,* Union dei Ladins, Dispruc.

KÄMPER D.

1976 *La musica strumentale nel Rinascimento. Studio sulla musica strumentale d'assieme in Italia nel XVI secolo,* Torino, ERI.

KINDL U.

1982 *Vorbemerkungen zu einer Kritischen Lektüre der Dolomitensagen des K.F. Wolff,* in "Ladinia" VI, pp. 41-48.

1983 *Kritische Lektüre der Dolomitensagen von Karl Felix Wolff,* Band I, *Einzelsagen,* San Martin de Tor, Istitut Ladin "Micurà de Rü".

1985 *Le leggende fassane di Hugo de Rossi. Atti del Convegno di studio,* (a cura di), in "Mondo Ladino" IX, 3-4.

1997 *Kritische Lektüre der Dolomitensagen von Karl Felix Wolff,* Band II, *Sagenzyklen,* San Martin de Tor, Istitut Ladin "Micurà de Rü".

KLIER KARL M.

s.d. *Schatz österreichischer Weihnachtslieder,* Wien, Augustinus.

1941 *Kommt ein Vogel geflogen,* in "Das deutsche Volkslied", 43, Vienna.

KNAPP E.

1993 *Kirchenmusik Südtirols,* Bolzano, Athesia.

KOHL F. F.

1899 *Echte Tiroler-Lieder,* Vienna.

1913 *Echte Tiroler-Lieder,* Lipsia e Zurigo, Große Neuausgabe.

KOPISCH A.

1838 *Agrumi. Volkstümliche Poesien aus allen Mundarten Italiens und seiner Inseln,* Berlin, Crantz.

KUENZIG J., WERNER KUENZIG W., HABENICHT G.

1978 *Volkslieder aus Deutsch-Mokra einer Waldarbeitersiedlung in der Karpaten-Ukraine,* in AA.VV,., *Quellen Deutscher Volkskunde*, Band 9, Freiburg, con disco allegato delle registrazioni 1956-1976.

KUMAR Z.

1958 *Slovenske Prireditve Srednjeveske Bozicne Pesmi Puer Natus in Bethlehem* (Varianti slovene del canto natalizio medioevale Natus in Bethlehem), in "Slovenska Akademija Znanosti in umetnosti Razprave", III, Ljubljana, pp. 67-163.

KURET N.

1986 *Slovenska Koledniska Dramatika*, Ljubljana, Slovenska Matica, (trascrizioni e note musicali di Julijan Strajnar).

LAGNIER E.

1984 *Enquete sur le chant populaire en Vallée d'Aoste*, Aosta, Musumeci.

LANTELME E.

1989 *I canti delle valli valdesi. Identità e memoria di un popolo alpino*, Torino, Claudiana.

'L CARNAŠAL FAŠAN

1974 *'L Carnašal Fašan*, in "La Vèiš", a. VIII, n. 2, numero speciale.

LCdP

1977 Lega di Cultura di Piadena, "Presentazione", in MPL 7, pp. 661-695.

LEYDI R.

s.d. *La donna lombarda e altre celebri cantate popolari,* I dischi del Sole, DS 18, 33/17.

1970 *Italia. vol 2: La canzone narrativa, lo spettacolo popolare,* Albatros VPA 8088, 33/30, ins. 16 pp.

1972 *Le trasformazioni socio-economiche e la comunicazione orale,* "QDR", n. 5-6, Milano.

1973a *I canti popolari italiani. 120 Testi e musiche*, Milano, Mondadori, ("Gli Oscar").

1973b *La canzone popolare,* in *Storia d'Italia,* vol. V, tomo II, Torino, Einaudi, pp. 1181-1249.

1976 *Como e il suo territorio,* Albatros VPA 8299 RL, 33/30, ins. 14 pp., Regione Lombardia-7.

1977a *Appunti per lo studio della ballata popolare in Piemonte*, in "Ricerche musicali", Anno I, n.1, pp. 82-119.

1977b *Per la conoscenza della musica popolare bergamasca*, in MPL 1, pp. 261-343.

1978a *Per la conoscenza della musica popolare comasca*, in MPL 4, pp. 467-530.

1978b *"Canzoni popolari comasche" di G.B. Bolza (1867)*, (a cura di), in MPL 4.

1987 *Canti liturgici di tradizione orale. Le ricerche, gli studi*, in AA.VV., *Canti liturgici di tradizione orale*, a cura di Arcangeli P., Leydi R., Morelli R., Sassu P., Milano, Albatros, n. 21, pp. 17-27. (Cofanetto di 4 LP con allegato volume).

1990 *Uno sguardo d'assieme*, in AA.VV., *Le tradizioni popolari in Italia. Canti e musiche popolari*, a cura di Leydi R., Milano, Electa, pp. 161-174.

1995 *Teresa Viarengo e la ballata in Piemonte*, in AA.VV., *Cante' bergera. La ballata piemontese dal repertorio di Teresa Viarengo*, a cura di Leydi R., Vigevano, Diakronia, pp. 7-26.

LEYDI R., COGGIOLA F.

1965 *Il cavaliere crudele. La ballata popolare in Piemonte e la sua diffusione nell'Italia settentrionale e centrale,* I Dischi del Sole DS 110-112, 33/30 (L'altra Italia).

LEYDI R, PEDERIVA C.

1976 *I balli del carnevale a Bagolino*, in MPL 2, pp. 45-74

LEYDI R., ROSSI A.

1965 *Osservazioni sui canti d'argomento religioso non liturgici*, Milano, Ed. del Gallo.

1978 *Canti religiosi non liturgici raccolti in Brianza*, in MPL 4, pp. 531-580.

LEVRI M.

1974 *Appunti e documenti per una storia dell'organo barocco in Valsugana*, in "Studi di scienze storiche", a. 53.

LEONARDI A;

1984 *La Valle di Fassa tra '800 e '900: situazione economica ed aspetti di vita sociale,* in "Mondo Ladino" VIII, 1-2, pp. 10-45.

LEONARDI E.
1959 *La scuola elementare trentina*, Trento.

LIBER USUALIS
1960 *Liber Usualis Missae et Officii*, Parigi-Roma, Desclèe.

LEWALD A.
1995 *Il Tirolo dal Glockner all'Ortles e dal Lago di Garda al Lago di Costanza,* in "Il Sommolago", Arco, a. XII, n. 3.

LOMAX A.
1961 *Song Structure and Social Structure*, in "Ethnology", I, pp. 425-451.
1976 *Cantometrics: an approach to the Anhropology of Music*, Berkeley, University of California Press.

LO NIGRO S.
1951 *La canzone di Susanna vatt'a vesti*, in "Siculorum Gymnasium", IV, n.2, luglio/dicembre, pp. 1-16.

LUCCHI L.
1957 *Folklore natalizio del basso veronese. La "Stella"*, in "Lares" XXIII, 3-4, pp. 41-43.
1972 *Dieci cante dettate da Pio Mazzucchi*, in AA.VV., *La letteratura popolare nella Valle Padana*, Firenze, Olschki.

LUNELLI C.
1978 *Una raccolta manoscritta seicentesca di danze e partite per cembalo nella biblioteca comunale di Trento,* in "L'Organo", a. XVI.
1980 *Giovanni Martino Cabona liutaio del cinquecento a Trento,* in "Civis", Trento, a. IV.
1990 *I processi per balli, suoni e mascherate in Vallagarina nei secoli XVII e XVIII,* in "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati", a. 240, s. VI, v. 30 (A).
1994 *Dizionario dei costruttori di strumenti musicali nel Trentino,* Trento, Comune di Trento-Biblioteca comunale.

LUNELLI R.
1925 *Intorno alla natura della canzone del popolo trentino*, in "Trentino", Rivista della regione trentina, I, pp. 50-51.

MACCHIARELLA I.

1990 *Tradizione orale e tradizione scritta della musica. Il caso del falsobordone*, in "Culture musicali", anno IX, pp. 108-141.

MAGRINI T.

1990 *Il canto monodico in Italia,* in *Canti e musiche popolari,* a cura di Leydi R., Milano, Electa, pp. 19-28.

1995 *Music analysis of ballads,* in "Ethnomusicology Online", Number One.

MAGRINI T., BELLOSI G.

1982 *Vi do la buonasera. Studi sul canto popolare in Romagna: il repertorio lirico*, Bologna, CLUEB.

MANTOVANI S.

1979 *La cultura della cascina cremasca. Le sorelle Bettinelli*, in MPL 7, pp. 25-195.

MARAGLIANO A.

1962 *Tradizioni popolari vogheresi*, a cura di Vidossi G. e Maragliano A., Firenze, Le Monnier.

MARCOALDI O.

1855 *Canti popolari inediti umbri liguri piceni piemontesi latini*, Genova, Tip. de' Sordomuti; rist. Bologna, Forni, 1967.

MARIANI M.

1673 *Trento con il sacro Concilio et altri Notabili,Augusta;* Milano, Ariete 1970; rist. anast. a cura di Aldo Chemelli, Trento, 1989.

MARSILIANI A.

1886 *Canti popolari dei dintorni del lago di Bolsena di Orvieto e delle campagne del Lazio*, Orvieto.

MARTINENGO E.

1882 *Ninne nanne del santo Natale*, in "ATP ", vol. I, Palermo.

MASSARA A.

1913 *Tipi e costumi della campagna novarese,* Novara; rist. Bologna, Forni, 1970.

MASSETTI L.

1990-91 *Una raccolta di canti popolari in Valcamonica. Etnomusicologia*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia.

MASTRO R.

s.d. *Le canzoni degli anni Venti*, (a cura di), Roma, Canesi.

MAZZEL M.

1965 *Sposs e maridoc. Rimes e conties fassènes,* Union di Ladins.

[1970] *Spos e maridoc. Antichi usi nuziali della Valle di Fassa*, s.d. Unione dei Ladini, (1ª ed. 1965).

MAZZOTTI G.

1938 *Cento canzoni popolari della marca trevisana*, Treviso; rist. Treviso, Canova, 1970.

MAZZUCCHI P.

1894 *[senza titolo],* in "Rivista delle tradizioni popolari italiane", anno I, fasc. VIII; Bologna, Forni, 1968.

1929 *Vecchi Canti Popolari del Polesine,* Badia Polesine, Tipografia Tocchio.

MEIER J.

1939 *L'organizzazione, i compiti e gli scopi degli studi sul canto popolare tedesco*, in "Lares" X, pp. 307-339.

MENCHELLI D.

1992 *Viva lo rè, viva l'amor. Canti popolari della Garfagnana*, (a cura di), Edizioni della Rocca.

MENGHINI M.

1891 *Canti popolari romani,* in "ATP" vol. X, Palermo, Clausen; Bologna, Forni, 1967.

MITTLER

1906 Mittlerer Katechismus der katholischen Religion mit Approbation des österreichischen Gesamt-episkopates vom 9 April 1894, Meran, Handl.

MOENS K.

1993 *La "nascita" del violino nei Paesi Bassi del Sud: alla ricerca di un luogo dove collocare l'inizio della storia del violino,* in *Monteverdi imperatore della musica (1567-1643),* a cura di Tiella M., Rovereto, Accademia roveretana di musica antica / Istituto per la ricerca organologica e il restauro, pp. 85-131.

MOGNASCHI A.

1984 *Canti popolari a Bondo e Breguzzo,* (a cura di), manoscritto del "Gruppo culturale di Bondo e Breguzzo".

1989 *Giochi del passato a Bondo e Breguzzo (e in Giudicarie),* Bondo, dattiloscritto a cura del "Gruppo culturale di Bondo e Breguzzo", (ricerca di Fiore Bonetti).

MORELLI R.

1987 *Trentino,* in AA.VV., *Canti liturgici di tradizione orale,* a cura di Arcangeli P., Leydi R., Morelli R., Sassu P., Milano, Albatros, n.21. (Cofanetto di 4 LP con allegato volume), pp. 48-53.

1990 *Otto canti della Stella fra riforma e controriforma,* in "Culture musicali", anno IX, gennaio dicembre 1990, n. 1-2, Firenze, La Casa Usher, 1992, pp. 75-108.

1992 *Don Giambattista Michi di Fiemme e i Sacri Canti della Stella fra riforma e controriforma,* in AA.VV., *Per Aldo Gorfer, Studi, contributi artistici, profili e bibliografia in occasione del settantesimo compleanno,* a cura dell'Assessorato all'Istruzione, Attività e Beni culturali della Provincia Autonoma di Trento, Trento, Artigianelli, pp. 687-727.

1994 *Tradizioni popolari: il rito della Stella in Trentino,* Dossier di "POSTERgiovani", n. 10, allegato al n. 11 della rivista "POSTERgiovani", pp. 1-32.

1996 *Identità musicale della Val dei Mòcheni. Cultura e canti tradizionali di una comunità plurilingue,* Trento, Museo degli usi e costumi della gente trentina / Istituto Culturale Mòcheno Cimbro.

MORELLI et Al.

1983 *Canti e cultura tradizionali nel Tesino,* a cura di Morelli R., Sanguanini B., Sassu P., Sorce Keller M., Milano, Angeli.

MORODER F.

1891 *Das Grödner Tal,* St. Ulrich in Gröden, Section Gröden des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins; 2ª ed. 1914.

MOSER D. R.

1973 *Liedimmanenz und Brauchgeschichte. Beiträge zur Frühgeschichte des Sternsingens*, in "Veröffentlichungen und Berichte zur Volkskunde in Baden-Württemberg", Stuttgart, 1971-1973.

MOSER H.

1935 *Zur Geschichte des Sternsingens,* in "Bayrischer Heimatschutz", 31, pp. 19-31, anche in AA.VV., *Volksbräuche im geschichtlichen Wandel*, Deutscher Kunstverlag, 1985, pp. 58-74.

1985 *Neue Materialen zur Sternsinger Forschung*, in AA.VV., *Volksbräuche im geschichtlichen Wandel*, Deutscher Kunstverlag, pp. 74-97.

MPL 1

1977 *Mondo Popolare in Lombardia. 1 Bergamo e il suo territorio,* a cura de Leydi R., Milano, Regione Lombardia.

MPL 2

1976 *Mondo Popolare in Lombardia. 2 Brescia e il suo territorio*, a cura di Leydi R. e Pianta B., Milano, Regione Lombardia.

MPL 4

1978 *Mondo Popolare in Lombardia. 4 Como e il suo territorio*, a cura di Leydi R. e Sanga G., Milano, Regione Lombardia.

MPL 6

1978 *Mondo Popolare in Lombardia. 6 Cultura di un paese. Ricerca a Parre*, a cura di Carissoni A., Anesa M, Rondi M., Milano, Regione Lombardia.

MPL 7

1979 *Mondo Popolare in Lombardia. 7 Cremona e il suo territorio,* a cura di Leydi R. e Bertolotti G., Milano, Regione Lombardia.

MPL 10

1979 *Mondo Popolare in Lombardia. 10 Premana. Ricerca su una comunità artigiana, AA.VV.,* Milano, Regione Lombardia.

MPL 12

1982 *Mondo Popolare in Lombardia. 12 Mantova e il suo territorio,* a cura di Barozzi G., Beduschi L., Bortolotti M., Milano, Regione Lombardia.

MPL 13

1979 *Mondo Popolare in Lombardia. 13 Milano e il suo territorio,* a cura di Della Peruta F., Leydi R., Stella A., Milano, Regione Lombardia.

MPL 14

1990 *Mondo Popolare in Lombardia. 14 Pavia e il suo territorio,* a cura di Leydi R., Pianta B., Stella A., Milano, Regione Lombardia.

MÜLLER G., WOLFF O.L.B.

1829 *Egeria. Sammlung Italienischer Volkslieder, aus Mündlicher Überlieferung und Fliegenden Blättern*, Leipzig, Ernst Fleischer; Milano, Ed. del Gallo, 1966, (s.l. 6).

NERUCCI G.

1883 *Storie e cantari ninne-nanne e indovinelli del Montale del circondario di Pistoia*, in "ATP", vol. II, Palermo, Lauriel; Bologna, Forni, 1967.

NIGRA C.

1888 *Canti popolari del Piemonte*, Torino, "Reprints"; Torino, Einaudi, "I Millenni", 1957; 2ª ed. 1967; 3ª ed. 1974.

NIGRA C., ORSI D.

1894 *Rappresentazioni popolari in Piemonte. Il Natale in Canavase*, Torino, Roux.

NOLIANI C.

1980 *Anima della carnia. Canti popolari*, Udine, Società Filologica Friulana.

1987 *Briciole di Folklore in val Pesarina*, in "Sot la Nape", XXXIX, n. 1.

NORDERA C.

1987 *Settecento anni di 'Taucias Gareida'*, Verona, Cierre.

OLIVIERI

s.d. *Vita e anima del popolo veneto,* Milano, Trevisini.

ONG W.

1982 *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London e New York, Methuen; ed. it., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.

OREL D.
Kancional Franusuv Knihovna, in "Cyrill", C. 10.

PAIOLA V.
1975 *Canti popolari vicentini. Raccolti con le musiche da V. Paiola ordinati e annotati da R. Leydi*, Vicenza, Neri Pozza; 2ª ed. ottobre 1981.

PALLA L.
1991 *Fra realtà e mito. La grande guerra nelle valli ladine.* Milano, FrancoAngeli / Istitut Ladin "Micurà de Rü" / Istitut Ladin "Majon di Fashegn".

PAOLAZZI C.
1914 *Cantilena delle beganate ad Ala*, in "Pro Cultura", V, p. 178.

PAOLI R.
1984 *Christian Schneller: Märchen und Sagen aus Wälschtirol. Una lettura critica,* Tesi di laurea, Università degli studi di Feltre.

PARGOLESI C.
1892 *Canti popolari trentini per canto e pianoforte*, Trento; rist. Bologna, Forni, 1983.

PARIS G.
1889 *Chants populaires du Piémont*, in "Journal des Savants", Cahier d'octobre.

PASETTI A.
1923a *Canzoni narrative raccolte a Chizzola nel Trentino*, in "Studi Romanzi", vol. XVIII, gennaio, Roma, Rossi, pp. 5-46.

PASETTI A., ZENATTI A.
1923 *Canti popolari Trentini (raccolti dal prof. Albino Zenatti, editi e illustrati da Anna Pasetti)*, Lanciano, Carabba; rist. Bologna, Forni, 1977.

PASSAMANI B. et al.
1972 *Stampe per via*, Calliano, Manfrini.

PAULI L.
1980 *The Alps-Archaeology and Early History*, London.

PEDICO M.M.
1993 *La Vergine Maria nella pietà popolare*, Roma, Ed. Monfortane.

PEDROTTI S.
1976 *Canti popolari Trentini*, 2ª ed., Trento, Arti Grafiche Saturnia.

PELLANDINI V.
1983 *Tradizioni popolari ticinesi*, Lugano, Edelweiss.

PELLIS O., NICOLOSO CICERI A.
s.d. *Feste tradizionali in friuli*, Udine, Chiandetti.

PERESSI L.
1960 *Note folkloristiche su Claut*, in "Ce fastu?", XXXVI, n. 1-2.

PERGOLI B.
1894 *Saggio di canti popolari romagnoli*, Forlì; rist. Bologna, Forni, 1967.

PIANALTO S.
1980 *Aliégre compagne. Canzoni popolari e documenti della tradizione popolare raccolti a Recoaro e Staro*, Bassano del Grappa.

PIANTA B.
1975a *Le mondine di Villa Garibaldi,* Albatros VPA 8231 RL, 33/30, ins. 7 pp., Regione Lombardia-3.
1975b *Minatori della Valtrompia. La famiglia Bregoli di Pezzazze,* Albatros VPA 8237 RL, 33/30, ins. 3 pp., Regione Lombardia-5.
1976 *La lingera di galleria. Il repertorio della famiglia Bregali di Pezzazze e la cultura dei minatori*, in MPL 2, pp. 75-127.
1987 *Cultura orale: memoria, creazione e mercato,* in "La ricerca folfolklorica" n. 15, aprile.

PIAZ T.
1983 *Čink čanzons de noze per fassan (I)*, in "Mondo Ladino" VII, 3-4, pp. 151-170.
1989 *Čink čanzons de noze per fassan (II)*, in "Mondo Ladino" XIII, 3-4, pp. 379-413.

PICHLER A.
1883 *Volkslieder aus Fassa,* in "Deutsche Zeitung", Wien, 29 marzo.

PIETRUCCI G.

1985 *Cultura popolare Marchigiana. Canti e testi tradizionali raccolti nella Vallesina*, Jesi, Centro studi Jesini.

PITRÉ G.

1891 *Canti popolari siciliani*, Palermo, Clausen.

1893 *La Befana in Italia*, in "ATP", vol. XII, pp. 348-359.

1894 *Bibliografia delle tradizioni popolari italiane*, Torino-Palermo, Clausen.

POLA FALLETTI DI VILLAFALLETTO

1939 *Associazioni giovanili e feste antiche. Loro origini*, 3 voll., Milano

POPPI C.

1987 *Le conties degli archivi M. Mazzel e Simon de Giulio*, in "Mondo Ladino" XI, 1-2, pp. 19-57.

1990 *La tradizione contesa. Legittimazione, cultura ed etnicità nell'area atesina*, in "Mondo Ladino" XIV, 3-4, pp. 235-256.

1991 *The contention of tradition: legitimacy, culture and ethnicity in Southern Tyrol*, in AA.VV., *Per padre Frumenzio Ghetta o.f.m. In occasione del settantesimo compleanno*, Comune di Trento / Istitut Cultural Ladin, Vigo di Fassa, pp. 581-599.

PRANDI C.

1983 *La religione popolare fra potere e tradizione*, Milano, Angeli.

PRATELLA BALILLA F.

1941 *Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia*, in "Le arti e le tradizioni popolari d'Italia", I, Udine, Idea.

PRATI A.

1976 *Folclore Trentino*, Bologna, Forni.

PRATO S.

1891 *Le dodici parole della verità, novellina-cantilena popolare considerata nelle varie redazioni italiane e straniere*, in "ATP", vol. X, Palermo, Clausen, pp. 499-517.

PREISS R.

1912 *Singbuch für österreichs Wandervogel*, Lipsia, Friedrich Hofmeister.

PRIMERANO D., HOLZHAUSER P.
1986 *Il Calendario della Madonnina del Duomo. Immagini devozionali e testi di preghiera in un documento di religiosità popolare trentina*, (a cura di), Trento, Museo Diocesano Tridentino.

QUAI F.
1958 *La Stele - Il Scagn - I brudus*, in "Sot la nape ", n. 1.

QUELLMALZ A.
1972 *Südtiroler Volkslieder*, vol. 2, Kassel,Basel, Tours, London.

RADOLE G.
1965 *Canti popolari Istriani 1*, Firenze, Olschki, in "Lares" XIX.
1976 *Canti popolari raccolti a Materada, Buroli e Visinada in Istria*, Trieste, Italo Svevo ed.

RAICICH TABET P.
1967 *Canzoni narrative raccolte in dieci località dell'Italia Centrale (1956-1964)*, Milano, Ed. del Gallo, (s.l. 14).

RAJECZKY B.
1984 *Eine mittelalterliche Melodie in ungarndeutscher und ungarischer Fassung*, in Haid G. (a cura di), *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*, Wien, OBV.

RAMM A.
1884 *Le dodici parole della verità nella Svezia*, in: "ATP" vol. III, Palermo, Lauriel, pp. 61-63.

REICHLING A., GOLARITS I.
1982 *Orgellandschaft Südtirol*, Bolzano, Athesia.

RENIER R.
1896 *Il Gelindo Dramma sacro piemontese della natività di Cristo*, Torino, Clausen.

RICHEBUONO J.
1980 *Von der einstigen zur Heutigen Ausdehnung des ladinischen Sprachraumes*, in "Ladinia" IV, pp. 219-242.

RIGHI
1863 *Saggio di canti popolari veronesi*, Verona.

ROCCHI F.

1961 *Un secolo di canzoni*, Roma, Parenti.

ROGGER I.

1991 *La prima visita pastorale del Vescovo di Trento in Valle di Fassa (18-20 agosto 1828)*, in: AA.VV., *Per padre Frumenzio Ghetta o.f.m. In occasione del settantesimo compleanno*, Comune di Trento / Istitut Cultural Ladin, Vigo di Fassa, pp. 601-610.

ROHRER J.

1796 *Über die Tiroler. Ein Beytrag zur Österreichisscher Völkerkunde;* rist. Bozen, Athesia, 1985.

RONDINI D.

1893 *Canti popolari marchigiani raccolti a Fossombrone*, Pesaro, Nobili; rist. in "Classici del folk-lore", 9, Bologna, Forni, 1975.

ROSSI B.

Oh ce biel ciscjel a Udin. 100 canti del Friuli popolari e d'autore. Testi e musiche con versione italiana, College music.

RUBIERI E.

1966 *Storia della poesia popolare italiana*, Milano, Ed. del Gallo.

RUCCELLO A.

1978 *Il sole e la maschera. Una lettura antropologica della Cantata dei Pastori*, Napoli, Guida.

RÜDIGER MOSER D.

1993 *Bräuche und Feste im christlichen Jahreslauf. Brauchformen der Gegenwart in kulturgeschichtlichen Zusammenhängen*, Graz-Wien-Köln, Kaleidoskop.

RUINI C.

1985 *Editoria e musica liturgica*, in "La biblioteca musicale K.J. Laurence Feininger", Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Culturali.

RUNGGALDIER L.

1921 *Stories e cianties per kei de Gerdeina,* Innsbruck.

RUPIL B.

1927 *I tre re dell'oriente*, in "Ce fastu ?", anno III, n. 7, 8.

SACCHI F.

1986 *Canto corale premanese*, Premana-Lecco, Colombo; Ivrea, Priuli & Verlucca, 1974, (Viaggi, Paesi e Tradizioni).

SACHS C.

1972 *Le sorgenti della musica,* Torino, Boringhieri.

SANGA G.

1976 *La lingua dei testi folklorici. I canti di Cigole*, in MPL 2, pp. 253-274.

1978 *Il linguaggio del canto popolare*, (a cura di), Milano, ME/DI sviluppo; Firenze Giunti / Marzocco, 1980.

1990 *La lingua del canto popolare italiano*, in AA.VV., *Le tradizioni popolari in Italia. Canti e musiche popolari*, a cura di Leydi R., Milano, Electa.

SANGA G., SASSU P.

1977 *Cantori di Premana,* Albatros VPA 8372 RL, 33/30, ins. 5 pp., Regione Lombardia-9.

1979 *Venticinque canti raccolti a Premana,* in MPL 10, pp. 657-696.

SANTOLI V.

1938 *Cinque canti popolari della raccolta Barbi*, in "Annali della scuola normale superiore di Pisa", vol. VII, fasc. 2-3; rist. Firenze, Olschki, 1970.

1940 *I canti popolari italiani. Ricerche e questioni*, Sansoni, Firenze; 3ª ed. Firenze, 1979.

SARTORI D.

1956 *Storia della Federazione dei Sette Comuni*, Vicenza.

SASSU P.

1978 *Canti della comunità di Premana*, in MPL 4, pp. 273-295.

1979 *Il racconto di una cultura*, in MPL 10, 9-89,

1983 *I canti del Tesino: un repertorio delle regioni settentrionali*, in AA.VV., *Canti e cultura tradizionali nel Tesino*, Milano, Angeli, pp. 155-169.

1990 *Un repertorio di mondariso*, in MPL 14, pp. 557-628.

SAT (Società Alpinisti Tridentini)

1948 *Canti della montagna, Dal repertorio del Coro della SAT*, Trento / Bolzano, Pedrotti.

1961 *Canti della montagna. Dal repertorio del coro della SAT*, rist. agg., Trento / Bolzano, Pedrotti.

1967 *Canti della montagna, Dal repertorio del Coro della SAT*, Trento / Bolzano, Pedrotti.

SAVONA A.V., STRANIERO M.L.

1981 *Canti della Grande Guerra*, 2 voll., Milano, Garzanti.

1987 *Montanara*, Milano, Mondadori.

SCARAFFIA L., ZARRI G.

1994 *Donne e fede*, (a cura di), Roma-Bari, Laterza.

SCHINELLI A.

1928 *L'anima Musicale della Patria (1792-1922)*, (a cura di), Milano, G. Ricordi.

SCHLOSSAR A.

1881 *Deutsche Volkslieder aus Steiermark*, Innsbruck.

SCHNELLER C.

1867 *Märchen und Sagen aus Wälschtirol*, Innsbruck, Wagner; rist. anast. Bologna, Forni, 1979.

SECCO G.

1987 *Da Nadal a Pasqueta*, Belluno, Belumat.

1989 *La Stella: interpretazione di un rito di aggregazione nella comunità Mòchena*, relazione presentata al convegno *La festa tra rivolta e sopravvivenza*, Trento, 23-25 novembre 1989, manoscritto inedito.

1995 *La "musica" e il canto amoroso,* in *La cultura popolare nel bellunese,* a cura di Perco D., Milano, CARIVERONA Banca SPA, pp. 220-239.

SENN W.

1954 *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck.

SERAFINI B.

1993 *I Kirsanover*, P.S.Baito, Comune di Ragoli.

SETTIMELLI L., FALAVOLTI L.
1975 *Canti anarchici*, Roma, Savelli, 3ª ed.

SEVER S.
1982 *Cantiamo insieme le più belle canzoni popolari ticinesi*, Locarno, Dadò.

SEVES F.
1891 *Capo d'anno ed Epifania in Piemonte*, in "ATP", vol X, Palermo.

SIMMERLE H.
[1975] *Kleine Musichgeschichte. Deutschenhofen - Eggen - Petersberg.*

SINIGAGLIA L.
1956 *24 Vecchie canzoni popolari del Piemonte*, 2ª serie, Milano, Ricordi.

SORAPERRA S. de G.
1983 *Usanzes e lurgeres da zacan,* Vigo di Fassa, Istitut Cultural Ladin.

SORCE KELLER M.
1991 *Tradizione orale e canto corale: ricerca musicologica in Trentino*, Bologna, Forni.

SORDI I.
1979 *Le feste tradizionali, i loro protagonisti, il loro pubblico*, in MPL 10, pp. 601-615.

SOSAT
1935 *I canti della montagna. Dal repertorio del coro della SOSAT*, Milano, Rizzoli.

SPREAFICO M. A.
1971 *Canti popolari della Brianza*, Milano, Istituto di Propaganda Libraria.

STAREC R.
Canti rituali del Friuli, libretto allegato al disco, Albatros VPA 8497.
1988-89 *La musica di tradizione orale nel territorio di Cittanova d'Istria*, in AA.VV., *Centro di ricerche storiche - Rovigno. Atti. IX,* Treste-Rovigno, pp. 335-358.
1991 *Postfazione* in Wasserman P. *I canti popolari narrativi del Friuli*, Udine.

STEFANUTTO L.
1881 *Claut chiuso tra i monti*, Pordenone, Grafiche editoriali.

STEGER J.
1912 *Tiroler Liederbuch. Lieder für die deutschen Volksschulen in Tirol*, Innsbruck, Gross Reiss.

STEINLECHNER
1993 *Das grosse Buch der Zillertale Schürzenjäger*, Wien, Dachsverlag.

STRAJNAR J.
1988 *Citira. La musica strumentale in Val di Resia*, Udine-Trieste.

STRANIERO M. L.
1982 *Mira il tuo popolo. Le canzonette del Buon Dio*, Milano, Emme.
1988 *Mira il tuo popolo. Origini e peripezie del canto cristiano*, Milano, Mondadori.

STROBACH H.
1962 *Überlieferung und Geschichte des Liedes "Kein Bauer mag ich nimmer bleiben"*, in "Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes", vol. 11, Wien.

SUDATI P., BARONIO D.
1987 *Là in fondo a quel boschetto*, Soresina, Gruppo di Teatro e Canto Popolare.

SULZ J.
1986 *Kommt zu singen. Liederbuch aus Südtirol*, Bolzano, Athesia.

SZENDREI J., DOBSZAY L., RAJECZKY B.
1979 *XVI-XVII szazadi dallamaink a nepi emlekezetben* (Nostre Melodie cantate del XVI-XVII sec. nella memoria popolare), Budapest.

TAMBOSI A.
1886 *Da San Martino di Castrozza a Bolzano*, in "XII Annuario della Società degli Alpinisti Tridentini", pp. 71-88.

TAMMI E.
1979 *Studi sulla comunicazione orale piacentina*, a cura di Di Stefano M., Piacenza, Centro etnografico provinciale.

TASSONI G.

1964 *Tradizioni popolari del Mantovano*, Firenze, Olschki.

TEDESCHI P.

1894 *Fuochi per l' epifania e per altre feste cristiane nel Friuli e nell'Istria*, in "Rivista delle tradizioni popolari italiane", anno II, fasc. I, pp. 141-143.

TENNERONI A.

1909 *Inizi di antiche poesie italiane religiose e morali*, Firenze, Olschki.

TESSERIN G.

1976 *Preghiere e canti del popolo di Chioggia*, Chioggia, Edizioni Lagunari.

TIRABOSCHI A.

1977 *Canti popolari bergamaschi*, a cura di Foppolo B., in MPL 1, pp. 433-509.

TOMMASEO N.

1841 *Canti popolari toscani corsi illirici greci, Canti Toscani*, Venezia, Tasso.

TOSCHI P.

1935 *La poesia popolare religiosa in Italia*, Firenze, Olschki.

1955 *Le origini del teatro italiano*, rist. Torino, Boringhieri, 1976

TOTH K.C.

1958 *A XVI szazad magyar dallamai* (Melodie ungheresi del XVI sec.), Budapest.

TRANIELLO F.

1987 *Don Bosco nella storia della cultura popolare*, (a cura di), Torino, SEI.

TREBBI O., UNGARELLI G.

1932 *Costumanze e tradizioni del popolo bolognese. Con pagine musicali di canti e danze*, Bologna, Zanichelli; rist. Bologna, Forni, 1976.

TRENTINI N.

1986 *Chi egn... Vita rurale tradizionale in Val di Fassa. Studi e documenti di storia orale.* Vigo di Fassa, Istitut Cultural Ladin.

TROTTER A.
1899 *Poesie popolari sacre mantovane*, in "ATP", vol. XVIII, Palermo-Torino, Clausen.
1901 *Canti popolari mantovani*, in "ATP", vol. XX, Palermo-Torino, Clausen;. Bologna, Forni, 1968.

UGGERI et al.
1973 *Mondarisi. Registrazioni di canti della risaia effettuate a Veneria di Lignana (Vercelli) nel 1953*, a cura di Morbello C., Uggeri S, Bermani C., I Dischi del Sole DS 520/22, 33/30, ins. 27 pp. (Serie regionale Val Padana).

VALENTINI F.
1885-86 *Usi e costumi della Val di Fassa*, in "Annuario della Società degli Alpinisti Tridentini", pp. 189-202.

VALENTINI G.
1953 *Folklore e leggende in Val di Fassa*, Bologna.

VALENTINI E.
1977 *Ladinische Kultur oder Kultur der Ladiner?*, in "Ladinia" I.
1979 *Il motivo della patria nella poesia della Val Badia: Aspetti di una letteratura periferica*, in "Ladinia" III.

VALSANGIACOMO C.
1931 *Canta la terra mia. Saggio di un commento sui canti popolari del Ticino e "Piccolo Canzoniere"*, Lugano, Grassi.

VAN DIJK S.J.P.
1963 *Sources of the modern roman Liturgy. The Ordinals by Haymo of Faversham*, Leiden, Brill.

VAN GENNEP A.
1909 *Les rites de passage*, Parigi, Nourry; ed. it., Torino, Boringhieri, 1981.

VECCHI A.
1972 *La preghiera dialettale*, in *La Letteratura popolare nella Valle Padana*, Firenze, Olschki, pp. 117-118.

VECCHI G.
1965 *Il Concilio di Trento, S. Carlo e la musica*, Bologna.

VENTURI G.,

1881-82 *Ladinia*, in "X Annuario della Società degli Alpinisti Tridentini", pp. 55-75; rist. anast. Bolzano, Arcaboàn Film, 1981.

VERONESE A.A.

1977 *Dame, droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra 800 e 900*, (a cura di), Padova, CLEUP.

VETTORI G.

1975 *Il folk italiano. Canti e ballate popolari*, Roma, Newton Compton.

VIAN J.A.

1864 *Gröden, der Grödner und seine Sprache von Einheimischen*, Bozen.

VIAZZI L., GIOVANNINI A.

1968 *Cantanaja. Antologia di canti dei soldati italiani ed austriaci nella Grande Guerra 1915/18*, Bologna, Tamari.

VIAZZO P.P.

1983 *Ethnic change in a Walser community in the Italian Alps*, tesi di Ph.D., London, Departement of Anthropology, University College.

1990 *Comunità alpine. Ambiente, popolazione, struttura sociale nelle Alpi dal XVI secolo a oggi*, Bologna, Il Mulino, (ed. orig., *Upland communities. Environment, population and social structure in the Alps since the sixteenth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989)

VIGLIERMO A.

1974 *Canti e tradizioni popolari. Indagine sul Canavese*, Romano Canavese, Priuli & Verlucca.

1986 *Canavese che canta, Parole e musica finora non pubblicate dal repertorio del Coro Bajolese*, Ivrea, Priuli & Verlucca, ("Ricerche" 2).

VIGO L.

1857 *Canti popolari siciliani*, Catania, Galatola.

VILLANIS P.

1892 *Otto canzoni popolari zaratine*, in: "ATP", vol. XI, Palermo, Clausen.

VORALBERGER LIEDERBUCH

1981 *Voralberger Liederbuch*, Bregenz, Eugen Russ.

WACKERNAGEL PH.
1864 *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII Jahrhunderts. 1-4*, Leipzig, 1864-1877.

WALLNER N.
1958 *Zur Mitternacht tuats tagn. Weihnachtliches Liedgut aus Tirol*, (a cura di), Innsbruck, Helbling.

WALLNER N., HELLSBERG E., BRESGEN C.
Ist Wohl ein schöne Zeit. Lieder aus Österreich, Innsbruck, Helbling.

WASSERMAN P.
1991 *I canti popolari narrativi del Friuli*, Udine.

WEISS P.
1988 *Descrizione della mia povera vita melitare (1889-1891)*, in "Mondo Ladino" XII, a cura di Chiocchetti F. e Ghetta F., pp.159-233.

WIORA W.
1949 *Alpenmusik*, in AA.VV., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Barenreiter.

WOLCHENSTEIN (VON) M.S.
1936 *Landesbeschreibung von Südtirol*, in "Schlern Schriften", Bolzano, XXXIV.

WOLF A.,
1864 *Volkslieder aus Venetien. Gesammelt von Georg Widter, herausgegeben von Adolf Wolf*, in "Atti Accademia delle Scienze", Vienna, pp. 257-379.

WOLFF K. F.
1908 *Monographie der Dolomitenstraße*, Bozen, Moser.
1913 *Dolomitensagen*, 1ª ed., Tyrolia, Innsbruck, Wien, München.
1918 *Die altalpine Poesie der Ladiner*, in: Österreichische Touristen Zeitung, XXXVIII, n. 4, pp. 57-61 e n. 5, pp. 67-70.
1921 *Dolomitenpoesie*, in "Der Schlern", n.1.
1932 *Il regno dei Fanes*, Milano, Mondadori.
1941 *Dolomitensagen*, Bozen.
1954 *Dolomitensagen*, 1ª Gesammtausgabe, Innsbruck, Wien, München, Tyrolia.
1957 *Dolomitensagen*, 9ª deutsche Aufl., 1; vollständige Textausg., Innsbruck, Tyrolia

1977 *Dolomitensagen,* 14ª deutsche Aufl., Innsbruck, Tyrolia.

ZAMON DAVIS N.

1975 *Society and culture in early modern France*, London.

ZANETTI L.

1930 *Canti popolari della Svizzera italiana*, Berna.

ZANETTIN G.

1967 *Centosessanta canti popolari già in uso a Cembra (Trento),* Milano, Ed. del Gallo (Ristampa dal manoscritto originale, Cembra 1935).

ZANETTIN G. P.

1972 *Cembra nel suo Folklore,* Calliano, Manfrini.

ZANOLLI S.

1990 *Tradizioni popolari in Valpolicella*, Verona, Centro di documentazione per la storia della Valpolicella.

ZANON S., CANCIAN S.

1938 *Cento canzoni popolari della marca trevigiana*, Treviso, Zoppelli; rist. 1970, "Mostra delle arti dei costumi e delle tradizioni popolari 1938".

ZANZI L.

1990 *Sacri monti e dintorni. Studi sulla cultura religiosa e artistica della Controriforma*, Milano, Jaca Book.

ZENATTI A.

1883 *Rappresentazioni sacre nel Trentino*, Roma, Artero, originale in "A S T I T", 1882; rist. Forni, Bologna, 1978.

1889 *Calendimarzo*, in "Archivio storico per Trieste l'Istria e il Trentino", vol. IV, pp. 5-18.

1917 *Donna lombarda*, estratto dal "Bullettino della società filologica Romana", Nuova Serie, n. V, Perugia, Unione Tipografica Cooperativa.

1923 *Canzoni narrative raccolte a Chizzola nel Trentino*, in "Studi romanzi", vol. XVIII.

ZODER R.

1920 *Das Traismaurer Krippenspiel*, Wien.

1950 *Volkslied, Volkstanz und Volksbrauch in Österreich*, Wien, Doblinger.

Finito di stampare
nel mese di luglio 1997
dalla Litotipografia Alcione - Trento

ISTITUTO CULTURALE LADINO - "Maion di Fasegn" VIGO DI FASSA (TN)
6285

Direzion, redazion e aministrazion
Istitut Cultural Ladin
38039 Vich/Vigo di Fassa (Tn)

Diretor:
Fabio Chiocchetti

Registrazione presso il Tribunale di Trento
n. 239 data 30 maggio 1977
Pubblicazione annuale
Pubblicità inferiore al 70%

Lit. 40.000
ISBN 88 - 86053 - 14 - 2

Musica e canto popolare in Val di Fassa

I VOLUME

Antonio Carlini
p. Frumenzio Ghetta
La vita musicale in Val di Fassa attraverso i documenti

Fabio Chiocchetti
Ladino nel canto popolare in Val di Fassa

Quinto Antonelli
La scrittura della voce. Canzonieri popolari fassani

Silvana Zanolli
Il repertorio profano in lingua italiana in Val di Fassa

Renato Morelli
Fabio Chiocchetti
I "Sacri Canti" e il rito dei Trei Rees. Canti natalizio-epifanici in Val di Fassa