

PIERCARLO GRIMALDI e GIANPAOLO FASSINO
a cura di

COSTANTINO NIGRA

ETNOLOGO

Le opere e i giorni





ATTI DEL CONVEGNO DI STUDI
(CASTELNUOVO NIGRA, 27-29 GIUGNO 2008)

IL CONVEGNO È STATO ORGANIZZATO DAL
COMITATO NAZIONALE PER LE CELEBRAZIONI DEL CENTENARIO DELLA MORTE
DI COSTANTINO NIGRA (1907-2007)

SOTTO L'ALTO PATROCINIO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA

PROMOSSO DA:

- COMUNE DI CASTELNUOVO NIGRA
- COMUNITÀ MONTANA VALLE SACRA (ORA COMUNITÀ MONTANA VAL CHIUSELLA, VALLE SACRA E DORA BALTEA CANAVESANA)
- MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
- REGIONE PIEMONTE
- PROVINCIA DI TORINO
- FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI TORINO

E CON IL PATROCINIO DI:

- FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DEL PIEMONTE ORIENTALE "AMEDEO AVOGADRO", VERCELLI
- UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SCIENZE GASTRONOMICHE, POLLENZO-BRA
- ASSOCIAZIONE ITALIANA PER LE SCIENZE ETNO-ANTROPOLOGICHE
- CENTRO ETNOLOGICO CANAVESANO

IN COPERTINA: Carlo Pellegrini (in arte Ape), *Count Nigra*, disegno pubblicato su "Vanity Fair" del 6 marzo 1886 (Archivio Piercarlo Grimaldi).

COPYRIGHT © 2011 - OMEGA EDIZIONI

Tutti i diritti sono riservati. La presente pubblicazione non può essere riprodotta, memorizzata o trasmessa in alcun formato e con alcun mezzo elettronico, elettrostatico, meccanico, su nastro magnetico, in fotocopia, su registratore, o con qualsiasi altro mezzo senza autorizzazione scritta dell'Editore.

INDICE

Presentazioni

- MARINA CARLEVATO - *Presidente Comunità montana Val Chiusella, Valle Sacra e Dora Baltea Canavesana* 7
- MICHELE COPPOLA - *Assessore alla Cultura della Regione Piemonte* 9
- UGO PERONE - *Assessore alla Cultura della Provincia di Torino* 11

Introduzione

- GIANPAOLO FASSINO
Si charta cadit, tota scientia vadit. Costantino Nigra e il lavoro etnografico 13

Parte I

- ALBERTO M. CIRESE
- *Costantino Nigra e la canzone La Guerriera* 33
- *Etnografia, linguistica e comparazione: Costantino Nigra dal 1854 al 1888* 37
- *La satira narrativa molisana come terzo tipo di poesia popolare: Luigi D'Amato e le tesi di Alessandro D'Ancona e Costantino Nigra* 53

- LUIGI M. LOMBARDI SATRIANI
Attenzione demologica e sguardo aristocratico in Costantino Nigra 61

- PIETRO CLEMENTE - MARIA ELENA GIUSTI - ANTONIO FANELLI
Le storie del Nigra e il Nigra delle storie 69

- GIAN LUIGI BRAVO
Costantino Nigra etnografo e alcuni problemi attuali 91

- AMALIA SIGNORELLI
Substrati culturali, tradizioni inventate, lotte identitarie: riflessioni in margine all'opera di Costantino Nigra 99

- GIACOMO FERRARI
L'opera di Costantino Nigra, i miti e le realtà linguistiche locali 107

- DOMENICO SCAFOGLIO
Le due Italie di Nigra ovvero come si è costruita l'identità nazionale 115

- PAOLO SIBILLA
Temi culturali e orizzonti lirici: un omaggio a Costantino Nigra 121

ANDRÉ CARÉNINI

Costantino Nigra à Vaucluse et Avignon: 18, 19 et 20 juillet 1874 127

GAETANO FORNI

Walther von Wartburg, 'allievo distratto' di Costantino Nigra?

Le ricerche sull'etimologia di sloira, denominazione di un aratro piemontese 141

Parte II

SERGIO BONANZINGA

La "ballata" e la "storia": canti narrativi tra Piemonte e Sicilia 159

FEBO GUIZZI

Il destino di una canzone: tradizione e neo-tradizione dal tempo

di Nigra "musi-etnologo" al tempo dell'oggi 187

FRANCO CASTELLI

Lo strambotto piemontese: un genere di canto ingiustamente trascurato 211

EMILIO JONA - ALBERTO LOVATTO

Da Novara la bella città a Le fije 'd Bevilacqua.

Sopravvivenza e trasformazione nel canto popolare 241

AMERIGO VIGLIERMO

Alla scuola dei maestri cantori del Piemonte. Costantino Nigra,

il Coro Bajolese e il Centro Etnologico Canavesano 259

FLAVIO GIACCHERO

Il Nigra al C.R.E.L. 263

Postfazione

MATTEO SERGIO BRACCO - Presidente del Comitato Nazionale

per le celebrazioni del Centenario della morte di Costantino Nigra

Costantino Nigra e la massoneria 269

Presentazione

MARINA CARLEVATO

Presidente Comunità Montana Valchiusella,

Valle Sacra e Dora Baltea Canavesana

Con la pubblicazione del volume *Le opere e i giorni di Costantino Nigra etnologo* vedono ora la luce gli atti del Convegno di studi svoltosi a Castelnuovo Nigra nel giugno 2008, in occasione delle celebrazioni per il centenario della morte di Costantino Nigra organizzate dalla ex Comunità Montana Valle Sacra ora Comunità Montana Val Chiusella, Valle Sacra e Dora Baltea Canavesana con il sostegno e la collaborazione di numerosi enti ed istituzioni.

La pubblicazione di questo volume costituisce la tappa finale di un lungo percorso di iniziative che non solo gli enti locali del territorio, ma l'intera comunità della Valle Sacra ha voluto dedicare alla memoria del suo figlio più illustre – Costantino Nigra appunto – in occasione della ricorrenza centenaria.

L'impegno della Comunità Montana a favore della conoscenza e della riscoperta della importante figura di Nigra è peraltro iniziata molti anni fa con numerose e diversificate iniziative. Fra queste merita ricordare il "Premio Costantino Nigra", che ogni due anni richiama l'attenzione di etnologi ed antropologi, studiosi italiani e stranieri che proseguono l'attività di studio e ricerca delle culture popolari che Nigra stesso aveva intrapreso proprio partendo dal suo interesse per i canti e le tradizioni popolari della sua valle natia, interesse che poi seppe allargare a tutto il Piemonte, ma con una vastità d'orizzonti di livello europeo. Parallelamente al Premio la nostra Comunità Montana ha promosso l'edizione di numerosi volumi: sia la ristampa degli scritti demologici di Nigra, sia la pubblicazione di nuovi studi che a partire dalle ricerche etnografiche di Nigra ne hanno aggiornato gli esiti dimostrando quindi tutta l'attualità e l'importanza della sua opera scientifica.

È in questo contesto che si inserisce quindi la presente pubblicazione, in cui sono raccolti i numerosi e qualificati interventi che importanti studiosi dell'opera di Nigra hanno svolto in occasione del convegno del Centenario. In particolare il convegno prima, ed ora questo volume di atti si sofferma su uno degli aspetti meno noti della poliedrica attività di Costantino Nigra: qui viene alla luce non tanto il prezioso ed importante collaboratore di Cavour nella costruzione del lungo e difficile cammino che portò all'unificazione italiana (ruolo che peraltro merita essere ricordato nel contesto del 150° anniversario dell'Unità d'Italia), quanto il suo altrettanto lungo e qualificato impegno di studioso dei canti popolari, del teatro sacro e più in generale delle tradizioni che tanto lo legarono - lui così impegnato alle Corti di Parigi, Vienna e San Pietroburgo – alla sua terra natia.

Il Nigra uno e plurale. Sugli usi pratici del “Nigra” come repertorio per uso di ricerca

Maria Elena Giusti

A far data dal 1888, anno di pubblicazione dei *Canti popolari del Piemonte* (8), chiunque si sia trovato a catalogare o a pubblicare canti popolari italiani ha usato e usa quel repertorio per ragioni di completezza, per i criteri di sistematicità con i quali è organizzata la suddivisione dei componimenti e perché a questi ultimi, e segnatamente alle Canzoni, la sezione più cospicua e importante, viene riconosciuto un sicuro criterio individuante attraverso l'attribuzione di un titolo che da quel momento assume il carattere dell'ufficialità, tanto che fra gli addetti ai lavori, spesso si usa dire Nigra 1, Nigra 17, Nigra 30, per significare *Donna Lombarda*, *La sposa morta*, *Il marito giustiziere*. Basterebbe forse questo per intenderne la grande utilità e indispensabilità pratica nella ricerca, come testimonia anche la scelta editoriale di Roberto Leydi e Franco Castelli nel curare l'edizione Rizzoli del 1977 dei *Canti popolari piemontesi ed emiliani* di Giuseppe Ferraro.

«Poiché la raccolta del Nigra (*Canti popolari del Piemonte*, 1888) rimane l'opera base per ogni lavoro sul canto narrativo piemontese (e, in generale, sulla ballata dell'Italia settentrionale) si è ritenuto utile aggiungere il rimando Nigra (per numero di canto e non di pagina, in considerazione del fatto che esistono dell'opera due edizioni) anche ai canti pubblicati in opere del Ferraro antecedenti il 1888 (nelle quali, ovviamente, la citazione Nigra non poteva esserci). Il «numero» del Nigra si è anche aggiunto per le edizioni posteriori al 1888, quando mancante nell'originale del Ferraro. (...) Ciò consente di ritrovare con facilità nella raccolta del Nigra i canti che sono contenuti sia nelle opere del Ferraro che in quelle del Nigra, così come consente un controllo dei riferimenti bibliografici che, nel Nigra, sono dati sempre in modo più completo e più corretto» (Ferraro, 1977, p. 32). «Per consentire di ritrovare più agevolmente nei *Canti popolari del Piemonte* di Costantino Nigra quei canti che sono contenuti sia nella predetta raccolta che nelle opere del Ferraro qui ripubblicate si danno i riferimenti secondo la numerazione del Nigra, e citando i titoli dati dal Nigra. (...) Come si noterà, il Ferraro usa spesso titoli differenti nelle diverse opere, per lo stesso canto e, di contro, lo stesso titolo per canti differenti» (Ferraro, 1977, p. 587).

La raccolta dei canti popolari piemontesi si colloca a cavallo fra il 1850 e il 1860 e ad eccezione dei testi rinvenuti da Domenico Buffa, di poco precedenti, fu condotta personalmente da Costantino Nigra e da suoi stretti collaboratori: «I componimenti qui pubblicati furono in parte raccolti da me stesso in Torino e sulla collina di Torino, e nella valle di Castelnuovo in Canavese quando io vi dimoravo nella casa paterna (...). Un'altra parte considerevole della collezione, mi fu trasmessa o rimessa da molti collaboratori, alcuni dei quali portano un nome ben noto in Italia. Giovanni Flechia, l'illustre professore di sanscrito nell'Università torinese, mi diede, fin dal 1853, una raccolta di canzoni da lui trascritte in Torino sotto la dettatura di Giuseppina Morra - Fassetti. Domenico Carbone, già compagno di studio e d'armi, non mai abbastanza compianto, mi diede nel 1858, le canzoni da lui raccolte nel suo nativo villaggio di Carbonara presso Tortona. Domenico Buffa, noto non solo nel campo letterario, ma ben più nella storia politica del nostro paese, mi fece dono, egualmente nel 1858, del suo

manoscritto di canti popolari piemontesi e liguri da lui raccolti, dal 1842 al 1845, dal quale Oreste Marcoaldi trasse tutta la parte ligure e piemontese della sua collezione, e in cui mi rimase pur qualche cosa a spigolare. Parenti, amici e colleghi trascrissero per me molte lezioni in varie parti del Piemonte (...)» [*Prefazione dell'autore*, XXXI].

Certo non dobbiamo pensare, in rapporto ai tempi, che le modalità di raccolta fossero analoghe a quelle odierne, come scrivono Franco Castelli, Emilio Jona e Alberto Lovatto nel loro *Dare voce al canto. Istruzioni per l'uso di un Nigra cantato*, ampio saggio che apre l'ultima edizione einaudiana dei *Canti popolari del Piemonte*.

«Lo sguardo dello studioso di folklore allora non si soffermava sugli aspetti sociologici e antropologici che stavano attorno al canto, né tanto meno sulla sua musica. Non si chiedeva, né approfondiva, al di là di una sommaria informazione anagrafica del portatore del canto, chi esattamente egli era, in quale contesto era nato ed era stato raccolto.

Sovente il suo rapporto non era neppure con il portatore del canto, bensì con persone, conoscenti e amici, che lo avevano raccolto ed erano stati quindi il tramite tra il Nigra e il cantore» (Castelli-Jona-Lovatto, 2009, pp. XLVII-XLVIII).

E del resto così avevano agito molti dei raccoglitori di canto popolare in quella stagione che sta fra la metà del XIX secolo e l'inizio di quello successivo, in assenza di magnetofono e della possibilità di spostarsi con agio per campagne e villaggi: da Tommaseo a Barbi.

Siamo in pieno clima positivista e Nigra ne ha accolto la lezione, come sottolinea accennando ai canti liguri pubblicati da Oreste Marcoaldi (1855) che non si è dato troppa pena, limitandosi a “trarre” dal Buffa e non ricercando una conoscenza “sperimentale” della realtà. Quella di Nigra, invece, lo è; altri raccoglitori e studiosi del canto popolare (come della fiaba) qualcosa hanno raccolto personalmente, hanno in qualche modo “esperito” il contesto, ma nessuno, come lui, ha dedicato un'attenzione così scrupolosa che si avvicina a una vera e propria ricerca di campo, per pratiche e modalità: «I componimenti (...) furono (...) trascritte (*sic*) dal canto o dalla dettatura, per lo più di contadine, che facevo ripetere, sempreché potevo, due o tre volte, e in epoche diverse. Fra queste cantatrici e dettatrici, devo citare in primo luogo una vecchia donna, ora defunta, Domenica Bracco, poi Teresa Croce e Teresa Bertino, tutte e tre della valle di Castelnuovo nel circondario di Ivrea» [*Prefazione dell'autore*, XXXI]. «Sotto ciascuna lezione sta scritto il nome, se conosciuto, della persona che la cantò, la dettò o la trascrisse, non che il nome del luogo in cui fu cantata, dettata o trascritta» [*Prefazione dell'autore*, XXVII-XXVIII].

Presenza assidua nel luogo di ricerca, più esecuzioni da una stessa informatrice a distanza di tempo, scelta e riconoscimento esplicito di alcune delle sue testimoni chiave, ovvero, buona pratica per una ricerca di qualità. E poi, nell'editare, la cura nel segnalare sempre il luogo di raccolta e il nome di chi quel canto ha fornito.

Sono quasi tutti nomi di donne, una costante nei repertori anche successivi del canto narrativo, e per ragioni di genere nonché per provenienza geografica, venendo a tempi più recenti, il pensiero non può non correre a Teresa Viarengo quasi erede naturale e pronipote delle signore piemontesi incontrate da Nigra: «Di fronte al repertorio di ballate di Teresa Viarengo vengono subito alla mente, quali unici paragoni possibili, alcune delle “informatrici” di Costantino Nigra (...) e più tardi di Leone Sinigaglia (tra

la fine dell'Ottocento e l'inizio del nostro secolo). Può essere di un qualche interesse porre a confronto quattro repertori di ballate: quello di Teresa Viarengo, quello di Teresa Croce e di Domenica Bracco (entrambe di Sale Castelnovo, ora Castelnovo Nigra), quindi "informatrici" dirette del Nigra, e quello della signora Garella (della Collina Torinese), una delle informatrici di Leone Sinigaglia» (Leydi, 1995, p. 27).

Indicazioni senz'altro nuove al tempo, e feconde per il loro accoglimento successivo, sono poi quelle che riguardano la restituzione testuale dei documenti orali tese a non inficiarne, possibilmente, l'originalità del dettato: «Il testo è stampato quale venne cantato o dettato a me, o quale fu trascritto dai miei collaboratori dal canto o dalla dettatura. Non vi furono fatti cambiamenti all'infuori di quelli richiesti dall'ortografia e dalla punteggiatura, o da evidenti errori materiali dei trascrittori. Ho tralasciato di distinguere le lezioni secondo i vari dialetti del Piemonte, in primo luogo perché una vera distinzione rigorosamente scientifica, coi pochi elementi lessicali e grammaticali finora pubblicati non è possibile per ora, in secondo luogo perché ho riconosciuto che la poesia popolare non conserva sempre le forme dialettali, o meglio sub-dialettali, del luogo in cui fu raccolta. Ordinariamente in essa il linguaggio va dall'una all'altra forma idiomantica vicina, e tende a passare dalle forme sub dialettali alle dialettali, e da queste non di rado a quelle della lingua colta» [Prefazione dell'autore, XXVIII].

Ma lo scarto vero, che segna la frattura con la precedente stagione romantica e con tutti i suoi tardi epigoni, è segnato dall'adozione dei criteri che presiedono alla filologia di marca positivista: lo studio dei testi attraverso le loro caratteristiche stilistico-formali; quello dei contenuti teso a determinarne (in alcuni casi) origine storica e area di provenienza; la teoria del substrato, quest'ultima piegata a definire il paradigma etnico. Capitoli a più riprese indagati che ci sono assai noti attraverso le pagine di Cocchiara, Santoli e, ultime in ordine di tempo, di Alberto Cirese, *Costantino Nigra e gli studi europei di poesia popolare*, anteposte all'edizione per i 120 anni dalla prima uscita dei *Canti popolari del Piemonte*, poc'anzi citata.

Una raccolta regionale che ha da subito guardato all'Europa per aver accolto la lezione del Grundtvig e del Child e per l'adozione di un metodo comparativo che viene adattato a modello per successive applicazioni: «Quando io cominciai le mie prime pubblicazioni di canzoni popolari piemontesi (1854-60), gli studi sulla poesia popolare comparata o non esistevano o cominciavano appena» [Prefazione dell'autore, XXVII].

«Ho accennato, sempreché ho potuto o saputo farlo, i paralleli e le relazioni con canti d'altri paesi, specialmente dei paesi celto - romanzi. Qui pure la mia opera è incompleta, ma spero ciò non di meno che, anche com'è, possa avere qualche utilità. Io non sono affatto dell'opinione di coloro che credono che questa specie di erudizione sia poco meritoria o troppo facile a procurarsi. Per averla bisogna almeno possedere una buona memoria, disporre di una biblioteca speciale e saper poi fare un buon uso d'entrambe. Un ottimo esempio ci viene dall'America. L'editore delle ballate inglesi e scozzesi, Francis James Child [*The English and Scottish Popular Ballads*, Boston, 1882-88], ci diede del modo di adoperare una tale erudizione: un modello incomparabile, che i raccoglitori e commentatori di canti popolari di qualsiasi paese faranno bene d'aver sott'occhio e d'imitare» [Prefazione dell'autore, XXXI].

Scrivere Cocchiara: «Il Nigra nel raccogliere i *Canti popolari del Piemonte* con tutte le loro possibili varianti si rifaceva a Svend Grundtvig che già nel 1851 aveva pubbli-

cato una notevole antologia di *Folkviser* (contenente canti danesi, svedesi, norvegesi, ecc.) e in particolar modo a Francis James Child cui si deve l'importante silloge *The English and Scottish Popular Ballads* (1882-1898). Si tratta di opere che egli stesso cita e nelle quali gli autori avevano voluto raccogliere le varianti, non per curiosità estetica (...) ma per determinare quella che è la vita stessa di un canto» (Cocchiara, 1966, p. 26).

Pubblicare più lezioni di uno stesso canto, oltre a profilarsi quale innovazione e scelta filologica, si rivela mezzo idoneo al fine di determinare le aree di diffusione dei testi poetici: «Anche se oggi ci rendiamo perfettamente conto che dietro l'impegno di sistemazione filologica di Costantino Nigra c'era anche la sottintesa preoccupazione di fornire un supporto al privilegio piemontese sulle altre regioni del giovane Regno d'Italia (dimostrando la vocazione epica e civile dei sudditi sabaudi di fronte alla vocazione lirica e amorosa dei cittadini meridionali, rudi cantori di ballate i primi, vaghi stornellatori i secondi) non si può disconoscere che la rappresentazione bipartita della realtà tradizionale italiana abbia un suo preciso fondamento, anche al di là del fatto linguistico, e che le ricerche successive e contemporanee, anche sulla base non considerata dal Nigra, del fenomeno musicale, ne abbiano confermato la sostanziale validità. Certo, a noi, oggi, una schematizzazione così netta, in due tronconi, pur con la esclusione già dichiarata, per scarsità di dati, della Sardegna, non pare accettabile, ma senza dubbio rimane corretta la indicazione di una cesura assai profonda fra Nord e Sud, anche oltre gli elementi dialettologici acquisiti e le forme testuali esemplificate dal Nigra» (Leydi, 1973, p. 14).

«La Sardegna, citata da Leydi, in realtà era stata presa in considerazione dal Nigra, probabilmente ai fini di una più esaustiva comparazione e per completare la geografia delle aree di diffusione, attraverso le richieste di Vegezzi Ruscalla (suo suocero) e sue proprie a Giovanni Spano e tanta era la necessità di conoscere il patrimonio di canti dell'isola che supporta la sua richiesta ponendogli nove articolate domande» (Cirese, 2009, pp. X-XI).

L'uso "pratico" del repertorio Nigra si rivela dunque nell'aver indicato un metodo, nell'aver stabilito un canone nell'approccio alla vicenda del canto popolare dal quale, pur nel riconoscimento di sicuri errori (la datazione di *Donna Lombarda*) e di limiti certi (la troppo netta divisione della penisola in merito ai generi), non si può facilmente prescindere.

Fra i limiti, evidente è senz'altro quello relativo alla musica, per altro condiviso da raccolte coeve e successive - e, dati i tempi, logisticamente di difficile soluzione - non certo per ragioni pratiche, quanto piuttosto per non aver colto l'unitarietà del prodotto canzone che di testo e musica, e spesso proprio in virtù della melodia, vive e si propaga; per averne accennato solo di sfuggita.

«Sono pure pubblicate alcune poche melodie popolari, in verità troppo poche, delle quali ho serbato memoria, o che furono scritte dai miei collaboratori» [Prefazione dell'autore, XXXI].

Si dovrà attendere la relazione di Michele Barbi al III Congresso per lo studio delle tradizioni popolari, che si tenne a Trento nel Settembre del 1934, perché l'importanza della musica fosse posta con forza all'attenzione: «Grave danno per lo studio e la valutazione della poesia popolare è stato l'averla sempre considerata disunita dalla melodia. Non esiste poesia propriamente popolare senza canto; e le stesse questioni più

strettamente filologiche, come la struttura delle strofe, spesso non si risolvono senza tener conto della parte musicale. È uno studio quello della musica popolare che presenta gravissime difficoltà, da una parte per la scarsità di antiche melodie e per la difficoltà di raccogliere esattamente quelle che sopravvivono nella tradizione orale, dall'altra per il fatto che i filologi non hanno sufficiente cultura musicale e i musicologi difettano della cultura storica e filologica che sarebbe necessaria a raccogliere i documenti e a valutarli convenientemente» (Barbi, 1934 e 1974, p. 147).

Ed è ancora al Barbi e al suo *La poesia popolare pistoiese* del 1895 che si deve il superamento definitivo della rigida bipartizione dell'Italia in due indifferenziate aree di presenza e della Canzone polistrofica di ascendenza settentrionale e del Canto lirico monostrofico: «Ma come alcuno dei paesi compresi nelle zone d'Europa dove fiorisce la canzone epico-lirica, non ha il substrato di popolazione celtica (il Portogallo) o l'ossitonismo (il Veneto), così non si spiega perché detta canzone non abbia potuto penetrare anche in altre regioni contermini, a cui manca pure il substrato celtico e l'ossitonismo; essendo i soggetti, il modo della loro rappresentazione poetica e l'aria tali veramente da incontrare il genio del popolo. In Toscana, ripeto, la canzone epico-lirica, fiorisce vigorosa» (Barbi, 1895, p. 5).

«E già nel '95 [Barbi] poteva citare numerose testimonianze di canti epico-lirici reperiti in Toscana: una ventina reperiti dal Nerucci a Montale, "circa quaranta" della Montagna lucchese raccolti da Giovanni Giannini, e poi quelli di Alfredo Giannini nel pisano e del Corsi nel senese, del Salvadori nell'aretino e "del pistoiese ne pubblicai io una decina, e oltre cinquanta ne ho di inedite; e di tutte possiedo varie lezioni, non formali soltanto, ma anche sostanziali" (...). E a ulteriore conferma che la via tracciata dal Barbi era quella giusta, si può citare uno dei più importanti lavori filologici sul canto popolare del secondo dopoguerra, mi riferisco ai due volumi di G.B. Bronzini, *La Canzone epico-lirica nell'Italia Centro-Meridionale*, Roma 1956-1961 il cui titolo è di per sé trasparente» (Venturelli, 1988, p. 14).

La grande Raccolta Barbi di canti popolari, la prima che offre uno spaccato dell'intera penisola, quasi completamente inedita (conservata presso la Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa) e quella, in anni più recenti, di Gastone Venturelli, che contiene in prevalenza testi raccolti in Toscana e nelle Marche (anch'essa totalmente inedita), la Collezione dei Dischi "Albatros", i documenti conservati presso l'Istituto Ernesto de Martino, testimoniano, con una gran mole di documenti manoscritti o sonori, quanto la canzone epico-lirica sia largamente diffusa anche nell'Italia centrale e, con minore frequenza, ma pur sempre assai significativa, in quella meridionale.

In questa situazione la Toscana assume un ruolo centrale che fa da spartiacque fra ciò che proviene da Nord e quanto da qui si è diffuso verso Sud. Quel confine linguistico che taglia in due la penisola e che ne determina le sfere di influenza linguistica, da alcuni inteso come la linea La Spezia - Rimini, da altri prolungata fino a Pesaro e che avrebbe costituito la barriera per la diffusione del canto epico-lirico, in quanto legato alla presenza dell'ossitonia (spia di substrato romanzo), non tiene in debito conto la parte nord occidentale di questa regione in cui l'ossitonia è presente e che partecipa dello stesso substrato: «Sia *La moglie uccisa* (Nigra 29) sia *Strano vòcero* (Nigra 84), due ballate che, sulla scorta degli studi del Nigra, possiamo senz'altro ritenere nate

nell'Italia settentrionale e nel primo caso addirittura oltr'Alpe, diffusesi in Toscana hanno subito una più o meno larga rielaborazione tanto che, se non di canti nuovi, si potrebbe parlare di canti rigenerati. Depurate di tutti quei motivi che ormai deteriorati ne inficiavano la comprensibilità, vi è stata in quest'area una ricomposizione attorno al nucleo primitivo che ha ripristinato il senso compiuto del testo» (Giusti, 1990, p. 7).

Quanto riportato per i due canti citati può essere esteso a una casistica più ampia. In sostanza accade che, nell'impossibilità di imparare, memorizzare e trasmettere un testo del quale una o più parti risultano inintelligibili, si agisca sul testo stesso conservandone il nucleo centrale e restituendogli un carattere di piena intelligibilità. Non di canto nuovo si tratta, essendo esso ben riconoscibile, ma di una veste nuova. In genere cadono *incipit* ed *explicit*, che rappresentano le posizioni più deboli, mentre si conserva il nucleo narrativo che di norma mostra caratteri di maggior compattezza. Nel meccanismo della trasmissione orale è ovvio che fra i fattori che incidono sulla trasmissione un problema non indifferente sia costituito dalla non comprensione linguistica (un dialetto non conosciuto). Per tale ragione il passaggio di questi componimenti attraverso i dialetti della Toscana nord occidentale può averne attutito l'impatto verso l'assunzione di una veste linguistica più marcatamente letteraria e dunque averne consentito una ulteriore diffusione verso aree situate più a sud.

Resta comunque che «(...) il lavoro del Nigra segna il definitivo passaggio dalle osservazioni generiche al metodo rigoroso, dalla ammirazione ingenua ed esclamativa (...) alle documentate e vaste indagini storico-comparative, dalla considerazione globale del canto popolare come corpo unico all'esame di più precise concretezze storiche: testi nella loro individualità contenutistico-formale, varianti dei singoli testi, gruppi e generi di canti, oltre che tempi di nascita ed aree di diffusione» (Cirese, 1958, p. 53).

L'utilizzo dei *Canti popolari del Piemonte* ha guidato molte indagini successive che da quel repertorio hanno preso le mosse. Sempre limitando le citazioni al Piemonte, basti ricordare la raccolta di Leone Sinigaglia, *36 vecchie canzoni popolari del Piemonte per canto e pianoforte 1914-1927*; *La raccolta inedita di 104 canzoni popolari piemontesi* dello stesso Sinigaglia, edita nel 2003 per cura di Andrea Lanza; le *Canzoni Popolari del Piemonte. La raccolta inedita di Leone Sinigaglia* edita da Roberto Leydi nel 1988.

Ma ancor più le campagne di raccolta a cavallo degli anni '60 e '70 compiute in quella regione da Roberto Leydi, Sandra Mantovani, Bruno Pianta; quelle di Amerigo Vigliermo e del Centro Etnologico Canavesano, *Indagine sul Canavese*, 1974; quelle concentrate nell'Alta Langa di Cappelletti, Mamino, Pregliasco, *Sopravvivenza e vitalità del canto popolare nell'Alta Langa*, 1981. Ben 65 sono poi i titoli Nigra nel repertorio di una straordinaria cantatrice come Teresa Viarengo, cui si aggiungono una Ninna nanna, alcune rime infantili e alcuni giuochi (sempre del medesimo repertorio). E fuori dal Piemonte il repertorio Nigra fa da guida, a partire dai titoli, alle *Ballate della raccolta Nigra note nella provincia di Piacenza*, pubblicate nel 1989 da Nicola Iannone del Centro Etnografico ferrarese che dà notizia dei testi del fondo Ernesto Tammi.

Sulla genesi di uno di questi titoli abbiamo una narrazione "onirica" del Nigra stesso apparso sulla "Rivista contemporanea" nel 1858, testo riproposto nel 2001 da

Alberto M. Cirese. La vicenda narra che dopo una caccia Nigra si sia addormentato: «Parvemi tra sonno e veglia di sentirmi a risonar nella testa una lunga cantilena, vaga in prima e confusa, poi a mano a mano più chiara e distinta, che a me così assopito empiva i sensi d'insolita dolcezza e l'animo di malinconia, come se avessi subito l'impressione delle note profonde e commoventi d'un organo lontano (...)

“Cacciatore che dorme non piglia lepri” gridò ad un tratto, interrompendo il canto, la mia sirena (...)

“E che sapete voi ch'io dormissi, mia bella bambina?” (...)

*L'è quand ben che sia giovnotta
Tan l'amor la saj servir*

“Zitta là! Non è questa la canzone che voglio io. Dite l'altra”

“Quale?”

“Quella che cantavate venendo qui”

“Voi volete farvi beffe di me e delle mie canzoni”

“Vi giuro che no. E per provarvelo vi prometto, se cantate la canzone, di darvi una delle belle cose che ho nel mio carnier, a scelta vostra, con un bacio per sopra-mercato”

“Del bacio non so che fare. Ma vediamo il carnier?”

E con una curiosità tutta infantile la si mise a frugar nel carnier (...)

“Scelgo il collare per la capra bianca”, diss'ella e mentre adattavalo al collo della gentile bestiola, diè principio alla canzone, ch'io fedelmente scrissi.

Quando finì il sole cadeva dietro la montagna, ed io udiva il richiamo de' corni lontani. Risposi dando fiato all'olifante, e salutata la pastorella che per altra via s'incamminò colla sua mandria, mossi già per la costa all'incontro de' compagni.

Per tal modo venne primamente a mia notizia la bella canzone della *Guerriera* ch'io pubblico qui» (Cirese, 2001; 2009, pp. XXXII-XXXV).

Teresa Viarengo, Bob Dylan e il Molise. Il “Nigra cantato” dell'Istituto Ernesto de Martino

Antonio Fanelli

Nel 1963 Franco Coggiola ‘scopre’ Teresa Viarengo, anziana casalinga di Asti di 75 anni. Il repertorio canoro della Viarengo registrato in quegli anni rappresenta una delle maggiori testimonianze in Italia e in Europa sul canto popolare e sulla canzone narrativa in modo particolare. Verranno registrate più di 300 canzoni e circa 70 dei testi narrativi della raccolta di Costantino Nigra. Per definire questa donna straordinaria alcuni ricorrono ad una similitudine efficace, una “sequoia” (9) del canto popolare. Coggiola la incontra grazie a delle conoscenze familiari; a riprova del valore della vita quotidiana, dei rapporti umani, familiari e locali per la ricerca sul campo.

La scoperta dell'alterità dentro casa, oggi particolarmente efficace come formula per intendere lo studio antropologico del ‘noi’ è stata alla base della pionieristica ricerca sul campo dedicata al canto sociale e politico a partire dalla fine degli anni '50. In più di una occasione è emerso come Roberto Leydi, Coggiola e Cesare Bermani avessero

sviluppato, ognuno per conto proprio, una grande passione per la musica jazz; la sfida successiva è stata proprio quella di cercare il jazz di casa nostra (10). Gianni Bosio invece scopre il canto sociale da un punto di vista storiografico, in quanto aspetto fondamentale della narrazione dei fatti storici di fine Ottocento nelle ricerche sul movimento operaio.

L'incontro con Teresa Viarengo, grazie al gruppo di ricerca del Nuovo Canzoniere Italiano (NCI), permette al mondo degli studi sul canto popolare di ascoltare le melodie e le musiche riferibili al repertorio studiato da Costantino Nigra. Si tratta, come è ovviamente intuibile, di un salto di qualità fondamentale nello sviluppo della ricerca, grazie ad un mezzo tecnico quale il ‘magnetofono’ che permette di fissare le culture orali e renderle documenti storici e di intraprendere uno studio dei documenti sonori musicali e non delle riduzioni scritte attraverso le trascrizioni. Gianni Bosio scriverà un celebre “Elogio del magnetofono” (11).

L'etichetta discografica “I Dischi del Sole”, edita dalle Edizioni Avanti!-del Gallo dirette da Gianni Bosio, dedica negli anni '60 due preziosi LP al canto narrativo: “Il cavaliere crudele” e “Il Nigra cantato”. Soffermerò la mia attenzione su questi lavori, tralasciando la presenza di canti narrativi all'interno di altri LP dei Dischi del Sole.

L'incontro con Teresa Viarengo e le registrazioni sul campo avviate dai ricercatori del NCI mettono in evidenza la forte vitalità, la persistenza e la diffusione del canto narrativo. Sono gli anni tumultuosi degli spettacoli “Bella Ciao” a Spoleto nel 1964 e “Ci ragiono e canto”, con la regia di Dario Fo, del 1966. Lo sviluppo della ricerca e degli spettacoli è tale da richiedere la fondazione di un Istituto di raccolta e razionalizzazione del materiale. Nasce a Milano nel 1966 l'Istituto Ernesto de Martino (IEdM) “per la conoscenza critica e la presenza alternativa del mondo popolare e proletario” (12).

Viene progettata una ricognizione in tutte le regioni italiane per allargare lo sguardo e le conoscenze sul canto narrativo, dal Piemonte di Costantino Nigra al resto d'Italia.

Al centro di questa vasta operazione comparativa c'è il repertorio di Teresa Viarengo e il canto denominato “Donna Lombarda”. Il disco “Il cavaliere crudele. La balata popolare in Piemonte e la sua diffusione nell'Italia settentrionale” (1966) a cura di Franco Coggiola e Roberto Leydi ha su un lato alcuni canti narrativi eseguiti dalla Viarengo (*Cecilia, Fiore di tomba, La ragazza guerriera* e altri) e sull'altro lato una serie di diverse interpretazioni di *Donna Lombarda*.

Nella copertina del disco troviamo un ritratto della Viarengo steso da Coggiola che parte da una analisi del contesto sociale astigiano e della crisi dell'agricoltura, attribuita alla prevalenza dell'individualismo della piccola proprietà rispetto alle forme associative e cooperativistiche. La Viarengo viene presentata come una casalinga dalla vita appartata e questo aspetto si ritiene abbia favorito la conservazione mnemonica dei canti. Nella nota si sottolinea come vi sia un “linguaggio del canto”: «il linguaggio non è quello che l'informatrice usa abitualmente nelle conversazioni in dialetto e si caratterizza per l'abbondanza di termini e locuzioni inconsuete (o forse desuete) e per l'uso di forme spesso ricercate e raffinate».

Il dato importante che emerge dal repertorio della Viarengo è quello di una possibile collana sonora della raccolta del Nigra e un considerevole incremento di varianti strofiche per la parte testuale.

La seconda parte di questo LP dà vita ad un progetto autonomo che si realizza nel