

# **TIN TUN TENO**

**Registrazioni dal vivo di cantori e suonatori  
delle Valli Chisone e Germanasca**

Publicata otto anni dopo il nostro primo lavoro di ricerca (“Canté Balé Fijette”), questa musicassetta inizia con un brano risalente proprio al 1981, e si conclude con una registrazione effettuata oltre dieci anni fa: il materiale qui raccolto copre infatti un arco decennale di attività e costituisce, se non un punto di arrivo, una tappa importante lungo un cammino intrapreso quasi per caso, o per scommessa, e che, passo dopo passo, si è rivelato sempre più importante, un’esperienza umana e culturale che ha modificato il nostro modo di vedere, che ha allargato, per così dire, i nostri orizzonti.

E questo soprattutto per le persone che abbiamo conosciuto e per ciò che ci hanno trasmesso: di molti di essi resta oggi, purtroppo, soltanto più la voce incisa su nastro, e “Tin Tun Teno” è anche un ricordo di cantori e suonatori che abbiamo avuto la fortuna, e il privilegio, di incontrare personalmente, e che ci hanno accompagnato per un tratto di strada, lasciandosi, tutti, qualcosa di sé.

Questa musicassetta non vuole essere però una commemorazione, ma la documentazione di una pratica musicale che perde terreno di giorno in giorno, ma che ancora non è stata del tutto sopraffatta dalla marea di suoni e di rumori che ci riversa addosso una società più interessata a far di noi dei consumatori di musica che dei soggetti attivi e consapevoli; la documentazione, inoltre, a complemento delle pubblicazioni già realizzate, di un repertorio straordinario quanto a varietà e ricchezza, formatosi a un crocevia di influenze culturali e linguistiche diverse, e spesso contrastanti. “Tin Tun Teno” contiene in complesso 23 brani, fra cui nove danze locali, essenzialmente *courènta*: il repertorio di musiche da ballo delle Valli Chisone e Germanasca, considerando anche il lavoro svolto da Ugo Piton e le due incisioni di Italo Baret e Guido Lageard, appare con ciò documentato in modo ampio, anche se non certo esaustivo, ed esiste ora una solida base di riferimento da cui muovere per ulteriori approfondimenti.

I canti qui presentati costituiscono una scelta ragionata del materiale raccolto, che è davvero molto, e resta ancora in buona parte inedito, scelta operata in base all’esigenza di offrire all’ascolto vari stili esecutivi e di includere un certo numero di informatori provenienti da differenti località.

Ma, oltre a ciò, si è voluto in questa occasione rendere conto di un repertorio di canti “sociali” (sul lavoro, sull’emigrazione, contro la guerra), di cui esistono nelle valli vari esempi, e originali: repertorio più recente, e particolarmente diffuso e sentito, presentato in sequenza sul lato B, mentre nella prima facciata compaiono canti di vario genere, per lo più allegri e divertenti.

Il presente opuscolo, infine, compagno abituale delle nostre incisioni, è forse più ricco del solito di note esplicative, di richiami ad altri lavori di ricerca (tanto che si è inclusa anche, in appendice, una bibliografia), di raffronti e citazioni: vi troverete, insomma, un commento di carattere “scientifico” (ma senza troppe pretese), non per fare sfoggio di erudizione, ma perché ci pareva utile fornire elementi aggiuntivi di interesse e di comprensione al materiale sonoro.

Ma, è bene ricordarlo, “Tin Tun Teno” è, prima di tutto, voci e strumenti da ascoltare: voci forse un po’ affaticate per l’età, e incerte per l’emozione, strumenti che magari non hanno più lo smalto dei giorni migliori, ma che ci restituiscono, malgrado tutto, una musica che parla da sola, senza bisogno di mediazioni.

Febbraio 1989

Associazione Culturale  
“La Cantarana”

## DATI TECNICI

L'epoca di effettuazione delle registrazioni è indicata, per ogni brano, nel testo. Gli strumenti tecnici utilizzati sono stati i seguenti:

- per i gruppi corali di Prali e Dubbione, e per Aldo Richard e Maurizio Oliva, reg. a bobine Revox A77 Mk4 con microfono stereofonico Sony ECM-990F;
- per il trio Castino-Lageard-Peirollo registratore a bobina Revox A77 Mk4 con due microfoni Beyer M-69;
- per Vittorio Daviero registratore a cassette Mono Sony TC 142 con microfono Aria UMC-713;
- per Claudio Tron e per la polca suonata da Remigio Breuza (5/A), registratore a cassette Portastudio Tascam 244, con microfono stereofonico Sony ECM-990F;
- per tutti gli altri informatori, e per la *courènto* suonata da Remigio Breuza (10/B), registratore stereo a cassette Sony TC-D5 con microfono Sony ECM-990F;

Montaggio eseguito presso lo Studio Musicale di Via del Pino 60 – Pinerolo, a cura di Cesare Boni e Mario Scrivano.

Ricerche effettuate da Cesare Boni, Mauro Durando, Renato Galetto e Franco Sibona.

---

Copertina ideata e realizzata da Filippo Pescara.

Le fotografie degli informatori, ove non diversamente indicato, sono di Renato Galetto e Filippo Pescara.

La cartina della zona di ricerca è stata fornita dalla Comunità Montana Valli Chisone e Germanasca.

---

Le note di presentazione, le trascrizioni e le traduzioni di questo opuscolo sono di Mauro Durando. Si ringraziano per la collaborazione alla stesura del testo Pier Giorgio Bonino, Carlo ed Enrichetta Ferrero, Arturo Genre e Daniele Tron.

Pubblicazione realizzata con il contributo finanziario della Regione Piemonte – Assessorato alla Cultura, concesso ai sensi della L.R. 30/1979.

## 1/A TIN TUN TENO

*Emmanuele Barus (n.1910), Prali Ghigo – reg.ottobre 1981*

Quand j'étais dans mon jeune âge  
je pensais au mariage  
et à présent je suis grandi  
et tin tun teno tin tun ti

Je me suis marié un dimanche  
je suis cornu le lundi  
et je me suis marié un dimanche  
tin tun tin tun tin tuno teno  
je suis cornu le lundi  
tin tun teno tin tun ti

Le soir je me couche avec ma femme  
elle se tourne et se détourne  
elle se glisse en bas du lit  
tin tun teno tin tun ti

Et moi qui suis ni fou ni bête  
pas à pas je la suivis  
et moi qui suis ni fou ni bête  
tin tun tin tun tin tun teno  
pas à pas je la suivis  
tin tun teno tin tun ti

Je la trouva dessus l'herbette  
qui jouait de la clarinette  
il fallait voir comme ç'allait bien  
tin tun teno tin tun ten

Et nous irons tous deux ensemble  
porter nos cornes à Paris  
et nous irons tous deux ensemble  
tin tun tin tun tin tun teno  
porter nos cornes à Paris  
tin tun teno tin tun ti

Quand'ero giovane / pensavo al matrimonio / ma adesso sono cresciuto.  
Mi sono sposato la domenica / sono cornuto al lunedì.  
Alla sera vado a dormire con mia moglie / lei si gira e si rigira / poi scivola giù dal letto.  
E io, che non sono né scemo né sciocco / la seguo a passo a passo.  
L'ho trovata sull'erbetta / che suonava il clarinetto / e come se la cavava bene!  
E noi andremo tutti e due insieme / a portare le corna a Parigi.

Uno dei canti più vivaci del repertorio di *Manuèl* Barus, che l'aveva forse imparato dal padre, che soggiornò a lungo in Francia, a Marsiglia, per motivi di lavoro.  
"Tin tun teno" presenta, in chiave satirica, il tema dell'uomo "mal marié", che compare, sotto diverse angolature, in vari canti locali, contraddistinti per lo più da toni vivaci, mentre un carattere più lamentoso assumono in genere i brani riferiti alla condizione femminile nel matrimonio.

Una chiara analogia con questa versione presenta un canto raccolto in Francia, in Auvergne (“Le premier jorn de mas noças”, nel disco “*Violoneux et chanteurs traditionnels en Auvergne*”) soprattutto nelle due strofe finali, in francese (mentre quelle precedenti sono in patouà), che valgono a chiarire l’utilità delle corna, un particolare che val la pena di riferire:

Je suis cornard le dimanche  
mon voisin l’est le lundi  
nous ferons voyage ensemble  
di don di don dena  
vendre nos cornes à Paris  
di don dena di don di

Nous en ferons des tabatières  
de manches de couteaux aussi  
ça fera pour les belles dames  
di don di don dena  
feront priser leurs maris  
di don dena di don di

Sono cornuto alla domenica / il mio vicino lo è il lunedì / viaggeremo insieme / per vendere le nostra corna a Parigi.

Ne faremo delle tabacchiere / e pure dei manici di coltello / saranno utili alle belle signore / per far fiutare i loro mariti.

Registrato alle tre del pomeriggio (si sentono a un certo punto i rintocchi del pendolo che batte le ore) a casa del nipote di *Manuèl, Milèttou* Peyrot, di cui ascolteremo più avanti la voce e la fisarmonica, “Tin Tun Teno” è un ricordo di questo importante cantore (ma anche bravo ballerino e buon suonatore di armonica a bocca), scomparso alcuni anni fa.

## **2/A COURENTO 'D PARE TRON**

*Clarinetto* Eligio Castino (n.1916), Perosa Argentina

*Fisarmonica a piano:* Luigi Lageard (n.1927), Perosa Argentina

*Basso in fa:* Attilio Peirolo (n. 1926), Villar Perosa

reg. maggio 1983

Una *courènto* che il sig. Castino ha imparato in gioventù, quand’era appena sedicenne, da *Bert dël Dübiun*, Alberto Bert, un clarinetista di Dubbione che era allora uno dei più noti suonatori della Val Chisone. Il titolo è quello che avevamo assegnato al pezzo in origine, pensando per errore che appartenesse al repertorio di un certo “pare Tron”: lo abbiamo mantenuto, con la speranza di scoprire un giorno o l’altro che un suonatore con questo soprannome è davvero esistito.

È una *courènto* che appare conosciuta solo nella bassa e media Val Chisone, e che è forse da ricollegarsi alla tradizione bandistica, molto radicata in questa zona, dove sono tuttora attive quattro bande musicali; questi insiemi strumentali avevano in repertorio, un tempo, anche brani della tradizione locale, e costituivano un vivaio di suonatori di strumenti a fiato che si esibivano poi in gruppi più ristretti sui balli a palchetto o nelle feste di borgata.

Il trio Castino/Lageard/Peirolo, ora non più in attività (e che già abbiamo presentato ne “*La bello a la fènétro*”), ci riporta la freschezza e la vivacità del gusto musicale che andava per la maggiore nel primo dopoguerra, momento di trapasso da un repertorio ancorato alla tradizione a un repertorio incentrato sul ballo liscio, che andrà sempre più standardizzandosi, e in cui alle doti espressive del suonatore verranno preferite le sue capacità tecniche, il virtuosismo, che fa spettacolo.

Della struttura e della pratica coreutica della *courènto* abbiamo detto nei due precedenti lavori di ricerca. Una trattazione molto più ampia in materia si può trovare nel volume di U. F. Piton.

### 3/A BONSOIR LES VIGNERONS

*Famiglia Breuza, Perrero - b.ta Mortaria: Emanuele (n. 1929), Ettorina (n. 1952) e Piero (n. 1965) – reg. novembre 1983.*

Bonsoir les vigneron  
toute la compagnie  
bonsoir les vigneron  
toute la compagnie – lanla  
toute la compagnie

N'avez-vous pas vu passer  
une tant jolie fille  
n'avez-vous pas vu passer  
une tant jolie fille – lanla  
une tant jolie fille

Nous l'avons vue passer  
nous l'avons pas connue  
nous l'avons vue passer  
nous l'avons pas connue – lanla  
nous l'avons pas connue

Si vous me la trouverez  
je vous donne cinq-cent lires  
si vous me la trouverez  
je vous donne cinq-cent lires – lanla  
je vous donne cinq-cent lires

Allez-vous en là-bas  
dessous ces rames d'olive  
et là vous la trouverez  
cette tant jolie fille – lanla  
cette tant jolie fille

Et moi pour ma beauté  
je suis fille perdue  
et moi pour ma beauté  
je suis fille perdue – lanla  
je suis fille perdue

Perdue vous n'êtes pas  
vous serez bien ma mie  
perdue vous n'êtes pas  
vous serez bien ma mie- lanla  
vous serez bien ma mie

De trois châteaux que j'ai  
vous n'en serez la maîtresse  
de trois châteaux que j'ai  
vous n'en serez la maîtresse – lanla  
vous n'en serez la maîtresse

Un il est dans Lyon  
l'autre dedans Marseille  
et l'autre dans Paris  
Paris la noble ville – lanla  
Paris la noble ville

“Buonasera, vignaioli / buonasera a tutti  
Non avete visto passare / una ragazza tanto bella ?”  
“L'abbiamo vista passare / ma non l'abbiamo riconosciuta”  
“Se me la trovate / vi do 500 lire”  
“Vada laggiù / sotto quei rami d'olivo / là troverà / quella ragazza tanto bella”  
“Ahimè, per la mia bellezza / sono perduta”  
“Perduta non sei / tu sarai il mio amore  
Diventerai padrona / dei tre castelli che ho  
Uno a Lione / l'altro a Marsiglia / e l'altro a Parigi / Parigi, nobile città”.

Si tratta di un canto molto diffuso in Piemonte, di cui il Nigra (n. 51) riporta sotto il titolo di “Sonno fortunato” ben 13 versioni, provenienti da differenti aree della regione. Nel Canavese il canto, in occasione dei rituali carnevaleschi, veniva drammatizzato in una rappresentazione popolare in cui i diversi cantori impersonavano i protagonisti (v. Vigliermo, 1974, p. 265 e p. 336).

In effetti la struttura del brano ben esemplifica i canoni classici del canto narrativo (la “ballad” dei paesi anglosassoni), dove la storia viene raccontata senza commenti od interventi esterni, e si sviluppa intorno ad una sequenza di dialoghi in cui entrano in campo i vari personaggi, cosa che fa pensare a un'origine “teatrale” di questo genere.

In Val Germanasca ne abbiamo ritrovato una versione in piemontese (“La fia d'èn paisan”) trascritta su un quaderno di canzoni rinvenuto a Massello mentre Emilio Tron ne ha raccolto a Rodoretto una versione francese (“La fille du bourgeois” – n.394) che sviluppa ampiamente (27 strofe) la vicenda qui presentata in modo sintetico, su una melodia in maggiore e in 2/4 piuttosto diversa dalla nostra, che è di tonalità minore e in tempo ternario. È inoltre apparentato a “Bonsoir les vigneron” il canto locale da noi riproposto ne “La bello vigno” con il titolo di “Y avait un vigneron” (cfr. Nigra, p. 355), dove compare, sia pure in un contesto diverso, il tema della ragazza addormentata.

La versione qui registrata appartiene al repertorio della famiglia Breuza, ed è stata insegnata ad Emanuele, che canta insieme ai figli Piero e Ettorina, dal padre, anche lui Emanuele di nome, che era uno degli ultimi violinisti attivi in Val Germanasca (v. nel nostro disco “Sur l'air de tra la la la ...” la riproposizione di una delle sue *courènta*).

La caratteristica del canto, che la bella esecuzione corale all'unisono pone in risalto, sta nel suo andamento solenne, quasi maestoso, che evoca spazi aperti: è possibile che in origine “Bonsoir les vigneron” fosse una “chanson de moisson”, un canto cioè legato ad attività agricole collettive come la mietitura del grano. I mietitori prediligevano canti narrativi di questo genere (v. Servettaz, pp. 1-14 e Tiersot, 1903, pp. 457-462), che col loro incedere lento ben si prestano ad armonie corali in cui si alternavano diversi gruppi di lavoro.

#### 4/A L'ALBERO PIANTATO LÀ IN MEZZO AI PRÀ

*Cantori di Prali: Riccardo Ghigo (n. 1936), Dino Peyrot (n. 1938), Dino Peyrot (n. 1949), Elmo Peyrot (n.1936), Moreno Peyrot (n. 1968), Emilio Richard (n. 1936),- reg. dicembre 1987.*

E l'albero piantato là in mezzo ai prà

E atacà i branch (bis)  
'ndüvina lon ca j era

e atacà i branch a j era i büch  
e i büch atacà i branch  
e i branch atacà l'albero  
ca l'è piantato là in mezzo ai prà  
e l'albero piantato là in mezzo ai prà

E atacà i büch (bis)  
'ndüvina lon ca j era

e atacà i büch a j era i föj  
e i föj atacà i büch  
e i büch atacà i branch  
e i branch atacà l'albero  
ca l'è piantato là in mezzo ai prà  
e l'albero piantato là in mezzo ai prà

E atacà i föj (bis)  
'ndüvina lon ca j era

e atacà i föj a j era 'l nì  
e 'l nì atacà i föj  
e i föj atacà i büch  
e i büch atacà i branch  
e i branch atacà l'albero  
ca l'è piantato là in mezzo ai prà  
e l'albero piantato là in mezzo ai prà

E 'drinta al nì (bis)  
'ndüvina lon ca j era

e 'ndrinta al nì j era j öu  
e j öu 'ndrinta al nì  
e 'l nì atacà i föj  
e i föj atacà i büch  
e i büch atacà i branch  
e i branch atacà l'albero  
ca l'è piantato là in mezzo ai prà  
e l'albero piantato là in mezzo ai prà

E 'ndrinta a l'öu (bis)  
'ndüvina lon ca j era

e 'ndrinta a l'öu a j era i cit  
e i cit 'ndrinta a l'öu  
e l'öu 'ndrinta al nì  
e 'l nì atacà i föj  
e i föj atacà i büch  
e i büch atacà i branch  
e i branch atacà l'albero  
ca l'è piantato là in mezzo ai prà  
e l'albero piantato là in mezzo ai prà

E atacà i cit  
'ndüvina lon ca j era (bis)

e atacà i cit a j era i piüm  
e i piüm atacà i cit  
e i cit 'ndrinta a l'öu  
e l'öu 'ndrinta al nì  
e 'l nì atacà i föj  
e i föj atacà i büch  
e i büch atacà i branch  
e i branch atacà l'albero  
ca l'è piantato là in mezzo ai prà  
e l'albero piantato là in mezzo ai prà

E atacà i piüm  
'ndüvina lon ca j era (bis)

e atacà i piüm a j era i pui  
e i pui atacà i piüm  
e i piüm atacà i cit  
e i cit 'ndrinta a l'öu  
e l'öu 'ndrinta al nì  
e 'l nì atacà i föj  
e i föj atacà i büch  
e i büch atacà i branch  
e i branch atacà l'albero  
ca l'è piantato là in mezzo ai prà  
e l'albero piantato là in mezzo ai prà  
e l'albero piantato là in mezzo ai prà

E attaccato ai rami / indovina cosa c'era / Attaccato ai rami c'erano le gemme / le gemme attaccate ai rami / e i rami attaccati all'albero / che è piantato là in mezzo ai prati.

E attaccato alle gemme / indovina cosa c'era / Attaccato alle gemme c'erano le foglie / e le foglie attaccate alle gemme / e le gemme attaccate ai rami / e i rami attaccati all'albero / che è piantato là in mezzo ai prati.

...e così via aggiungendo il nido (*l nì*), le uova (*j öu*), i piccoli (*i cit*), le piume (*i piüm*), fino all'ultima strofa:

E attaccato alle piume / indovina cosa c'era / Attaccato alle piume c'erano i pidocchi / e i pidocchi attaccati alle piume / e le piume attaccate ai piccoli / e i piccoli dentro all'uovo / e l'uovo dentro al nido / e il nido attaccato alle foglie / e le foglie attaccate alle gemme / e le gemme attaccate ai rami / e i rami attaccati all'albero / che è piantato là in mezzo ai prati.

È questo un canto classificato come “cumulativo”, perché fondato sul progressivo “accumularsi” di versi che introducono ogni volta un nuovo elemento, legato al precedente in una catena logica; è una tipologia in cui rientrano anche “La cena della sposa”, che presentiamo più avanti, o, per citare dei brani piuttosto noti nel pinerolese, “La crava ca l’à rutme ’l but” (Nigra 167 e, su disco, in “Alessandria e il suo territorio”), e quello intitolato dal Nigra (n° 119) “Pigra” (“La mia mama vël ch’i filu al lünes....”).

“L’albero piantato là in mezzo ai prà” è un canto molto diffuso in Piemonte e, in genere, nell’Italia Settentrionale: un’altra versione locale è stata pubblicata nella raccolta del Seves (pp. 49-50), mentre Mari-Savona-Straniero (p. 43) ne citano due esempi, provenienti dalla Lombardia e dal Trentino, Vigliermo (1985, p. 74) ne documenta la presenza nel Canavese, e una versione in dialetto ticinese (“In miezz al camp”) è stata incisa dal gruppo Mea d’Ora. Anche in Francia, dove l’albero viene solitamente inserito in un “joli bois”, il canto appare largamente diffuso, e Coirault (Tome III, pp. 390-92) riferisce che ne sono state rivenute almeno una cinquantina di varianti (cfr. ad esempio Canteloube, IV, p. 96 e p. 199, e Tiersot, 1889, p. 135), e ne riporta, fra l’altro, una versione risalente al XVI secolo.

Questa che presentiamo è una versione appresa e fatta propria dai cantori di Prali a un raduno degli alpini, caratterizzata dal fatto che i vocaboli introdotti di volta in volta sono tutti in genere maschili, anche quelli normalmente al femminile al piemontese (*i piüim* invece che *le piüme*, *i föj*, invece che *le föje*), cosa che conferisce alla composizione, sul piano formale, un carattere unitario e singolare. Si tratta comunque di un canto di non facile esecuzione corale, perché, crescendo il numero di versi, si tende ad accelerare la velocità e diventa sempre più difficile ritornare senza errori od omissioni al punto di partenza. Vanno quindi sottolineate la bravura e l’affiatamento dell’insieme, cosa che denota una frequente pratica corale: in effetti, nell’alta Val Germanasca questo nucleo spontaneo di cantori, a cui si affiancano altri giovani del posto, mantiene viva la tradizione del canto popolare, con un repertorio relativamente moderno, dove poco spazio trovano i canti in francese di origine più antica, tipici della zona, ma con uno spirito che si ricollega, in una linea di continuità, con quello dei cantori delle passate generazioni.

## 5/A POLCA

*Fisarmonica cromatica: Remigio Breuza (n.1933), orig. di Salza di Pinerolo, resid. a Pinasca, Fraz. Castelnuovo - reg. gennaio 1989.*

Una polca strutturata in tre parti, risalente forse all’inizio del secolo: Vittorio Daviero, che ne dava una versione un po’ differente, la chiamava “Emma”.

Remigio Breuza ha conservato il repertorio appreso in gioventù dai due principali suonatori popolari allora in attività nel vallone di Salza, anch’essi Breuza di cognome: il suocero *Adrièn* (1911-1917), che come lui usava la fisarmonica cromatica a bottoni, e *Bar’ Falipin* (1891-1961), suonatore di *semitoun*. Questo repertorio, già ampiamente documentato nei nostri due precedenti lavori di ricerca, si arricchisce ora di altri due episodi (oltre a questa polca, una nuova *courènto*, lato B, n. 10).

## 6/A LA CHANSON DU MOINE BLANC

*Adele Pons (n. 1914), orig. di Perrero – b.ta Bèssè, resid. a Pomaretto – reg. ottobre 1987*

Une fois dans un couvent  
il y avait un moine blanc  
qui tenait dedans sa chambrette  
une tant jolie fillette

Quand minuit a sonné  
à la messe il faut aller  
il n'allume pas la chandelle  
pour ne pas réveiller la belle

Quand le moine s'est en allé  
la belle s'est réveillée  
elle a pris la bouteille à l'encre  
s'en frota par tout's les temp(l)es

Tout's les temp(l)es et le menton  
le visage tout le long  
tout le long à coups de brosse  
croyant c'était de l'eau de rose

Quand la messe a terminé  
le moine est retourné  
il allume la chandelle  
c'est pour voir dormir la belle

Le moine s'est effrayé  
a couru de tous côtés  
accourez frères ensemble  
j'ai le diable dedans ma chambre

Les frères sont accourus  
un pied chaussé et l'autre nu  
nous voulons que tu nous jures  
si tu es diable ou créature

Le diable je ne suis pas  
je suis fille en bon état  
il y a un mois ou bien cinq semaines  
que je couche avec le même

Et le frère Nicolas  
La leçon il la saura  
Il aura plus de la discipline  
Pour l'amour de Joséphine.

Una volta in un convento / c'era un frate bianco / che teneva nella sua cameretta / una ragazzina tanto carina  
Quando suona la mezzanotte / a messa deve andare / non accende la candela / per non svegliare la bella  
Quando il frate è uscito / la bella si è svegliata / ha preso la bottiglia di inchiostro / se ne è passato sulle tempie  
Sulle tempie e sul mento / e lungo tutto il viso / su e giù a pennellate / pensando che fosse acqua di rose  
Quando la messa è terminata / il frate è rientrato / accende la candela / per vedere la bella che dorme  
Il frate si è spaventato / si è messo a correre a perdifiato / "Aiuto, fratelli! / Ho il diavolo in camera!"  
I fratelli sono accorsi / con un piede calzato e l'altro nudo / "Vogliamo che tu giuri: / sei diavolo o essere umano?"  
"Il diavolo non sono / sono una ragazza in tutto e per tutto / è un mese o cinque settimane / che vado a letto sempre con lo stesso".  
E fratello Nicolas / dovrà imparare la lezione / ci vorrà più disciplina / per l'amore di Joséphine.

Una storia in bianco e nero, tutta giocata, in chiave dissacrante, sul contratto fra questi due colori, e cantata, per accentuare l'intento satirico, su di una melodia di stampo liturgico.

Arbaud (p. 168) nel commento al canto provenzale "Lou pero blanc" riferisce che erano designati "moines blancs"

"...les *prémontrés*, les *chartreux*, les *carmes* et les *bernardins*, à cause de la couleur de leur habit et pour les distinguer des moines anciens qui suivaient la règle de St Benoît et qu'on appelait les moines noirs"

("...i *premostratensi*, i *certosini*, i *carmelitani* e i *bernardini*, per il colore delle loro vesti, e per distinguerli dai loro confratelli più anziani che seguivano la regola di S. Benedetto e che venivano chiamati "moines noirs").

Il protagonista de "Lou pero blanc" vuole fare di una *moungeto* la sua amante e cerca il consenso del padre della ragazza; si tratta di un canto diverso dal nostro, ma evidentemente il contesto è lo stesso, ed entrambi paiono risalire all'epoca in cui erano numerosi i religiosi che vivevano apertamente con una donna. Arbaud cita, al proposito, un documento del 1438 dove si comminano severe sanzioni ai chierici concubinari.

"La chanson du moine blanc", che appartiene al repertorio familiare della sig.ra Pons, si inserisce in un filone di canti satirici verso il clero di cui esistono vari esempi nelle nostre valli, come abbiamo ampiamente documentato in un recente articolo (v. Durando).

## 7/A PELLEGRIN NA VEN DA RUMA

*Emanuele Barus (n. 1910) ed Emilio Peyrot (n. 1921), Prali Ghigo – reg. novembre 1981.*

Pellegrin na ven da Ruma / tic e to  
cun le scarpe rute ai pé  
tic e to e to e to / trallallarallalà  
pellegrin na ven da Ruma  
cun le scarpe rute ai pé

Sa 's na intra 'nt 'na lucanda / tic e to  
e se ciama da 'lugé  
tic e to e to e to / trallallarallalà  
e sa intra 'nt 'na lucanda  
e se ciama da 'lugé

Ohi sî sî che 'v na darîa / tic e to  
da cugé cun mia mujé  
tic e to e to e to / trallallarallalà  
oh sî sî che 'v na darîa  
da cugé cun mia mujé

Metteremo i campanelli / tic e to  
che nessun farà suonar  
tic e to e to e to / trallallarallalà  
metteremo i campanelli  
che nessun farà suonar

Arrivà la mezzanotte / tic e to  
campanel fasiu drin drin  
tic e to e to e to / trallallarallalà

arrivà la mezzanotte  
i campanel fasù drin drin

Ohi brigante di un foreste / tic e to  
l'às tradi la mia mujé  
tic e to e to e to / trallallarallà  
oh brigante di un foreste  
l'às tradi la mia mujé

Ohi no no non l'ho tradita / tic e to  
come l'era l'ho lascià  
tic e to e to e to / trallallarallà  
ohi no no non l'ho tradita  
come l'era l'ho lascià

Se campassi cento anni / tic e to  
mai più 'logiu 'd furèsté  
tic e to e to e to / trallallarallà  
se campassi cento anni  
mai più 'logiu 'd furèsté

Pellegrino viene da Roma / con le scarpe rotte ai piedi  
Entra in una locanda / e chiede da dormire  
“Oh sì sì che le darei / da dormire, ma insieme a mia moglie”  
“Metteremo i campanelli / che nessuno farà suonare”  
Arrivata la mezzanotte / i campanelli facevano drin drin  
“Oh brigante di un forestiero / hai tradito mia moglie”  
“No, che non l'ho tradita / com'era l'ho lasciata”  
“Se campassi cento anni / mai più do alloggio ai forestieri”

Canto molto diffuso in tutta Italia Settentrionale. Già il Nigra, a cui il carattere licenzioso della vicenda non tornava gradito, ne segnalava, con rammarico, la popolarità: “Esistono...molte lezioni di questa canzone, molto più che non meriti il soggetto” (p. 568).

Nel pinerolese ‘Pellegrin na ven da Ruma’ è generalmente eseguita con l’intercalare “va ’l biroc, biroc al va”, ed in questa versione è stata riproposta in epoca recente nel repertorio “da bancarella”, cui si deve la ridiffusione di alcuni brani tradizionali, che sono stati però piegati alle esigenze commerciali di questo mercato, diventando in pratica delle “canzonette”.

Nella zona di pianura abbiamo ascoltato di questo canto diverse varianti, di carattere moderno, in cui, sparita l’avventura con la moglie dell’oste, l’attenzione si concentra sulla figura del pellegrino, con notazioni grottesche: così a proposito delle scarpe rotte si dice “sa i fan mal ën sù la punta / i tajeruma la part daré” (se gli fan male sulla punta / le taglieremo sul di dietro), oppure “sa l’è tranta solt ca l’avìa / a n’ à mach pi vint e dèss” (di trenta soldi che aveva / gliene rimangono solo venti più dieci).

Quella eseguita da *Manuèl Barus* e *Milèttou Peyrot* è una versione piuttosto originale appresa da un cantore di Villasecca, presso Perrero, anche lui Barus di cognome; è particolare l’intercalare “tic e to...”, ma anche il dettaglio dei campanelli non è comune (compare solo, a nostra conoscenza, in una versione delle Langhe pubblicate da Cappelletti e altri, p. 76), perché di solito l’oste colloca fra la moglie e il forestiero una pagliuzza (“na büsca ’d paja”) che al mattino si trova in fondo al letto (cfr. Nigra 113; Ferraro, pp. 137, 269, 302, 466; Vigliermo, 1974, p. 259 e 1985, p. 209; Gardinali, p. 43; Maragliano, pp. 370-2; Borgatti, p. 55).

In realtà l’espedito dei campanelli è associato al brano intitolato dal Nigra (n° 112) “Preghiera di ragazza”, da noi riproposto nel disco ‘*Sur l’air de tra la la la...*’ in una versione della pianura

pinerolese (“Ohi preguma Sant’ Antoni”). Sia nel testo del Nigra che in quello del Ferrero (p. 144, ma cfr. anche Gardinali, p. 29, e sul disco del gruppo Mea d’Ora) la ragazza rivolge la preghiera proprio a un pellegrino.

La tradizione orale ha dunque variamente rimescolato gli elementi costitutivi di questi canti, a cui va aggiunta la ben nota ‘Pelegrin ven da Sèn Giacù’, che abbiamo presentato ne ‘*La bèllo a la fènétro*’ cantata sempre dal duo Barus/Peyrot. D’altronde ne è evidente il fondo comune, l’intento satirico nei confronti di una pratica popolare fin dal medioevo, come quella del pellegrinaggio, non sempre motivato da fini devozionali.

## **8/A FILÈ MANÈJA / MARIA CATLINA**

*Fisarmonica cromatica: Vittorio Daviero (n. 1909), Perosa Argentina, loc. Baisa – reg. ottobre 1979.*

Fra i suonatori che abbiamo conosciuto, Vittorio Daviero (deceduto nel 1986) è forse quello che più di tutti si avvicina al cliché del suonatore popolare, dotato di una tecnica limitata, ma con un orecchio eccezionale e la *courènto*, si potrebbe dire, nel sangue, tanto spiccate erano le sue qualità di interprete di questa danza tradizionale, che eseguiva con un ritmo non troppo accelerato e fortemente cadenzato, per l’uso sapiente dei bassi.

Cieco dalla nascita, per lui la fisarmonica fu certamente anche un mezzo per uscire dal buio in cui si trovava, per comunicare con gli altri, e forse la sua condizione fisica ha favorito lo sviluppo di una sensibilità musicale che riusciva ad esprimersi appieno però solo nelle *courènta* o nelle marce imparate ascoltando la banda di Perosa, mentre egli stentava nell’esecuzione delle altre musiche, cosa che non aveva difficoltà ad ammettere (v. il dialogo che introduce le due danze registrate sul Lato B, n. 5), e soprattutto, sembrava avere scarsa dimestichezza con il tempo di 3/4: vero è che le suonate da noi registrate sono state purtroppo le ultime, quando la fisarmonica era già un po’ sfiatata, e le dita del suonatore faticavano a muoversi sulla tastiera, perché da diversi anni non si esercitavano più regolarmente (e anche nelle *courènta*, ovviamente, si palesa ogni tanto qualche difficoltà).

Di Vittorio Daviero abbiamo recuperato per questa cassetta quattro registrazioni inedite che presentiamo a gruppi di due: quattro *courènta*, naturalmente, che erano la sua specialità, e di cui dava sempre versioni personalizzate, per cui la melodia più nota appariva nella sua esecuzione in qualche modo trasformata, arricchita da un’idea, un passaggio, uno spunto originali.

La prima *courènto* di questa serie sembra essere, appunto, una variante de “Ma vaccho mallho” (La mia vacca mangia), un brano conosciuto da tutti i suonatori delle valli: la versione standard è incisa sulla musicassetta di Italo Baret e Guido Lageard (1981), e sul libro di Piton (p. 92) se ne può trovare una trascrizione musicale. Il testo cantato nel *balèt*, da cui deriva il titolo, è stato pubblicato da Teofilo Pons (p.91). Vittorio Daviero, però, chiamava questa *courènto* “Filé Manéja” (dove Manéja sarebbe un nome di donna), titolo che abbiamo mantenuto, e diceva di averla imparata a Serre Marchetto, sopra Pinasca.

La danza seguente non è altro che una variante della prima parte della classica Monferrina (“Oh ciao ciao Maria Catlina...”) costruita sulla struttura della *courènto*, cioè con la ripetizione del *balèt*. Nelle valli su questa melodia si cantavano vari testi, riportati da Piton (pp. 155-58). La seconda parte della Monferrina, in tempo di 6/8 (il ritornello “Oh bundì bundì, bundì...”) dava origine a un’altra *courènto*, anch’essa presente nel repertorio del sig. Daviero, che la chiamava ‘Courènto del basin’.

## **9/A MON PERE IL ME MARIE**

*Emma Pascal (n. 1906), orig. di Fontane di Salza di Pinerolo – reg. giugno 1983*

Mon père il me marie  
you plan li et larou tendra  
mon père il me marie  
avec un auvergnat  
ohila ohilala  
avec un auvergnat

Le premier soir des noces  
you plan li et larou tendra  
le premier soir des noces  
avec lui je coucha  
ohili ohilala  
avec lui je coucha

Lui tirait la couverture  
you plan li et larou tendra  
lui tirait la couverture  
moi je tirais le drap  
ohili ohilala  
moi je tirais le drap

Elle appelle la servante  
you plan li et larou tendra  
elle appelle la servante  
Marguerite es-tu là  
ohila ohilala  
Marguerite es-tu là

Va vite appeler ma mère  
you plan li et larou tendra  
va vite appeler ma mère  
car je suis au trépas  
ohila ohilala  
car je suis au trépas

Mais la mère qui est bien maligne  
you plan li et larou tendra  
mais la mère qui est bien maligne  
elle court à petits pas  
ohila ohilala – ohila ohilala  
elle court à petits pas

Ne crains pas cela ma fille  
you plan li et larou tendra  
ne crains pas cela ma fille  
tu ne meurs pas pour ça  
ohila ohilala  
tu ne meurs pas pour ça

Car si j'en étais morte

you plan li et larou tendra  
car si j'en étais morte  
tu ne serais pas là  
ohila ohilala  
tu ne serais pas là

Mio padre mi marita / con un uomo dell' Auvergne  
La prima notte di nozze / con lui andai a dormire  
Lui tirava la coperta / io tiravo il lenzuolo  
Lei chiama la serva / "Dove sei , Margherita?  
Va' subito a chiamare mia madre / che io sto per morire"  
Ma la madre, più furba / corre a piccoli passi  
"Non temere figlia mia / non si muore per quello  
Se ne fossi morta, io / tu non saresti mai nata"

Il verso iniziale, ripreso nel titolo, è quello tipico di un filone di canti ben presente nella tradizione locale e di cui già due esempi abbiamo dato nelle precedenti cassette di registrazioni dal vivo: la ragazzina data in moglie a un vecchio per motivi di interesse (e con "mon père me marie" si sottolinea l'imposizione operata dal capofamiglia).

In queste storie la giovane appare insoddisfatta del comportamento del marito, che trascorre la prima notte di nozze dormendo profondamente, e va a lamentarsi dal padre: "j'aimerais avoir un homme à mon contentement / que tant de richesses de ce riche marchand" (meglio avere un uomo come piace a me / che tutti i soldi di quel ricco mercante).

Qui l'inizio non tragga in inganno: la prima notte di nozze è molto movimentata, con gli sposi che disfano il letto, e la sposina inesperta che ricorre alle cure della mamma. Davvero è il caso di sottolineare l'umorismo sottile del testo, che affronta un tema scabroso senza mai cedere nella volgarità, così come un non banale appare il tema musicale, con un tempo che da 2/4 passa, a metà di ogni strofa, in 6/8, rendendo più ariosa e cantabile la seconda parte.

*Mannho Emmo* ricordava che questo canto si eseguiva di frequente alle feste nuziali per prendersi gioco della sposa, che non sempre, pare, arrivava preparata al matrimonio.

## 10/A LA CENA DELLA SPOSA

*Cantori di Pinasca – Fraz. Dubbione: Riccardo Blanc (n. 1924), Sigfrido Galliano (n. 1915), Sergio Gilli (n. 1937), Querino Ughetto (n. 1930), Enrico Vinçon (n. 1934) - reg. marzo 1986*

Cosa l'è mangià la spusa  
la prima sèira 'd so matrimòni  
un bocconcìn d'arrostò  
'na galavèrna

Cosa l'è mangià la spusa  
secunda sèira 'd so matrimòni  
dui tumìn che na van nodando  
e un bocconcìn d'arrostò  
'na galavèrna

Cosa l'è mangià la spusa  
la tersa sèira 'd so matrimòni  
tre cuneghin che na van frittando  
dui tumìn che na van nodando

e un bocconcin d'arrosto  
'na galavërna

Cosa l'à mangià la spusa  
la quarta sèira 'd so matrimòni  
quat galèt a la reticü  
tre cuneghin che na van frittando  
dui tumin che na van nodando  
e un bocconcin d'arrosto  
'na galavërna

Cosa l'à mangià la spusa  
la quinta sèira 'd so matrimòni  
cinque micchette cotte al forno  
molle dentro e rosse attorno  
quat galèt a la reticü  
tre cuneghin che na van frittando  
dui tumin che na van nodando  
e un bocconcin d'arrosto  
'na galavërna

Cosa l'à mangià la spusa  
la sesta sèira 'd so matrimòni  
sei bottiglie di barbera  
proprio di quella nera nera  
cinque micchette cotte al forno  
molle dentro e rosse attorno  
quat galèt a la reticü  
tre cuneghin che na van frittando  
dui tumin che na van nodando  
e un bocconcin d'arrosto  
'na galavërna

Cosa l'à mangià la spusa  
la settima sèira 'd so matrimòni  
sette sacchi di farina  
ne faremo 'na polentina  
sei bottiglie di barbera  
proprio di quella nera nera  
cinque micchette cotte al forno  
molle dentro e rosse attorno  
quat galèt a la reticü  
tre cuneghin che na van frittando  
dui tumin che na van nodando  
e un bocconcin d'arrosto  
'na galavërna

Cosa l'à mangià la spusa  
l'uttava sèira 'd so matrimòni  
otto piatti di maccheroni  
proprio di quelli veri e buoni

sette sacchi di farina  
ne faremo 'na polentina  
sei bottiglie di barbera  
proprio di quella nera nera  
cinque micchette cotte al forno  
molle dentro e rosse attorno  
quat galèt a la reticü  
tre cuneghin che na van frittando  
dui tumin che na van nodando  
e un bocconcin d'arrosto  
'na galavërna

Cosa l'à mangià la spusa  
la nona sèira 'd so matrimòni  
nove metri di salsiccia  
proprio di quella barriera Nizza  
otto piatti di maccheroni  
proprio di quelli veri e buoni  
setti sacchi di farina  
ne faremo 'na polentina  
sei bottiglie di barbera  
proprio di quella nera nera  
cinque micchette cotte al forno  
molle dentro e rosse attorno  
quat galèt a la reticü  
tre cuneghin che na van frittando  
dui tumin che na van nodando  
e un bocconcin d'arrosto  
'na galavërna

Cosa l'à mangià la spusa  
la decima sèira 'd so matrimòni  
dieci metri di salame  
proprio di quello a carne umana  
nove metri di salsiccia  
proprio di quella barriera Nizza  
otto piatti di maccheroni  
proprio di quelli veri e buoni  
setti sacchi di farina  
ne faremo 'na polentina  
sei bottiglie di barbera  
proprio di quella nera nera  
cinque micchette cotte al forno  
molle dentro e rosse attorno  
quat galèt a la reticü  
tre cuneghin che na van frittando  
dui tumin che na van nodando  
e un bocconcin d'arrosto  
e 'n babi sèch

Questo, come “L’albero piantato là in mezzo ai prà “, è un canto di tipo cumulativo, fondato però su una progressione numerica. Canti di questo genere, definiti più propriamente enumerativi, sono ben presenti nella tradizione orale, e vanno dalla filastrocca per bambini, dove predomina l’elemento didattico, dato dal semplice conto alla rovescia a partire da un numero sempre più alto, a un brano ben più complesso, noto in Piemonte come “La lùna e ‘l sul” (v. Vigliermo, 1974, p.211), dove al dato numerico si associa una simbologia religiosa carica di significati (le cinque piaghe, i quattro evangelisti, i tre re magi, ecc.). Ne “La cena della sposa” il tono è dichiaratamente grottesco e la sposina che si accontentava la prima sera di un “bocconcìn d’arrosto”, diventa col passare dei giorni sempre più insaziabile.

Certamente, in una cultura contadina caratterizzata da una dieta alimentare particolarmente povera, un canto di questo genere non poteva non fare presa, e per certi versi lo si può interpretare come una proiezione delle fantasie prodotte dalla carenza di cibo. D’altra parte, Pianta (in *“Milano e il suo territorio”*, vol. 2, p. 315) osserva che questo canto contiene varie allusioni sessuali, anche se non sempre avvertibili nel testo, per cui l’appetito dimostrato dalla sposa probabilmente non è solo di natura alimentare.

Il canto è di origine antica: Pratella (vol. 1, p. 235) ne documenta la presenza già alla fine del XV secolo. In Italia Settentrionale ne esistono varie versioni venete e lombarde (per quelle venete v. *“Canti polari vicentini”*, pp. 123-9 e sul disco del Canzoniere Popolare Veneto, per quelle lombarde v. oltre), mentre in Piemonte appare poco conosciuto, e l’unica lezione a noi nota è quella raccolta nelle Langhe da Cappelletti e altri (p. 152), che peraltro non ha niente a che vedere con quella registrata in Val Chisone.

I cantori di Dubbione l’hanno appresa in gioventù dagli anziani del paese, e vi hanno apportato con l’uso alcune lievi modifiche, come la “galavèrna” (salamandra) del verso finale, che era in origine una pernice, o il “babi sèch” (rospo secco), un’aggiunta per concludere in bellezza la lista delle vivande.

È però probabile che il canto sia di origine lombarda, perché è evidente, specie nella parte iniziale, l’analogia con la versione raccolta in provincia di Milano, non lontano dal novarese, da Piero Hertel (in *“Milano e il suo territorio”*, vol. 2, p. 384). Un’altra lezione milanese simile a questa, ma meno completa, tratta da un disco da bancarella, è contenuta in altra parte del volume citato (pp. 147-9). Si riporta quindi integralmente la strofa conclusiva del canto lombardo, che riepiloga la successione numerica:

Cus’è che l’à mangià la spusa la decima sera  
dès chicar de caffè  
pròpi quèl dal chèchèchè  
növ marmit d’insalada  
pròpi quèla de quèla mata  
vòt michèt còt in dal fùrna  
mòl in més e crusta inturna  
sèt fitòn da salàm crù  
pròpi quèl dal cürücücù  
sä s nùmai a dü a dü  
cinch galèt cun ròt al cù  
quatr’ uchèt che van ocando  
tri pisit che van pisando  
dü üsilìt che van volando  
e un bucinìn di ròst e una pernice

Cosa ha mangiato la sposa la decima sera / dieci tazze di caffè / proprio quello del cherechechè / nove marmitte di insalata / proprio quella di quella matta / otto micchette cotte nel forno / la mollica in mezzo e la crosta intorno / sette belle fette di salame crudo / proprio quello del curucucù / sei maiali a due a due / cinque

galletti con rotto il culo / quattro ochette che vanno ocando / tre pesciolini che van pisciando / due uccellini che van volando / e un bocconcino di arrosto e una pernice.

Si nota in primo luogo che l'ultimo verso è praticamente uguale a cantato in origine a Dubbione, dove poi la pernice, come si è detto, fu sostituita dalla "galavërna", mentre quelli precedenti hanno la medesima costruzione verbale, che nella versione lombarda sviluppa una divertente allitterazione (uchèt – ocando, pìsit – pisando), mentre da noi c'è a prima vista un riferimento alla preparazione del cibo: i tomini (un formaggio tipico delle colline pinerolesì) "che na van nodando" sono forse sott'olio o conditi con una salsa piccante com'è usanza, e i "cuneghin (cotechini ?) che na van frittando" possono essere dei salamini che friggono cotti su una pietra (*losa*) riscaldata. I quattro galletti "a la reticù", un'espressione che non è chiara nemmeno ai cantori, è quasi certamente la forma corrotta del lombardo "galèt cun ròt al cù" (galletti con rotto il culo). Negli altri versi i due testi si differenziano, pur conservando significativi punti in comune (le "micchette cotte al forno" e il ripetuto "pròpi quèl"). Va rilevato ancora che le cibarie citate nella nostra versione sono di diffusione tipicamente locale (oltre agli esempi di cui sopra, la barbera, la farina di granoturco, gli insaccati), e che il riferimento alla "barriera Nizza", un rione di Torino, sembra quasi essere stato assunto dal canto strada facendo.

## 1/B LES COURTES PAILLES

*Aldo Richard (n. 1904), Prali – b.ta Jourdan – reg. febbraio 1982*

Sont trois vaisseaux dedans Marseille  
dessus la mer s'en sont allés  
ils sont restés sept ans sur l'onde  
sans la terre pouvoir aborder

Au bout de la septième année  
les vivres leur ayant manqué  
ils ont tiré aux courtes pailles  
celui qui doit être mangé

Le capitaine qui fit les pailles  
la plus courte lui est restée  
oh mon Dieu est-il possible  
que de chrétiens je sois mangé

Il appela son petit page  
petite page viens moi parler  
monte là-haut dessus la hotte  
si tu vois la terre aborder

Si tu vois la terre aborder  
je te ferai riche marchand  
je te donnerai ma fille aînée  
et la moitié de mon argent

Je vois la grande Babylone  
et les serpents qui volent en l'air  
je vois la terre et sa naissance  
et les moulins qui tournent à grand train

Je vois trois grandes demoiselles  
qui se promènent dans un pré  
l'une ressemble à votre femme  
et l'autre à votre fille aînée

L'une ressemble à la plus jeune  
celle qui marche à son côté  
qui va cueillir des jolies roses  
c'est pour s'en faire un bouquet

Son tre vascelli nel porto di Marsiglia / sul mare se ne sono andati / sono rimasti sette anni sull'onda / senza poter toccare terra

Arrivati al settimo anno / essendo rimasti senza viveri / hanno tirato a sorte / chi doveva essere mangiato

Al capitano che preparò le pagliuzze / restò in mano la più corta / "Oh, mio Dio, è mai possibile / morire mangiato da cristiani?"

Chiamò il suo giovane servitore / "Paggio, ascoltami, / sali al posto di vedetta / guarda se vedi la terraferma

Se vedi la terraferma / farò di te un ricco mercante / ti darò mia figlia maggiore / e metà delle mie ricchezze"

"Vedo la grande Babilonia / e le serpi che volano per aria / vedo la terra nascente / e i mulini che girano a gran forza

Vedo tre gran damigelle / che passeggiano in un prato / una assomiglia a sua moglie / e l'altra a sua figlia maggiore  
L'altra assomiglia alla più giovane / quella che cammina al suo fianco / che sta per cogliere delle rose / per farne un bel mazzo”

Difficile immaginare un contrasto più netto fra questo brano e “La cena della sposa”, che lo precede in ordine di ascolto, e non solo nel contenuto, ma anche nel carattere stesso della melodia, tanto asciutta e intensa nel canto in francese, quanto aperta e vivace in quello in piemontese.

Il tema del vascello fantasma che pare condannato a navigare senza sosta è certamente antico, e la terra di origine di questo canto, conosciuto in Francia col titolo, al singolare, de “La courte paille”, è, secondo David-Delrieu (pp. 184-189), che ne citano due versioni del XVI secolo provenienti dall'Islanda e dalla Danimarca, la Scandinavia, da dove si è poi diffuso in tutta l'Europa occidentale.

In Francia, verso la metà del 1800, ne apparve una versione che volgeva in parodia il carattere tragico della vicenda (“Il était un petit navire / qui n'avait ja ja jamais navigué“ - Era una barchetta / che non aveva mai navigato), su una melodia allegra, da “vaudeville”, e con un finale a sorpresa, in cui il malcapitato viene mangiato condito con una salsa piccante, o si salva perché miracolosamente compare sulla nave ogni sorta di cibarie, e si prepara un banchetto sul tipo di quello offerto alla sposa la decima sera.

Nelle nostre valli questa variante “degenerata”, destinata più che altro ai bambini, è presente, e l'abbiamo ascoltata nel vallone di Riclaretto, e ritrovata su un cahier compilato a Pomaretto, con un “refrain” che non lascia dubbi sullo spirito con cui si cantava.

Si la piquette est bonne  
amis buvons toujours  
du bon vin de la tonne  
réjouis nos amours

Se il vinello è buono / amici, beviamo sempre / del buon vino di botte / che rallegra i nostri amori.

La versione registrata è comunque sicuramente la più diffusa, ed è largamente documentata nei cahier di canzoni che abbiamo potuto consultare. A riprova della fortuna incontrata da questo brano in Val Germanasca, se ne ritrova ancora una versione (“Sont trois soldats de la marine / au Portugal ils ont dit d'aller “ - Sono tre soldati di marina / in Portogallo dovevano andare) caratterizzata dalla ripetizione del verso “prenons courage mariniers” (facciamoci coraggio, marinai), raccolta oralmente da Emilio Tron (n. 449), e che abbiamo anche rinvenuto su un cahier della zona di Pramollo.

In questa bella esecuzione, il testo è quello riportato sul libro di canzoni della famiglia Richard (più un libro che un quaderno, perché, con circa 400 canti, è il più ricco fra quelli conservati in Val Germanasca). La “hotte (quarta strofa), tradotta come “posto di vedetta” è letteralmente “la gerla”, un termine d'uso corrente nelle valli, e sostituisce il più corretto vocabolo marinaresco “hune” (albero di gabbia), che sicuramente non risultava comprensibile, mentre altre lezioni hanno a questo punto, più semplicemente, “là-haut” (lassù). Così pure il giovane che sale di vedetta diventa da “mousse” (mozzo), com'era in origine, un “page”, una qualifica che appare un po' fuori luogo nel contesto. “La grande Babylone” è probabilmente da intendersi come la “la tour de Babylone” (la torre di Babele, insomma), che è l'espressione comune a quasi tutte le versioni.

È difficile però vedere nelle strofe conclusive il lieto fine che altri commentatori attribuiscono al canto (v. Davenson, n° 48): il marinaio sembra piuttosto avere delle allucinazioni prodotte dalla mancanza di cibo, in cui ad immagini apocalittiche si confondono più rassicuranti scene di vita quotidiana.

Con questa registrazione ricordiamo *Barbou Aldo*, scomparso un paio di anni fa, che insieme a *Manuél Barus* costituiva un punto fisso di riferimento per chi si interessava alla musica tradizionale

della Val Germanasca, tanto che Christian Bromberger ha dedicato il suo saggio a questi due cantori (“...qui m’ont fait connaître le patrimoine des chansons de la vallée”), due personaggi diversi tra loro, ma entrambi testimoni di una stessa cultura. E vorremmo ricordare Aldo Richard non solo come cantore, ma anche come suonatore di *semitoun* (v. “*La bèllo a la fènétro*”) e come artigiano del legno, un po’ come un custode, insomma, delle tradizioni della nostra montagna.

## 2/B COURENTO ‘D BAR GEGÈ ‘D CHANLASALSO

*Armonica a bocca: Claudio Tron (n. 1941), orig. di Massello, resid. a Perrero - reg. novembre 1988*

*Bar’ Gegé* (Giosué Pons, 1902-1965) era un suonatore di armonica a bocca della borgata Campolasalza (*Chanlasalso*) nel territorio comunale di Massello, ma vicino a Salza di Pinerolo, ed era lo zio di Claudio Tron, che ha continuato la tradizione familiare, e di questo strumento è stato fin da giovane un abile suonatore.

D’altra parte, l’*ourganin* era largamente diffuso nelle valli, come abbiamo documentato sia in “*Canté Balé Fijette*” che ne “*La bèllo a la fènétro*”, dove si sono però pubblicate delle registrazioni di melodie conosciute eseguite con l’armonica a bocca: questa sembra invece proprio una *courènto* composta su questo strumento, sia perché ben si adatta alle sue risorse espressive, sia perché non risulta nel repertorio di altri suonatori, e il sig. Tron ricorda che era conosciuta come la *courènto ‘d Bar’ Gegé*.

Giosué Pons suonava anche il mandolino, che usava soprattutto per accompagnare canti liturgici, anche se sapeva cimentarsi, se del caso, nell’esecuzione delle danze locali. Dal repertorio familiare di Claudio Tron avevamo già ripreso nel disco “*Sur l’air de tra la la la...*” una *bouréo* (la “*Bouréo di Massello*”).

## 3/B ADDIO CARA MAMMA

*Cantori di Prali: Riccardo Ghigo (n. 1936), Dino Peyrot (n. 1938), Dino Peyrot (n. 1949), Elmo Peyrot (n. 1936), Moreno Peyrot (n. 1968), Emilio Richard (n. 1936) – reg. dicembre 1987.*

Addio cara mamma  
addio caro papà  
io parto con coraggio  
spero di ritornar (bis)

E prese il suo cavallo  
armato del suo fucil  
e mentre lui partiva  
pareva un garibaldin (bis)

‘pena arrivato là sul campo  
scrisse alla sua mammà  
mamma il tuo figlio Achille  
si trova al campo ammalà (bis)

La mamma si veste in fretta  
per andarlo a ritrovar

e nel partire del treno  
piangeva e sospira'

'pena arrivata a mezza strada  
'ncontrò un bel contadin  
l'era vestito di panno (bis)  
di panno del più fin

Ohi dimmi un po' bel giovane  
ohi dimmi la verità  
il pan' che sei vestito (bis)  
dove l'hai comperà

Non voglio dir bugie  
ma sempre la verità  
un generale sul campo (bis)  
io lo dispogliai

Ohi dimmi ancor bel giovane  
ohi dimmi la verità  
la tomba di Achille (bis)  
dove si troverà

Fate due passi avanti  
là sotto quell'alberin  
la tomba di Achille (bis)  
si trova là vicin

Achille Achille Achille  
Achille mio bel figliuol  
mi strazia il cuore di pianto (bis)  
non posso più parlar

È questo il primo di una serie di canti riguardanti eventi come la guerra o l'emigrazione che hanno segnato la vita delle nostre popolazioni, e di cui, ovviamente, è rimasta traccia nel repertorio dei cantori locali.

La guerra, soprattutto, che è stata una presenza costante nelle valli, per il rilievo strategico che esse assumevano e per le persecuzioni di cui furono oggetto i valdesi, è il tema di molti canti, dai più antichi, in lingua francese, ai più recenti, in italiano, che appartengono in gran parte al canzoniere della prima guerra mondiale.

Ci sono naturalmente accenti diversi in questi brani: si va dai toni patriottici, frequenti nei canti storici, specialmente in quelli riferiti all'epoca napoleonica, all'aperta denuncia contro la guerra, che troviamo, ad esempio, in "Società infame", che segue.

"Addio cara mamma", raccolto anche nel Canavese ("L'addio di Achille", in Vigliermo, 1985, p. 42), presenta una versione "dal basso" dell'evento bellico, del tutto aliena da trionfalismi: l'unico accento enfatico, l'immagine del giovane che al partire per il fronte, agli occhi dei genitori, "pareva un garibaldin", diventa quasi una triste ironia alla luce di quanto segue.

Il canto appare di origine recente, col testo interamente in italiano e una linea melodica semplice, che ben si presta all'esecuzione classica, di tipo alpino: pure, per i tratti essenziali e rapidi con cui la storia viene raccontata, nell'assenza di retorica (anche il lamento finale della madre è come un invito al silenzio), esso si pone in linea di continuità con i canti narrativi di origine più antica. La

crudeltà della guerra, la sua disumanità (il contadino che spoglia sul campo i cadaveri, per potersi rivestire) emergono proprio per questo con grande forza ed evidenza.

#### **4/B SOCIETÀ INFAME**

*Augusto Tron (n. 1915), Rodoretto – b.ta Campo Clot – reg. novembre 1983.*

Società infame tu mi hai rovinato  
tu mi rapisti l'amante adorato  
tu lo rapisti lassù e lontano  
dove la guerra di morti fa strage

Non ti ricordi del giorno fatale  
partì per Trento pel campo dei morti  
e con tanti altri giovani fiori  
spinti dai vili potenti  
ladroni e birboni

Quante madri che gridan vendetta  
per i figli sul campo perduti  
per cagione di un branco di lupi  
e bevitori di sangue umano

- La morale:

Maledetto la guerra e il furore  
viva la pace e giù le frontiere  
fratel siam tutti e non c'è stranieri  
creati uguali siam nati siam nati  
fratel siam tutti e non c'è stranieri  
creati uguali siam nati siam nati

Canto di protesta risalente probabilmente all'epoca della prima guerra mondiale (per il riferimento a Trento), e certamente ispirato dalle idee pacifiste e libertarie del partito socialista, o, forse, del movimento anarchico.

Se in "Addio cara mamma", il canto precedente, la crudeltà della guerra era un dato implicito, desumibile dalla narrazione ed accettato senza commento alcuno, in "Società infame" il commento prevale sui fatti accaduti, che restano sullo sfondo senza mai acquistare uno spessore narrativo, e colpisce soprattutto l'inventiva contro la guerra e i "vili potenti...bevitori di sangue umano".

Il canto popolare acquista dunque dimensione "politica" e diventa, qui, strumento di lotta contro il potere e veicolo di valori alternativi a quelli dominanti. Il testo tradisce peraltro un certo empito retorico e la strofa più efficace appare l'ultima ("La morale") dove si trova un giusto equilibrio fra tensione ideale e forza espressiva.

Quello di condensare, in un epilogo morale richiamato in modo esplicito, il messaggio che si vuole trasmettere può sembrare un procedimento singolare, ma non è estraneo alla cultura locale: si pensi ad una "complainte" nota per la sua prolissità, quella di "Joseph", in cui l'episodio biblico di Giuseppe e i suoi fratelli è narrato in quattro parti, ognuna delle quali termina con una strofa di commento che il cantore presenta come "Réflexion".

La "Complainte de Joseph", fra l'altro, è uno dei tanti brani che abbiamo registrato da *Güstin Tron*, che è, oggi, fra i cantori che conosciamo, certamente il migliore interprete della tradizione musicale più antica della valle, sia per il repertorio sterminato che possiede, per lo più in lingua francese, che

non siamo finora riusciti a documentare in modo esauriente, sia, soprattutto, per la qualità delle sue esecuzioni vocali, che emerge nei canti di carattere modale e dalla melodia più arcaica, adatti alla voce solista, e con sfumature e passaggi che pochi sanno rendere con altrettanta efficacia ed espressività: una tecnica vocale che riesce ad imprimere una coloritura particolare anche ad un canto più moderno come “Società infame”.

## **5/B E CUI LÌ CA L'ÀN CANTÀ – Courènto** **IL BICCHIERE, LA TAZZA E LA CHICCHERA – Courènto**

*Fisarmonica cromatica: Vittorio Daviero (n. 1909), Perosa Argentina - loc. Baisa - reg. dicembre 1978.*

La seconda serie di *courènta* registrate da Vittorio Daviero, dopo quella sul Lato A, n° 8. Il pezzo iniziale è la rielaborazione strumentale di una notissima strofetta da osteria, che il sig. Daviero canticchia:

E cui lì ca l'àn cantà  
deje da bèivi deje da bèivi  
a cui lì ca l'àn cantà  
deje da bèivi j aiti pa

Deje da bèivi deje da bèivi  
deje da bèivi deje da bèivi  
a cui lì ca l'àn cantà  
deje da bèivi j aiti pa

A quelli che hanno cantato / date da bere / a quelli che hanno cantato / date da bere, agli altri no

Segue, prima della suonata, un breve dialogo con alcune interessanti considerazioni, in cui emerge la vivacità del personaggio: ne riportiamo la traduzione in italiano, lasciandovi ascoltare l'originale, in un piemontese molto stretto. La voce che interloquisce, qui fra parentesi, è quella di Franco Sibona, in quell'occasione insieme a Mauro Durando:

“...era una *courènto* così... quella l'ho imparata a Prali (a Prali?)... suonavano, c'ero anch'io lassù, e l'ho portata via... eh... le rubavo tutte dove passavo, sentivo una *courènto* e la rubavo... arrivavo a casa... provavo... suonavo (faceva come faccio io adesso!)...eh si...invece per le canzoni...erano sei mesi che gli altri le suonavano e io non arrivavo a farle ...invece le *courènto*...arrivavo a casa, prima di coricarmi la suonavo già, ero già capace...(se ne ricordava così ?) eh eh! Invece le canzoni no, le canzoni era sei mesi che gli altri le suonavano, io non le sapevo (eh, è una cosa che va da persona a persona) eh, è una cosa che viene... io ho anche sempre suonato *courènta*, è una cosa che viene anche per abitudine, sa...”

Val la pena di sottolineare come il sig. Daviero parli di furto di *courènta*, sia pure scherzosamente: in effetti, ogni suonatore si teneva ben stretto il suo repertorio, che costituiva un patrimonio personale, e non era disposto a trasmetterlo ad altri se non in casi eccezionali, almeno fino a quando era in piena attività. Così per imparare qualcosa di nuovo bisogna “rubare”, stare a sentire attentamente l'altro suonatore, memorizzare la melodia e, il più presto possibile, provarla e riprovarla in modo che non possa più sfuggire di mente. Si può pensare per conseguenza che esistesse, a quel tempo, una certa rivalità fra i suonatori, cosa d'altronde naturale, anche perché la

musica era una fonte di guadagni non consistenti, ma pur sempre apprezzabili, oltre che di prestigio personale.

La *courènto* in questione viene poi eseguita, in tempo di 2/4, mentre il testo era stato cantato su un motivo in 6/8: abbiamo constatato più volte che né i suonatori (almeno quelli che non conoscono la musica), né i ballerini avvertono differenze fra questi due tipi di scansione ritmica, purché resti intatta la struttura della danza, legata alle figurazioni coreutiche che si succedono nel ballo.

Notate inoltre come la linea melodica eseguita dal sig. Daviero sia piuttosto diversa da quella cantata, che è un po' quella standard, a riprova della tendenza a rielaborare liberamente le melodie di base.

La seconda *courénto*, in tempo di 6/8 molto cadenzato, prende il nome dal testo in italiano ricordato dal suonatore, che dovrebbe essere cantato nelle parte introduttiva della danza (*a la mësso*, come la chiamava Vittorio Daviero), in questa sequenza:

Il bicchiere la tazza e la chicchera  
per me sei troppo piccola  
il bicchiere la tazza e la chicchera  
fare l'amore con me

Si intende che l'esecuzione strumentale presenta una melodia piuttosto intricata rispetto a quella più lineare associata al canto, e risulta particolarmente difficile per chi non ha più suonato da parecchio tempo ("... ne faccio una difficile... se ci arrivo... se ci arrivo... sempre se ci arrivo.."). Con qualche esitazione, il brano arriva alla fine, un po' disturbato nella resa sonora dall'ansimare del mantice che, come avviene di frequente nelle vecchie fisarmoniche, era un po' sfiatato.

## **6/B IL MINATORE FERITO**

*Aldo Pons (n. 1940), orig. di Rodoretto – b.ta Arnaud, resid. a S. Secondo di Pinerolo  
- reg. aprile 1987 (con Mauro Durando della Cantarana)*

Oh mamma mia son disgraziato  
perché una mina mi ha rovinato

E dalla mina che mi ha colpito  
tutto il mio corpo restò ferito

Deh compiangete mio buon signore  
il poveretto che è il minatore

Fino da giovane fu il mio mestiere  
passai la vita nelle miniere

E volentieri vi ho lavorato  
finché una mina mi ha rovinato

Ora lavoro più io non trovo  
deh aiutatemi se vi commuovo

Oh povera gente che 'l povero amate  
il minatore sempre aiutate

Chi una gamba chi un braccio perde  
il minatore è ridotto al verde

Chi perde un occhio crudel ferita  
del minatore triste è la vita

Sempre misero crudel mestiere  
passar la vita nelle miniere

Grande mercede renderà il Signore  
a chi fa del bene al minatore.

Quello del minatore reso inabile da un infortunio sul lavoro è uno dei temi più ricorrenti nei canti riconducibili al repertorio di miniera, di cui abbiamo già pubblicato due esempi: “La lingera”, in “*Canté Balé Fijette*”, e “Inno del pozzo galleria Fontane” ne “*La bello a la fênétro*”.

Commentando un brano simile a questo raccolto in provincia di Milano (“*Quel tranvaino*”), Bruno Pianta (“*Milano e il suo territorio*”, vol. 2, pp. 313-14) sottolinea come questi canti fossero stati sicuramente usati da “...cantori mendichi, che ostentavano invalidità e commuovevano gli astanti con il racconto drammatico di come erano diventati invalidi”. Cita al proposito un canto ritrovato su di un foglio volante stampato a Milano presumibilmente alla fine dell’800, e che circolò anche nelle nostre valli, perché il testo è praticamente uguale a quello di un brano intitolato “Il minatore”, trascritto da Henri Baret di Inverso Pinasca su un cahier risalente all’inizio degli anni ’20. In questo canto si riscontrano alcune analogie con quello da noi registrato, soprattutto là dove si richiama attenzione nei confronti delle proprie condizioni:

Compiangetemi Signori e Signore  
nel vedermi una gamba di legno

.....

e nell’ultima strofa

Buona gente che il povero amate  
che nel petto avete il buon cuor  
il minatore sfortunato aiutate  
la mercede daravvi il Signor

Si riconosce il linguaggio un po’ trito usato sovente dai cantastorie, di cui resta traccia evidente nel “minatore ferito”, che pure presenta una struttura e un linguaggio più semplice ed immediati del testo riportato sul foglio volante. Credo però che non ci possano essere dubbi sulla funzione a cui in origine era destinato il nostro canto, perché a più riprese si cerca di sollecitare la compassione degli ascoltatori e si rivolgono esplicite richieste di aiuto, che si suppone di natura economica (“..deh aiutatemi se vi commuovo..il minatore sempre aiutate... il minatore è ridotto al verde”).

Il brano parla di una realtà ben conosciuta nelle nostre valli, dove si contarono nelle miniere numerosi infortunati sul lavoro, in gran parte causati da residui di dinamite inesplosa. È il caso di citare, in proposito, la ricostruzione di un episodio del genere, riportata nel testo di Carlo Ferrero (pag.46):

“Voglio raccontare un infortunio successo al Malzas verso gli anni 1925-26... il lavoro aveva avuto inizio alle 17 e verso le 17,15 un minatore di Pomeifrè..., mentre faceva il “deblaiage” [cioè la pulizia della galleria dai detriti prodotti dall’esplosione avvenuta alla fine del turno di lavoro precedente] urtò con la punta del piccone un residuo di

dinamite inesplosa. Il poveretto ricevette l'esplosione in pieno petto; il suo compagno fu scaraventato a ridosso del mucchio di marinaggio, mio fratello a ridosso del suo vagone. Sentendo le grida di dolore dell'infortunato i due, che non avevano riportato ferite gravi, nell'oscurità fumosa cercarono di soccorrerlo, portandolo fuori dalla galleria e raggiungendo le baracche, che distavano circa 800 metri... Non c'era niente per trasportare il poveretto sanguinante, con un occhio fuori dell'orbita: dovettero prendere due sbarre, inchiodate degli assi, metterci sopra uno di quei pagliericci..., coricarci su l'infortunato legandolo con delle corde, poi via verso l'Ospedale di Pomaretto”.

Erano fatti, ahimè, piuttosto frequenti, almeno prima della seconda guerra mondiale, ed è ovvio trovarne un riscontro nel repertorio cantato dell'alta valle dove erano localizzate le principali gallerie d'estrazione; d'altra parte, il testo che presentiamo era trascritto col titolo “Il minatore ferito”, che abbiamo conservato, sul cahier di Giovanni Daniele Pons (*Bar' Jan Daniél*) degli Arnaud di Rodoretto, lo zio di Aldo Pons, che lavorava in miniera insieme al padre di Aldo, e il brano apparteneva al repertorio familiare del cantore qui registrato. Nella registrazione, fra l'altro, canta anche il ricercatore, con una terza al di sotto della voce principale: un fatto un po' insolito, ma si è convenuto con il sig. Pons di conferire un maggiore spessore sul piano vocale a un canto dalla linea melodica così scarna, cosa d'altronde coerente con i modi espressivi della tradizione musicale locale.

È il caso, infine, di dire qualcosa sul repertorio di miniera, a cui si è fatto cenno poc'anzi: un riferimento importante in merito è il “corpus” di canti raccolto in Val Trompia dalla famiglia Bregoli (in *Brescia e il suo territorio* pp.75-128). Bruno Pianta parla, in quella sede, di un repertorio dal carattere interregionale, presente nelle comunità minerarie disseminate nelle Alpi e formatosi presumibilmente all'epoca dei grandi lavori di scavo per la costruzioni delle prime gallerie di comunicazione internazionali, soprattutto per i trafori del Gran San Bernardo e del Sempione, che richiamarono manodopera specializzata dai principali centri estrattivi.

Nelle nostre valli non abbiamo in effetti un fenomeno come quello riscontrato in provincia di Brescia, la presenza di un repertorio organico di canti legati a una condizione professionale: abbiamo però alcuni esempi di quel repertorio interregionale di cui si diceva, fra cui, appunto, “Il minatore ferito” e “La lingera” e, fatto da rilevare, qualche canto specificatamente locale come “Inno del pozzo galleria Fontane” e una “complainte” su un tragico infortunio avvenuto a Prali nel 1874, “La complainte d'un martyr sur la pierre de talc” (per il testo e il riferimento al fatto di cronaca, v. Teofilo Pons, pp. 253-55). Ma non mancano brani della tradizione orale (gli ultimi due titoli citati sono ascrivibili ad autori locali, e sembra avessero una diffusione circoscritta alla località di origine), legati all'ambiente minerario: ricordiamo in particolare un canto che abbiamo raccolto, purtroppo in forma incompleta, dalla sig.ra Maria Luigia Ferrero di Perrero (*Mannho Viggio*), e di cui riportiamo il testo della strofa iniziale e di quella conclusiva:

Les beaux mineurs sont pires que les bêtes  
les beaux mineurs sont pires que les bêtes  
et roule et roule  
et roule et roulons la  
et roulons la massette et le beau temps viendra  
....  
Et le samedi ils se peignent la tête  
pour le lendemain qui est de nouveau fête  
et roule et roule  
et roule et roulons la  
et roulons la massette et le beau temps viendra

I bei minatori sono peggio delle bestie / .../ facciamo andare la “mazzetta” e il bel tempo verrà...  
E il sabato si pettinano / per l'indomani che è di nuovo festa / .../ facciamo andare la “mazzetta” e il bel tempo verrà

Si tratta della versione locale di un noto canto di lavoro francese, adattato di volta in volta al mestiere più diffuso nella zona: Davenson (n° 98) ne riporta una variante relativa ai tessitori (“Les tisserands sont pires que des évêques” – I tessitori son peggio dei vescovi). Nel “refrain” è citato abitualmente lo strumento di lavoro tipico della categoria professionale: per i tessitori è la navetta, per i minatori la “mazzetta”, un pesante martello dal manico corto usato per aprire nella parete dell'avanzamento i fori dove si piazzavano le cariche di dinamite.

In realtà questo è un canto in cui si passano in rassegna i giorni della settimana e i pretesti che di volta in volta il lavoratore adduce per non far niente (nel testo di Davenson, ad esempio, al lunedì i tessitori fanno ancora festa, martedì hanno mal di testa, ecc.): questo brano, che presenta con un certo compiacimento la figura dell'operaio fannullone, è noto anche nell'Italia Settentrionale (v. “*Cultura di un paese. Ricerca a Parre*”, pp. 332-3), e lo si può far rientrare fra i canti appartenenti a quel repertorio interregionale di cui si diceva prima (pur considerando che il riferimento qui non è tanto al minatore quanto al lavoratore salariato in genere), anche perché il protagonista è, tipicamente, la lingera. In Val Chisone ne abbiamo raccolto da Maurizio Oliva di Inverso Pinasca una versione di cui citiamo un paio di strofe:

Lunedì poi la testa mi va via  
e all'osteria mi tocca ritornar  
larilalì lilarà  
lunedì poi...

Martedì poi giorno seguente  
voglia di far niente non voglio lavorar  
larilalì lilarà  
martedì poi...

## **7/B COURENTO ‘D JAN ‘D SERVELH**

*Fisarmonica a piano: Emilio Peyrot (n. 1921), Prali Ghigo – reg. novembre 1981*

Il mone di *Jan ‘d Sèrvélh* (Giovanni Barral, 1893-1962, della Borgata *Sèrvélh*, fra Salsa e Rodoretto) ci riporta al periodo d'oro dei suonatori della vallata, quando la loro presenza era indispensabile per animare le feste nuziali e condurre il corteo degli sposi, i gruppi di coscritti se li contendevano, e nelle borgate, non ancora abbandonate, ogni occasione era buona per ballare al suono della fisarmonica: la passione per il ballo era fortissima in Val Germanasca, nonostante le proibizioni della autorità religiose, e gli anni fra la prima e la seconda guerra mondiale sono il periodo di assoluta preminenza della fisarmonica (allora soprattutto a *semitoun*), che aveva cominciato ad affermarsi all'inizio del secolo.

*Jan ‘d Sèrvélh* era uno dei suonatori più popolari e richiesti, a quell'epoca, nell'alta valle, e questa *courènto*, eseguita da *Milétto* Peyrot, di cui abbiamo già ascoltato la voce sul Lato A in “*Pellegrin na ven da Ruma*”, reca impresse le caratteristiche della pratica musicale di quei tempi: linea melodica piuttosto scarna ed essenziale, particolare attenzione agli aspetti ritmici della danza in modo da guidare, e da seguire allo stesso tempo, i passi e le figurazioni dei ballerini, accentuando in primo luogo gli stacchi fra una parte e l'altra della *courènto*; una tecnica esecutiva, insomma, funzionale alle esigenze coreutiche.

Una versione della “*Courènto ‘d Jan ‘d Sèrvélh*” un po' diversa da questa, specie nella parte introduttiva, ma chiaramente riconducibile alla stessa matrice originaria, è incisa sulla musicassetta

di Guido Lageard e Italo Baret (1982), ed è stata trascritta nel volume di U. F. Piton sulle danze delle nostre valli (p. 95).

## **8/ B COME FAREMO GIRARE LA FRANCIA**

*Cantori di Pinasca - Fraz. Dubbione: Riccardo Blanc (n. 1924), Sigfrido Galliano (n. 1915), Sergio Gilli (n. 1937), Querino Ughetto (n. 1930), Enrico Vinçon (n. 1934) – reg. marzo 1986.*

Come faremo girare la Francia  
senza carte  
senza carte della nostra nazione

Faremo fare un gran passaporto  
vivo e morto  
vivo e morto in Italia mai più

E scriveremo al re d'Italia  
qualche cosa  
qualche cosa ci manderà a dir

Ci manda a dire tornate in Italia  
trenta mesi  
trenta mesi a fare il soldà

Difficile sopravvalutare l'importanza dell'emigrazione nel processo di formazione del repertorio di canti e danze tradizionali delle nostre valli, che porta impresso il segno dei contatti intensi e frequenti intercorsi con le regioni al di là delle Alpi: è soprattutto verso la Francia, infatti, che i valligiani guardavano, anche se rapporti piuttosto stretti esistevano con la Svizzera, e non mancavano le partenze per l'America, sia del Nord, dove gli emigrati avevano fondato alla fine dell'800 in North Carolina la cittadina di Valdese, che del Sud, specie verso l'Argentina.

Abbiamo visto nelle pagine precedenti come quasi tutti i canti in lingua francese diffusi nelle valli trovino preciso riscontro, e probabile origine, oltralpe: un riferimento essenziale in merito è costituito dalle ricerche svolte dal Tiersot in Savoia e Delfinato (1903), che documentano la presenza di un repertorio tradizionale del tutto analogo a quello diffuso in Val Germanasca, con molti brani in comune, ma l'ambito territoriale da prendere in considerazione è in realtà ben più ampio, e si apre a raggiera sia verso il nord, in particolare la Franche-Comté, sia verso il sud, dove si trovava quello che pare essere stato il principale centro di raccolta degli emigrati valdesi, la città di Marsiglia.

Christian Bromberger, al cui saggio rimandiamo chi voglia approfondire l'argomento, ricorda che a Marsiglia risiedevano nel 1877 ben 1.500 valdesi, quando la popolazione delle valli valdesi si aggirava intorno alle 32.000 unità, e cita alcuni canti di origine marsigliese diffusi in Val Germanasca, come "Parlant du Pont de Roc Favour" e "La complainte des empoisonneuses de Marseille" (pp.19-20). Sul cahier di Henri Baret di Inverso Pinasca, già citato, che risulta scritto in un periodo di forzata inattività proprio a Marsiglia, dove il sig. Baret risiedette dal 1919 al 1923, troviamo varie canzoni di sapore locale, come le "Le conducteur des trams de Marseille" o "Un soir quai du Canal".

Accanto a un repertorio vasto e stratificato di canti acquisiti per il tramite dell'esperienza dell'emigrazione (che ebbe soprattutto un carattere stagionale, nei mesi freddi, mentre nel periodo estivo servivano tutte le braccia disponibili per i lavori agricoli) si trova un repertorio più specifico

sull'emigrazione, piuttosto circoscritto ma significativo, di cui presentiamo in questa musicassetta tre esempi.

Il primo, "Come faremo girare la Francia", è essenzialmente un canto di protesta contro le condizioni di vita nella nostra nazione, che spingevano il protagonista ad andarsene a qualsiasi costo al di là delle Alpi, e risulta diffuso in bassa Val Chisone, mentre non ne abbiamo rintracciato altre versioni nelle pubblicazioni consultate.

La volontà di trasferirsi all'estero sembra essere associata al rifiuto del servizio di leva, e il riferimento alla ferma di 30 mesi consente di datare il canto agli anni a cavallo fra l'800 e il '900, in cui il servizio militare durava appunto due anni e mezzo e il fenomeno della renitenza alla leva, anche per il duro trattamento riservato alle reclute, era abbastanza esteso.

## **9/B VOUS AUTRES PIEMONTAIS**

*Aldo Pons (n. 1940), orig. di Rodoretto - b.ta Arnaud, resid. a S.Secondo di Pinerolo - reg. aprile 1987.*

Vous autres Piémontais  
qui parcourez la France  
il faut vous arracher les dents  
ne point porter le ventre  
bon bras et bonne jambe  
bon coeur pour travailler  
faire beaucoup d'ouvrage  
et ne guère gagner

Je m'en vais à Bordeaux  
travailler pour un maître  
travailler pour un maître  
qu'il est tant épargnant  
oh lorsqu'on est à table  
il vous regarde aux dents

Un dimanche matin  
au retour de la messe  
j'ai aperçu madame  
qui montait dans sa chambre en haut  
elle va dire au maître  
que les valets mangent trop

Je m'en suis bien pensé  
il faut avoir patience  
il faut avoir patience  
le beau temps il viendra  
dans ta sale boutique  
travaille qui voudra

Quand le temps sera venu  
le temps de la violette  
compte compte mon maître  
compte-moi de l'argent  
dans Paris la noble ville

j'irai passer mon temps

Oh dis-moi garçon  
n'aur(i)ais-tu le courage  
de me laisser ici  
avec tant de l'ouvrage  
finis donc la campagne  
je te ferai content  
finissons donc l'ouvrage  
de ce beau bâtiment

Ne te souviens-tu pas  
l'hiver pendant qu'il gèle  
tu me fouettais mon sac  
cinq à six fois par semaine  
je disais entre moi-même  
le beau temps il viendra  
dans ta sale boutique  
travaille qui voudra

L'on dit que les Français  
sont pires que le diable  
nous font boire de l'eau  
et coucher sur la paille  
les draps que l'on nous donne  
grand Dieu qu'ils ont des trous  
ils ont servi de voiles  
à tous ces vieux vaisseaux

Si j'attrape un Français  
dans mon pays étrange  
je lui casserai le dos  
briserai la carcasse  
de la peau de son ventre  
je ferai un tambour  
pour appeler le diable  
qui vienne à son secours

Voialtri piemontesi / che girate la Francia / dovete stringere i denti / e tirare la cinghia / buone braccia e  
buone gambe / tanta forza per lavorare / darvi molto da fare / per un misero guadagno  
Me ne vado a Bordeaux / a lavorare per un padrone / a lavorare per un padrone / che è così taccagno / che  
quando siete a tavola / vi guarda perfino i denti  
Una domenica mattina / al ritorno dalla messa / ho notato la signora / che saliva in camera / va di sopra a dire  
al padrone / che i garzoni mangiano troppo  
Mi son detto / "Bisogna avere pazienza / il bel tempo arriverà / e il tuo sporco lavoro / vada a farlo chi  
vuole!"  
Quando arriverà il tempo / il tempo della violetta / "Fa un po' il conto, padrone / dei soldi che mi devi / a  
Parigi, nobile città / andrò a passare il tempo"  
"Di un po', caro ragazzo / avresti il coraggio / di lasciarmi così / con tutto il lavoro che c'è? / Finisci la  
stagione / e ti farò contento / finiamo dunque di lavorare / a questo bell'edificio"  
"Non ti ricordi / d'inverno, che gelo? / Tu mi prendevi a frustate / cinque o sei volte la settimana / Io tra me  
dicevo: / il bel tempo arriverà / e il tuo sporco lavoro / vada a farlo chi vuole!"

Dicono che i francesi / sono peggio del diavolo / ci fan bere solo acqua / e dormire sulla paglia / le lenzuola che ci danno / Dio mio, che buchi hanno! / Servivano da vele / sui vascelli di un tempo  
Se mi viene fra le mani un francese / quando sarò tornato a casa / gli romperò la schiena / e farò a pezzi la carcassa / con la pelle del ventre / farò un tamburo / per chiamare il diavolo / che venga in suo aiuto

Canto di protesta in cui si denunciano le dure condizioni di lavoro cui erano sottoposti gli emigrati: la prima strofa, splendida per l'efficacia e l'immediatezza delle immagini, fornisce un quadro esauriente della situazione, ma il brano ha uno sviluppo ampio, perfino inusuale per questo tipo di canti, e mantiene fino in fondo il tono vivace e aggressivo, che diventa francamente violento nell'ultima strofa.

Il secondo verso della strofa conclusiva, peraltro ("dans mon pays étrange") appare poco comprensibile, e la versione contenuta nella raccolta inedita di Emilio Tron (n. 425), che per il resto è del tutto simile alla nostra, risulta a questo punto più convincente:

Si tu viens dans mon pays  
dans mon pays je t'étrangle  
je t'arracherai les yeux  
te briserai la carcasse...

Se vieni nel mio paese / nel mio paese ti voglio strangolare / ti strapperò gli occhi / e farò a pezzi la tua carcassa...

Del testo (il sig. Pons canta quello sul trascritto sul cahier di Henri Tron di Massello, datato 1898) non ho trovato riscontri nelle raccolte di canti francesi visti, anche se si avverte in alcuni punti un'eco del canto di lavoro citato nel commento a "Il minatore ferito", "Les beaux mineurs sont pires que les bêtes" (l'espressione ripetuta "Le beau temps il viendra" e la frase "L'on dit que les Français sont pires que le diable"). È possibile quindi che si tratti di un brano di origine locale, che forse riprende e rielabora liberamente testi di argomento analogo, mentre la melodia è ben nota nelle valli valdesi, perché su questo motivo si cantano anche sia la cosiddetta "Chanson des Vaudois", riferita alle persecuzioni patite dai valdesi all'epoca dell'esilio, alla fine del XVII secolo, che "La complainte du Duc de Biron", che narra della fallita cospirazione del duca contro Enrico IV re di Francia, che portò alla condanna a morte di Biron, eseguita nel 1602.

Di questa melodia Emilio Tron, commentando la "Chanson des Vaudois" (in Ghisi-Tron, 1947, p. 4), sostiene che essa non deriva dall'adattamento di un motivo preesistente, ma che:

"sa carrure quasi liturgique, les réminiscences des thèmes musicaux appartenants aux Psaumes (v. notamment les Ps. 89, 24, 3, 123) ...semblent indiquer une formation originale et spontanée"

Il suo andamento di sapore liturgico, le reminescenze dei temi musicali appartenenti ai Salmi (v. in particolare i Salmi n. 89, 24, 3, 123)... sembrano indicare una formazione originale e spontanea.

D'altronde, le melodie più gradite al gusto popolare servivano frequentemente da base a nuove composizioni, o venivano, senza modifica alcuna, rivestite di nuove parole: nei cahier da noi raccolti compaiono testi da cantare "...sur l'air de *A travers le grillage o La prise de Gaete*", due brani diffusissimi nelle valli.

## 10/B COURENTO

*Fisarmonica cromatica: Remigio Breuza (n. 1933), orig. di Salza di Pinerolo, resid. a Pinasca - Fraz. Castelnuovo – reg. novembre 1988.*

Un'ultima *courènto*, diffusa un tempo in alta Val Germanasca, e che ricordiamo di aver ascoltato anche da Aldo Richard dei *Jourdan* di Prali: la melodia, soprattutto nel *balèt*, appare particolarmente adatta alla tastiera del *semitoun*, su cui certamente veniva suonata in origine.

## 11/B J'ETAIS ENCORE PETIT GARCON

*Maurizio Oliva (n. 1916), Inverso Pinasca – fraz. Clot – reg. maggio 1978.*

J'étais encore petit garçon  
je suis parti de ma maison  
pour aller-s-en France  
'vec la spérance  
gagner beaucoup d'argent

Tout en passant pour Pontarlier  
j'ai demandé pour travailler  
patron carrière  
m'a répondu très bien  
tailleur de pierre  
d'embauche il y en a point

Y a pas d'embauche aujourd'hui  
et nous allons retirer les outils  
et jusqu'à Pâques  
dans la bonne saison  
le coucou chante  
nous les déterrerons

Bonne saison l'est arrivée  
et le coucouc il est retourné  
sans sou sans maille  
pas beaucoup de gilet  
et sa chemise  
est toute déchirée  
sans sou sans maille  
pas beaucoup de gilet  
et sa chemise  
est toute déchirée

Ero ancora ragazzino / quando partii da casa / per andare in Francia / con la speranza / di guadagnare molti soldi

Passando da Pontarlier / ho chiesto se c'era lavoro / il capocantiere / mi ha risposto: "Ma bene, / tagliapietre, / proprio non abbiamo posti liberi"

Oggi il lavoro manca / e dobbiamo riporre i nostri attrezzi / e fino a Pasqua / fino alla bella stagione / quando canterà il cuculo / non ti tireremo fuori

La bella stagione è arrivata / e il cuculo è ritornato / senza il becco di un quattrino / il gilè consumato / e la camicia / tutta stracciata

Questo è un canto particolarmente diffuso in bassa Val Chisone dove l'abbiamo ascoltato da vari informatori, e presente anche in Val Pellice, nel repertorio di Robert Tagliero (v. Fenoglio, p. 139 e sulla cassetta del Gruppo di Ricerca "Da Pare 'n Fieul"). È certamente un brano, fra i tanti, cantato

dai “compagnons du Tour de France”, come è detto esplicitamente nella strofa seguente, tratta dalla versione appresa da Emilio Travers di Pramollo:

Mais l’hiver il est bien revenu  
mon compagnon que feras-tu  
sans sou et sans maille  
ni d’or et ni d’argent  
voilà l’usage  
des compagnons roulants

Ma d’inverno ora è tornato / mio “compagnon”, cosa farai? / Senza il becco di un quattrino / con né oro né argento / così è la vita / dei “compagnons roulants”

I “compagnons” erano dei lavoratori affiliati a delle società segrete di natura corporativa, che raccoglievano artigiani di varie categorie, fra cui un posto di primo piano era assegnato appunto ai “tailleurs de pierre”. Il loro apprendistato si svolgeva sulla strada (da cui la qualifica di “roulants”), lungo il cosiddetto “Tour de France”, che toccava le città in cui la “Société” di appartenenza era presente: l’esperienza di lavoro, e di vita, che accumulavano nel corso del viaggio avrebbe segnato la loro esistenza e affinato le loro capacità professionali:

“Tout cela c’est le voyage, qui différence les Compagnons du Tour de France des compagnons sédentaires des défunes corporations et des industries en plein développement.

C’est la raison d’être et l’origine même du Compagnonnage, qui est une libération ouvrière, un désir de se perfectionner et de mieux vivre, un idéal de fraternité forgé dans le travail... le droit de partir vers d’autres marchés du travail, de découvrir d’enrichissantes techniques, de goûter la joie de l’union avec d’autres partants, d’organiser avec eux une société avec son réseau de sièges à travers le pays” (Roger Lecotté, nella prefazione all’opera di Barret-Gurgand, pp. 8-9)

(Sta tutto nel viaggio, è quello che distingue i “compagnons du Tour de France” dai “compagnons” sedentari delle defunte corporazioni e delle industrie in pieno sviluppo. È la ragion d’essere e l’origine medesima del “Compagnonnage”, che è una liberazione operaia, un desiderio di perfezionarsi e di migliorare la propria esistenza, un ideale di fraternità forgiato nel lavoro... il diritto di partire verso altri mercati del lavoro, di arricchirsi scoprendo nuove tecniche, di gustare la gioia di unirsi con altri partendo, di organizzare insieme a loro una società con una rete di sedi distribuite attraverso il paese).

Le canzoni giocarono un ruolo importante nella costruzione dell’identità dei “compagnons”, perché erano una presenza costante nel corso del cammino, e molte di esse rimasero nella tradizione orale o vennero riadattate all’esperienza di altri lavoratori migranti, come nel nostro caso: nelle valli valdesi Emilio Tron documenta un altro brano di questo repertorio, “Le départ du compagnon du Tour de France” (n. 127), mentre fra quelli raccolti in Francia a noi noti ricordiamo un altro canto sulla partenza e sul rituale ad essa connesso (in Davenson, n. 101), quello intitolato “C’est un Picard”, su un “compagnon papetier” della Francia del Nord, inciso dal gruppo Le Grand Rouge, e un brano molto bello contenuto nel disco del gruppo francese La Bamboche, intitolato proprio “Le tailleur de pierre”, in cui il protagonista si definisce “compagnon étranger”, la qualifica attribuita agli scalpellini secondo la terminologia nota agli iniziati.

Il canto che qui presentiamo compare nel disco “*Le Galant Noyé*” in una versione della Franche-Comté, riferita però a un’altra corporazione artigiana, quella degli “charpentiers”. La città di Pontarlier, citata nella seconda strofa, si trova anch’essa nella Franche-Comté, non lontano da

Besançon, presso il confine con la Svizzera; altre versioni hanno Montpellier, che era un importante centro di riferimento per questi lavoratori

Sono evidenti le affinità fra l'esperienza dei "compagnons" e quella dei giovani valdesi che andavano all'estero a cercar fortuna, se si astrae dalla componente esoterica, pur così importante per i "compagnons", e dalla ricerca di professionalità sottesa al loro viaggio. Come osserva Christian Bromberger, a proposito dell'emigrazione dalle nostre valli (p. 19):

“Ces migrations saisonnières ... répondaient, bien sûr, à une nécessité dans un milieu rural pauvre aux ressources limitées, mais elles étaient aussi vécues comme un rite de passage sur le chemin de l'installation définitive dans la vallée... L'émigration temporaire permettait aux jeunes gens de se constituer un petit capital avant de se marier dans les vallées...”

(Quelle migrazioni stagionali ... rispondevano, certo, a una necessità in una società rurale povera dalle risorse limitate, ma erano anche vissute come un rito di passaggio verso l'insediamento definitivo nella valle... L'emigrazione temporanea permetteva ai giovani di farsi un piccolo capitale prima di sposarsi nelle valli...)

Questo aspetto, la speranza di mettere da parte un discreto gruzzolo, è ben presente nel nostro canto, ed è ribadito in una strofa appresa da Enzo Baret di Inverso Pinasca, da cantare dopo quella iniziale, che lascia peraltro presagire la conclusione ingloriosa che attende il protagonista:

Mon mère me l'a toujours dit  
l'argent qu'tu gagnes il faut bien le garder  
c'est impossible  
l'argent de le garder  
l'argent qu'je gagne  
c'est pour le cambuser

Mia madre me l'ha sempre detto / quello che guadagni bisogna metterlo da parte / ma mi è impossibile / mettere da parte dei soldi / quello che guadagno / devo spenderlo all'osteria.

Ci è parso giusto che a concludere "Tin Tun Teno" fosse la voce di *Murisi*, a cui eravamo legati da un'amicizia nata più di dieci anni fa, quando per la prima volta percorremmo la salita che conduceva alla sua abitazione ai Clot di Inverso Pinasca, da dove è partito, l'estate scorsa, per il suo ultimo viaggio.

Fra le tante canzoni che ci ha insegnato, ci piace ricordare il ritornello di quella che forse meglio rappresenta lo spirito dei cantori e dei suonatori che abbiamo conosciuto, quello spirito che, speriamo, continui ad accompagnarci fino alla fine della strada.

Vaut mieux moins d'argent  
chanter boire et rire souvent

Meglio avere meno soldi / ma cantare, bere e ridere spesso.

## OPERE CITATE NEL TESTO

### TESTI A STAMPA

- Arbaud Damase, *Chants populaires de la Provence*, 2 Voll., Aix 1862-64 (rist. anast., Marseille, 1971).
- Barret P., Gurgand J-N., *Ils voyageaient la France – Vie et traditions des Compagnons du Tour de France au XIX siècle*, Paris, 1980.
- Borgatti Mario, *Canti popolari emiliani raccolti a Cento*, Firenze, 1962.
- Brescia e il suo territorio*, a cura di Roberto Leydi e Bruno Pianta (“Mondo Popolare in Lombardia” 2), Milano, 1976.
- Bromberger Christian, *Migrations des chansons, chansons de migrations*, ne “La Beidana”, Torre Pellice, n. 6, Agosto 1987, pp. 11-32.
- Canteloube Joseph, *Anthologie des chants populaires français*, 4 voll., Paris, 1951.
- Canti popolari vicentini*, raccolti.... Da Vere Paiola - ordinati ... da Roberto Leydi, Vicenza, 1975.
- Cappelletti E., Mamino R., Pregliasco M., *Sopravvivenza e vitalità del canto popolare nell’alta Langa*, Cuneo, 1981.
- Coirault Patrice, *Formation de nos chansons folkloriques*, 4 voll., Genève, 1953-1963.
- Cultura di un paese. Ricerca a Parre* (“Mondo Popolare in Lombardia” 6), Milano, 1978
- Davenson Henri, *Le livre des chansons*, Paris, 1944 (4 ediz., Neuchâtel- Paris, 1977).
- David Martine, Delrieu Anne Marie, *Aux sources des chansons populaires*, Paris, 1984.
- Durando Mauro, *Il fratte e le tre figlie: un canto incriminato*, ne “La Beidana”, Torre Pellice, n.7, Marzo 1988, pp.60-66.
- Fenoglio Dino, *Da Pare ‘n Fieul 2*, Bagnolo Piemonte, 1978
- Ferrero Carlo, *La storia delle miniere* (Quaderno di Documentazione della Comunità Montana Valli Chisone e Germanasca), Perosa Argentina, 1988.
- Gardinali Mario, *Canzoniere Occitano*, Cuneo, 1976.
- Ghisi Federico, Tron Emilio, *Anciennes chansons vaudoises*, Torre Pellice, 1947.
- Maragliano Alessandro, *Tradizioni popolari vogheresi*, Firenze, 1962.
- Mari Alberto, Savona A. Virgilio, Straniero Michele L., *Sotto la cappa del camino*, Milano, 1985.
- Milano e il suo territorio*, a cura di F. Della Peruta, R. Leydi, A. Stella (“Mondo Popolare in Lombardia” 13), 2 voll., Milano, 1985.
- Nigra Costantino, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, 1888 (rist. anast. , Torino, 1974, 2 voll.)
- Piton Ugo Flavio, *La joi de vioure de ma gent* (Musiche e danze delle Valli Cluuzoun e Sanmartin), Cavour, 1985.
- Pons Teofilo G., *Vita montanara e tradizioni popolari alpine (Valli Valdesi) II*, Torino. 1979.
- Pratella Filippo Balilla, *Primo documentario per la storia dell’etnofonia in Italia*, 2 voll., Udine, 1941.
- Servettaz Claudius, *Vieilles chansons savoyardes. Chansons de moisson – Chansons de bergères – Chansons d’amour*, Annecy, 1910 (II ediz, Annecy, 1963).
- Seves Filippo, *Ninna-nanne, filastrocche e sorteggi raccolti nella valle di Pinerolo*, Pinerolo, 1890 (rist. anast. , Bologna, 1985).
- Tiersot Julien, *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises (Savoie et Dauphiné)*, Grenoble, 1903 (rist. anast., Marseille, 1979).
- Tiersot Julien, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris, 1889.
- Tron Emilio, *Raccolta inedita di canti tradizionali delle valli valdesi* (consultato su concessione della famiglia Tron).
- Vigliermo Amerigo, *Canavese che canta*, Ivrea, 1985.
- Vigliermo Amerigo, *Indagine sul Canavese*, Ivrea, 1974.

## INCISIONI

*Alessandria e il suo territorio*, A cura di F. Castelli, LP Albratros, 1978.

La Bamboche, *La Bamboche*, LP Hexagone, s.d.[197.].

*La bello a la fênétro*, *Registrazioni dal vivo di cantori e suonatori delle Valli Chisone e Germanasca*, Mc.Sombrero. 1983.

La Cantarana, *Sur l'air de tra la la la ...*, LP Sombrero, 1985.

*Canté Balé Fijette*, *Registrazioni dal vivo di cantori e suonatori delle Valli Chisone e Germanasca e della pianura pinerolese*, Mc Sombrero, 1986 (I ediz. 1981).

Canzoniere Popolare Veneto, *El miracolo roverso*, LP Fonet/Cetra, 1975.

Da Pare 'n Fieul, *L'è mach 'l temp ch'a manca për canteje tute*, Mc Drums, 1980.

*Le galant noyé*, *Ballades et chansons traditionnelles françaises*, LP Le Chant du Monde, 1974.

Le Grand Rouge, *Le Grand Rouge*, LP Cezame, s.d. [197.].

Gruppo di Musica Popolare di Pinerolo, *La bello vigno*, Mc Sombrero, 1982.

Italo [Baret] e Guido [Lageard], *La courenta de noutra valadda*, Mc Sombrero, 1981.

Italo [Baret] e Guido [Lageard], *Musicca de noutra valadda*, Mc Sombrero, 1982.

Mea d'Ora, *In miezz al camp – Canti e musiche della Valle Onsernone*, LP Museo Onsernonese Ediz., 1987.

*Violoneux et chanteurs traditionnels en Auvergne - Cantal*, LP Le Chant du Monde, 1977.