

“Giganti di pietra” o “vascelli d’arcaico”? ***Il caso del canto di tradizione orale in lingua walser***

Oggetto di questo breve saggio sarà una fugace “incursione” nel territorio culturale “Walser”, colto nella visuale - sino ad oggi insolita - della sua tradizione musicale orale. Non è certo questo il luogo più adatto per svolgere un’analisi approfondita intorno alle origini storiche di questi “uomini della montagna”:¹ stiamo parlando di quelle tribù nomadi ed alemanne che a partire dagli ultimi secoli del Medioevo abbandonarono le proprie terre d’origine creando nuovi insediamenti lungo le più alte valli delle Alpi centrali e occidentali. Ancora oggi, nelle colonie situate nell’area alpina (a partire dunque dalla Savoia e Valle d’Aosta, lungo Piemonte, Lombardia, Liechtenstein, Svizzera e sino a Vorarlberg e Tirolo in territorio austriaco) si riscontra una preziosa conservazione (seppur naturalmente soggetta a varie influenze e contaminazioni) delle antiche tradizioni, usanze culturali, alimentari, giuridiche, architettoniche, e naturalmente di una parlata alpina che ha mantenuto nel tempo caratteristiche di grande interesse per gli studiosi della cosiddetta “*questione walser*”.²

Nel corso degli ultimi anni, la bibliografia di studi e ricerche dedicate a vari aspetti di questa cultura (legati come si è detto a storia, linguistica, etnologia, antropologia, diritto, architettura...) si è notevolmente accresciuta, arricchendosi di nuovi ed anche recenti contributi.³ La nostra attenzione si vuole rivolgere però alla dimensione musicale, ed in particolare ai canti della tradizione orale: appare evidente come tale aspetto non sia stato sinora realmente approfondito, se non nell’ambito di opere e studi di più ampio respiro, e mai, comunque, mediante un’analisi estesa e rigorosa.

Se è vero che non mancano, nel corso degli anni, esempi di ricerche che offrano approfondimenti in merito alla questione,⁴ occorre denotare come esse siano limitate a singole e specifiche aree di riferimento, e spesso limitate al solo aspetto “letterario” degli esiti. Vengono cioè riportati i testi dei singoli canti, ma è assente una loro trascrizione melodica, ed è spesso impossibile risalire al materiale sonoro acquisito durante la raccolta. Unica eccezione, il “Canzoniere” edito dal Centro Studi e Cultura Walser di Gressoney/Issime, in territorio aostano,⁵ che riporta testi e trascrizioni, seppur corredate da esecuzioni oggetto di rielaborazione, e non dagli esiti acquisiti alla fonte.⁶

In questo contesto s’innesta il Progetto di ricerca “Walser Lied”, ideato dall’Associazione Cantar Storie di Domodossola, che intende attuare il primo tentativo di ricerca filologica ed etnomusicologica ad “ampio raggio” intorno agli esiti della tradizione musicale orale in lingua Walser. Il lavoro, svolto secondo l’ottica di “doppio binario” già sperimentata nell’ambito della ricerca svolta negli anni precedenti intorno agli esiti della tradizione ossolana,⁷ è incentrato sul territorio delle colonie piemontesi di Formazza, Macugnaga, Rima e Rimella, di quella aostana di Gressoney e della colonia elvetica di Bosco Gurin,⁸ cercando dunque di solcare un primo passo verso l’ampliamento e la sistematizzazione delle indagini svolte negli anni passati, con l’innesto di nuovi risultati frutto di acquisizioni più recenti. L’archivio sonoro risultante è attualmente composto da oltre 100 esiti acquisiti alla fonte, di cui si dispone di registrazione, trascrizione melodica, linguistica, traduzione e note di approfondimento.⁹

È questo, dunque, il “teatro” ove ci si muoverà, tentando di evidenziare, mediante l’ausilio di alcuni esempi, la reale e spesso fraintesa valenza culturale del patrimonio musicale orale walser. Da qui il provocatorio titolo di questo intervento: spesso, ed a diversi livelli di studio ed approfondimento, i risultati di ricerche svolte sul campo (ed anche, ma non solo, a livello musicale) sembrano assumere un ruolo particolaristico ed inevitabilmente ristretto.

Il canto ricordato da un'anziana abitante di Macugnaga, piuttosto che di Formazza, Rimella o Gressoney, diviene un reperto raro, da custodire con attenzione negli spazi ristretti di un forziere: lo si descrive come unico ed irripetibile, un "gigante di pietra" che da sempre ha vissuto in quel luogo, tra quei momenti e negli spazi tra le case, e sempre là è destinato a rimanere, immobile.¹⁰

Certo, non si vuole negare la "piccola" storia di ognuno di quei canti oggetto di ricerca, e di attenta e rigorosa acquisizione. Una storia legata a rapporti familiari, traversie, dolori e partenze, faticosi ritorni e innominabili paure, a nomi vergati su un albero genealogico ed alle pagine di libri di fotografie. E nemmeno ridurre l'indiscutibile valore affettivo che ogni comunità rivolge ai reperti tramandati dalla propria memoria storica. Il rischio sempre presente è però quello di offuscare le tracce di un viaggio ben più vasto ed universale, quello che collega il singolo esito ad altri che provengono da territori vicini o distanti, anche oltre i confini geografici, naturali, religiosi e linguistici, dimenticando così la reale natura di ogni canto tradizionale, destinato da sempre a viaggiare, da sempre, come un vascello dalla prua allungata, lungo rotte invisibili, di cui è possibile solamente individuare linee raminghe, nell'oceano e tra le nebbie dell'arcaico.¹¹

Si utilizzeranno ora alcuni esempi, tratti dall'archivio "Walser Lied", ed acquisiti rispettivamente a Macugnaga, in Valle Anzasca, nel borgo svizzero di Bosco Gurin e nella colonia valesiana di Rimella. Mediante un'illustrazione degli esiti acquisiti alla fonte, si cercherà di comprendere la valenza dei rispettivi riferimenti storici e bibliografici, anche nella loro estensione "spaziale". Sarà dunque l'occasione, seguendo quella filosofia del "doppio binario" di cui s'è già accennato, per presentare una elaborazione corale che, libera da influenze e da legami di presunta e forzata "fedeltà" all'originale, ha l'intento di farne sprigionare e tornar libera l'essenza.

Il primo esito, *Ol Meitji so wilt tü chüo?* («O bella, vuoi venire?») ¹² proviene dalla colonia ossolana di Macugnaga, e fa parte della ricerca condotta negli anni 1975/1977 dallo studioso elvetico Max Waibel.¹³ In quegli anni Waibel visse interi periodi direttamente "in loco", occupandosi di acquisire un'approfondita conoscenza di usanze, caratteristiche, specificità linguistiche dei walser di z' *Makana*: i risultati del suo lavoro sono contenuti nella preziosa opera sopra citata, mai sinora (per motivazioni in vero difficili da comprendere) tradotta in lingua italiana. In una delle ultime parti del volume compaiono, debitamente trascritti, circa 50 esiti musicali orali; la mancanza di una trascrizione delle linee melodiche è stata superata grazie alla collaborazione dell'autore, ed ecco allora, con l'ausilio del supporto sonoro, la possibilità di effettuare una trascrizione quale quella qui di seguito presentata.

Scheda [1] - Ol Meitji so wilt tü chüo

Trattandosi di esiti in lingua straniera (e, specialmente, in una lingua della quale non esiste un'univoca modalità di scrittura e grafia), fondamentale - nell'ambito del progetto qui intrapreso - diviene il supporto di esperti (e dunque, almeno uno per ognuna delle singole colonie) in grado di fornire una versione rigorosa del testo letterario. Così è avvenuto: si noti, nel testo, la disposizione degli accenti, l'utilizzo delle maiuscole, l'ausilio delle "doppie": è il realizzarsi di un arduo tentativo, tradurre "su carta" ciò che per secoli è rimasto nell'orizzonte dei suoni, della lingua parlata.

Diamo, ora, uno sguardo alla traduzione, realizzata seguendo il senso letterale del testo. Un giovanotto propone ad una graziosa fanciulla i suoi inviti, dapprima una innocente passeggiata verso le pendici di un monte, quindi - con intento più ardito - un'attività di contrabbando... e infine, l'amore. Anche a quest'ultimo invito la risposta è affermativa, diversamente da quanto si riscontra in un esito simile, sempre acquisito a Macugnaga, ma dalla differente conclusione.¹⁴

Si potrebbe ora pensare, anche di fronte alla specificità linguistica, ad un tema tipicamente “walser”, forse con remote origini alemanne. In realtà, appare fondata l’ipotesi che il canto si ricolleggi ad un archetipo ben più “universale”, e dunque riflesso e ripreso in molteplici versioni, che sfuggono ad una stretta logica geografica. Il tema dell’ “*invito*” (sia esso accettato, o respinto) è di certo radicato nella vicenda esistenziale umana, e proprio per questo non lontano da quell’orizzonte variegato e diffuso costituito dalla tradizione orale. Ne è un esempio - di certo non l’unico - quanto Leone Sinigaglia, (AGGIUNGERE QUALCOSA SU DI LUI) acquisisce in territorio (ed in lingua) piemontese, proponendone la trascrizione con il titolo di “*Invito respinto*”: la lettura del testo non lascia spazio a dubbi, in quanto ad analogie.¹⁵

*“Oi bela, vureisi vnì, ai pocio, ai pocio.
Oi bela, vureisi vnì, ai pocio cun mi?”*

L’esempio è alquanto semplice, eppure già significativo: un primo indizio di come, anche nell’orizzonte degli esiti in lingua walser, non manchino spunti e legami con ambiti e contesti apparentemente estranei e lontani dalla più naturale direttrice storica nordica e alemanna. Non è certo l’unico indizio: ne esistono altri, come vedremo, ancora più evidenti e strutturati. È il caso però di soffermarci sull’elaborazione dell’esito appena esaminato: come si è detto, è questo il secondo “binario” del progetto seguito dall’Associazione Cantar Storie per la presentazione dei risultati della propria ricerca. Non è questa l’occasione per soffermarsi sul ruolo, seppur fondamentale, del musicista nella sua attività di composizione sugli esiti della tradizione orale, ma il lavoro svolto dal Maestro Bruno Pasut su “*Ol Meitji so wilt tü chùo*”, in stretta collaborazione con i ricercatori sul campo, è un mirabile esempio di come la rielaborazione del motivo (in questo caso a cinque voci dispari)¹⁶ non comprometta in alcun modo, ed anzi ponga in risalto, quel senso di lieve ed “antica” freschezza insito nell’esito acquisito alla fonte.

Scheda [2] - Ol Meitji so wilt tü chùo (Bruno Pasut)

Ma, come si diceva, non mancano esempi ancor più emblematici. Si pensi ora ad un’altra delle lezioni presentate da Costantino Nigra nella sua fondamentale opera di raccolta di canti tradizionali piemontesi, e conosciuto dagli etnomusicologi come “*L’eroina*”.¹⁷ Il tema è alquanto diffuso, e conosciuto: una proposta di matrimonio, repentina e velocemente accettata, la fanciulla e il conte che partono nella notte, a cavallo, con lui che la conduce verso terre lontane. Sembra il perfetto preludio ad un idillio; ma proprio durante il viaggio, di fronte all’innocente nostalgia della ragazza, ecco rivelarsi la reale natura del conte, in realtà malvagio ed in preda alla follia: nella versione acquisita a Croveo, in Valle Ossola¹⁸ (e qui di seguito presentata, limitatamente al testo letterario) la conclusione è tragica, ma favorevole alla fanciulla, che riuscirà a liberarsi e a tornare verso casa.¹⁹

*La sera la domanda, la notte la sposò,
ed a la mattin bon’ora ed in Francia la portò.*

*La fece trenta miglia senza poter parlar;
ma ne fece trenta d’altre, la incomincia a sospirar.*

*«Che sospiri mio amore... cos’hai da sospirar?»
«Io sospiro la mia mamma che mai più la rivedrò».*

*«Se sospiri per questo, sospiri con ragion...
ma se sospiri per altro, il pugnale è preparà...!»*

*«Guarda là in quel monte, rimira il mio castèl:
là ci son tre spose belle che son già rimaste là!»*

“Giganti di pietra” o “vascelli d’arcaico”?

«Par piasé sor conte, mi presta il suo pugnàl?
Che mi vöi taié una rama per far ombra al mio caval...»

*La rama l'è tagliata, il cavallo all'ombra sta...
ma la testa del sor conte là per terra l'è cascà!*

Di questo esito si conoscono numerose versioni, acquisite in tutto il territorio italiano (dal Trentino all'Emilia Romagna, sino a Toscana, Lazio ed Abruzzo), ma un'analisi geograficamente più estesa riconduce a lezioni diffuse in numerosi paesi europei: Scandinavia, Spagna, Francia, Ungheria e paesi anglosassoni (dov'è nota come la ballata di “*Lady Isabel and the elf knight*”).²⁰ Molti gli studiosi, poi, che hanno cercato di chiarirne le origini più lontane, da F.J. Child al danese Sophus Bugge, quindi l'ungherese Lajos Vargyas e - in tempi più recenti - l'etnomusicologo italiano Roberto Leydi. Il riferimento più comune ci conduce alla leggenda di Barbablù, mentre qualcuno ipotizza legami con la leggenda ebraica di Giuditta ed Oloferne, ed altri alla mitologia ungherese e slovena, attraverso le migrazioni magiare.²¹ Potrebbe non finire qui... ma è interessante, tornando all'ambiente principale della nostra analisi, riferire di un esito acquisito a Bosco Gurin, colonia walser situata in territorio elvetico, dalla voce di Erika Della Pietra, nell'anno 2003.²²

*Es Reitet ein Ritter wohl über den Rein,
Und singt ein schönes Liedlein,
Ein Liedlein von dreierlein stimmen
Er tadis gar manches (Mal) singe.*

Un cavaliere va tranquillo lungo il Reno,
e canta una bella canzone,
un motivo dalle tre tonalità
che lui intona tante volte.

*Sobald ein Mädchen das gesang hort,
So springt es zu der Kammer ein...
«Ach konte ich singe wie Höre,
Vill geben mein Treu, und meine Ehre.»*

Una fanciulla è là che ascolta
ed esce lesta dalla sua stanza...
«Posso cantarvi ancora ciò che avete sentito,
ve lo giuro con fede, e sul mio onore.»

*Er nahm Sie, bei dem Girtelschlos,
Und scvi(n)gt Sie auf der hoche gleich:
Sie ritten gar schnell und gar'balde
in einem stok'finsterem Valde.*

La prende con sé, dal suo palazzo,
e balza veloce sulla sella:
cavalcano lesti
verso una valle oscura e tenebrosa.

*Sie Rittens gar bald ein halbe Stun
Da kommen Sie unter einem Turtel-Baum:
«Vihr vollen ein venig karisiren,
Schons Metchen, las dich nicht ferfuhren...!»*

Vanno per un'altra mezz'ora
finché giungono sotto a un albero:
«Ora ti voglio accarezzare,
bella fanciulla, lasciati sedurre...!»

*«... Vihr können hier nicht langer sein,
Vihr vollen ein stuklein weiters gehen,
Vihr müssen zum selbigen Brunnen
Vo Vasser und Blut ausrint.»*

«...Ma non possiamo restare a lungo,
dobbiamo allontanarci,
sin là, fino alla fonte
dove l'acqua zampilla col sangue.»

*Sobald das Mädchen die Red fernimt
Fangt es an zu veinen,
Der Ritter schaute Im ins Angesicht:
«Schons Mädchen, was hast du zu bedrauren...?»*

Non appena la fanciulla scorge il suo rosso
comincia a piangere, disperata,
e il cavaliere la guarda negli occhi:
«Bella fanciulla, cosa ti affligge...?»

*«Beträurest über deines Fatters gut
Oder veinst du über dein stolzer muht...?»
«Ich veine über die Tanne,
vo elf Jungfrauen daran hangen...»*

«Ti disperer per i tuoi genitori.
o per la tua stanchezza...?»
«Piango per quest'albero,
a cui sono appese undici vergini...»

*«Ach Mädchen liebes Mädchen mein,
Lass dich nicht so bedrauren sein:*

«Ah fanciulla, mia cara fanciulla,
lascia che te lo dica: ti dovrai disperare:

*Die zwölfte must du verden,
Unter die Tanne da must du Sterben.»*

*«Ach Ritter, lieber Ritter mein,
Erlaube mir drei schrejelein...»
«Drei schrejelein erlaube ich dir gern:
Hier ist niemand der dich kan erhoren...»*

*Der erste schrej der Sie that
Der that Sie ihren Fatter zu:
«Ach Fatter, kom schnell und garbalde
In diesem Stokfinsterem Valde...!»*

*Der andere schrej der Sie that,
Der that Sie ihrer Mutter zu:
«Ach Mutter, kom schnell und garbalde
In einem Stockfinstere Valde...!»*

*Der dritte schrej der Sie that,
Der that Sie ihren Bruder zu:
«Ach Bruder, kom schnell un garbalde
Sonst mus ich ja sterben im Valde...!»*

*Ihr Bruder var ein Jegersmann
Der alle Tiher erschiesen kann:
Er horte sein Schwesterlein schreien,
Er tatis die Hundelein sch(v)eigen.*

*Er zuche der Bigse der hane auf
Und schießt dem Ritter der koff in zvej:
«Halt, ein las mein Schwesterlein leben
Der Lohn vill ich dir geben...»*

*Er nimt sein Schwesterlein bei der veise Hand.
Und fuhrte Sie in sein Fatterland:
«Ach Schwester, solst vissen und glaube,
Das du keinem Ritter mehr solst glauben!»*

*«Ach Bruder, Lieber Bruder mein,
vie kon ich Dir vohl dankbar sein...
Ich vunsche das Dir Gott geben
Der Lohn zum Evigen Leben.»*

tu sarai la dodicesima,
e sotto a quest'albero dovrai morire.»

«Ah cavaliere, mio caro cavaliere,
concedimi tre grida...»
«Tre grida te le posso concedere:
nessuno qui ti potrà sentire...»

Il suo primo grido
è per suo padre:
«Ah padre, vieni qui veloce e lesto
in questa valle oscura...!»

L'altro grido che lei fa
è per sua madre:
«Ah madre, vieni qui veloce e lesta
in questa valle oscura...!»

E il terzo grido
è per suo fratello:
«Ah fratello mio, vieni qui veloce e lesto
in questa valle oscura...!»

Suo fratello è un cacciatore
che sa colpire tutti gli animali:
sente sua sorella gridare
e fa correre in silenzio i suoi cani.

Poi sguaina nella mano la sua sciabola
e il cavaliere tenta di fuggire:
«Fermo, lascia che mia sorella viva
ti darò quello che meriti...»

Poi prende sua sorella per le sue mani pallide
e la porta verso casa:
«Ah sorella, dovrai imparare
a non credere più a nessun cavaliere!»

«Oh fratello, fratello mio caro,
ti sarò riconoscente...
spero che Dio ti conceda
la ricompensa di una vita eterna.»

Inutile sottolineare la valenza del “ritrovamento”: indubbio è, anche, il riferimento alla lezione dell’*Eroina*. Le varianti non sono, è giusto dirlo, indizio di dubbio, ma un chiaro esempio delle diramazioni che segue il canto nel suo viaggio, ramo dopo ramo. Ecco dunque l’invito del cavaliere, che non è qui un’esplicita proposta ma una dolce canzone che fa innamorare (e da qui si potrebbe aprire un’ulteriore viaggio, facendo riferimento a quegli esiti dove è proprio un canto a conquistare l’amore, spesso disatteso o dall’inafausto destino),²³ anche qui un albero con le fanciulle appese ai rami, come in molti esiti europei, e il particolare macabro di una fontana da cui sgorga acqua mista a sangue. Differente ne è, anche, l’epilogo: la salvezza passa attraverso il richiamo ad un fratello, ed è la casualità a divenir fortuna, permettendo un felice ritorno a casa, non senza morale e consolatoria conclusione.

Cosa dire, allora. Partire dalle baite in pietra di Bosco Gurin, dall’isolamento di un borgo alpino in apparenza inespugnabile, e stretto nella morsa dei monti... e trovarsi là, lontano, tra le brughiere scozzesi, o lungo le steppe dei deserti.

Là dove lontano si narrava di Oloferne, o di uomini senza nome che conquistavano giovani vergini lasciando le loro teste innocenti appese ai rami di un grande albero. Pagine e pagine, libri ed altri libri non basterebbero, forse, per “dire”, cercare e, ancora, raccontare.

Ma è ora il momento di passare all'ultimo esempio, certamente già noto e - comunque - non privo di altre sorprese. Il tema è quello di uno dei più diffusi “canti per l'infanzia”, di cui si riscontrano numerose versioni, in tutto il territorio italiano, dal Piemonte alle Marche, conosciuto come “*Susanna si fa i ricci*”. Una fanciulla s'agghinda i riccioli prima di recarsi al ballo, là resta sola e sconsolata fino a che la raggiunge un principino. Finalmente, l'agnato invito: due, tre salti, e il fiore che dai capelli di Susanna cade a terra. È il tempo di un bacio, e poi, la notte: solamente molto tardi lei ritorna a casa, trovando il babbo alla finestra ad aspettarla, minaccioso. La vicenda si conclude così, con la violenza del padre, ed altro tempo passa, sino a quando il principino la sposerà. È questo, anche, il contenuto dell'esito acquisito a Rimella, in Valsesia, nell'ambito di una ricerca svolta negli anni '40 e di cui si è recentemente recuperato il prezioso materiale sonoro: la lingua è quella, inconfondibile, dei “Walser”, ma la storia narrata coincide senza dubbio con quella di cui riferisce il Nigra, la lezione de “*La bella al ballo*”.²⁴

Scheda [3] - Susanne màcht üf zàr

Anche in questo caso, un approccio miope avrebbe potuto farci pensare a “*Susanne*” come a un canto custodito dalla memoria valesiana, o ad un reperto incastonato nella tradizione musicale walser. Ben più ampi sono gli orizzonti che si schiudono dinanzi allo sguardo del ricercatore, del musicista che s'affiancano a questo esito apprestandosi ad intraprendere la propria attività, sia essa di studio o compositiva. Ed è da qui che prende il via l'ultima tappa del breve viaggio che stiamo compiendo: ancora una volta l'elaborazione dell'esito, vissuta ancora una volta come processo di decifrazione e “liberazione” degli impulsi celati negli anfratti della vicenda, anche là dove la memoria dei cantori ha incontrato pause ed ostacoli, subendo l'inesorabile influsso del tempo.

È questa la chiave di lettura di “*Susanne màcht üf zàr*”, elaborazione che si proverà ad esaminare nel dettaglio, partendo da quella scheda filologica poco sopra presentata.²⁵ Proprio da lì ha ricominciato a scorrere il viaggio.

Scheda [4] - Susanne màcht üf zàr (Luca Bonavia)

Un'occhiata al testo (collocato a calce della partitura) permetterà di evidenziare gli interventi che il musicista ha voluto attuare: come si vede, non sono significativi (se non per la traduzione, più “libera” e comunque fedele al senso letterario della vicenda), ma è importante sottolineare come anche questa dimensione (spesso sottovalutata, in ambito di esecuzione corale) assume un proprio risalto, ed una specifica valenza interpretativa.

L'esito viene suddiviso in quattro parti, quasi fossero gli atti di una *pièce* teatrale. Ad ognuno è attribuito un titolo: “*Da lontano...*”, “*Il ballo*”, “*L'ora del ritorno*” e “*Nel vento...*”. Da qui si comincia a intravedere l'idea “registica” che avvolgerà la composizione: la linea narrativa apparirà agli ascoltatori dapprima chiara, limpida, precisa nei suoi tratti salienti. Quindi, col trascorrere degli avvenimenti, così come nella memoria del latore spontaneo dell'esito, vi saranno dimenticanze, silenzi, un senso di crescente confusione che sarà, come vedremo, segnata dal soffiare di un vento tempestoso. Entra così, anche in partitura, un elemento che sta “attorno” alla vicenda narrata, ed al suo svolgimento armonico: è il *tempo*, che raggiungerà chi è all'ascolto sconvolgendo persino gli ultimi frammenti di testo, quasi del tutto scordati.

Uno sguardo, ora, all'elaborazione. Dapprima due solisti recitano le prime strofe, su un sottofondo di corni, imitati dal coro che intona la linea melodica. Quindi, altri due solisti (questa volta cantando) s'avvicinano al momento del ballo, che sarà scandito dal ritmo di baritoni e bassi: lì s'innesta il canto dei tenori. Entra in scena, anche, un elemento "visivo": i cantori potranno muoversi con libertà sul palco, a tempo di danza, durante l'esecuzione. Ma il tempo scorre, ed a misura 39 il ritmo rallenta, d'improvviso, i colori si fanno più cupi: il principino la bacia, ma la nostra attenzione è già al babbo, che alla finestra aspetta Susanne, con aria minacciosa. A tempo stentato, è il suo richiamo: cambia anche la luce, evidenziata dal breve *bicinium* dei due tenori soli. Ed è qui che alcune voci prendono a imitare soffi di vento, "dapprima lievi, quindi più turbolenti e minacciosi": il vento non cesserà mai, sino al termine del brano. A tempo più largo (e siamo a misura 50) entrano in scena quattro solisti, che potranno disporsi al centro del palco, mentre gli altri - soffiando - avranno libertà di movimento, potendo anche (è un'idea) mescolarsi al pubblico in sala. L'effetto di "sfumatura", senza più contorni netti, precisi, chiari, è ulteriormente sottolineato da queste ultime misure: i quattro solisti eseguono la propria parte, a forma di canone, intonando però, contemporaneamente, i testi delle strofe restanti. L'effetto sarà volutamente confuso, tra voci, altre voci e vento: sin quando il vento si placa, assieme ai volumi del canto, ed un solista prende ad intonare quel verso iniziale, "Susanne màcht üf zàr", facendoci tornare al momento dell'attesa, con Susanna ad agghindarsi i riccioli al pensiero del ballo. Poi ancora vento, a perdersi, e il silenzio.

È proprio il silenzio, a chiudere il nostro viaggio. Un viaggio cominciato tra luoghi inaccessibili, là dove un popolo arrivò, secoli e secoli fa, per continuare e ricominciare una vita. Là si viveva, anche nel canto, cogliendo impulsi di provenienza lontana, ricordi senza un tempo ed un dove, che solamente una paziente ricerca tra libri e vecchi saggi polverosi può scorgere. È solamente un bagliore, una traccia: un invito dagli esiti felici, un'amore che si trasmuta in follia, la speranza racchiusa in un ritmo di danza.

Invisibili sono le rotte di questi vascelli d'arcaico, che al di là di ogni ingenua convinzione non conoscono barriere, ostici confini, silenzi di lingue incomprensibili, ma solamente le nebbie del tempo, e gli spazi di un cosmico vagare.

Note

1 Cfr. RIZZI, ENRICO, *I Walser*, Fondazione Enrico Monti, Ornavasso, 2003, p. 7..

2 Si veda come riferimento essenziale, per uno sguardo generale sulla storia e cultura walser, oltre a RIZZI, op. cit., il volume di RENZO MORTAROTTI, *I Walser*, Ed. Giovannacci, Domodossola, 1979.

3 È utile il riferimento ad una bibliografia generale relativa alle colonie walser alpine, riportata nell'ambito del sito web <http://www.walser-alps.eu>, tuttora in fase di aggiornamento ed implementazione.

4 In particolare è opportuno fare riferimento all'opera di EMIL BALMER, *Die Walser im Piemont*, Verlag. A. Francke AG, Bern, 1949 (contiene numerosi testi di esiti in lingua walser acquisiti nelle colonie piemontesi, senza alcun riferimento alle melodie); i volumi di ARISTIDE BARAGIOLA, *Folklore di Formazza*, Arnaldo Forni Editore, 1981, e *Folklore di Val Formazza e Bosco Gurin*, Fondazione Enrico Monti, Ornavasso, 2003 (anche in questo caso compaiono i testi di numerosi canti, senza trascrizioni musicali). Per quanto riguarda inoltre le opere di Max Waibel, e la ricerca condotta dal Centro Studi e Cultura Walser di Gressoney, si vedano le specifiche note riportate in seguito.

5 Cfr. CENTRO STUDI E CULTURA WALSER DI GRESSONEY, *Canzoniere di Gressoney e di Issime*, edito in proprio, Milano, 1991.

6 È importante accennare inoltre a *Der Dütsch alte tanz in Goms und z' Gurin*, manoscritto (di autore sconosciuto) contenente i risultati di una ricerca svolta in Valle Formazza e nei territori contigui negli anni '50. Sono in esso riportati testi e trascrizioni delle melodie, delle quali non è però possibile verificare l'attendibilità.

- 7 Cfr. BONAVIA LUCA, BONAVIA LORIS, *Cantar Storie*, 3 voll., Editore Grossi, Domodossola, 1999/2003. L'opera comprende complessivamente 166 canti ricordati nel territorio delle valli ossolane, per ognuno dei quali è riportata una scheda filologica dell'esito acquisito alla fonte ed una elaborazione per coro a voci virili e miste, oltre a 2 CD audio contenenti una scelta degli esiti originali.
- 8 Per quanto riguarda Bosco Gurin, si ricorda l'opera di Aristide Baragiola, citata in precedenza, ed inoltre si veda GERSTNER-HIRZEL, EMILY, *Reime Gebete Lieder und Spiele aus Bosco Gurin*, Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel, 1985, contenente testi e trascrizioni (ancorché senza documentazione sonora) di esiti acquisiti in loco.
- 9 È attualmente in fase di ultimazione una cospicua ricerca condotta nell'ambito di uno specifico Progetto Interreg, denominato "Walser Alps", svolto da parte di una Associazione di scopo costituita sul territorio ossolano e costituita da Associazioni Walser e Comuni del territorio, incentrata ad ampio raggio su cultura e tradizioni walser. La parte del progetto relativa agli esiti della tradizione orale viene svolta dall'Associazione Cantar Storie di Domodossola.
- 10 Si veda, ad ampliamento dei temi accennati, *La dimensione arcaica delle fonti orali*, trascrizione dell'intervento dell'autore al Convegno svolto a Lamon (Belluno) il 26 giugno 2005 nell'ambito delle giornate di studio sul canto popolare organizzate dalla Consulta Provinciale di Belluno dell'A.S.A.C. Il saggio è stato pubblicato sui nn. 163 e 164 de "La Cartellina".
- 11 Cfr., ad ulteriore approfondimento del tema, l'intervento del Maestro PAOLO BON apparso su *Diapason - Periodico dell'Associazione Cori della Toscana* (anno XVI n. 52 - maggio/agosto 2001) dal titolo "Musica popolare: teoria dell'arcaico in contrapposizione alla teoria del sociale specifico".
- 12 Cfr. CANTAR STORIE, op. cit., vol. 3^a, p. 62.
- 13 Cfr. WAIBEL, MAX, *Die volkstümliche Überlieferung in der Walserkolonie Macugnaga (Provinz Novara)*, Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel, 1995, n. 487, p. 198.
- 14 Cfr. CANTAR STORIE, op. cit., vol. 1^a, p. 87, anch'esso riportato in WAIBEL, op. cit., n. 488, p. 198. Nelle pagine successive è riportata una elaborazione per coro a voci virili, ad opera del Maestro Marco Maiero.
- 15 Cfr. LEYDI, ROBERTO (a cura di), *Canzoni popolari del Piemonte - La raccolta inedita di Leone Sinigaglia*, Ed. Diakronia, Vigevano, 1998, p. 77.
- 16 Cfr. CANTAR STORIE, op. cit., vol. 3^a, p. 64. Dello stesso esito esiste anche una elaborazione per coro a voci virili, sempre opera del Maestro Bruno Pasut, sinora mai pubblicata, e nel repertorio del Laboratorio Corale Cantar Storie di Domodossola.
- 17 Cfr. NIGRA, COSTANTINO, *Canti popolari del Piemonte*, 2 voll., Ed. Reprints Einaudi, 1974, p. 100, n. 13, "L'eroina".
- 18 Cfr. CANTAR STORIE, op. cit., vol. 2^a, p. 220.
- 19 Dell'esito è stata pubblicata una elaborazione per coro a voci virili, opera del Maestro Paolo Bon. Cfr. Cantar Storie, op. cit., vol. 2^a, p. 221.
- 20 Cfr. *The English and Scottish Popular Ballads*, Edited by Francis J. Child (Five Volumes), New York, Dover Publications, 1965 (la prima pubblicazione avvenne negli anni 1894-1898).
- 21 Cfr. BONAVIA, LUCA, "Rimira il mio castel - La versione ossolana della ballata dell'Eroina. Pubblicato su *Almanacco Storico Ossolano 2002*, Ed. Grossi, Domodossola, 2001, p. 177.
- 22 Cfr. GERSTNER-HIRZEL, op. cit., p. 149, traduzione a cura di Luca Bonavia. La registrazione dell'esito acquisito alla fonte è conservata nell'Archivio sonoro dell'Associazione Cantar Storie di Domodossola.
- 23 Si veda in particolare la lezione de "Il corsaro", riportata in NIGRA, op. cit., p. 119, n. 14.
- 24 Cfr. NIGRA, op. cit., p. 538, n. 99, "La bella al ballo".
- 25 L'elaborazione, ad opera dell'autore, è sinora inedita, ed appartiene al repertorio del Laboratorio Corale Cantar Storie di Domodossola.