

CONSERVATORIO DI MUSICA
A. PEDROLLO DI VICENZA

Tesi di Abilitazione A031-A032
Corso riservato ai sensi della legge n. 143/04

***LA DONNA
NELLA CANZONE POPOLARE
DI TRADIZIONE ORALE
DELLA PROVINCIA DI VERONA***

Relatore: Prof. PIERVITO MALUSÁ

Candidata: MICHELA CORDIOLI

ANNO ACCADEMICO 2005-2006

INDICE

Introduzione

Premessa

CAPITOLO 1: LA MUSICA POPOLARE DI TRADIZIONE ORALE

- 1.1 L'etnomusicologia e la musica popolare
- 1.2 La raccolta di musica popolare
- 1.3 Il contributo della donna nella ricerca
- 1.4 La ricerca veronese
- 1.5 Grazia De Marchi a caccia dei canti della nostra storia
- 1.6 La voce di Fiorina e delle donne di Fane

CAPITOLO 2: LA MUSICA POPOLARE NELLA PROVINCIA DI VERONA

- 2.1 La musica da ballo
- 2.2 La canzone popolare veronese

CAPITOLO 3: LE FUNZIONI DEL CANTO POPOLARE

- 3.1 Espressione delle emozioni
- 3.2 Funzione comunicativa
- 3.3 Funzione di potenziamento del conformismo e del rispetto delle norme sociali
- 3.4 Contributo alla continuità e alla stabilità della cultura
- 3.5 Funzione di supporto dei riti
- 3.6 Funzione della risposta fisica
- 3.7 Contributo all'integrazione sociale

Bibliografia

INTRODUZIONE

Sono sempre vissuta a Rosegaferro, un paese di campagna, in provincia di Verona.

I suoi abitanti, poco più di mille, si sono dedicati fino alla fine degli anni '60 quasi esclusivamente al lavoro agricolo e all'allevamento di bestiame, e così anche i miei nonni paterni e materni.

Le trasformazioni socio-economiche avvenute in questi ultimi quaranta anni (la meccanizzazione del lavoro agricolo, la 'fuga' verso i centri industriali, la rivoluzione dei mezzi di comunicazione di massa, dalla motorizzazione alla radio, alla televisione...) hanno sconvolto i secolari equilibri di un ambiente e di una cultura interamente legati alla civiltà contadina.

Ciò nonostante, oggi è ancora possibile ricostruire quel passato che ci precede di due o tre generazioni al massimo, attraverso la memoria dei vecchi che fortunatamente nei piccoli paesi, come Rosegaferro, invecchiano ancora nelle loro case e non all'ospizio.

La realtà del 'paese' ha sicuramente contribuito a conservare almeno fino alla mia generazione questo passato, che in poche case è ancora presente.

Con i miei genitori, Malvina (classe 1935) e Dario (classe 1932), parlo sempre in dialetto, abbiamo l'abitudine di sentenziare ogni avvenimento con un proverbio, usiamo i 'soranòmi' (soprannomi) per identificare le persone del paese anche perchè moltissime portano il cognome Cordioli.

Da piccola ho giocato anch'io come i bimbi di 'una volta' con le biglie, a 'pega', a 'l'omo nero', ho imparato conte, filastrocche, canti cumulativi; da adolescente poi sono entrata a far parte del Gruppo Corale Folk 'I Campagnoli' di Rosegaferro fondato nel 1972, dove ho imparato canti e danze della tradizione popolare.

Ho partecipato anche a diverse manifestazioni che oggi non si celebrano più o si svolgono in maniera totalmente differente, come i 'canti de la stèla', 'brusàr la vecia', 'entrar Marso', il 'venerdì gnocolàr', 'San Piero', 'San Martin', 'Santa Lùsia' e conosco alcuni anziani che ancor oggi vanno a 'raccogliere i carboni' il giorno dopo San Lorenzo, fanno 'la barca' la notte di San Pietro, leggono i 'sequeri' quando perdono qualcosa, 'segnano' i vermi intestinali, e credono in molti altri rimedi 'magici' contro mali fisici e morali.

Conosco e ricordo cose della tradizione popolare che altri della mia età e del mio paese non ricordano affatto (o non hanno vissuto), grazie ai miei genitori che me le hanno tramandate in maniera spontanea, nel quotidiano, per 'insegnarmi a vivere'.

La curiosità verso questo mondo mi ha portato a cercare, nelle biblioteche di Verona e provincia, materiale sulle tradizioni popolari veronesi; ho trovato, così, numerosi libri di ricercatori viventi (Dino Coltro, Marcello Conati, Giorgio Maria Cambiè...) e altri libri (ma anche materiale inedito!) di cultori del popolare di fine Ottocento (Ettore Scipione Righi, Arrigo Balladoro, Pietro Caliarì...).

Ma la maggior parte del lavoro di ricerca, sulla tradizione popolare veronese, è stato realizzato a livello locale, da persone che come me amano la storia vissuta, quella delle persone che conosciamo.

Molti paesi del veronese, infatti, hanno avuto, o hanno ancora, un maestro di scuola elementare, o un musicista, o uno scrittore, o un letterato, o un semplice appassionato, che ha annotato o registrato su nastro canzoni, racconti, storie di vita e di fantasia.

Sono riuscita a trovare solo alcuni di questi quaderni e nastri, con l'aiuto di persone che da anni fanno ricerca nel veronese, come la carissima amica Grazia De Marchi, ed è in questa direzione che intendo proseguire la mia raccolta.

Spero di poter un giorno comporre questo puzzle, fatto da tante piccole ricerche locali, ma per il momento provo a mettere il mio tassello.

PREMESSA

La ricerca sul canto popolare nella provincia di Verona, dalla metà dell'ottocento ai giorni nostri, ha portato alla luce centinaia di canti e di musiche da ballo, con versioni diverse a seconda della zona di provenienza.

L'interesse dei ricercatori è stato rivolto soprattutto alla raccolta e trascrizione dei canti (testi, melodie, generalità degli informatori) e più raramente alla comprensione dei loro significati (metafore, espressioni allegoriche, mitologia) di cui tutti gli informatori avevano consapevolezza.

Spesso infatti i canti avevano un loro codice di lettura perché a quei tempi non era permesso dire tutto quello che si pensava, soprattutto se si era donne.

Per questo la canzone popolare è strettamente legata alla figura della donna, che l'ha ereditata dall'ambiente, ricordata, insegnata ai figli, tramandata, e che quindi l'ha resa viva; d'altra parte la donna con il canto popolare ha potuto raccontarsi e trovare spazio nel mondo dell'uomo, riscattandosi, per riaffermare col canto la sua libertà, il suo valore.

L'attenzione su questo aspetto è stata posta per la prima volta nel veronese dalla ricercatrice e cantante Grazia De Marchi, che nei suoi recital propone canti della tradizione orale, li insegna al pubblico, e soprattutto ne racconta i significati che le hanno trasmesso i suoi amati informatori.

Le donne in particolare, come Fiorina, Nori, Pina..., hanno aperto la loro voce ma anche i loro cuori a Grazia, e oggi è lei a farmi partecipe di questo mondo dimenticato, che è solo di ieri, e che è centro di interesse di questo contributo.

CAPITOLO 1

LA MUSICA POPOLARE DI TRADIZIONE ORALE

L'oggetto di studio di questo contributo è la musica popolare di tradizione orale, intesa come forma espressiva prodotta e fruita dalle classi subalterne, con modalità e pratiche diverse rispetto a quelle della musica colta.

L'aggettivo popolare perciò si riferisce alla cultura etnica, del mondo contadino, e non alla diffusione di massa di tale musica come nel caso della cosiddetta 'popular music'.

Caratteristiche peculiari della musica popolare sono l'oralità, cioè l'assenza di ogni forma di scrittura – pratica esecutiva e insegnamento sono affidati alla trasmissione orale - e la funzionalità, cioè il fatto che essa è legata a specifiche occasioni funzionali (lavoro, festa, festività particolari, rituali domestici, spettacolo, corteggiamento...) che la inseriscono in vari momenti di vita della collettività.

Gli ambiti in cui viene eseguita sono generalmente tre: quello professionale o semi-professionale (cantastorie ambulanti, musicisti da ballo itineranti...), dell'intrattenimento sociale (cantori di paese, squadre di canto corale, bande...) e privato familiare (l'esecuzione di ninne-nanne, canti infantili, canti narrativi...).



Copertina del volume *L'Albero della Memoria*¹

¹ DINO COLTRO, *L'albero della memoria*, Verona, 1983.

1.1 L'ETNOMUSICOLOGIA E LA MUSICA POPOLARE

La musica di tradizione orale, insieme alla musica delle tradizioni non europee, è oggetto di studio dell'etnomusicologia (prima chiamata 'musicologia comparata'), una disciplina che si costituisce verso la fine dell'ottocento e che nel corso del novecento subisce profondi cambiamenti grazie all'invenzione della registrazione fonografica.

L'etnomusicologo, col tempo, sente la necessità di avere un contatto diretto con i portatori della cultura che studia per meglio interiorizzarla e comprenderla e diventa sia la persona che raccoglie la documentazione 'sul campo' che colui che l'analizza (fino agli anni '40 i due ruoli erano spesso divisi).

In Europa, l'attenzione crescente per le tradizioni orali trasmesse nell'ambito di culture contadine trova origine nel movimento romantico legato ai fermenti ideologico-politici del periodo.

Tra gli studiosi di musica popolare deve essere senz'altro citato l'ungherese Bèla Bartok (1881-1945) per la sua opera di ricerca iniziata nel 1905 (in Ungheria insieme a Zoltan Kodaly, Romania e Turchia) e stimolata dalla spinta nazionalistica del paese d'origine.

In Italia le ricerche sulla musica popolare, nonostante l'opera di illustri ma isolati precursori come Costantino Nigra per i canti popolari del Piemonte² e Francesco Pratella per quelli della Romagna³, sono cominciate piuttosto tardi, nel 1948, con la fondazione del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare.



Bèla Bartok nella trascrizione di musica popolare

² COSTANTINO NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, 1888.

³ FRANCESCO BALILLA PRATELLA, *Etnofonia di Romagna*, Udine, Istituto delle Edizioni Accademiche, 1938.

«La musica contadina in senso stretto altro non è, in fondo, che il prodotto di un'opera di elaborazione compiuta da un istinto che agisce inconsapevolmente negli individui non influenzati dalla cultura cittadina».

«Perciò quelle melodie raggiungono la più alta perfezione artistica, perché esse sono veri esempi di come si possa esprimere nel modo più perfetto, nella forma sintetica e con mezzi più moderni, un'idea musicale».

Bèla Bartok⁴

⁴ BELA BARTOK, *Scritti sulla musica popolare*; a cura di DIEGO CARPITELLA, Torino, Universale Bollati Boringhieri, 1977.

1.2 LA RACCOLTA DI MUSICA POPOLARE

Il volume *Scritti sulla musica popolare* di Bèla Bartok è sicuramente un importante contributo teorico e metodologico per la raccolta e lo studio della musica popolare.

Il libro è stato pubblicato per la prima volta nel lontano 1955 e da allora la tecnologia ha portato notevoli cambiamenti nel modo di registrare un evento, ormai accessibili a tutti (registratori, telecamere, video-telefoni...), ciò nonostante i temi trattati rimangono ancora attuali.

Bartok si pone nei confronti della raccolta e dello studio del canto popolare in una prospettiva decisamente etnomusicologica assegnando un'importanza fondamentale alla registrazione fonografica, al rigore della trascrizione, alla comparazione fra materiali reperiti in aree talora molto distanti da quella nazionale (ad esempio la Turchia).

Ritiene che i fattori espressivi, i mutamenti di intonazione, gli abbellimenti, il timbro, siano importanti quanto le note della melodia ai fini di una riproduzione fedele e che le varianti di uno stesso canto non siano da considerare errori di una forma ritenuta l'unica giusta.

Scrivendo infatti: «la musica popolare è come un essere vivente che cambia di minuto in minuto: non si può perciò dire “questa o quella melodia è come io l'ho notata”, ma soltanto che essa era così nell'occasione, nel minuto in cui è stata notata»⁵.

Assume inoltre una posizione ideologica ben precisa: ritiene che una comprensione profonda del dato etnofonico non possa prescindere dalla comprensione globale del fenomeno etnologico, da qui l'esigenza diretta del ricercatore di poter osservare non solo i fenomeni connessi al canto popolare ma anche la vita della comunità nel suo complesso, rapportando il testo al contesto.

⁵ Cfr. BARTOK, *Scritti sulla musica popolare*; cit.

Per Bartok un buon raccoglitore deve:

- studiare il materiale già raccolto da altri, nei territori a cui intende rivolgere la sua attenzione
- fare una scelta dei luoghi di raccolta basandosi su criteri storici, etnografici e via dicendo (i risultati migliori si possono ottenere ad esempio nei villaggi estranei ad influenze straniere...)
- condurre il lavoro di raccolta recandosi sul posto, per trovare 'quell' atmosfera particolare' dalla quale può nascere una collaborazione fra colui che canta e i contadini che gli fanno cerchio (il canto popolare è manifestazione collettiva)
- raccogliere musica popolare da contadini e non da cittadini
- usare il registratore perché solo ciò che è stato registrato è assolutamente attendibile (le trascrizioni non possono indicare con esattezza i glissati, il timbro, oltre ad molti altri importanti 'dettagli' dinamici, agonici ed espressivi)
- nella trascrizione riportare con esattezza anche gli abbellimenti più complicati o appena percettibili, le differenze ritmiche e altre sottigliezze
- scegliere il momento più adatto per recarsi sul luogo (in rapporto alle usanze, ai lavori, ai riti)
- selezionare ciò che è importante raccogliere, sulla base di precisi criteri metodologici
- guadagnarsi la fiducia degli informatori
- studiare nei minimi particolari le condizioni e le circostanze della vita reale che contestualizzano le singole melodie, situandole nel costume, nella loro società, nella loro storia
- annotare i dati biografici dell' informatore, i rapporti che ha con il canto, la funzione del canto nella vita del villaggio, se il canto si collega a una danza, con quali strumenti viene eseguito, che terminologia viene usata
- registrare la stessa melodia cantata da diversi informatori, o dallo stesso informatore ma in giorni diversi
- fare delle fotografie degli informatori, delle scene, delle situazioni, dei balli

1.3 IL CONTRIBUTO DELLA DONNA NELLA RICERCA

Fino agli anni '70 la donna della cultura contadina ha contribuito in misura significativa a conservare le tradizioni popolari ereditate dal passato.

Anche a questo riguardo è importante il contributo di Bartok che scrive:

Le donne, in genere, conoscono più canti degli uomini, e anche le loro esecuzioni sono più attendibili. Ci sono molte ragioni che giustificano questa differenza, e non ultima è certamente la diversità del lavoro che, nel caso dell'uomo, non è facile stimolo al canto. Inoltre vi contribuisce un certo atteggiamento di scherno, assai frequente ai giorni nostri, verso quelle "sciocchezze" che sono i canti, mentre d'altra parte nemmeno l'osteria costituisce più una buona occasione per mantenere viva la tradizione musicale vocale. Diverse sono ormai le attrattive di una riunione tra amici, e nessuno pensa più a divertirsi cantando. A ciò si associa il dato di fatto assai frequente di canti legati a determinate usanze popolari (come i canti nuziali e le nenie), che in tempi più antichi dovevano esser cantati unicamente da donne; e si comprenderà benissimo perché nella maggior parte dei casi è al sesso debole che ci si deve rivolgere per poter raccogliere qualche cosa di interessante e di valido. "L'albero di canto" (così si chiamano i contadini che secondo l'opinione generale del villaggio sanno a memoria un'infinità di melodie), "l'albero di canto" femminile, dunque, dà maggiori garanzie di quello maschile, che offre invece il rischio di far conoscere canti raccattati in diverse regioni e che nulla hanno a che vedere col villaggio!⁶

Pur riferendosi alle donne ungheresi, questi concetti risultano universali.

Nella prima metà del novecento infatti in Italia (ma non solo), mentre gli uomini erano per lo più impegnati al fronte, le donne dovevano difendere le proprie case e i propri figli, restando nei villaggi d'origine, tenendo vive quelle tradizioni che avevano ereditato e di cui hanno sempre compreso la funzione, mantenendole autentiche senza 'contaminazioni'.

Con il canto popolare la donna ha potuto esprimere le proprie emozioni, condividendole con quelle delle altre donne, e da esso ha ricevuto sollievo, come fosse una 'valvola di sfogo', e per questo non ne ha mai sottovalutato il senso.

Ha usato la musica per educare i figli come veicolo di storia, mito, leggenda, per dare continuità e stabilità alla cultura popolare, l'unica di cui aveva conoscenza.

⁶ Cfr. BARTOK, *Scritti sulla musica popolare*, cit., pp. 62-63.

Attraverso il canto, la donna ha potuto superare la sua solitudine, soddisfacendo il bisogno di partecipare a qualcosa che è a tutti familiare, e che dà «la certezza di appartenere ad un gruppo i cui componenti condividono valori, modi di vita e forme artistiche»⁷.

Anche dopo la guerra, sul lavoro e in casa, la donna ha continuato a cantare, per motivi pratici (addormentare i bimbi, sentire meno le fatiche...) ma inconsciamente anche psicologici, finchè la sua voce non è stata sostituita da quella della radio e della televisione che le hanno dato l'illusione di non essere più sola.



Michele Straniero a Prato Carnico in provincia di Udine negli anni Sessanta

⁷ ALAN P. MERRIAM, *The Anthropology of Music*, Illinois, U.S.A.; traduzione italiana a cura di ELIO DI PIAZZA *Antropologia della Musica*, Sellerio Editore Palermo, 1983.

1.4 LA RICERCA VERONESE

Nella seconda metà dell'ottocento Verona ha avuto due grandi cultori del folclore: Ettore Scipione Righi e Arrigo Balladoro.

Righi inizia le sue ricerche intorno al 1852 pubblicando il suo primo Saggio di canti popolari veronesi nel 1863, quando in Italia l'interesse per questo genere musicale è appena iniziato (basti pensare che la raccolta di Costantino Nigra viene pubblicata nel 1888). Raccoglie circa un migliaio di testi e commissiona ad un ignoto la trascrizione di un centinaio di esempi musicali.

Questo prezioso materiale è conservato nella Biblioteca Civica di Verona insieme alle pubblicazioni del primo novecento di Arrigo Balladoro che però privilegiano gli aspetti letterari e linguistici trascurando del tutto quelli musicali.

Altre raccolte ottocentesche (Widter-Wolf 1864⁸, Corazzini 1877⁹, Zenatti 1896¹⁰, Caliarì 1900¹¹) seguono questo criterio, probabilmente perché l'interesse per il folclore era più sviluppato in ambito letterario che in quello musicale.

Il disinteresse per l'argomento che ha contrassegnato il primo novecento viene interrotto nel 1941 da Pratella, importante etnomusicologo romagnolo, che pubblica 34 melodie raccolte nel veronese e inviategli dall'amico Agostino Pettenella.

Ma solo dagli anni '70 in poi a Verona inizia una ricerca etnomusicologica vera e propria, che pone il materiale etnofonico in rapporto al contesto in cui viene raccolto.

Da allora ad oggi vengono pubblicati saggi e raccolte di canti di Luigi Lucchi, Marcello Conati, Giorgio Maria Cambiè, Dino Coltro, Bruno Chiappa, Paolo Domenichini, Giorgio Bovo e altri ancora¹².

Un importante contributo è costituito dalla tesi di laurea, non pubblicata, di Giovanna Monti, frutto di una ricerca sul campo a Sant'Anna D'Alfaedo risalente agli anni '60 e dedicata alla canzone narrativa, che comprende 73 testi con le relative trascrizioni musicali.

Nel 1979 viene pubblicato il disco *Veneto, canti e musica popolare. Ricerca nella provincia di Verona*¹³ con fascicolo allegato contenente introduzione,

⁸ GEORG WIDTER – ADOLF WOLF, *Volkslieder aus Venetien*, Vienna, 1864.

⁹ FRANCESCO CORAZZINI, *I componimenti minori della letteratura popolare italiana nei principali dialetti*, Benevento 1877.

¹⁰ ALBINO ZENATTI, *Un manipolo di canti popolari veronesi*, Verona, 1896.

¹¹ PIETRO CALIARI, *Antiche villotte e altri canti del Folklore Veronese*, Verona-Padova, 1900.

¹² Vedi bibliografia.

¹³ MARCELLO CONATI, *Veneto, canti e musica popolare. Ricerca nella provincia di Verona*, Albatros, VPA 8420 stereo, 1979.

trascrizione dei testi e relativi commenti di Conati, dove per la prima volta nel veronese vengono pubblicati canti eseguiti dagli informatori.

Nascono nel frattempo numerose associazioni culturali, cori e gruppi musicali che svolgono attività di ricerca e di riproposizione del canto popolare veronese (primo fra tutti il Canzoniere Veronese).

Molti appassionati girano per la provincia, familiarizzano con tante persone semplici, ricche di cultura popolare, si siedono a tavola con loro spesso per bere ‘un gòto de vin’, fotografano questi momenti, ma soprattutto registrano le voci, alcune delle quali vengono rese pubbliche in questi anni grazie al contributo dell’Assessorato alla Valorizzazione delle Tradizioni Popolari Veronesi¹⁴.

Questo materiale è indubbiamente molto importante per chi si accosta solo oggi alle tradizioni popolari, perché all’inizio del terzo millennio diventa veramente difficile trovare persone che conservino ancora memoria del passato e che non siano state ‘contaminate’ dai moderni mezzi di comunicazione.

Da anni la gente non canta più: la meccanizzazione dei lavori agricoli ha defunzionalizzato i canti cui quei lavori erano legati, e la voce della televisione e della radio ha sostituito definitivamente quella della comunità che si ritrova a ‘far filò’ nelle cucine, nelle stalle, nelle osterie, sui campi, ai mercati, al pascolo...



¹⁴ Vedi discografia.

1.5 GRAZIA DE MARCHI A CACCIA DEI CANTI DELLA NOSTRA STORIA

La ricerca sulle tradizioni popolari veronesi è stata centro di interesse anche per le donne, tra le quali spicca Grazia De Marchi.

Ha iniziato negli anni settanta con un importante lavoro di ricerca e riproposizione dei canti nella provincia di Verona: decine di ore di registrazione dove brani integri si alternano a frammenti ricostruiti attraverso i manoscritti del Righi e del Balladoro.

Grazia ha inciso LP, MC, e CD di canto popolare (*Balè cantè butèle, La ballerina, Donna Lombarda, Che canta o che no canta*), e l'Assessorato alle Valorizzazioni delle Tradizioni Popolari ha pubblicato due doppi CD con le voci originali della sua ricerca (*...e vengo a risvegliarti col mio canto e Venendo giù dai monti sento una voce cantare*).

E' fondatrice di numerosi gruppi di musica popolare tra i quali il Canzoniere Veronese, tiene concerti di riproposizione della tradizione musicale popolare veronese, con la convinzione che la propria storia, le proprie radici, la memoria viva di chi ci ha portato fin qua, debba essere mantenuta vitale per poter crescere e andare avanti in questo mondo sempre più uniformato e deviato culturalmente.

Così si racconta:

Il mio lavoro di ricerca di tradizione orale inizia negli anni settanta con un entusiasmo che oggi mi è difficile immaginare per qualsiasi altra cosa io intraprenda o veda intraprendere da altri.

Non c'era giorno, per un lungo periodo e nel tempo libero della mia professione di insegnante, che io non prendessi la mia cinquecento e non mi avventurassi alla ricerca di un paese o di una contrada dove avevo avuto la "dritta" che poteva esserci un personaggio di una certa età che mi avrebbe trasmesso dei canti o delle filastrocche o anche solo la sua storia.

Non ero stata molto confortata dalla mia prima fonte di ricerca che era la mia nonna paterna. Lei mi aveva cantato e "contato", da bambina, la sera nella stalla, storie fantastiche, filastrocche, proverbi, scioglilingua ed ora sconsolatamente mi rispondeva "jè vint'ani che son davanti a la television e che no canto e mi no me ricordo più gnente". La demoralizzazione era una parola che frequentavo poco, anzi, come sempre mia nonna mi fece capire molto.

Registratore in spalla arrivai in posti dove "la scatola de le busie" (come ho sentito chiamare la televisione da alcuni anziani della zona) era arrivata tardi o non era ancora arrivata.

Questa fu la magia: scoprire un mondo che sembrava scomparso e inghiottito dalla banalità dei contenuti che la televisione elargiva già a piene mani per i bambini e i vecchi.

E tutto questo iniziava proprio qui in Valpolicella dove vivo adesso, non a caso. Nelle osterie a Fumane o a Breonio come a Negrar, a Prun o a Torbe, ma anche in contrade sperdute, nei Progni, a Cona, Vagimal, Spiazzo di Cerna, Zivelongo... c'era sempre chi intonava un canto e c'era chi "entrava" all'unisono o con uno strabiliante controcanto oppure con un poderoso basso o con un falsetto da capogiro. Io avevo cominciato a cantare così, negli anni sessanta, in osteria, e, per la precisione a Fumane alla Contrà.

Erano stati anni di full-immersion per puro divertimento, per integrarmi, senza la più pallida idea della ricerca filologica e della raccolta. Non avevo ancora vent'anni, non possedevo nemmeno un registratore ed ero ben lontana da atteggiamenti intellettuali. Ho cominciato ad amare i vecchi perché mi trasmettevano cultura, saggezza, storia e perché mi divertivo. Credo con orgoglio di aver vissuto gli 'ultimi giorni incantati di un vivere sconosciuto' come direbbe Pasolini.

Molti sono stati in Valpolicella i personaggi che mi hanno trasmesso passione e canti e quasi tutti oggi non ci sono più come non c'è più nemmeno quella bella osteria alla Contrà.

Erano passati circa dieci anni dalle mie prime scorribande canore quando ho iniziato la ricerca vera e propria ed ho rintracciato altri bellissimi personaggi, uno di questi è Arturo Zardini.

Arturo era e rimane una delle figure più importanti della musica popolare veronese. Musicista eclettico cantava e suonava la chitarra, il mandolino, il violino e leggeva la musica. Era contadino e produceva un vino che tante volte ha regalato momenti di dionisiaco piacere.

Gli sono grata non solo perché mi ha insegnato dei bellissimi canti, ma anche perché mi ha regalato, insieme ad altre cose, una grande saggezza: "canta Grazia che la musica la desvelena l'anima e la ingentilisce el cor".



Foto A. Tonino

Le donne di Fane

1.6 LA VOCE DI FIORINA E DELLE DONNE DI FANE

La peculiarità della ricerca di Grazia De Marchi sta nel fatto che, più di altri ricercatori, è riuscita a vivere di persona quel ‘mondo incantato’, partecipandolo con consapevolezza.

Nel raccogliere voci, molte delle quali di donne, ha intessuto amicizie fatte di emozioni e confidenze, diventando una di loro, e forse proprio per questo si è interessata di rado alla pubblicazione di musiche e testi della sua ricerca.

Oggi Grazia è una ricercatrice ma anche un’informatrice, che parla del passato con il linguaggio e la consapevolezza del presente.

Vale la pena riportare integralmente almeno due dei pochi contributi pubblicati sui libretti allegati ai Compact Disc *...e vengo a risvegliarti col mio canto*¹⁵ e *Venendo giù dai monti sento una voce cantare*¹⁶ dove Grazia descrive alcune delle più importanti testimoni della tradizione popolare veronese come Fiorina Chesini e le donne di Fane.



¹⁵ GRAZIA DE MARCHI *...e vengo a risvegliarti col mio canto*, CD audio, Verona, 2003.

¹⁶ GRAZIA DE MARCHI *Venendo giù dai monti sento una voce cantare*, CD audio, Verona, 2004.

Fiorina Chesini, professione pastora, nata il 21 aprile 1932 e vissuta in località Tre Mulini in Val dei Progni a Fumane nel cuore della Valpolicella in provincia di Verona, fu depositaria di un patrimonio orale prezioso e in via di estinzione. Quando la conobbi aveva 48 anni, l'aria un po' dimessa di donna provata e con poca salute, gli occhi vivaci di una diciottenne e la timidezza di una ragazzina. Sposata con Ernesto Scamparle a diciassette anni, aveva avuto ben sette figli, di cui tre soli viventi.

Trascorreva la sua vita dividendo il suo tempo tra il pascolo, la produzione di qualche formaggio e la sua casa. Era una persona schiva e modesta, dolce e rassegnata quanto determinata. Non ho mai raccolto con tanta facilità come da lei un numero così grande di canzoni e tutte con una rara prerogativa: erano complete e precise nel testo.

Alcune addirittura identiche alle versioni riportate da Ettore Scipione Righi nel suo Saggio sulla musica popolare di Verona, il famoso volumetto la cui pubblicazione risale alla seconda metà dell'Ottocento, in occasione delle nozze Sona-Butturini.

Era commovente la sua passione per il canto trasmessole dal nonno, mitico personaggio del luogo soprannominato "el mosca" ed era inesauribile il suo interesse a mantenerlo vivo. Annotava su un quaderno i testi per non dimenticarli probabilmente perché aveva intuito che mantenendo vivi i suoi canti avrebbe mantenuto viva la sua storia, le sue radici e quindi se stessa.

Aveva un senso dell'ironia particolare ed erano proverbiali i suoi commenti alla fine di alcuni canti, come era sempre viva la sua sete di poesia. La poesia che trovava nei versi delle canzoni ma anche e soprattutto nella natura, allora incontaminata, che la circondava, nei silenzi della sua valle, nella musica del gorgoglio del "progno" (ruscello) che passava sotto casa e che muoveva la pala dei Mulini.

Raramente tradiva la sua solitudine che comunque le permetteva di conservare i suoi canti integri da contaminazioni e di portarli intatti fino a noi; sembrava ansiosa di comunicare queste sue perle e quando capì il mio interesse per la sua storia sciolse tutte le sue riserve verso il genere umano e fu molto bello passare del tempo con lei e con la sua, credo unica, amica Nori Formica che abitava poco lontano da lei nella valle.

Fu proprio Nori che mi portò da Fiorina una domenica nel 1980. Erano entrambe fuori dal tempo e con una personalità ben definita in cui non c'era posto per l'ipocrisia. E' anche per questo che i loro canti non hanno subito menomazioni o censure. La parte più bigotta della cultura cattolica della nostra provincia non le aveva influenzate e loro si esprimevano con grande sincerità sia nel canto che nei racconti.

Nori era già stata immortalata dal documento fonografico pubblicato dall'etnomusicologo Marcello Conati ("Ricerca nella provincia di Verona" Albatros 1979) che fino ad oggi risulta l'unico documento sul canto popolare veronese edito. Ora Fiorina non c'è più, ci ha lasciato dopo una lunga e dolorosa malattia nel gennaio 1989.

La sua voce, la memoria viva della sua voce echeggia nei miei e nei nostri ricordi e chi si troverà a fare una gita dove lei visse provi a fermarsi e ad ascoltare.

Tra gli anfratti e le "marogne" della Val dei Progni, sulla riva del torrente, in quella bella valle dove ci sono le tracce di antichissime civiltà pagane, potrà capitare di sentire l'eco dolce di un canto. "O ciel aiutaci, o ciel proteggici...".

Il secondo contributo è quantomeno singolare perché è stato scritto da Grazia insieme alle donne di Fane, a riprova del fatto che la ricercatrice è entrata a far parte a tutti gli effetti di quel mondo.

E' necessario ritrovare i fili della nostra memoria, ora che molti vorrebbero cancellarla, e riportare a galla quello che resta dell'immaginario collettivo in un mondo dove anche le emozioni stanno diventando telecomandate. Il canto popolare come antidoto alla cultura dell'usa e getta, canzoni che da secoli sono state tramandate in un'alchimia strana fatta di amori, odi, gioie e miserie, storie epiche, allegre, boccaccesche, tristi e a volte banali ma che fanno della vita un'avventura straordinaria degna di essere vissuta. E poi il fatto in sé del canto, in solitudine o collettivo che, come diceva Arturo, "desvelena l'anima e ingentilisce el cor".

E' con questo spirito che oggi insieme ci ritroviamo a Fane con quasi tutte le donne che mi hanno cantato venticinque anni fa delle straordinarie canzoni della nostra tradizione. Con noi anche chi, nel lontano 1978, lì mi portò e mi fece conoscere le persone che cantano in questa raccolta: Annamaria Sartori, allora maestra nella scuola elementare del paese dove aveva instaurato rapporti di stima e amicizia. Alcune di loro non sono ancora "anziane", e allora erano decisamente giovani. La strada asfaltata era arrivata a metà degli anni Sessanta e la televisione poco tempo prima. La memoria lavorava ancora e non era stata inquinata da "la scatola de le busie" come alcuni anziani lungimiranti definiscono la televisione.

Ci troviamo a casa della Luciana Guardini, con Sandra Dalle Pezze, Margherita Cipriani e la sorella Domenica detta "Bimba" con il marito Guglielmo Tommasi detto Memo, Franca Guardini, Maddalena Mignoli, Elvira Dalle Pezze, Teresa Marangoni, e Irma Bevilacqua. Con noi anche lo spirito vitale di chi non c'è più: la Pina Guardini, grande voce, la più esuberante e disinibita del gruppo che amava la vita in tutte le sue forme con il suo contagioso entusiasmo che trascinava nel canto.

Quando nel 1979 con il Canzoniere Veronese si organizzò in Cortile Mercato Vecchio un concerto con tutti gli esecutori originali, andai a prendere le donne di Fane e la Pina volle che mi fermassi nella piazza del paese. Scese decisa dall'auto e, con fare da attrice consumata, si mise a cantare a squarciagola "Io me ne vado da questi paesi, perché son tutti mormoratori, e se mi vedono parlar con un giovine, dicono subito che faccio l'amor". Poi risalì veloce e mi disse "ndemo 'ndemo...!"

E' anche per non dimenticare personaggi come la Pina e per ringraziarli di essere stati tra noi, che ritengo importante, oltre che piacevole, fermare in una incisione questi frammenti di memoria. Ma quale può essere oggi lo spirito con il quale viene accolta dalle dirette interessate questa proposta? Perché ha ancora senso e valore cantare queste storie?

Perché non venga perduta la storia dei "nostri veci", perché cantando si torna indietro e si ritrova insieme la nostra storia, perché cantando "vien in mente tante robe", la memoria "la viagia lontan", la musica, le parole "storie de gente che no ghe più e che le ne conta come le vivea".

Poi succede che non si può andare avanti a parlare perché il canto prende il sopravvento e "Sul mio braccio" si alza al cielo ancora una volta riportando linfa alle radici e alla memoria collettiva.

**Pina Guardini e Grazia De Marchi
in Cortile Mercato Vecchio nel 1979**



Foto G. De Marchi

Le donne di Fane nel Gennaio 2004

CAPITOLO 2

LA MUSICA POPOLARE NELLA PROVINCIA DI VERONA

La musica popolare veronese si presenta con connotazioni locali, regionali, e anche con caratteristiche comuni a tutta l'area dell'Italia settentrionale.

L'ambiente è quello contadino, semplice e povero, dove possedere strumenti musicali era cosa non comune.

Il repertorio perciò è formato soprattutto da canti che venivano eseguiti individualmente, collettivamente, talvolta con l'accompagnamento ritmico delle mani o di strumenti poveri autoprodotti.

Chi possedeva uno strumento in genere lo faceva 'fruttare' svolgendo un'attività musicale professionale o semi-professionale come i cantastorie ambulanti e i musicisti da ballo itineranti.

La danza aveva un significato molto importante, con finalità rituali, estetiche e di puro divertimento, aiutava i giovani a manifestare pubblicamente le simpatie amorose precedendo fidanzamento e nozze.

Proprio per questo si sviluppa un repertorio di musiche da ballo che merita almeno un accenno.



Foto di Angelo Dall'Oca Bianca¹⁷

¹⁷ Archivio fotografico del Museo di Castelvecchio, Verona.

2.1 LA MUSICA DA BALLO

La musica da ballo doveva essere ben ritmata per aiutare i ballerini a tenere il tempo, e per questo era preferibile l'uso di strumenti musicali.

I contributi finora pubblicati su questo argomento¹⁸ indicano come strumenti utilizzati nel repertorio popolare veronese la zampogna, la cetra, il violino, il contrabbasso, il liròn (violon), la chitarra, il mandolino, l'armonica a bocca, l'organetto, la fisarmonica, insieme a strumenti poveri spesso fabbricati artigianalmente dagli stessi suonatori come il corno di animali, il flauto dolce, il cembalo (tamburello), il torototèla o 'sùca violina' (arco musicale che ha una zucca o una vescica di maiale essiccata come risuonatore), il liròn (inteso anche come corda tesa su un manico di scopa basculante infilato in un bidone che faceva da cassa di risonanza).

Nazzarena Cordioli (classe 1932) di Rosegaferro racconta che lo zio Omar (classe 1900) suonava anche le foglie di diverse piante in particolare di edera, e per tenere il tempo usava oggetti la cui funzione originaria non era di certo legata alla musica come cucchiali, barattoli, la tavola di legno per lavare i panni, la scopa.

I musicisti da ballo erano di solito contadini o artigiani che alternavano al lavoro l'attività musicale suonando per lo più nelle feste tradizionali, a matrimoni, battesimi, partenze dei coscritti.

Erano chiamati 'Campanari del Diàolo' (campanari del diavolo) e allontanati dalle chiese, per la proibizione al ballo iniziata a fine Ottocento e sostenuta sia dal clero per motivi di ordine morale che dalle autorità civili per problemi di ordine pubblico dovuti alla forte presenza di militari nelle zone a confine con l'Austria.

Anche nel periodo fascista continuò il divieto, tuttavia in forma clandestina si ballava ugualmente.

Non si ha nessuna testimonianza di donne che suonassero strumenti musicali prima degli anni '50 in ambito popolare veronese (ad esclusione di donne ambulanti di provenienza incerta).

I motivi erano soprattutto di ordine morale: i musicisti suonavano soprattutto la sera, di nascosto dalle autorità, spesso nelle osterie, e non 'stava bene' per una donna frequentare questi ambienti, inoltre il non rispettare le norme sociali la portava all'emarginazione: se andava bene veniva chiamata 'lombarda' cioè imbrogliona, traditrice, 'amica del diavolo' e l'appellativo 'campanara del diàolo' non le sarebbe giovato di certo.

¹⁸ Vedi bibliografia, in particolare Conati, Dalla Valle-Pinna-Tombesi, Pagani-Fiorini.

L'ultimo di questi 'campanari' fu Domenico Anselmi detto 'Minci' di San Bortolo delle Montagne, suonatore di fisarmonica semitonata.

Interessante la sua testimonianza, raccolta da Alfredo Nicoletti del Canzoniere Veronese, sul modo di pagare i suonatori: il terreno destinato al ballo veniva recintato con una corda, dopo ogni danza i ballerini dovevano uscire e per rientrare a ballare dovevano pagare una certa somma, i musicisti non cominciavano a suonare finché non fosse stato raggiunto un numero sufficiente di persone all'interno del recinto (e, di conseguenza, una somma sufficiente).

Non sempre era possibile pagare i musicisti, perciò spesso si usavano come musica da ballo i canti con l'accompagnamento ritmico delle mani o del cembalo (tamburello), modalità che aveva anche lo scopo di confondere preti, militari ed eventuali spie, perché se era proibito ballare era però lecito cantare.

I canti destinati a questa funzione presentano ritornelli 'nonsense' che imitano il suono degli strumenti musicali o i movimenti coreografici: oilì oilelà, cirulin-lailà, tichetìn di qua tichetìn di là, girulin lailài girulì...

Le danze popolari hanno coreografie ricche di movimenti diversi e di espressività, dove insieme ai passi di danza i ballerini interpretano spesso dei ruoli.

Nel veronese è possibile trovare testimonianza di danze come: la 'manfrina' in tempo binario vivace eseguita a coppie con una coreografia rappresentante una specie di bisticcio tra i due ballerini che alla fine si riappacificano, la 'todeschina' ballo nuziale dove la sposa finge di fuggire mentre lo sposo la insegue senza raggiungerla, la 'polesana' dove uomini e donne alternati danzano in cerchio, la 'furlana' che richiedeva inventiva nei gesti e nello stile di interpretazione soprattutto nella parte del corteggiamento, i 'sete pasi' diffuso anche col nome 'cori cori Bèpi' ballo di coppia in tempo binario dove l'uomo finge di essere zoppo, atteggiamento richiamato anche in alcune varianti del 'sotis' o scozzese danza saltellata in tempo binario simile alla polka, i balli 'de la scoa' 'del permesso', 'de la carega' e 'del spèio' che erano danze di figurazione senza una musica propria dove i giovani manifestavano pubblicamente le loro simpatie amorose.

Da questo generico elenco risulta evidente la funzione del ballo per l'incontro tra uomini e donne: danzando si poteva toccare e abbracciare la persona amata, dichiarare i propri sentimenti attraverso un rituale e perciò senza esporsi troppo, accettando più facilmente un eventuale rifiuto.

2.2 LA CANZONE POPOLARE VERONESE

La parte più cospicua del repertorio popolare è costituita da tutte quelle forme musicali eseguibili con la voce, comprendenti non solo i canti veri e propri ma anche le recitazioni cadenzate (filastrocche, cantilene, rime, giochi infantili, orazioni, invocazioni, scongiuri).

Come in tutta l'Italia settentrionale l'impianto tonale si presenta semplice e ben definito, con una netta prevalenza del maggiore sul minore.

La classificazione del repertorio veronese si è svolta in base al significato e alla struttura dei testi, privilegiando perciò gli aspetti letterali-linguistici e funzionali su quelli musicali.

La ripartizione che segue non deve ritenersi vincolante in assoluto, in quanto un canto può essere inserito in più categorie (ad esempio un canto narrativo può essere cantato anche come ninna-nanna):

- *filastrocche, giochi infantili, conte, ninna nanne*, destinate ai bambini, vengono riportate generalmente solo nella forma letteraria e possono essere accompagnate dalla monotona intonazione della voce che sottolinea il ritmo del verso, ma anche da due o più note della scala pentatonica
- *canti cumulativi e canti numerativi* con valore didattico-mnemonico (ma anche magico-rituale) servono per insegnare ai bimbi le parti del corpo, il ciclo produttivo dal grano al pane o dal latte al formaggio..., ma soprattutto sviluppano la memoria perché ogni strofa aggiunge un verso alla precedente
- *canti del ciclo dell'anno: canti natalizi di questua, canti 'de la stela'* per rievocare l'arrivo dei re magi, *canti di carnevale, 'incontrar marso'* legato ai riti di propiziazione della fecondità
- *canti religiosi* di cui fanno parte i *canti liturgici* intonati nelle processioni, le *'passioni'* rappresentazioni popolari a carattere sacro, le *'orazioni'* preghiere recitate insieme ai bambini
- *canti a ballo* destinati appunto al ballo e con un caratteristico ritornello nonsense
- canti della vita dell'uomo i cui testi si riferiscono a una particolare tematica: *d'amore, di lavoro, di protesta, di guerra, militari, antimilitari, di carcere, satirici, di osteria*

- *canti narrativi (ballate)* che costituiscono la parte più consistente e interessante della musica popolare veronese, sono narrazioni di singole vicende, con più strofe, di carattere vario (amoroso, tragico, magico...)
- le *'vilote'* composizioni di tipo monostrofico caratteristiche del Veneto che si presentano solitamente a quartina di endecasillabi (ma se ne conoscono anche di sette o otto sillabe e di eccedenti i quattro versi). Spesso venivano organizzate in serie chiamate *'incatenature'*, divise una dall'altra da un *'liolèla'* ritornello senza senso, e per questo potevano essere utilizzate per accompagnare le danze insieme al ritmo di un cembalo o semplicemente delle mani. Altre volte si succedono in base a una logica *'interna'* di contenuto, costituendo così delle strutture *'polistrofiche'* omogenee e significanti.

A livello etnofonico Verona rappresenta un'area di transizione, ricca di rapporti interregionali (gli scambi commerciali relativi al bestiame con il vicentino e il trentino, il contrabbando sul confine trentino, le emigrazioni stagionali verso le miniere bresciane, per la bonifica della *'bassa'* padana, verso le risaie piemontesi..., le immigrazioni stagionali di mantovani nelle malghe del Baldo e della Lessinia e quelle derivanti da servitù militari), è stata vittima di numerose dominazioni (romana, longobarda, veneziana, napoleonica, austriaca), e ha un territorio suddiviso in aree molto differenti tra loro (montagna, collina, pianura, lago): tutti aspetti che influenzano anche la musica di tradizione orale.

Il contatto tra popolazioni diverse ha stimolato infatti lo scambio di melodie, la formazione di nuovi stili (pur continuando a sopravvivere quelli antichi) ed ha determinato una fusione dei materiali musicali con la conseguenza di un notevole arricchimento della musica popolare.

Potrebbe sembrare sbagliato parlare di musica popolare *'puramente'* veronese, ma in realtà ogni materiale acquisito, per quanto eterogenea possa essere la sua origine, inserito nel nuovo contesto ne ha assimilato le caratteristiche, fondendosi in un tutt'uno.

Il canto popolare veronese possiede infatti alcune specificità, che non risiedono nei testi o nell'impianto tonale e melodico del repertorio, ma sono rintracciabili essenzialmente nella parlata dialettale e nei modi esecutivi che si diversificano da zona a zona dello stesso comprensorio.

Le modalità di esecuzione di un canto infatti sono influenzate dai fattori socio-antropologici (il tipo di lavoro e la posizione del corpo che ne deriva) e ambientali (le condizioni acustiche) della zona da cui provengono.

In generale prevale il canto polivocale ‘per terze e seste’ dell’Italia settentrionale soprattutto per l’esistenza di lavori collettivi come la monda del riso, la raccolta dei prodotti della terra, la miniera; talvolta, soprattutto nelle zone di montagna, si usa cantare con basso bordone, ad imitazione di alcuni strumenti a suono continuo come la piva, il liròn, il torototèla.

Le tecniche e gli stili vocali impiegati nelle diverse zone del territorio veronese, sono trattate da Marcello Conati nel volume *Canti veronesi di tradizione orale*¹⁹; nelle sue ricerche, effettuate soprattutto in Valpolicella negli anni ’70, rileva in particolare un modo di cantare tipico della collina e della montagna (rintracciabile in tempi non lontani in località come Manune, Bure, Ferrara di Monte Baldo, Breonio) detto ‘con la gorga’.

A questo proposito Conati scrive:

nel corso di una registrazione da me effettuata a Breonio, un cantore affermò a un certo punto, nel commentare il proprio canto, come fosse necessaria, per una corretta esecuzione, una tecnica speciale: “per càntar ben ghe vol la gorga”, intendendo con ciò una particolare tecnica di emissione vocale per rinforzare le note del canto. Ricordo d’essere rimasto altamente sorpreso di udire, sulla bocca di un montanaro, un termine “culto” quale gorga, ricorrente nei trattati di canto del XVI sec. Ma proprio la sua affermazione, oltre a confermarmi nell’opinione che anche in ambito popolare la tecnica del canto obbedisce a determinate regole, mi aiutò a capire quale avrebbe potuto essere il significato primitivo della gorga citata dai trattatisti. (...) Per il mio intervistato la gorga era, ed è, la capacità di attaccare il suono rinforzandolo, solitamente, con una rapidissima acciacatura superiore (a volte anche inferiore) e di abbellirlo nel corso della frase. Probabilmente era proprio questo il significato primitivo del termine gorga applicato al canto: vale a dire un abbellimento rapido per l’ingresso del suono e per la sua tenuta, prima che esso termine si confondesse con gorgheggio, vale a dire abbellimento di più note o vocalizzo²⁰.

La struttura (melodica, ritmica, armonica) di un canto sente perciò l’influenza di questi modi esecutivi, al punto che il cantore può essere considerato anche l’autore delle sue esecuzioni.

¹⁹ MARCELLO CONATI, *Canti veronesi di tradizione orale*, Verona, Il Segno dei Gabrielli Editori, 2005.

²⁰ *Ibidem*, p. 290.

CAPITOLO 3

LE FUNZIONI DEL CANTO POPOLARE

Il mondo contadino conosce l'impiego dei canti nelle diverse situazioni (lavoro, feste particolari, , rituali domestici, spettacolo, corteggiamento...), ma non comprende le ragioni di tale impiego, non sa perché in una determinata occasione viene usato un canto piuttosto che un altro: in altri termini ne conosce gli usi ma non le funzioni.

Comprendere e analizzare le funzioni del canto contribuisce a capire i comportamenti umani nella società in cui sono inseriti, una società di tipo patriarcale, dove la donna ha avuto ruoli difficili di asservimento totale ai doveri familiari e ha dovuto ricorrere al canto come linguaggio 'altro' per raccontarsi.

I testi dei canti popolari riflettono la cultura nella quale sono stati prodotti, e sono perciò importanti oggetti di studio per comprenderla.

Dalla loro analisi emergono queste principali funzioni: espressione delle emozioni, funzione comunicativa, funzione della risposta fisica, potenziamento del conformismo e del rispetto delle norme sociali, funzione di supporto dei riti, contributo alla continuità e alla stabilità della cultura, contributo alla integrazione sociale.

3.1 ESPRESSIONE DELLE EMOZIONI

Molti testi confermano che il canto popolare funziona come mezzo per esprimere le proprie emozioni, soprattutto quelle non espresse con il linguaggio ordinario.

L'ambiente popolare ha generato emozioni diverse, che riguardano la gioia, l'amore, l'eccitazione sessuale, il coraggio, ma anche il dolore, la repressione...

In questa cultura la quotidianità si svolgeva tra le mura domestiche, nei campi e nel paese di residenza, in famiglie molto numerose (per numero di figli ma anche perchè i figli maschi dopo il matrimonio restavano a vivere con la moglie nella casa paterna) e con lavori che comportavano fatiche e sudori, senza l'aiuto di mezzi meccanici.

La vita della donna era segnata dai doveri: di figlia, di moglie, di madre; ai brevi momenti di gioia che le riservava il periodo della giovinezza e del fidanzamento si alternavano periodi lunghi di sofferenze emotive, dovute ai conflitti prima con i genitori e poi con il marito e 'la madona' ovvero la suocera con cui doveva convivere.

Queste condizioni venivano formulate apertamente solo attraverso il canto, in quanto espressione artistica accettata dalla società, portando sollievo a chi lo esercitava e con una conseguente diminuzione del grado di frustrazione.

La forma musicale che meglio ha rappresentato la quotidianità del mondo popolare veronese è la 'vilota', un componimento che per la semplicità della struttura musicale ha lasciato spazio all'inventiva dei cantori.

La vilota non è narrativa o cronachistica, ma piuttosto allusiva, e mette in luce gli aspetti più sottili ed umoristici degli avvenimenti quotidiani, anche se a volte si presenta con note di commiserazione o di autocommiserazione.

Questa è una tipica melodia di vilota endecasillaba, sulla quale potevano essere intonati centinaia di testi tratti dal repertorio, ma anche inventati sul momento:

Vilota



I testi erano di argomenti diversi, ma rappresentavano sempre situazioni tipiche del mondo contadino: la suocera che contrasta la nuora, i consigli delle donne più anziane alle giovani, l'amore tra due giovani, i litigi con la persona amata, la speranza di sposare un giovane (e non un vecchio)...

Ecco alcuni esempi²¹:

So' mama del mio ben l'è na gran dona,
la prega el so' figliol ch'el me 'bandona,
ma el so' figliol el merita corona,
con più la prega manco el me 'bandona.

So' mama del ben mio m'à mandà dire,
su la gradela la me vol rostire,
e mi gh'ò mandà dir se la sapesse,
su la gradela se rostisse el pesse.

La luna ha caminà tuta la note
Par incontrar el sol a la matina
E mi gò caminà tuta la note...
Per incontrarte ti bela Rosina

Quanti ghe n'è de sti magna polenta
I va da la morosa e i se 'ndormensa
No i se 'ndormensa miga par dormire
I se 'ndormensa parchè no i sa sa dire

Butèle bele no credì al moroso
Finchè l'anel no lè pasà dal nodo
E se l'anelo stenterà a pasare
Butèle bele stè da maridare

Se me marido che trova d'un vecio,
la prima sera el buto zo dal leto:
e zo dal leto e zo da la letièra
quel brutto vecio no gh'el voi na sera

Che canta o che no canta el pan me manca
Se sparo de cantar no ghe no gnanca
Che canta o che no canta ghe no 'n paneto
Se sparo de cantar ghe no 'n tochetto

No posso più cantar che son ragosa
La polvar del molin la m'è n'a in gola
No l'è miga la polvar del molino
Iè le belesse del molinarino

²¹ Dalla ricerca di GRAZIA DE MARCHI nelle zone di San Bonifacio e Avesa.

Se la ‘vilota’ aiuta a sdrammatizzare, bisogna ricorrere al canto narrativo per esorcizzare le vere sofferenze della vita.

Talvolta, l’immaginario della donna nella società contadina è attraversato da tragedie d’ambiente familiare – dall’infanticidio (espresso nel canto *E Mariolina* o *L’infanticida*) all’uxoricidio premeditato (in *Un’eroina*) o anche solo tentato (in *La donna lombarda*) e al parricidio (in *Cecilia tu sei bella* o *La parricida*) - insieme a lamenti sul malmaritaggio (in *L’uccellino del bosco*) e propositi di suicidio (in *La s’inginocchia davanti a la sua mama* o *La suicida*), che svelano una condizione umana ridotta all’asservimento totale ai doveri familiari.

A questo proposito è interessante il contributo di George Devereux²², psicoanalista ed etnologo ungherese, che afferma che l’arte ‘esiste poiché soddisfa bisogni sociali che altre attività culturali non riescono a soddisfare; questa funzione viene detta della valvola di sfogo’.

Continua spiegando che l’arte permette di esprimere il proibito, purchè sia formulato in modo artistico, costituendo valvola di sfogo per ciò che è considerato tabù come l’incesto, l’assassinio, il sesso nelle società puritane, i desideri repressi...

E molti canti narrativi raccontano infatti storie di donne che infrangono i tabù, e che rappresentano in maniera tacita, e solo nelle intenzioni, le donne che li cantano.

Tra questi vale la pena riportare *La bella Irene* e *Susana vati a vesti*, anche per la ricchezza di immagini metaforiche.

La bella Irene

Dis gras sia ta la po ve ra, I re ne dis gras sia ta nel fa re l'a
8 mo re un bel gior no an dan do per vio le in con tra i d'un bel ma ri
16 nar e lui mi dis se vien to, al ma re e lui mi dis se vien to, al
24 mar che, in bar che ta ti vo lio por tar

²² GEORGE DEVEREUX, *Art and mythology*, 1961, cit. in A.P. MERRIAM, *Antropologia della musica*, p.224.

LA BELLA IRENE²³

Disgrassiatà la povera Irene
disgrassiatà nel fare l'amore.
Un bel giorno andando per viole
incontrai d'un bel marinar.

Lui mi disse viènto al mare
lui mi disse viènto al mare
che in barchèta ti volio portar.

Quan fu stato in meso al mare
quan fu stato in meso al mare
la barchèta s'approfondò
la bella Irene la si anegò.

Oh barcheta che vai al fondo
oh barchèta che vai al fondo
mai più al mondo tu devi tornar

Se campassi ancora cent'anni
se campassi ancora cent'anni
marinaio non volio più far
altre donne non volio anegar

Ho 'negato perfino una rosa
ho 'negato perfino una rosa
per farti sposa su le onde del mar

Voi condurla al camposanto
voi condurla al camposanto
su la sua tomba io pregherò
e al suo fianco io morirò

Care amiche portatemi un fiore
care amiche portatemi un fiore
su la tomba del mio disonor

²³ GIOVANNA MONTI, *Contributo allo studio dei canti narrativi veronesi con particolare riferimento al comune di S. Anna d'Alfaedo*, Tesi di laurea, Università degli studi di Padova, 1970.

Si tratta di un componimento molto diffuso in area veronese, che presenta affinità con la canzone *I tre marinai* o *Il marinaio* riportata anche da Costantino Nigra²⁴.

Questa versione è stata raccolta da Giovanna Monti nel comune di Sant'Anna d'Alfaedo alla fine degli anni '60, ma come per tutti i canti di tradizione popolare se ne trovano diverse versioni, che raccontano la stessa storia con parole e talvolta con melodie diverse.

Dietro un testo così pudico da poter essere cantato anche dalle ragazze, si celano messaggi erotico-sessuali ben conosciuti dagli adulti, di cui non era permesso parlare apertamente: la barca e la rosa rappresentano la sessualità femminile e la verginità.

L'allusione risulta più chiara in altri canti come nella vilota: 'E ti con la barchetta e mi col timoncèlo, 'ndarem pian pian, bel belo, sulla riva del mar' oppure nel canto d'amore *Sulla riva che siamo* dove alla richiesta: 'O giardiniera bella, tu sei la mia sposa, dammi una rosa, bella del tuo giardin', la ragazza risponde: 'Dimi com'è possibile, bello di darti quel fiore, che l'è l'onore, bello del mio giardin'.

Perso l'onore (la barchetta s'approfondò) la povera Irene annega, ma la sua è la morte dell'anima, che si rivela solo nell'ultima strofa: su la tomba del mio disonor.

La morte di chi sbaglia si ripresenta spesso come ammonimento da parte di coloro che cercano di imporre un comportamento corretto.

Anche in 'Susana vati a vesti' (detta anche La bella al ballo) la protagonista muore, uccisa dal padre, apparentemente per colpa di un bacio.

Ma anche in questo canto compare la rosa che cade, a simboleggiare forse la verginità perduta, insieme alla caduta del valore di Susanna, che per questo merita bastonate.

Nel chiamarla e nel prenderla per il braccio viene messo in evidenza l'atteggiamento brusco e violento del padre nei confronti della figlia (come succedeva nella società contadina), e quando la ragazza continua a mentire dicendo: 'la rosa di ogni mese, no la perde colore' (alludendo al ciclo mestruale) il padre la uccide, per aver trasgredito a tutte le regole sociali, compresa la disobbedienza e l'irriverenza nei suoi confronti.

²⁴Cfr. NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, cit.

Questo canto, usato anche per il ballo, è presente in molte raccolte del Nord Italia ma con un tradizionale lieto fine, a testimonianza del fatto che la provincia di Verona ha sentito in maniera forte l'influenza della parte più bigotta della cultura cattolica.

Susana vati a vesti

Su san na va ti,a ve sti gi ru lin Su sa na va ti,a ve sti gi ru là che,al

8
bal te voi me nar gi ru lin di qua gi ru lin di là che,al bal te voi me

SUSANA VATI A VESTI²⁵

1. Susana vati a vesti, girulìn,
Susana vati a vesti, girulà
Che al bal te voi menar, girulin di qua girulin di là
Che al bal te voi menar.
2. Quando fu giunta al balo, gnisun la fa balar.
3. Altro che el fiòl del conte, tri giri el ghe fa far.
4. Nel far una manfrina, 'na rosa ghè cascà.
5. In tel tor su la rosa, un baso el gà donà.
6. Gnissun l'aveva vista, so pare el gà badà.
7. El l'ha ciamà par nome, Susana vegni a cà.
8. E no no voi vegnere, voi stare qua a balar.
9. Lue l'ha ciapà in t'un braso, e a casa el l'ha menà.
10. Quando fu giunta a casa, scominsia a bastonar.
11. Ai ai parchè me deu? Te t'è lasà basar.
12. So stà basà da tanti, no i m'ha miga magnà.
13. La rosa di ogni mese, no la perde el colore,
14. e gnan par un basino no perderò l'onore.
15. Lu el ciapa in man la spada, la testa el gà taià.

²⁵ Versione registrata da GRAZIA DE MARCHI a Fane, nel 1979 e da lei integrata con i manoscritti di Ettore Scipione Righi.

3.2 FUNZIONE COMUNICATIVA

La musica assume le caratteristiche della cultura di cui è parte, e perciò tende a comunicare informazioni che possono essere comprese da tutti coloro che conoscono quella cultura.

Ha perciò la funzione di trasmettere messaggi, stimolando l'emozione degli individui che la praticano.

Nella cultura contadina non era raro ritrovarsi la sera a far filò, nella stalla d'inverno o sull'aia nelle stagioni più calde, e in quei momenti ciascuno poteva comunicare agli altri la propria gioia o il proprio dolore anche attraverso il canto.

Nel secondo capitolo è già stata trattata l'importanza che ha avuto la musica da ballo per manifestare pubblicamente le simpatie amorose.

La donna attraverso il ballo poteva comunicare all'uomo se corrispondeva il suo amore o se lo rifiutava, anche se le norme sociali non le davano nessun diritto di scelta: i matrimoni infatti erano per lo più 'combinati' dai genitori.

Ma è soprattutto attraverso con il canto che ha potuto esprimere il suo pensiero, nell'intento di cambiare le cose.

Nel prossimo esempio la voce di una donna sposata si alterna a quella di una giovane, in quattro vilote che per affinità di contenuto hanno formato un unico corpo:

Maridève butelote

Ma ri de ve bu u te lo te ma ri de ,e ste e con Di o sa va

6
ri sa l'è è ma ri o quan do'l do o pa ra el ba ston sa va ri sa l'è è ma ri o quan do'l

12
do o pa ra el ba ston

MARIDÈVE BUTELOTE²⁶

Maridève butelôte,
marideve e stè con Dio
savari 'sa l'è mario
quando el dopara el baston.

Maridève butelôte
se volì che el mondo el tasa
quando avrì marito in casa
tuto el mondo el tasarà.

Da 'na parte sempre i cria
da quel'altra i tontona
mi voi farghe da parona
de parlar con ci voi mi.

Voi parlar con preti e frati
con tenenti e capitani
così intanto pasa i ani
de la bela gioventù.

I consigli della donna sposata, coerenti con la cultura in cui sono inseriti, provocano nella ragazza un rifiuto ad attenersi alla prassi, che prevedeva di sposarsi ad ogni costo.

E' uno dei pochi canti in cui la donna comunica al gruppo incertezza nei confronti del matrimonio (perché preti, frati, tenenti e capitani sono tutti uomini che non potevano sposarsi) ed è significativo perché dimostra che anche in tempi remoti, la donna ha provato a lottare contro il conformismo.

²⁶ Versione raccolta da GRAZIA DE MARCHI e cantata da Fiorina Chesini.

3.3 FUNZIONE DI POTENZIAMENTO DEL CONFORMISMO E DEL RISPETTO DELLE NORME SOCIALI

Il canto popolare ha contribuito enormemente a trasmettere ciò che era ritenuto giusto dalla cultura contadina, potenziando la condivisione e il rispetto delle norme sociali.

La maggior parte dei canti narrativi, che raccontano per lo più storie di donne, non a caso ha anche questa funzione.

Nella cultura contadina è il sesso debole a protestare (silenziosamente) e per questo ogni occasione è buona per insegnare come deve comportarsi una brava ragazza e quali sono le punizioni a cui va incontro se non rispetta le regole.

Un esempio, oltre alle già citate *Susana vati a vesti* e *La bella Irene*, è dato dalla più famosa ballata dell'Italia settentrionale: *Donna Lombarda*.

LA DONA LOMBARDA²⁷

Ameme mi dona lombarda, ameme mi, ameme mi.
E come mai volio che fasa, amarte ti, che ghò marì.
Falo morire quel tuo marito, falo morir, falo morir.
E come mai volio che fasa, farlo morir, farlo morir.
Va zo ne l'orto del to sior pare, che ghè un serpente invelenà.
Taia la testa de quel serpente, pestala ben, pestala ben.
Metela a boiar nel paretelo, del vin più bon, del vin più bon.
Capita a casa el suo marito, cò na gran sé, cò na gran sé.
Trame del vin dona lombarda, trame del vin, tramelo bon.
Cos'ha stò vino dona lombarda che l'è intorbìa, che l'è intorbìa.
Sarà sta i tòni de l'altra sera, che l'ha intorbìa, che l'ha intorbìa.
Oè papà no de bevì, che se de bevì Vu morirì.
Bevelo ti dona lombarda, bevelo ti bevelo ti.
E come mai volio che fasa, che no ghò sé, che no ghò sé.
Cavo la spada che ghò nel fianco, bevì quel vin, bevì quel vin.
E per amore del re di Francia, el bevarò e morirò.

Questa versione risale al 1863 ma l'origine di questo canto è da far risalire al XV secolo²⁸, e quindi non collegabile all'episodio di Rosmunda regina dei Longobardi che tenta di avvelenare il marito Elmichi, come ipotizzato da alcuni ricercatori.

²⁷ Versione edita in: ETTORE SCIPIONE RIGHI, *Saggio di Canti popolari Veronesi*, Verona 1863.

²⁸ Per approfondimenti vedi FRANCESCO BALILLA PRATELLA, *Saggi di comparazione etnofonica*, Roma, 1943, pp. 59-61.

Si ripresenta ancora una volta la scena del marito (padre e padrone) e della moglie ‘lombarda’ (da interpretare come bugiarda) che tenta di evadere dalle rigide strutture repressive della società contadina, ma che alla fine riceve la ‘giusta’ punizione.

Anzi, è lei stessa a bere quel vino accettando la sconfitta, e ancora una volta muore nell’anima, nell’incapacità di ribellarsi alle norme sociali.

Il fatto che questa ballata venisse cantata dalle madri e dalle nonne anche come ninna-nanna testimonia che la storia della donna lombarda era la loro storia, fatta di mortificazioni.

The image shows a handwritten musical score for a song titled "La donna lombarda". The score is written on four staves. The lyrics are in Italian and describe a woman's attempt to evade social constraints and her eventual punishment. The manuscript includes musical notation, clefs, and various annotations. The lyrics are: "giorno marito mio come farà il tornare", "ben li me ben do- na lom- barda vo- li- me ben do- na lom- barda vo- li- me", "ben vo- li- me ben", "a- mme mi do- na lom- barda a- mme mi a- mme mi". The manuscript is dated 1862 and is from a collection of popular melodies.

La donna lombarda da un manoscritto del 1862²⁹

²⁹ ETTORRE SCIPIONE RIGHI, *Melodie Popolari*, quattro fascicoli di manoscritti, conservati presso la Biblioteca Civica di Verona, p. 55.

3.4 CONTRIBUTO ALLA CONTINUITÀ E ALLA STABILITÀ DELLA CULTURA

La musica è espressione culturale e come tale ha il ruolo di contribuire alla continuità e alla stabilità della cultura.

‘La musica ha una funzione analoga a quella di altre arti. In quanto veicolo di storia, mito e leggenda indica la continuità della cultura; attraverso la trasmissione culturale essa controlla i membri della società presentando loro ciò che è giusto e quindi contribuendo alla stabilità sociale. La sua presenza favorisce un’attività che assicura i membri della società sul fatto che «il mondo continua nel suo cammino».³⁰

Questa funzione è intrinseca del canto popolare, perché esso rappresenta in ogni sua espressione la cultura contadina.

Tra i molti canti che lo dimostrano, *La bevanda sonnifera* presenta elementi molto antichi di un mondo magico-rituale (la vecchia madre consigliera, l’incontro alla fontana, la ‘bevandina’) che è stato fondamentale per la società rurale.

Il testo racconta la storia di una ragazza che, aiutata della vecchia madre padrona di arti magiche ed esperta di erbe per ‘bevandine’, inganna un cavaliere.

Il canto rivela l’uso delle erbe selvatiche nella cultura popolare: ogni donna conosceva le proprietà terapeutiche di molte erbe con le quali curava i mali più comuni, affidandosi all’abilità di persone esperte per le malattie più difficili (bisogna considerare che le consulenze mediche erano molto costose)³¹.

La bevanda sonnifera

E la mia ma ma l'è ve chie re la a l'al ba be la la me fa le var

9
e la me me te le se ce, a spa le e ala fon ta na la me fa, an dar

³⁰ Cfr. MERRIAM, *Antropologia della musica*, cit., p. 227.

³¹ Sull’argomento vedi: GIORGIO MARIA CAMBIÉ, *Tradizioni popolari veronesi*, Verona, Vita veronese, 1967.

LA MIA MAMA L'È VECCHIERÈLA³²

E la mia mama l'è vechierela e all'alba bela la me fa levàr
E la me mete le sece a spale e a la fontana la me fa andar

Quando fui stata a metà strada un cavaliere mi gò incontrà. (due volte)
Cento ducati mi te darèa solo una notte dormir con te. (due volte)
E andarò a casa da la mia mama qualche consiglio la me darà. (due volte)
Ciàpeli ciàpeli bèla brunina vegnarà boni da maridar. (due volte)
Ghe daremo 'na bevandina sera e mattina lu 'l dormarà. (due volte)
Tuta la note lu 'l dorme 'l dorme non si ricorda più dell'amor. (due volte)

E la mia mama l'è vechierela e all'alba bela la me fa levàr
E la me mete le sece a spale e a la fontana la me fa andar

Il canto popolare ha contribuito a rinforzare e consolidare la cultura anche perchè è stato usato come meccanismo inculturante, cioè come strumento per l'apprendimento delle conoscenze nei giovani.

In molti paesi mancavano le scuole, e dove c'erano, i bambini le frequentavano per poco tempo a causa della povertà delle famiglie. Spettava soprattutto alla madre educare i propri figli.

Esistono canti nati con scopo didattico per sviluppare la memoria attraverso le tecniche della numerazione o della cumulazione progressiva dei concetti (come nella *Mosca mora* dove la mosca viene mangiata dal ragno, che viene mangiato dal topo, che viene mangiato dal gatto...).

Altri insegnano i mesi dell'anno, i giorni della settimana, il ciclo produttivo dal grano al pane o dal latte al formaggio, e così via.

L'esempio riportato è un canto usato per insegnare le parti del corpo: si intitola *Ci t'ha fato*, contiene parole semplici (mama, papà, lala, gin gin) legate alla lallazione e perciò può essere cantato anche da bambini molto piccoli.

³² Versione raccolta da GRAZIA DE MARCHI ad Avesa nel 1979.



Ci t'ha fato da un manoscritto del 1862

CIT' HA FATO³³

Ci t'à fato quel bel bochin gin gin
 Laralailaila laralailaila
 L'à l'a fato la mama mia gin gin
 Coll'ajuto del mio papà

Ci t'à fato quel bel nasin gin gin
 Laralailaila laralailaila
 L'à l'a fato la mama mia gin gin
 Coll'ajuto del mio papà

Ci t'à fato quel bel deolin gin gin
 Laralailaila laralailaila
 L'à l'a fato la mama mia gin gin
 Coll'ajuto del mio papà

Ci t'à fato quel bel penin gin gin
 Laralailaila laralailaila
 L'à l'a fato la mama mia gin gin
 Coll'ajuto del mio papà

Ci t'à fato quel bel bimbin gin gin
 Laralailaila laralailaila
 L'à l'a fato la mama mia gin gin
 Coll'ajuto del mio papà

³³ Musica e testo in: Cfr. RIGHI, *Melodie popolari*, cit., p. 56.

3.5 FUNZIONE DI SUPPORTO DEI RITI

La cultura popolare è ricca di usanze che accompagnano il ciclo della vita dell'uomo e il ciclo dell'anno: si tratta di rituali legati per lo più ai riti pagani e poi convertiti alla religione cristiana.

Per avere dei buoni raccolti bisognava saper 'leggere' la natura: la luna, il vento, la pioggia, la neve, la grandine, insieme al sole segnavano in maniera indelebile la qualità e la quantità dei prodotti della terra.

E quando il tempo meteorologico non aiutava, bisognava ricorrere all'aiuto dei Santi, con orazioni, preghiere, canti o con il suono delle campane³⁴.

La musica, insieme ai detti popolari, ha funzionato come supporto ai riti (legati sia alle pratiche religiose che alle attività rurali) rievocando miti, leggende, storie bibliche, e aiutando le persone a interpretare i segni della natura³⁵.

All'interno della società contadina le donne hanno avuto un ruolo importante nel conservare questo repertorio che mette insieme elementi magici, spirituali, religiosi, del mondo 'incomprensibile'.

Lo hanno tenuto vivo nella memoria anche quando gli uomini hanno sottovalutato la forza dei riti e la veridicità dei proverbi.

Così ai giorni nostri è ancora possibile trovare donne di una certa età che, ad esempio, il giorno di San Giovanni (24 giugno) mettono i vestiti di lana a prendere la rugiada notturna per preservarli dalle rosicchiature delle tarme, oppure a San Pietro (29 giugno) lasciano all'aperto una bottiglia di vetro con dentro della chiara d'uovo, e il giorno dopo trovano che l'albume ha preso la forma della basilica del Santo, campanile compreso; altre conservano gelosamente il libro dei 'sequeri' lasciato dalla madre o dalla nonna, e leggono o recitano a memoria queste preghiere ogni volta che c'è bisogno di ritrovare importanti oggetti smarriti³⁶.

È molto difficile invece sentire intonare dagli uomini il 'cantar marso', un rito di propiziazione della fecondità di competenza maschile, che risale al pre-cristianesimo³⁷, e che viene così descritto in un documento del 1811 secondo un'inchiesta svolta da Giambattista Conati³⁸:

³⁴ A Rosegaferro, tutt'oggi, quando si avvicina un temporale il parroco si appresta a far suonare le campane per alcuni minuti, allo scopo di salvaguardare la campagna da eventuali danni.

³⁵ Vedi anche l'importante contributo di G. M. CAMBIÉ, *Tradizioni popolari veronesi*, Verona, Vita veronese, 1967.

³⁶ Malvina Gaburro (mia madre) di Rosegaferro classe 1935 rispetta ancora il giorno di San Giovanni e molti altre usanze; Spiritina Cordioli di Rosegaferro fa la barca di San Pietro e legge i sequeri.

³⁷ Vedi anche ROBERTO LEYDI, *Per la conoscenza della musica popolare bresciana*, Milano, 1975.

³⁸ Cfr. CONATI, *Canti veronesi di tradizione orale*, cit., p. 100.

Nei primi giorni di marzo i giovani puberiscenti muovonsi in giro per le contrade con campanacci, vomeri di metallo ed al suono di simili stromenti battuti a picchio di martella od altro, vanno cantando una rozza canzone con cui maritano in loro pensiero or l'una or l'altra delle nubili figlie che più loro cade in acconcio. Ecco la canzone:

Intra marzo in questa tera
Per maridar una putta bela
Ciéla? Ci no èla?
L'è la N.
A ci l'enti da dar?
Al N.
Cosa ghe daremo de dota?
El fuso la roca e na pignata rota
Dènghela, dènghela.

Qui tra il comune assenso si stabilisce il matrimonio, e lo si sigilla col fracasso di grida, di picchiamenti nei campanacci e nei vasi di metallo e cogli spari da fuoco se nulla siavi in contrario. Intanto le nubili giovani stanno con attenti orecchi ascoltando dalla socchiusa finestra gli immaginati maritagli, e si compiacciono o si querelano fra sé medesime a misura che loro piace o disaggrada l'assegnato marito.

Non è da escludere la presenza di altri canti rituali affidati alla voce dell'uomo, ma il suo disinteresse per questo argomento ha fatto sì che andassero per sempre perduti.

Nella memoria degli anziani invece sono ancora vivi molti canti riservati esclusivamente ai riti religiosi, come i canti liturgici, i canti che raccontano storie di santi, le 'passioni', le 'orazioni', i canti di questua natalizia.

Questi canti hanno contribuito enormemente a trasmettere in forma orale i contenuti biblici, che altrimenti sarebbero rimasti incompresi: pochi sapevano leggere, nessuno aveva soldi per comprare libri e, non da ultimo, la messa veniva celebrata in latino.

3.6 FUNZIONE DELLA RISPOSTA FISICA

Il canto popolare ha accompagnato l'uomo in tutte le sue fasi di vita (infanzia, giovinezza, vecchiaia) aiutandolo nell'apprendimento ma anche nel lavoro.

La musica infatti ha anche la funzione di stimolare la risposta fisica, eccitando e canalizzando i comportamenti di gruppo in riferimento ad ogni attività collettiva, sia essa puramente artistica che fisica.

Il canto diventa mezzo per incitare la guerra e la caccia, per coinvolgere le masse nei movimenti politici e in quelli religiosi, ma soprattutto per scandire il ritmo del lavoro.

Nel veronese i principali lavori collettivi erano svolti dalle donne, nelle risaie della Bassa, nelle filande, e nei lavatoi di Avesa; era permesso cantare perché alleggeriva le fatiche e le lavoratrici 'rendevano' di più.

Si cantava di tutto (vilote, canti d'amore, ballate) ma spesso si intonavano proprio quei canti che descrivevano il lavoro, le difficoltà che ne derivavano, la lontananza da casa, le prepotenze del padrone e le proteste che suscitavano.

Un interessante contributo sui canti di lavoro viene dato da Dino Coltro: «nelle cante contadine si riscontra spesso una struttura musicale a ritmo ternario che subisce modifiche ritmiche non giustificate dalla linea melodica. La spiegazione sta nel fatto che le cante venivano eseguite durante il lavoro, talvolta pesante, e le canterine avevano bisogno di prendere fiato, di riacquistare il respiro. Le stesse note lunghe, perdute e poi riprese con forza, sottolineano questa necessità degli esecutori; come le varianti di una canzone dipendono dal tipo di lavoro, dal mutare dell'ambiente naturale e sociale, così la melodia subisce lo stesso processo di diversificazione della lingua parlata.»³⁹

Il canto *Senti le rane*, più conosciuto in altre zone del Veneto come *Amore mio non piangere*, è un canto della risaia, raccolto nella Bassa veronese da Coltro tra il 1973 e il 1975, e presenta le caratteristiche sopra citate.

³⁹ DINO COLTRO, *Paese perduto*, vol. 2 *Il giro del torototèla*, Verona, Bertani Editore, 1976, p. 308.

Senti le rane

Musical score for 'Senti le rane' in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody is written on a single staff in treble clef. The lyrics are: 'Sen ti le ra ne che can ta no, che gus to che pia ce re ___' on the first line and '___ la scia re la a ri sa ia tor na re, al mio pa e se ___' on the second line. A repeat sign is present at the beginning of the second line, starting with a measure rest.

SENTI LE RANE⁴⁰

Senti le rane che cantano che gusto che piacere
Lasciare la risaia tornare al mio paese
Lasciare la risaia tornare al mio paese.

Amore mio non piangere se me ne vado via
Lascio questa risaia e ritorno a casa mia
Lascio questa risaia e ritorno a casa mia.

Non sarà più la capa che mi sveglia a la matina
Ma là a casa mia mi sveglia la mamina
Ma là a casa mia mi sveglia la mamina.

Vedo lagiù tra i albari la bela mia caseta
E vedo là su l'ussio la mama che mi aspetta
E vedo là su l'ussio la mama che mi aspetta.

Mama papà non piangere non sono più mondina
Sono tornata a casa a fare la contadina
Sono tornata a casa a fare la contadina.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 311

3.7 CONTRIBUTO ALL'INTEGRAZIONE SOCIALE

Il canto popolare contribuisce infine all'integrazione sociale, in quanto «soddisfa il bisogno di partecipare a qualcosa che è a tutti familiare»⁴¹ e dà la certezza al singolo di appartenere ad un gruppo i cui componenti condividono con lui valori, modi di vita e forme artistiche.

I canti e i passi di danza venivano ereditati dall'ambiente, imparati, ricordati da tutti a 'memoria'. Le madri in particolare si occupavano di insegnarli ai figli, con lo scopo di farli partecipare a tutte le manifestazioni del mondo contadino, soprattutto quelle che richiedevano la cooperazione e il coordinamento del gruppo.

Per questo motivo tutta la musica popolare ha la funzione di integrare l'individuo nella società e di favorire la solidarietà e l'unità dei suoi membri.

Alcuni canti però descrivono meglio di altri che importanza aveva nell'ambiente contadino sentirsi inserito nella collettività.

Il rischio di essere emarginato toccava per lo più alle persone deboli: per malattia, per struttura fisica e anche per genere sessuale: le famiglie si preoccupavano di sposare prima i figli maschi, e poi, se avevano la possibilità di comprare la dote, le figlie; molte restavano da sposare, in casa con i genitori e a volte con le famiglie dei fratelli, altre andavano in convento e spesso per scelta della famiglia, altre ancora dovevano sposare chi non esigeva la dote (perché particolarmente brutto o vecchio).

Proprio per evitare queste 'soluzioni' le donne si impegnavano fin da giovanissime a cercare marito, come raccontano molti canti.

Tra questi è significativo riportare almeno *Cara mama voi marito* dove madre e figlia discutono sul matrimonio, con opinioni ovviamente molto contrastanti⁴².

Il testo è formato da vilote ottonarie che, trattando lo stesso argomento, col tempo hanno costituito un canto unitario.

La prima strofa, ad esempio, viene riportata da sola in una raccolta di fine ottocento⁴³: *Cara mama, maridème, /che così no posso stare; /Voi trovare un bon partito /di potermi accompagnar.*

⁴¹ J. H. KWABENA NKETIA, *Yoruba musicians in Accra*, 1958; cit. in MERRIAM, *Antropologia della musica*, cit.

⁴² I canti che presentano due categorie di persone che si contrastano su un certo argomento sono stati classificati anche come 'contrastati' e vengono eseguiti generalmente da due gruppi diversi; in questo caso un gruppo di ragazze e un gruppo di donne di una certa età.

⁴³ ARRIGO BALLADORO, *Folklore veronese, Canti*, Torino, Carlo Clausen, 1898, p. 58.

Cara mama voi marito

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff contains the melody for the first line of lyrics: 'Ca ra ma ma voi ma ri to che co sì non pos so star voi cer cu te mi,un par'. The second staff, starting with a '7' above the first measure, contains the melody for the second line of lyrics: 'ti to per po ter mi,ac com pu gnur'. The notes are simple, mostly quarter and eighth notes, with some rests.

CARA MAMA VOI MARITO⁴⁴

Cara mama voi marito che così non posso star
voi cercatemi un partito per potermi accompagnar

Bada bene figlia mia di scacciare quel pensier
che di prendere marito l'è un intento passegger

I vent'anni li ho compiuti e cominciano i ventun
se ritardo a maritarmi non mi vuole più nesun

Quando sei già maritata la famiglia crescerà
e tu allora avrai finito di goder la libertà

Col marito mio al fianco felice io sarò
se i bambini daran pianto presto il latte a lor darò

Il marito all'ostaria e mi chi a menar la cuna
ela questa la fortuna de le done maridè?

A chi mancano le calze, a chi mancano i bluson
E la donna maritata vive in disperasion

Le sposate qui d'intorno vedo tutte giubilar
Benedetto sia quel giorno che si andarono a sposar

Le sposine qui d'intorno piangon sempre notte e di
Maledico anche il prete che ga fatto dir de si.

⁴⁴ Versione raccolta da GRAZIA DE MARCHI e cantata da Marisa e Giannino Benedetti di Ceredo.

BIBLIOGRAFIA

Elenco fonti a stampa:

- BALLADORO ARRIGO, *Folklore veronese*, Torino, Carlo Clausen, 1898; rist. anastatica: Bologna, Forni, 1969
- BALLADORO ARRIGO, *Filastrocche popolari veronesi*, ATP, XX, 1901
- BALLADORO ARRIGO, *Canti infantili veronesi*, ATP, XXII, 1903
- BALLADORO ARRIGO, *Canti narativi del popolo veronese*, Napoli, “Giambattista Basile”, 1905
- BALLADORO ARRIGO, *Canzonette del contado veronese*, Napoli, “Giambattista Basile”, 1905
- BALLADORO ARRIGO, *Due filastrocche raccolte a Fumane di Verona*, Napoli, “Giambattista Basile”, 1906
- BALLADORO ARRIGO, *Tre canti popolari veronesi raccolti a Fumane di Valpolicella*, Napoli, “Giambattista Basile”, 1906
- BALLADORO ARRIGO, *Canti popolari in dialetto veronese*, Napoli, “Giambattista Basile”, 1906
- BALLADORO ARRIGO, *Letteratura infantile veronese*, Napoli, “Giambattista Basile”, 1907
- BALLADORO ARRIGO, *Canti politici del popolo veronese*, Catania, “Folklore Italiano”, 1925
- BALLADORO ARRIGO, *Quattro canti popolari veronesi raccolti da E. S. Righi*, Catania, “Folklore Italiano”, 1925
- BALLADORO ARRIGO, *Inediti. Manoscritti pronti per le stampe*, a cura di Giorgio Bovo, Amministrazione Comunale di Povegliano Veronese, 1994
- BARTOK BELA, *Scritti sulla musica popolare*, traduzione italiana: Torino, Universale Bollati Boringhieri, 1977
- BOVO GIORGIO, *Oi cara mamma l'amòr 'l'e grande, Canti e musica popolari del Monte Baldo*, Verona, Edizioni Azimut, 1999
- CALIARI PIETRO, *Antiche villotte e altri canti del Folklore Veronese*, Verona-Padova, 1900; rist. anastatica: Bologna, Forni, 1969
- CAMBIE' GIORGIO MARIA, *Tradizioni popolari veronesi*, Verona, “Vita veronese”, 1967
- CAMBIE' GIORGIO MARIA, *Testi, problemi, personaggi della musica popolare*, in Aa. Vv., *La musica a Verona*, Verona, Banca Mutua Popolare, 1976
- CAMBIE' GIORGIO MARIA, *Le manifestazioni religiose della tradizione popolare veronese nei canti popolari*, in Aa. Vv., *Tradizioni e folklore nel Veronese*, a cura di Giancarlo Volpato, Verona, “Il nuovo Veronese”, 1979
- COLTRO DINO, *Paese perduto, vol. III: Il giro del torototèla. Ande e cante contadine*, Verona, Bertani Editore, 1976
- COLTRO DINO, *L'albero della memoria*, Verona, Morelli Editore, 1983

- CONATI MARCELLO, *La musica di tradizione orale nella provincia di Verona*, in Aa. Vv., *La musica a Verona*, Verona, Banca Mutua Popolare, 1976
- CONATI MARCELLO, *Appunti di etnofonia*, in ZANOLLI
- CONATI MARCELLO, *Le trascrizioni musicali di canti popolari nel "fondo Righi"* in Aa. Vv. *Ettore Scipione Righi e il suo tempo* Atti della Giornata di Studi, Verona, Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere, 1994
- CONATI MARCELLO, *Canti veronesi di tradizione orale*, Il segno dei Gabrielli Editori, 2005
- CORNOLDI ANTONIO, *Ande, bali e cante del Veneto con particolare riguardo al Polesine*, Padova, Rebellato, 1968; nuova edizione: Regione del Veneto, Minelliana, 2002
- CORO 'FIORELIN DEL BOSCO', *Canti popolari della Lessinia occidentale*, Verona
- DALLA VALLE- PINNA-TOMBESI, *Strumenti, musiche e balli tradizionali del Veneto*, Bologna, Forni, 1987
- DOMENICHINI PAOLO (a cura di), *Il canzoniere del Progno della Val d'Illasi*, Verona, Taucias Gareida, 1992
- DOMENICHINI PAOLO (a cura di), *Canzoniere del Progno*, Verona, Cierre Edizioni, 1997
- MAZZUCCHI PIO, *Vecchi canti popolari del Polesine*, Badia Polesine, 1929
- MERRIAM ALAN P., *The Antropology of music*, Illinois, U.S.A., 1964; traduzione italiana a cura di Elio di Piazza, Sellerio Editore, Palermo, 1983
- MONTI GIOVANNA, *Contributo allo studio di canti narrativi veronesi con particolare riferimento al comune di S. Anna d'Alfaedo*, Università degli studi di Padova, tesi di laurea inedita, 1970
- NIGRA COSTANTINO, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, 1888; nuova edizione Einaudi
- PAIOLA VERA *Canti popolari vicentini*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1975
- PAGANI-FIORINI, *Strumenti musiche e balli tradizionali della provincia di Verona*, Verona, Azimut Edizioni, 1998
- RIGHI ETTORE SCIPIONE, *Canti Popolari Veronesi*, raccolta manoscritta comprendente otto fascicoli (1853-1863) varie carte sparse, e quattro fascicoli di *Melodie Popolari* (spartiti musicali), conservati presso la Biblioteca Civica di Verona)
- RIGHI ETTORE SCIPIONE, *Saggio di canti popolari veronesi*, Verona, Zanchi, 1963; ristampa anastatica: Verona 1970
- RIGHI ETTORE SCIPIONE, *Canti e usanze popolari della Valpolicella*, a cura di Giorgio Maria Cambiè, Bussolengo, I Libri del Velocipede, 1981
- VOLPATO GIANCARLO (a cura di), Aa. Vv., *Tradizioni e folklore nel Veronese*, Verona, "Il nuovo Veronese", 1979
- ZANOLLI SILVANA, *Tradizioni popolari in Valpolicella. Il ciclo dell'anno*, Verona, Centro di Documentazione per la Storia della Valpolicella, 1990

Elenco fonti musicali:

- BOVO GIORGIO e MASARÁ LIVIO (dagli archivi sonori di), *“El Campanar del Diaolo”*, vol 5, Verona, Assessorato alla Valorizzazione delle Tradizioni Popolari Veronesi, 2005
- CANZONIERE VERONESE, *Balè cantè butele. Musica canti balli della tradizione popolare veronese*, LP, Verona, Cassa di Risparmio, 1979
- CONATI MARCELLO, *Veneto canti e musica popolare. Ricerca nella provincia di Verona*, Albatros, VPA 8420 stereo, con fascicolo allegato
- CONATI MARCELLO, *Canti veronesi di tradizione orale*, 2 CD, Il segno dei Gabrielli Editori, 2005
- DE MARCHI GRAZIA, *“La ballerina” canti della nostra storia*, MC 1995
- DE MARCHI GRAZIA, *“Donna Lombarda”*, MC 1999
- DE MARCHI GRAZIA, *“Che canta o che no canta”*, CD 2001
- DE MARCHI GRAZIA (dall’archivio sonoro di), *“... e vengo a risvegliarti col mio canto”*, vol. 1 e 2, Verona, Assessorato alla Valorizzazione delle Tradizioni Popolari Veronesi, 2003
- DE MARCHI GRAZIA (dall’archivio sonoro di), *“Venendo giù dai monti sento una voce cantare”* vol. 3 e 4, , Verona, Assessorato alla Valorizzazione delle Tradizioni Popolari Veronesi, 2004