Riprendiamo in questo numero gran parte degli interventi del corso "*Mots et musique. Le français à travers le chant*", tenutosi tra febbraio e aprile, e organizzato dal Centro Culturale Valdese nel quadro della tutela delle lingue minoritarie.

Il tema del canto alle Valli ha suscitato grande interesse presso un pubblico che per ogni serata comprendeva circa sessanta o più persone; riteniamo che lo stesso interesse possano averlo i lettori e le lettrici de «la beidana». Ci auguriamo di poter pubblicare altri articoli sull'argomento in uno dei prossimi fascicoli, in particolare riguardo agli altri aspetti affrontati dal corso.

La redazione

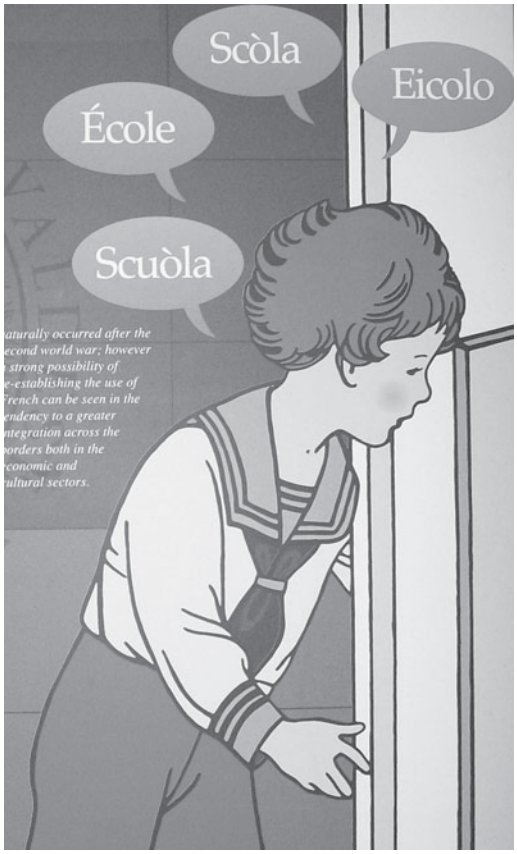


Immagine: grafica Hapax
(dalla mostra Le Valli Valdesi
Fondazione Centro Culturale Valdese)

FONDAZIONE CENTRO CULTURALE VALDESE

COMUNITÀ MONTANA VAL PELLICE

REGIONE PIEMONTE

La Fondazione Centro Culturale Valdese,
su incarico della Comunità Montana val Pellice - Sportello linguistico
"Servizio delle lingue francese e occitana", istituisce il

CORSO DI LINGUA E CULTURA FRANCESE 2007-2008

MOTS ET MUSIQUE LE FRANÇAIS A TRAVERS LE CHANT

PAROLE E MUSICA IL FRANCESE ATTRAVERSO IL CANTO

La permanenza del francese alle Valli valdesi è molto legata alla conoscenza delle canzoni. Il corso presenterà una panoramica dei vari generi musicali: dalle complaintes, ai salmi, alle canzoni storiche, al repertorio dei canti popolari, ai cantautori. Ogni lezione sarà tenuta da un relatore accompagnato da uno o più cantori e/o musicisti.
Il corso di formazione, aperto a tutta la popolazione, è destinato agli operatori amministrativi, tecnici e culturali che agiscono sul territorio, al fine di fornire gli strumenti per meglio comprendere la realtà linguistico-culturale in cui operano.
I corsi sono gratuiti e sarà rilasciato ai partecipanti un attestato di frequenza.

PROGRAMMA

12 febbraio - Torre Pellice - via D'Azeglio 10 ***Entre histoire et mémoire: les Cahiers de chansons,*** Enrico Lantelme
19 febbraio - Villar Pellice - viale I Maggio 37 ***Le chant populaire,*** Jean Louis Sappé e Maura Bertin
26 febbraio - Luserna San Giovanni - via Roma 31 ***Une recherche sur les témoignages dans la Haute Vallée du Pélis,*** a cura del Gruppo corale di ricerca canto popolare *Ciansunando*
11 marzo - Bobbio Pellice – sala polivalente ***L'influence de la Suisse française sur le chant populaire des Vallées Vaudoises,*** Franco Tagliero e Carlo Arnoulet
18 marzo – Villar Pellice - viale I Maggio 37 ***Les chansonniers,*** Elena Martin e Dario Tron
25 marzo - Angrogna – sala del teatro valdese ***Les Complaintes,*** Daniele Tron e Carlo Arnoulet
1 aprile - Torre Pellice - via D'Azeglio 10 ***Les Psaumes,*** Ferruccio Corsani
8 aprile - Luserna San Giovanni - via Roma 31 ***Les chansons historiques,*** Giovanni Bonino e la Badia Corale val Chisone
15 aprile - Rorà – sala del teatro valdese ***La soirée: théatre et chant chez les Unions vaudoises,*** a cura di Maura Bertin e Jean Louis Sappè
22 aprile - Angrogna – sala del teatro valdese ***Les chansons de l'émigration,*** Ettore Peyronel e Carletto Arnoulet

Gli incontri si terranno il martedì, presso le biblioteche comunali dei Comuni indicati, alle ore 21,00

PER INFORMAZIONI E ISCRIZIONI:
FONDAZIONE CENTRO CULTURALE VALDESE - VIA BECKWITH 3
10066 TORRE PELLICE (TO)
ORARI DI SEGRETERIA: *MA-VE 9-12,30 14,30-17,30*
TEL 0121 93 21 79 E-MAIL segreteria@fondazionevaldese.org

Progetto finanziato dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri nell'ambito del programma degli interventi previsti dalla Legge 15 dicembre 1999 n. 482, "Norme in materia di tutela delle minoranze linguistiche storiche", coordinato dall'Assessorato alla Cultura della Regione Piemonte

Introduzione

di Ines Pontet e Donatella Sommani

La Fondazione Centro Culturale Valdese, fin dagli inizi della sua attività, ha cercato di valorizzare la conoscenza sia del francese che dei *patouà* locali, ben prima dell'emanazione della famosa legge 482 del 1999 di promozione delle lingue minoritarie. Ha condotto questa sua attività attraverso una serie di iniziative quali: corsi di formazione per *conteurs*, animazione nelle scuole e nelle case per anziani, trasmissioni su Radio Beckwith evangelica, sostegno al teatro in *patouà* con traduzione di testi e spettacoli, corsi sulla cultura materiale, ideazione della «Settimana del francese» con concerti, cinema, conferenze, mostre, tavole rotonde, spettacoli organizzati dalle scuole.

Quando nel 2007 la Comunità Montana Val Pellice, seguendo quanto già sperimentato dalla vicina Comunità Montana Valli Chisone e Germanasca, ha deciso di affidare a enti esterni la realizzazione delle iniziative finanziate con i fondi delle legge 482/1999, ha scelto come referente il Centro Culturale Valdese.

Le attività che le sono state affidate in convenzione riguardano, oltre alla settimana del francese, una serie di corsi di formazione relativi alle lingue minoritarie presenti nel territorio delle valli valdesi: l'occitano e il francese.

Uno dei corsi tenuti nel 2007-2008 aveva per titolo: «*Mots et musique. Le français à travers le chant*» (Parole e musica. Il francese attraverso il canto). Si trattava di un corso di cultura generale in cui si era partiti dal presupposto che la permanenza del francese alle valli valdesi fosse molto legata alla conoscenza delle canzoni. Il corso pertanto ha presentato una panoramica dei vari generi musicali: dalle *complaintes*, ai salmi, alle canzoni storiche, al repertorio dei canti popolari, ai cantautori. Ogni lezione è stata tenuta da un relatore o relatrice accompagnati da uno o più cantori e/o musicisti.

Le lezioni si sono tenute presso varie sedi nei Comuni della val Pellice, per cercare di ottenere il maggior coinvolgimento e partecipazione possibili da parte della popolazione, obiettivo che pare essere stato raggiunto. Oltre agli iscritti, ad ogni serata vi è stato quasi sempre un buon numero di uditori e uditrici provenienti dal paese ospite.

Il taglio informale e amichevole delle serate, dato prima di tutto dalla coordinatrice, insegnante e membro del Consiglio direttivo del Centro culturale, Sandra Pasquet Armand-Hugon, e dai relatori e relatrici stessi; la musica e il canto che, come si sa, sono modalità di comunicazione immediata e diretta, hanno riempito le serate di emozioni e fatto affiorare ricordi nei presenti, permettendo la partecipazione diretta con la propria voce, laddove – molto spesso – la conoscenza delle melodie lo permetteva, e arricchito con testimonianze ulteriori sulla provenienza dei canti. Anche le serate dove ha predominato l'ascolto delle relazioni rispetto alla partecipazione di cui sopra, hanno mantenuto costante l'interesse per un argomento vario e ancora tutto da esplorare, come sempre succede dove si tratta di trasmissioni orali e/o di musica. Lo dice molto meglio Enrico Lantelme nel suo intervento: non esistono in questi due casi, infatti, confini geografici, e pressoché vani sono i tentativi di una loro attribuzione. Malgrado questo, è risultato tuttavia chiaro dalla panoramica che ha dato il ciclo di questi incontri di cultura generale, che una loro fisionomia e impronta culturale hanno ricevuto le valli valdesi dal canto e, più in particolare, dal canto in francese.

Cito un esempio fra tutti quelli che si potrebbero fare, lo stesso che – con una battuta – cita Lantelme nel suo articolo, parlando di ragazze che non cedono al "galante" straniero di passaggio, ma gli preferiscono il giovane del luogo: quanto – cioè – i messaggi espliciti o impliciti presenti nelle canzoni che hanno nelle Valli quasi sempre un contenuto di tipo morale ed educativo, possa influenzare le coscienze dei propri abitanti; un passaggio forse sia in una direzione che nell'altra: la cultura che influenza la scelta di far proprie determinate canzoni e – viceversa – le parole che influenzano i comportamenti di chi canta o ascolta cantare.

Tra storia e memoria: i *quaderni di canzoni*

di Enrico Lantelme

Introduzione

Una delle caratteristiche salienti dei canzonieri tradizionali è la trasmissione orale. In effetti, più volte è stato affermato che il meccanismo, affascinante e in parte misterioso, attraverso il quale le canzoni popolari si ascoltano, si apprendono e si ripropongono, costituisce l'essenza del continuo mutamento dei testi e delle melodie.

L'instabilità è quindi il contrassegno della musica popolare in genere, che si contrappone alla musica definita "colta", rigidamente codificata fin dalla sua origine e non suscettibile di variazioni. Ma la canzone tradizionale non va considerata soltanto sotto l'aspetto musicale: infatti, molto prima dell'avvento dei mezzi di comunicazione di massa, canti, racconti e aneddoti costituivano l'intero patrimonio culturale popolare. Un patrimonio che spesso viene definito come "cultura non materiale", cioè non legata strettamente al "fare", ma che esprimeva concetti, sentimenti, stati d'animo, credenze, storie, leggende.

La trasmissione orale di tutti questi contenuti aveva certamente un limite: la capacità di memorizzare una grande quantità di informazioni. Se consideriamo che un canzoniere tradizionale poteva contare alcune centinaia di titoli, ci rendiamo conto di come fosse difficile (se non impossibile) mandare a memoria i testi di tutte le canzoni, alcune delle quali di cento e più strofe... L'usanza di annotare i testi delle canzoni popolari su un quaderno ha risolto questo problema.

Nell'Occidente francofono[1] il *cahier de chansons* è stato, fino agli inizi del '900, uno strumento caratteristico della tradizione familiare. In un certo

[1] Cfr.: G. Charriere, B. Maxit, J.-M. Jacquier, C.Perrier, *Le manuscrit Berssous de la Chapelle d'Abondance*, (Haute-Savoie, Région Rhône-Alpes), in http://f.duchene.free.fr/berssous/index.htm; B. Roy, *Cahier de chansons de Jean Louis Postollec et Jean la Pipe, quartiers maîtres à bord de la Scabreuse*, Paris, ATP, s.d.; P. Morize, *Cahier de Chansons appartenant à Madeleine Prat*, Boulogne sur Seine (Seine), inedito, 1892-93.

senso si può affermare che questi manoscritti abbiano rappresentato quello che per noi sono i supporti analogici o digitali che ci permettono di conservare le canzoni: una vera e propria discoteca cartacea. Con una differenza importante, però: le canzoni conservavano la possibilità di trasformarsi, adattandosi di volta in volta al luogo e alla persona che le trascriveva. Quindi il *cahier de chansons* era allo stesso tempo un archivio della memoria (perché registrava sulla carta un testo tradizionale) ma anche un sistema per garantirne l'evoluzione e la varianza. Non soltanto, come si direbbe oggi, una banca dati, ma anche un sistema che poteva contare sulla sensibilità e sulla ricchezza dell'elemento umano per la riproduzione delle melodie.

Non sappiamo con precisione quando abbiano iniziato a diffondersi questi quaderni: i più antichi che sono giunti fino a noi risalgono al XVII secolo, anche se la stragrande maggioranza è ben più recente (tra il XIX e il XX secolo).

Una delle aree in cui è stato possibile ritrovare un gran numero di questi manoscritti è la regione alpina. Si è cercato di dare una spiegazione plausibile a questo fenomeno indagando sulla consuetudine alla scrittura e alla lettura, cioè verificando il livello di alfabetizzazione delle popolazioni alpine. È accertato che questo livello era nettamente superiore alla media, circostanza già sottolineata da un'inchiesta commissionata da Luigi XIV e ripetuta in epoca napoleonica dal presidente Jourdan della Consulta torinese. In effetti, se si confrontano i registri anagrafici di queste popolazioni con quelli degli abitanti della pianura padana o della valle dell'Isère, si nota che i montanari apponevano sempre la loro firma per esteso sui documenti, mentre tutti gli altri usavano semplicemente una croce.

Tra i motivi che possono spiegare questo fenomeno non va dimenticata una singolare vicenda storica che ha fatto sì che, fin dal XIV secolo, si concretizzassero condizioni favorevoli alla diffusione capillare dell'istruzione. Si tratta della cosiddetta "Repubblica degli Escartons", che comprendeva Briançon, Oulx, Pragelato, il Queyras e Casteldelfino. Questa entità amministrativa a cavallo dello spartiacque che oggi segna il confine tra Italia e Francia, aveva incrementato notevolmente il livello di scolarità, con l'istituzione di maestri dislocati persino nelle vallate più sperdute. A riprova di tutto ciò è noto che molti uomini degli Escartons partivano per offrirsi come istitutori in tutta la Francia. A questo proposito, Victor Hugo scriveva ne *I Miserabili*: «Coloro che avevano una piuma sul cappello sapevano leggere e scrivere, chi ne aveva due conosceva anche il calcolo, e coloro che ne avevano tre potevano insegnare anche il latino».

In tempi più recenti, la diffusione della religione valdese nelle valli Germanasca, Pellice e Chisone ha inciso profondamente sulla struttura comunitaria, diffondendo capillarmente la pratica dell'alfabetizzazione mediante l'istituzione delle scuole locali e quartierali, insediate anche nelle borgate

più piccole e inaccessibili: per questo non stupisce una generale propensione alla scrittura e alla lettura altrove impensabili.

I quaderni di canzoni hanno concorso in modo significativo alla conservazione del patrimonio popolare delle valli valdesi dal XVIII al XX secolo. A metà strada tra storia (in quanto reperti del nostro passato) e memoria (data la loro funzione di trasmissione di un repertorio popolare), questi manoscritti denotano l'esigenza di un processo di attivazione della necessità del ricordo (di un momento storico, di un luogo, di un personaggio, di un sentimento, di un'età della vita). Le canzoni che li compongono rievocano ancora oggi atmosfere, tematiche, valori, stili musicali, linguaggi che concorrono a delineare l'identità di una comunità.

L'integrazione tra questi manoscritti (che per la maggior parte riportano soltanto i testi e non le linee melodiche dei canti) e le molte testimonianze vocali raccolte sul campo, ha permesso di ricostruire quel grande patrimonio tradizionale noto col nome di "canti delle valli valdesi". Molte fra le canzoni che lo compongono sono diffuse al di fuori della comunità valdese, spesso ben al di là dei confini valligiani e nazionali (specie in Francia e in Svizzera). Ma la caratteristica peculiare di questo patrimonio è che soltanto in queste valli esse si ritrovano tutte insieme a formare un catalogo di oltre quattrocento canti, che costituisce una delle testimonianze etno-storiche più importanti dell'intero arco alpino.

Oltre a questa eccezionale caratteristica, il patrimonio cantato delle valli valdesi, documentato nei manoscritti valligiani, abbraccia un arco temporale molto ampio: infatti le canzoni più antiche risalgono al Medioevo, mentre le più recenti alla prima metà del '900.

Lingue parlate, lingue scritte, lingue cantate.

Una prima osservazione sul contenuto di questi quaderni di canzoni riguarda l'uso della lingua francese. Come si può facilmente constatare analizzando i manoscritti, le altre parlate diffuse nell'area per periodi più o meno lunghi sono scarsamente rappresentate. Questo fenomeno trova corrispondenza in analoghe situazioni alpine. Infatti la prevalenza del francese si riscontra ad esempio anche nei canzonieri del Queyras, del Briançonnais, della Maurienne, della Savoie, della Valle d'Aosta, dell'alta val Chisone e Alta Dora, dove notoriamente si parlano anche lingue e dialetti diversi, dall'occitano, al franco-provenzale, all'italiano, al piemontese.

Non si tratta della supremazia storica di una parlata rispetto alle altre: la consuetudine alla scrittura del francese nell'ambito del patrimonio tradizionale è infatti elemento caratterizzante di una vasta regione alpina in cui l'occitano, il franco-provenzale e il piemontese sono praticamente limitati alla comunicazione orale. Lo stesso non si può dire per l'italiano, la cui diffusione è però

troppo recente per aver lasciato tracce significative nei manoscritti valligiani. Ne deriva che il quadrilinguismo (francese, occitano, piemontese, italiano) non di rado praticato dagli abitanti delle nostre valli, è un fenomeno che riguarda in maniera del tutto marginale il patrimonio scritto delle canzoni tradizionali. È importante sottolineare che il primato del francese nel patrimonio delle canzoni delle valli valdesi non costituisce ovviamente un fattore puramente tecnico, relativo alla consuetudine della scrittura. Qui come altrove, la diffusione e il forte radicamento di questa lingua e del corrispondente patrimonio di conoscenze oltre la dimensione puramente verbale indica l'appartenenza ad una comunità linguistica e culturale indipendente dai confini storici o politici. Queste osservazioni sono avvalorate dall'analisi di una trentina di manoscritti provenienti dalle valli Pellice, Germanasca e Chisone, che ho potuto consultare a partire dal 1970[2].

Questi documenti risalgono ad epoche diverse, tra il 1783 e il 1915. Essi contengono, eliminate le ricorrenze, un totale di quattrocentodieci canzoni, di cui ben duecentonovantacinque in lingua francese, soltanto sessanta in italiano, cinquanta in occitano e cinque in piemontese. La stessa proporzione mi è stata confermata da dodici testimoni valligiani, ottimi cantori nati tra il 1870 e il 1930, che ho potuto intervistare nel corso di trent'anni circa. È interessante notare che in alta Val Chisone - oggi cattolica - il numero dei manoscritti ritrovati è inferiore a quello dell'attigua regione a prevalenza valdese. Anche il totale dei canti per ciascun manoscritto è inferiore: di rado supera le cento unità. Nonostante ciò, una certa omogeneità culturale ereditata dal passato è tuttora riscontrabile. Alcuni canti, infatti, sono comuni ai repertori delle vicine valli Germanasca e Pellice. In particolare, il ritrovamento di due canti (La *Complainte du juif errant* e la *Chanson de l'Assiette*) finora attribuiti al solo repertorio valdese, conferma una persistenza dell'antica comunità tradiziona-

---

[2] Tra i manoscritti cui ho potuto accedere nel corso della mia inchiesta, i seguenti sono i più rilevanti, per data di origine e ampiezza del repertorio:

ms. Jalla, opera di Jean Jacques Daniel Jalla, figlio di Jacques, Torre Pellice, 1783, (28 canti);

ms. Richard, opera di Jean-Pierre e François Richard, Prali (Val Germanasca), 1898 (363 canti);

ms. Bounous, opera di Henri-Théophile Bounous, Pomeano, (Val Chisone), 1915 (175 canti);

ms. Avondetto, opera di Laura Avondetto (Val Pellice), inizio '900 (79 canti);

ms. Tourn, opera di Cesarina Tourn, Rorà (Val Pellice), 1896 (68 canti);

ms. Revel, opera di Enrico Revel, Torino (orig. Val Pellice), 1905 (176 canti);

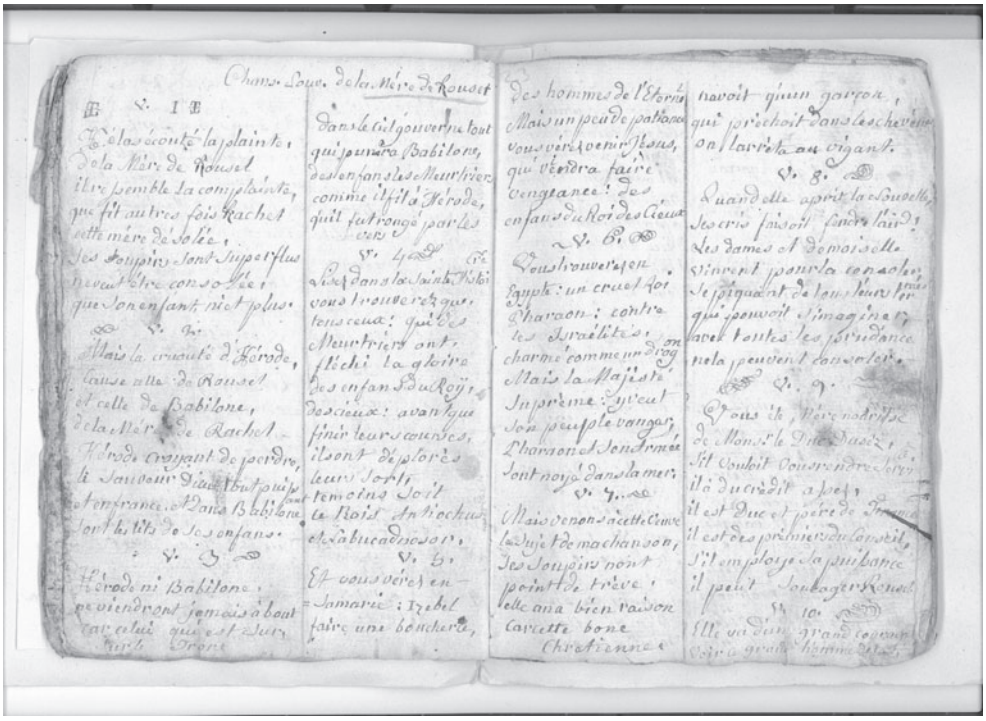
ms. Durand, opera di Antoine Durand, Rorà (Val Pellice), 1879 (71 canti);

ms. Morel, opera di Victor Morel, Rorà (Val Pellice), 1881 (96 canti);

ms. Barral, opera di Pierre Joseph Barral, Roure (Val Chisone), 1881 (117 canti);

ms. Piton, opera di Jean Baptiste Piton, Roure (Val Chisone), 1868 (70 canti);

ms. Guiot, di Marie Rose Fleurine Guiot, (Marsiglia 1872- Pequerel,Val Chisone 1895) (74 canti).



Cahier più antico conservato alle Valli, di Jean-Daniel Jalla, del 1783 (Archivio Società di Studi Valdesi).

le. Nei tre manoscritti provenienti da questa area che ho personalmente consultato (datati dal 1868 al 1895) si nota la stessa prevalenza linguistica già osservata nelle valli valdesi. In particolare, su un totale di centocinquanta canzoni, centotrentadue sono in francese, tredici in italiano e cinque in piemontese.

Anche la più estesa indagine sui canti delle valli valdesi, opera di uno tra i più autorevoli ricercatori che l'area abbia conosciuto, il prof. EmilioTron, conferma i dati appena riportati a proposito della composizione dei repertori. Infatti la sua capillare inchiesta sul campo (condotta dal 1930 al 1960 circa) ha permesso di raccogliere un totale di quattrocentosessantadue canti, trascritti su trentatre manoscritti valligiani datati dal 1783 al 1926. La quasi totalità delle canzoni, ben quattrocentoquarantasei, è in lingua francese: soltanto sei sono in italiano e dieci in occitano, dato confermato dalla voce di ben sessantanove testimoni (nati in un intervallo compreso tra il 1850 e il 1900).

Tutti i documenti fin qui citati ci consentono di tracciare un quadro abbastanza preciso relativo alla forma linguistica di un patrimonio cantato di eccezionale valore e consistenza. L'uso del francese nel canzoniere delle valli valdesi non rappresenta affatto l'esito occasionale della dispersione di un patrimonio e tantomeno l'effetto di una colonizzazione, ma testimonia l'appartenenza delle Valli stesse a un'area francofona europea, con cui ha condiviso per se-

coli elementi culturali e tradizionali comuni. La forza di questa comunità è stata anche quella di fare propri temi e soggetti di larghissima diffusione, rielaborandoli e tramandandoli ben oltre l'intervallo temporale durante il quale hanno circolato in una regione molto più vasta.

Un problema di identità: canzoni e nazioni.

Tra le varie peculiarità attribuite ai canti tradizionali, vi è quella che vorrebbe associare a questi componimenti un'etichetta nazionale, cioè circoscrivere un patrimonio popolare all'interno di un territorio delimitato da confini amministrativi o politici. La questione è di fondamentale importanza quando ci si propone di comprendere i motivi della stratificazione di un repertorio in un' area, come quella alpina, i cui abitanti da secoli condividono culture e tradizioni comuni ai due versanti (e anche, come vedremo, a regioni molto lontane).

Tra l'altro è utile ricordare che la nozione di "confine" e la conseguente appartenenza a varie entità territoriali, statali o nazionali riferita alle valli valdesi è alquanto aleatoria, data l'estrema mobilità delle frontiere nel corso dei secoli.

Per quanto il procedimento che tenderebbe a confinare la cultura spontanea di un popolo all'interno di steccati artificiosi sia ovviamente improponibile al ricercatore moderno, non si può ignorare che questa pretesa di "nazionalizzazione" delle canzoni abbia fondate motivazioni. È infatti molto facile ritrovare, negli studi pubblicati fino alla metà del '900, definizioni che attribuiscono a ciascun canto una ben precisa "nazionalità".

Si tratta di un'impostazione ereditata dai pionieri dell'etnografia continentale europea (Tiersot, Canteloube, Dumersan, Weckerlin, Nigra) i quali, nel periodo a cavallo tra il XIX e il XX secolo, immersi in una cultura nazionalistica dominante, veicolavano, consapevolmente o no, il patrimonio popolare all'interno di questa nuova formula identitaria statale.

Giova ricordare che l'idea di "nazione" era nata sotto la spinta di alcuni pensatori post-romantici tra cui Johann Gottlieb Fichte (1762–1814), che sviluppò l'idea di associare alla delimitazione di un territorio la cultura, la lingua, la razza dei suoi abitanti.[3] In poche parole questa idea romantica di nazione tendeva ad identificare due elementi fondativi, lo spazio geografico con lo spirito di una comunità di persone.

È del tutto naturale quindi che in questo contesto anche le canzoni tradizionali avrebbero giocoforza dovuto rientrare nella dotazione culturale delle nazioni nascenti. Nel 1852 Napoleone III in persona aveva infatti sancito l'esigenza di raccogliere e studiare i canti popolari, dando veste ufficiale alla rac-

[3] Cfr. L. Fonnesu, *Antropologia e idealismo: la destinazione dell'uomo nell'etica di Fichte*, Laterza, Roma 1993.

colta di questi componimenti per la pubblicazione, sotto l'egida del Ministero dell'Istruzione, di un *Récueil de poésies populaires de France*. Pochi anni più tardi, nel 1885, *l'Academie de France* bandiva un concorso nazionale per lo studio della "canzone popolare francese", vinto dal bibliotecario parigino Julien Tiersot. Le monumetali opere frutto di questa operazione ignoravano volutamente il palese conflitto tra l'impostazione celebrativa ufficiale della ricerca e la realtà sul campo, dove culture e tradizioni si sovrapponevano e si mescolavano senza alcun rispetto per i confini nazionali.

Tutto questo fervore di iniziative ufficiali intorno ai canti tradizionali era inevitabilmente figlio degli ideali romantici: uno storico di origine valdostana, Federico Chabod, aveva messo in luce, già negli anni '40 dello scorso secolo, lo stretto legame tra il Romanticismo e questa concezione ottocentesca di nazione. Proprio questa concezione, assimilata a quella di patria, divenne così importante da trapassare quasi nella sfera del sacro, ad esempio identificando nei suoi combattenti una nuova categoria di martiri. E appropriandosi di tutti i contenuti culturali, materali e non, idonei a edificare nella tradizione e nel mito le sue fondamenta.

Oggi è del tutto evidente che quel fervore ideologico era certamente funzionale all'idea nascente di nazione, ma del tutto privo di obiettività filologica nei confronti di quei patrimoni culturali, come il canto tradizionale, che nulla avevano in comune con le ideologie nazionalistiche.

A quasi due secoli di distanza, definizioni di sapore nazionalistico come "canzone francese", che sopravvivono tuttora, sembrano ignorare il processo evolutivo compiuto dall'etnografia moderna. Se infatti, come abbiamo visto, tali definizioni erano figlie dell'epoca in cui sono nate, tantopiù sarebbe opportuno oggi diradare la confusione semantica che ne deriva, come alcuni studiosi hanno giustamente notato.

Già 25 anni fa Pier Giorgio Bonino, in un saggio sul canzoniere valdese[4], osservava che è del tutto inutile chiedersi «in quale parte di Francia questi componimenti siano stati eseguiti la prima volta, sia perché è impossibile attribuire ad una regione piuttosto che a un'altra l'onore di aver dato i natali ad un certo canto, sia perché è assai più importante vedere come gli Occitani valdesi, apparentemente assediati per secoli nel loro ridotto di montagna, hanno continuato a elaborare la loro cultura popolare accogliendo, adattando, conservando queste narrazioni appartenenti a un domaine culturale che comprendeva Occitania, Catalogna, parte del Portogallo, centro e nord della Francia, alta Italia».

Questo concetto di *"domaine"* culturale trova riscontro anche nelle elaborazioni politiche della metà del XX secolo, quando François Fontan, parigino di nascita ma occitano di origine, gettava il seme del superamento dell'ideologia nazionalistica ottocentesca, sviluppando il concetto dell'*etnismo*,

[4] P. G. Bonino, *Brevi note sul canto nelle Valli Valdesi*, in «Novel Temp», n.18, Associazione Soulestrelh, Sampeyre (CN), genn. 1982. pp. 35-51.

teoria che tendeva ad un nazionalismo umanista, cioè che suddivideva l'umanità in entità nazionali etno-linguistiche formate ciascuna da un popolo che parla la stessa lingua e trasmette la stessa cultura.[5]

D'altra parte, proprio nello stesso periodo l'antropologia culturale affermava che la cultura di ogni popolo deriva da elementi *interni* ed *esterni,* che nella loro relazione determinano la sua peculiarità, mentre l'antropologia strutturale di Claude Lévi-Strauss[6] teorizzava che le espressioni della vita di un popolo sono da considerarsi vere e proprie strutture universali. Come si vede, entrambe le ipotesi metodologiche demolivano, pur partendo da presupposti completamente diversi, le basi delle teorie nazionalistiche.

Queste nuove idee, il cui contributo è stato fondamentale per la nascita dell'etnografia moderna, hanno consentito agli studiosi di riappropriarsi degli strumenti scientifici atti a indagare l'universo delle tradizioni cantate: non dovendo più uniformarsi a un'ideologia che costringeva persino la cultura popolare all'interno di confini statali (il più delle volte, tra l'altro, tracciati in seguito a accordi post-bellici) è emerso il valore di un patrimonio la cui diffusione va ben oltre le frontiere nazionali.

Inoltre, un'indagine temporale più scrupolosa, utilizzando metodi comparativi applicati alle melodie oltreché ai testi, ha permesso di datare l'origine di molti canti (presenti, come vedremo, anche nel canzoniere delle valli valdesi) al periodo medievale: attribuire un'etichetta nazionalistica (italiana o francese) a queste canzoni risulta del tutto fuorviante, dato che, a quell'epoca, le entità nazionali alle quali si vorrebbe fare riferimento ovviamente non esistevano.

Mambron, Mambrù, Malbrouk, Malbrough: una canzone, mille canzoni.

Un esempio emblematico di canzone popolare che sfugge a qualsiasi classificazione territoriale, linguistica e storica è la notissima (anche nel nostro repertorio valligiano) *"Malbrough s'en-va-t'en guerre".* Spesso può accadere che testo e melodia di un canto tradizionale seguano strade diverse, dando origine a significative varianti: ma in questo caso si può ben dire che la realtà supera la fantasia, al punto che è praticamente impossibile seguirne le tracce nel corso dei secoli. Infatti questa ben nota melodia è cantata in Inghilterra con le parole *"He's a Jolly Good Fellow*", e in America come *"We Won't Go Home Till Morning"* oppure *"The Bear Went Over the Mountain"* e in tutti i casi è ritenuta un esempio del rispettivo canzoniere nazionale. Ma la stessa melodia è popolarissima anche in Spagna, dove tutti i bambini ne cantano una versione che inizia così:

[5] Cfr. F. Fontan, *Etnismo*, Ousitanio Vivo, Venasca/CN, 1982.

[6] Cfr. C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1958,(trad. it. *Antropologia strutturale,* Il Saggiatore, Milano, 1966).

Mambrú se fue a la guerra,
qué dolor, qué dolor, que pena.
Mambrú se fue a la guerra,
no sé cuándo vendrá.
Do-re-mi, do-re-fa.
No sé cuándo vendrá.

Chi è questo «*Mambrù*», eroe della canzone spagnola? Al di là delle apparenze, che suggerirebbero facili soluzioni, ancora oggi questa domanda non ha ottenuto risposta. Infatti l'incredibile storia di questa canzone sembra aver avuto inizio in Terra Santa, dove si dice sia nata per commemorare un crociato francese, tale *Mambron*, morto nei pressi di Gerusalemme.

Questa ipotesi è stata suggerita dal narratore François René de Châteaubriand il quale, essendosi recato in Terra Santa per documentarsi prima di scrivere l'epopea in prosa *I martiri* (1809), ne riportò alcune leggende assai diffuse in loco. Una di queste riferiva che una canzone ispirata alle gesta del cavaliere crociato *Mambron* era nota in Palestina da molti secoli.

Il componimento, secondo alcuni appartenuto alla raccolta delle *"Chansons de gestes"*[7] con il titolo di *"Chanson de Mambron"* ebbe una così grande diffusione in tutto l'Oriente che la sua melodia divenne popolarissima in Egitto e in Arabia, dove era comunemente ritenuta essere un vecchio canto popolare egiziano. La circostanza è confermata da un curioso aneddoto riportato anche dallo scienziato francese François Arago[8]: durante una conferenza tenuta al Cairo di fronte ad un uditorio egiziano, il matematico Gaspard Monge[9] accennò questa melodia e scoprì, con sua grande sorpresa, che i locali la conoscevano talmente bene da unirsi a lui nel cantarla.

Pochi anni dopo, E. Cobham Brewer (1810–1897) nel suo *Dictionary of Phrase and Fable*[10] formula un'ipotesi diametralmente opposta sull'origine di questa canzone: infatti definisce «Malbrouk, Marlbrough, Marlborough o Marlbrò, una melodia araba molto nota in tutto il Medio Oriente, portata in occidente dai crociati».

[7] Cfr.: J. P. Martin, *Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation*, Centre d'études médiévales et dialectales de l'Université de Lille III, 1992.

[8] Arago, Dominique, François, Jean, nato a Estagel, Roussillon, il 26 febbraio 1786. Eletto membro della sezione astronomica di 1° classe presso l'Institut National il 18/9/1809, di cui divenne presidente nel 1824. Segretario a vita per le Scienze Matematiche, direttore dell'Observatoire de Paris e membro dell'Académie de Médécine, morì a Parigi il 2/10/1853.

[9] Gaspard Monge, presidente dell'Institut d'Egipte al Cairo, genio matematico al seguito della spedizione di Napoleone Bonaparte.

[10] Ebenezer Cobham Brewer (1810-1897) è stato il compilatore della raccolta di tradizioni popolari intitolata *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*, un'opera fondamentale dell'età vittoriana. Questo dizionario è frutto delle testimonianze raccolte presso i lettori delle sue precedenti opere: la prima edizione apparve nel 1870, la seconda, revisionata dall'autore, nel 1894.

Come si può notare, già dalle prime notizie sembra impossibile stabilire l'origine della nostra canzone: *"Malbrough s'en-va-t'en guerre"* conferma chiaramente l'inutilità di ogni parametro razionale nella ricerca delle radici della cultura popolare. Tra l'altro, anche il nome «*Malbrough*» che identifica il protagonista del racconto nella tradizione francofona è di origine assai incerta.

H. Davenson e M. David[11] affermano che la canzone avrebbe avuto un intento burlesco, in quanto diffusa dopo la battaglia di Malplaquet del 1709 durante la quale pare fosse corsa voce della morte del condottiero inglese, per l'appunto il duca di Marlborough.

Questo nobile inglese si chiamava in realtà John Churcill, ed era figlio di un gentiluomo di campagna impoverito dalla guerra civile: fu educato alla corte di Carlo II, dove divenne paggio del duca di York, il futuro Giacomo II. Colonnello a soli diciotto anni, nel marzo 1702, in seguito all'ascesa al trono della regina Anna, fu nominato primo duca di Marlborough: come comandante in capo dell'esercito inglese, capeggiò la coalizione contro Luigi XIV durante la guerra di successione spagnola. Le sue vittorie sui francesi si susseguirono ad un ritmo vertiginoso: 1704 (Blenheim), 1705 (Hochstaedt), 1706 (Remollieres), 1708 (Oudenaarde). Nel 1709 a Malplaquet subì pesanti perdite, ma riuscì comunque a costringere i Francesi alla ritirata.

La storia, come vedremo, non ci è di alcun aiuto per spiegare l'origine della canzone che parrebbe essere collegata alle vicende di questo generale inglese. Per quale motivo infatti i Francesi avrebbero dovuto celebrare le gesta del loro più acerrimo nemico? Tra l'altro, il duca di Marlborough non morì affatto in battaglia, come racconta la canzone, ma diversi anni più tardi, nel suo letto di malattia.

In ogni caso il canto è diffusissimo in tutta l'area francofona da tempo immemorabile: inoltre nel testo i riferimenti ad altri canti sono evidenti. Ad esempio una canzone del XV secolo, ispirata alla guerra tra Francesi e Bretoni poco dopo la morte di Luigi XI (1483), si chiude con questi versi:

Ne pleurez plus la belle
Car il est trépassé
Il est mort en Bretagne
Les Bretons l'ont tué
J'ai vu faire sa fosse
A l'orée d'un vert pré
Et vu chanter sa messe
A quatre cordeliers.

La somiglianza con il testo della canzone di Malbrough è notevole:

---

[11] Cfr.: H. Davenson, *Le livre des chansons (Intro. à la chanson populaire française),* Parigi, Ed. du Seuil, 1957. M. David - A. M. Delrieu, *Aux sources des chansons populaires,* Parigi, Belin, 1984.

Aux nouvell's que j'apporte,
Vos beaux yeux vont pleurer.
Malbrough est mort en guerre,
Est mort et enterré.
J'l'ai vu porter en terre,
Par quatre z-officiers.

Altre ricorrenze interessanti si ritrovano anche nel testo della canzone ispirata alle vicende del Principe di Orange, morto nel 1543, dove si legge:

Sa femme lui demande
Prince quand reviendrez?
Je reviendrai à Pâques
A Pâques ou à Noël
Voici Pâques venue
Et le Noël passé
Le beau prince d'Orange
N'y est point arrivé.

Anche qui la corrispondenza con i versi della nostra canzone è evidente:

Malbrough s'en va-t-en guerre,
Ne sait quand reviendra.
Il reviendra z-à Pàques,
Ou à la Trinité.
La Trinité se passe,
Malbrough ne revient pas.

Joseph Canteloube[12] notava che questo motivo poteva essere ascoltato in paesi molto distanti fra loro: Catalogna, Piemonte, Canada, Castiglia, Inghilterra, Stati Uniti, Arabia, Russia.

La sua diffusione in Francia, secondo una leggenda popolare molto nota, è dovuta a una nutrice del delfino (tale Madame Poitrine) che la portò a corte nel 1781: la regina Maria Antonietta se ne innamorò follemente e ne decretò il successo e la fama. Ma non bisogna dimenticare che già nel 1778 Pierre de Beaumarchais ne aveva inserito il ritornello, con le parole *«Que mon coeur, que mon coeur a de peine»* nella romanza di Chérubin delle *Nozze di Figaro,* da cui sarà tratto il libretto dell'omonimo melodramma musicato da W. A. Mozart.

La melodia della *chanson de Malbrough* ebbe un periodo di grande notorietà durante la Rivoluzione Francese. La stessa aria fu utilizzata anche da un compositore del calibro di L.V. Beethoven in un lavoro orchestrale*, La Battaglia di Vittoria.* E persino Gioacchino Rossini, nel 1820, ne scrisse un'armonizzazione per piano.

[12] Cfr.: J. CANTELOUBE, *Anthologie des Chants Populaires Français,* Parigi, Durand, 1951 (4 voll.).

Ancora sulle tracce di questa straordinaria melodia scopriamo che durante la prima Guerra Mondiale i soldati francesi la cantavano con le parole *"Guillaume s' en va-t-en guerre"*, intendendo per «*Guillaume*» il kaiser tedesco.

È evidente che canzoni come questa non possono certo essere etichettate come si fa normalmente con altre opere dell'ingegno umano: un'ultima traccia, forse la più misteriosa, ci porta addirittura sulle coste dell'Australia. Qui il capitano Cook, passeggiando sulla spiaggia con i suoi marinai un giorno dell'anno 1770, stava cantando l'aria di *"Malbrough"*: gli aborigeni australiani, riconoscendone il motivo, ne rimasero incantati ed esterrefatti.

Questa è la storia di una melodia senza confini e di un testo adottato e adattato da mille paesi, al di fuori del tempo e dello spazio. Una canzone di cui probabilmente non scopriremo l'origine e la provenienza, ma che sentiremo ancora cantare, perché il canto tradizionale non spiega, non proclama verità, non rispetta barriere, ma tocca le corde più segrete dell'animo umano.

Culture, territori e comunità.

L'evoluzione della ricerca etnografica ha delineato uno scenario che ci permette di identificare, nel nostro universo occidentale, *svariate comunità culturali,* ognuna con una marcata connotazione linguistica, religiosa, tradizionale.

All'interno di queste comunità circolano e si arricchiscono, del tutto indipendentemente dall'appartenenza ad una *nazione*, le culture tipicizzanti, materiali e non.

Questa impostazione ci consente di comprendere l'essenza del canto popolare e studiare i meccanismi della sua diffusione: ci induce alla riflessione, apparentemente rivoluzionaria eppure ricorrente, che il sentimento di un popolo non può essere soffocato dagli accadimenti bellici o politici in cui viene coinvolto, anche quando questi avvenimenti ne stravolgono l'assetto territoriale con l'introduzione di confini e frontiere.

Come ha scritto il cantautore Yves Duteil, «Potete chiudere le vostre frontiere, bloccare i vostri porti e le vostre spiagge, ma le canzoni viaggiano a piedi, in segreto, nelle anse dei cuori». E se le canzoni viaggiano seguendo percorsi spazio-temporali in parte conosciuti e in parte ignoti, definire *indigena* o *importata* una canzone popolare non ha (salvo poche eccezioni) alcun significato, né dal punto di vista storico né filologico.

Nello studio della canzone popolare è quindi fondamentale individuare *in primis* l'identità e l'estensione della comunità culturale alla quale i canti appartengono. Ciò è tanto più vero se riferito all'area alpina occidentale e alle nostre valli in particolare, che hanno fatto parte, sia in epoche molto distanti tra loro, sia persino contemporaneamente, di comunità culturali di-

verse. In effetti, proprio questa appartenenza multipla ha determinato la stratificazione in loco di culture tradizionali differenti.

Quali sono queste comunità culturali? Quella francofona, che dalla pianura belga al Massif Central, dalla Svizzera alla Savoia, dal Delfinato alla Valle d'Aosta al Piemonte ha contrassegnato nei secoli una larga parte d'Europa; quella occitana, estesa dall'Atlantico ai Pirenei, al Midi, alle Alpi, indifferente a mille frontiere nazionali e regionali; quella valdese e protestante che ha unito le nostre valli di nuovo alla Svizzera, ma anche alla Germania, ai Paesi Bassi e anglosassoni. Più di recente, e per un periodo troppo breve per influenzare significativamente il patrimonio tradizionale valligiano, persino l'adesione delle nostre valli alle comunità piemontese e italiana ha lasciato qualche traccia.

L'appartenenza a comunità culturali differenziate è la chiave per comprendere i motivi dell'apparente incoerenza di un patrimonio di canti che comprende generi, tematiche, lingue e stili musicali completamente diversi fra loro, che comunemente viene definito *canzoniere delle valli valdesi.*

Agli inizi del XX secolo la popolazione valligiana valdese (e, in parte, anche quella cattolica originaria di quelle aree anticamente a maggioranza valdese) praticava infatti l'uso contemporaneo di svariati repertori tradizionali vocali. Questo è dovuto all'alto livello di funzionalità che il canto ha mantenuto nel tempo in ambito valdese, dove ha assunto il ruolo di strumento privilegiato di comunicazione.

La stratificazione dei repertori popolari di questa regione è stata resa possibile da questo ruolo attivo di mantenimento e trasmissione dei canti: questo processo ha valorizzato la mobilità intrinseca del canto popolare, intesa come variazione continua delle aree di diffusione delle canzoni. I flussi migratori occasionali, dovuti a particolari contingenze storico-religiose (le persecuzioni subite dai valdesi) oppure socio-economiche (la ricerca del lavoro) hanno favorito in qualche caso l'arricchimento di un patrimonio tradizionale di per sé già molto ricco e stratificato.

I Cahiers de chansons*, antologia della letteratura popolare.*

La caratteristica principale dei manoscritti valligiani è la grande varietà di generi che vi si trovano. In questo senso, i *cahiers de chansons* sono delle vere e proprie antologie della canzone tradizionale. La particolarità è che le liriche trascritte non sono ordinate o suddivise in famiglie tematiche o storiche, ma compaiono in ordine apparentemente casuale, probabilmente dettato dalle circostanze in cui è avvenuta la compilazione. È verosimile che le singole canzoni siano state trascritte man mano che venivano apprese dal compilatore, evento che poteva verificarsi in tempi e luoghi diversi. Inoltre molti manoscritti sono il frutto del lavoro di più persone, il che ha favorito

certamente la successione casuale dei canti. D'altra parte questa assenza di ordine strutturale avvicina la testimonianza scritta a quella orale: nonostante la forma materiale, i quaderni conservano la variabilità e la casualità della tradizione popolare.

Si può tentare di ricomporre i vari gruppi di appartenenza delle canzoni, in base a criteri filologici, tematici e storici: in questo modo è più semplice intravedere come repertori diversi, per epoca o per contenuto, concorrano a formare un patrimonio eterogeneo. In particolare, nel canzoniere valdese dei *cahiers* sono rappresentati alcuni repertori tipici:

- i canti di ispirazione biblica, ispirati a diversi episodi dell'Antico e Nuovo Testamento, di origine medievale.
- le *pastourelles*, componimenti sul tema dell'incontro tra un personaggio generalmente straniero e una contadina al pascolo, anch'esse ispirate a testi medievali;
- le canzoni aneddotiche o moralistiche, di intento educativo e didascalico;
- i canti della tradizione valdese e protestante, che si riferiscono alle vicende legate alle persecuzioni subite e alle guerre di religione;
- le canzoni di argomento storico e militare, legate agli eventi bellici del XVII e XVIII secolo;
- i canti del ciclo della vita: nascita, infanzia, giovinezza, maturità, morte.

Questi repertori costituiscono il nucleo portante dei quaderni di canzoni delle valli valdesi: nei manoscritti, è sempre possibile ritrovare un limitato numero di canzoni che non vi appartengono, come le filastrocche, gli scherzi, le canzoni burlesche ecc., ma si tratta in genere di testimonianze limitate. Nella tradizione orale invece la situazione è parzialmente diversa: intanto perché è più frequente imbattersi in canzoni appartenenti a domini liguistici differenti dal francese, come il provenzale alpino e il piemontese (e raramente l'italiano). In secondo luogo perché, specie per testi più leggeri, irriverenti o satirici, la testimonianza scritta non era particolarmente usuale.

Non bisogna inoltre dimenticare un'altra importante famiglia di canzoni, che non è rappresentata, salvo rarissimi casi, nei quaderni valligani. Si tratta di componimenti di matrice ottocentesca, di origine prevalentemente colta, di intento celebrativo o ispirati alla professione della fede valdese. "*Le serment de Sibaoud", "Seigneur, accorde ton secours", "La chanson des Vaudois", "Charles Albert et la liberté", "Le Comte de Cavour", "Complainte sur le général Beckwith",* sono solo alcuni esempi di questo repertorio divenuto popolare grazie alla diffusione di fogli a stampa e all'opera delle corali valdesi.

I canti della tradizione valdese e protestante.

L'appartenenza alla comunità valdese ha contraddistinto, anche nel dominio tradizionale, la nostra piccola regione alpina, caratterizzandone l'identità tramite la diffusione di contenuti narrativi esclusivi di questo «popolo chiesa»[13]. Si tratta di alcuni canti ispirati alle vicende locali che costituiscono un repertorio a sé stante, diffuso unicamente in questo microcosmo. Può sembrare una contraddizione, ma in realtà la diffusione esclusivamente locale di queste canzoni riflette esattamente, in piccolo, i modelli della stratificazione dei canti in aree molto più ampie.

Questi canti della tradizione valdese e protestante hanno origine nel corso del XVIII secolo, a conclusione delle secolari persecuzioni. Si tratta della trasposizione di una vicenda storico-religiosa nel dominio della tradizione: un caso unico in tutto l'arco alpino. I testi descrivono scontri armati, casi di prigionia, pubbliche esecuzioni: una sorta di "campionario del dolore" di una minoranza che il potere dominante tenta di estirpare con ogni mezzo. A volte i brani assumono la forma della *complainte*, denotando un'intonazione educativa, come per rappresentare un dolore profondo ma sempre "positivo", senza autocommiserazione.

Questa fioritura narrativa è in un certo senso "tardiva", perché riguarda solo il periodo conclusivo della storia delle persecuzioni contro i valdesi. Dei cinque secoli che intercorrono tra la condanna dei valdesi per eresia (IV Concilio lateranense, 1215) e l'editto savoiardo contro i Riformati della val Pragelato (Vittorio Amedeo II, 1730) solo gli avvenimenti degli ultimi 100 anni sono in qualche modo fonte d'ispirazione: in particolare, un buon numero di componimenti si riferisce ad episodi relativi al XVIII secolo. Queste canzoni avevano di certo una loro funzione nell'ambito della vita della comunità. L'esigenza di far circolare le informazioni relative agli eventi bellici non sembra un motivo plausibile per giustificarne l'origine; infatti il popolo valdese è sempre stato al corrente dei fatti concernenti la sua storia, come testimonia l'ampia diffusione di cronache fin da tempi remoti.[14] Sull'uso di un "canzoniere di lotta" nel senso moderno del termine non abbiamo indizi probanti: sembra piuttosto verosimile la difficoltà, per un popolo perseguitato, di esercitare pubblicamente la pratica del canto. È certo che durante l'epoca delle persecuzioni i valdesi abbiano cantato i salmi, almeno in qualche occasione

[13] Cfr. G. Tourn, *I Valdesi, la singolare vicenda di un popolo chiesa*, Claudiana, Torino, 1977.

[14] Tra queste, *l'Histoire mémorable de la guerre faite par le Duc de Savoye contre ses subjects des Vallées*, (Anon. 1561); *l'Histoire des pérsecutions et guerres... contre le peuple appelé Vaudois*, (Anon. 1562); *l'Historia breve e vera de gl'affari dei Valdesi delle Valli*, (G. Miolo, 1587).

speciale: famoso a questo proposito il *"Psaume des batailles"* intonato durante l'assedio della Balziglia nell'inverno 1689-1690[15].

Il repertorio epico-lirico valdese del XVIII secolo, più che aver assunto una funzione pratica in relazione con gli eventi narrati, ha probabilmente rappresentato la necessità di trasferire nelle canzoni la memoria di cinque secoli di resistenza. In altre parole, potremmo dire che queste canzoni hanno realizzato la trasposizione della consapevolezza storica in una dimensione lirica e popolare: l'epopea.

La funzione specifica di questi canti può essere stata quella di raccontare, evidenziare, fissare e tramandare l'immagine della lotta condotta dai valdesi delle Valli. Inoltre è indubbio che queste canzoni narrative abbiano assunto un ruolo di sbarramento sia nei confronti del repertorio folclorico alpino (canti profani) sia per contrastare l'espansione della matrice culturale cattolica.

Per questi motivi, il repertorio valdese ha mantenuto una posizione privilegiata nell'ambito del patrimonio tradizionale: perciò è rappresentato nella maggioranza dei manoscritti di famiglia e veniva ricordato a titolo preferenziale da tutti gli anziani cantori valligiani. Anche per questo motivo, è stato oggetto di studio da parte di numerosi ricercatori, gruppi corali e strumentali valdesi e non.

Un esempio emblematico di questo canzoniere è rappresentato dal racconto della *Bataille de Salbertrand,* che si riferisce ad un episodio militare della *"Glorieuse Rentrée"* dei valdesi nelle loro Valli. Incoraggiati e sostenuti dalle potenze europee protestanti - in particolare dal re inglese Guglielmo III d'Orange - una parte degli esiliati del 1686 decide, nell'agosto del 1689, di tentare la via del ritorno alle Valli. La spedizione, composta da un migliaio di uomini di cui il 60% valdesi delle Valli, parte nell'agosto 1689 da Prangins (Svizzera) attraversando il lago Lemano. L'itinerario di circa 200 km è stato studiato per sfuggire all'intercettazione dell'esercito savoiardo: perciò la marcia si svolge su un percorso impervio e a ritmi forzati per sfruttare l'effetto sorpresa. La traversata miete le sue vittime, stroncate dalla stanchezza e dagli stenti: i superstiti, giunti in vista della val Susa dal colle del Moncenisio, devono forzare le difese francesi a guardia del ponte di Salbertrand, passaggio obbligato sulla strada delle Valli. Lo scontro, violentissimo, ha luogo la notte del 3 settembre: le truppe del marchese di Larrey sono battute e messe in fuga da un improvviso attacco della spedizione protestante, seppure a prezzo di gravi perdite tra le file valdesi.

---

[15] «Environ une heure avant que les ennemis vinrent attaquer, nous avions chanté dans le poste, où était notre compagnie, le commencement du psaume 68 qu'ils auraient pu facilement nous entendre» (Circa un'ora prima che i nemici venissero ad attaccarci, abbiamo cantato, nella posizione in cui si trovava la nostra compagnia, l'inizio del salmo 68 che essi avrebbero potuto facilmente sentire) pubbl. in *Bulletin de la Société d'Histoire Vaudoise* n.6, p. 100 a cura di H. Meille.

Questo è il tema della canzone, che rivela una particolarità narrativa interessante. Il testo sembra infatti essere stato scritto da un osservatore estraneo alla spedizione valdese (forse valsusino, come è stato ipotizzato), tanto è vero che il resoconto inizia con le parole:

> L'an seize-cent quatre-vingt-neuf
> Que dirent-ils dans nos vallées?
> Ils croyaient d'y avoir la paix,
> Mais ce fut bien le contraire:
> En septembre, le trois du mois,
> On vit venir les luzernois.

Tutto lascia pensare che «les luzernois» sia un appellativo rivolto ad una popolazione certamente conosciuta, ma indubbiamente "altra" rispetto al narratore: d'altra parte la scena si svolge in val Susa e l'iniziale «on vit venir» indica l'arrivo di qualcuno che non appartiene alla propria comunità. È un caso irrisolto, forse l'unico in cui la vicenda valdese è stata narrata da estranei: nonostante questo particolare, il canto non si ritrova in val Susa ma appartiene a titolo esclusivo al canzoniere delle valli valdesi.

Le vicende del popolo valdese non possono essere ricostruite seguendo unicamente la cronaca degli avvenimenti: spesso la tradizione si affianca alla storia, integrandone i contenuti e penetrandone i significati. Nel canzoniere valdese si trovano anche brani di carattere più sommesso, velati da una forma di pudore, non indotti dall'ufficialità di manifestare, ma racchiusi nella sfera più intima del dolore.

"Au fond de cette sombre tour" (che alcuni manoscritti identificano con il titolo di *"L'amitié d'une hirondelle"*) appartiene a questa categoria. La trama è semplice: l'amicizia di una rondine, che lo rincuora con le sue visite, è l'unico conforto alla pena di un prigioniero. Ma all'improvviso le visite si interrompono e l'unica speranza rimane quella di ritrovarsi in cielo.

Non sappiamo se il recluso facesse parte dei dodicimila prigionieri valdesi catturati durante i rastrellamenti del 1686 dai reggimenti franco-piemontesi. Non è il fatto storico in sé, ma il contesto ad essere rilevante: da questo testo infatti traspare una "cultura della persecuzione" accostata alle disgrazie quotidiane, il che ricrea un mosaico di grande suggestione. Le parole riecheggiano i testi delle Scritture: «*… je n'entends plus que ma plainte dans la solitude où je suis*» (Salmo 88); (… non sento altro che il mio pianto, nella solitudine in cui mi trovo); oppure anche: «*… le temps des chansons est venu, et la voix de la tourterelle se fait entendre dans nos campagnes*» (Cantico dei Cantici, 2, 12) (…il tempo delle canzoni è venuto, e la voce della tortorella si fa sentire nelle nostre campagne). Queste somiglianze ci inducono a pensare che, tenuto conto della situazione storica contingente, i valdesi abbiano trasferito parte della letteratura salmistica nelle canzoni, meno identificabili e quindi più sfuggenti rispetto alle inchieste inquisitorie: in quest'ottica l'interscambio tra Scrittura e tradizione assume un significato storico.

In un canto altrettanto caro alla tradizione valdese, *"A travers le grillage",* troviamo una struttura narrativa simile a quella della canzone dell'*hirondelle*. Ancora una volta si rinnova il tema del prigioniero, cui la visita della rondine comunica il trascorrere delle stagioni. E anche qui riaffiora l'eredità tematica dei Salmi in francese, opera di Clément Marot (1533-1543) e Théodore de Bèze (1550-1562).

Questa stessa canzone, con il titolo di *"Le prisonnier de Saluces"* è stata attribuita, in un manoscritto valligiano[16], ad un certo Buffa dei Peyrots di Luserna, detenuto nelle carceri di Saluzzo. Come in altri casi, non vi sono elementi per provare che il protagonista sia effettivamente un valligiano condannato per motivi di religione, anche se nel contesto tradizionale valligiano la questione ha poca importanza. Sono invece determinanti la sua ampia diffusione e la coscienza locale dell'appartenenza di questo canto alla famiglia dei componimenti legati alla storia valdese.

Come abbiamo visto finora, in molti casi non è possibile collegare i testi del canzoniere valdese a eventi storicamente documentati: esistono però alcune fortunate eccezioni. Una di queste è rappresentata da una tra le più amate canzoni della tradizione valdese, localmente diffusa in due varianti principali. La prima, più antica, come ci rivela il suo tessuto melodico arcaico in tonalità minore, è in lingua francese. Il testo inizia così:

Dedans la ville de Turin
Il y a des messieurs et des dames
Il y a des comtes et des barons
Qui regrettent Baron du Tron.

La seconda versione, anch'essa notissima, è invece più recente: il testo è in dialetto piemontese e la melodia, in tono maggiore, molto più moderna. Si tratta di una versione diffusa in tutto il Piemonte in numerose varianti[17]:

Drinta 'd Turin, soldà e sgnor,
Prinssi e marches, son 'n dolor:
tute le dame, tuti i baron
pioro la mòrt 'd Baron Litron.

In entrambi i casi il protagonista è un personaggio storico realmente esistito: si tratta del generale bavarese Carlo Federico Guglielmo Sigismondo Von Leutrum, barone di Erlingen, di fede protestante. Dopo esssere stato al servizio del duca di Savoia Vittorio Amedeo II, passò nel 1742 a quello del suo successore Carlo Emanuele III, dal quale ebbe il comando supremo delle truppe. Nominato generale l'anno successivo, salvò Cuneo dall'assalto fran-

[16] Citato in R. Balma - A.G. Ribet, *Vecchie canzoni della nostra terra,* Pinerolo, Unitipografica Pinerolese, 1931, vol. 1, p.29.

[17] Cfr. C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte,* Torino, Loescher, 1888, riediz. Torino, Einaudi, 1974, vol. II¼, pp. 632-638.

co-spagnolo del 1744. Il suo battaglione, originariamente composto da cinquecento fanti bavaresi, fu integrato dall'arrivo di contingenti della leva locale, nelle cui file militarono parecchi montanari valdesi.

Il 16 maggio 1755 il barone Von Leutrum morì a Cuneo, città della quale, per i suoi alti meriti, era stato nominato Governatore a vita.

La canzone *"Litron"* è il racconto, fissato nella memoria popolare, degli ultimi momenti della vita del barone protestante e in particolare del suo desiderio di essere sepolto in terra valdese (nel tempio del Chabas, a Luserna, in val Pellice). F. Ghisi ed E. Tron hanno scoperto la notevole somiglianza tra l'inizio di questa melodia e le prime battute del Salmo *«Qui sous la garde du grand Dieu pour jamais se retire»* (n. 91): ciò conferma il legame tra la liturgia ufficiale e la tradizione popolare. La trama musicale di *"Baron du Tron"* riecheggia antiche melodie, unite dal racconto epico e tragico della scomparsa di uno tra i personaggi più amati della tradizione valligiana valdese.

Alla famiglia di canti tradizionali valdesi appartengono a pieno titolo anche alcuni componimenti ispirati ai temi della persecuzione contro gli Ugonotti d'oltralpe. Dopo la revoca dell'Editto di Nantes (Fontainebleau, 1685) Luigi XIV, abolendo la libertà religiosa concessa nel 1598 da Enrico IV, scatenò su tutto il territorio del regno una vera e propria caccia ai sudditi di fede protestante. Oltre 30.000 di loro abbandonarono la Francia; altri si dispersero nei territori più inaccessibili del paese (i *"Déserts"*, come venivano allora chiamati) proseguendo nell'opera della predicazione nonostante i divieti. Ad una di queste vicende si ispira il testo di *"Hélas, Ecoutez la plainte" ("Chanson nouvelle de la mère de Roussel").* È una delle canzoni più note del repertorio francofono valdese, che narra la storia di uno di questi *Pasteurs du désert*, Alexandre Roussel, arrestato ad Aulas con l'imputazione di aver predicato il Vangelo nella regione delle Cévennes nonostante l'espressa proibizione del re. Condotto a Montpellier, fu impiccato in piazza il 30 novembre 1728.

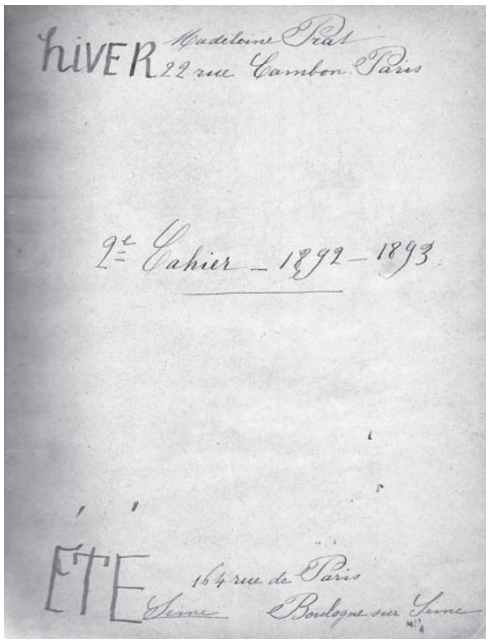
La canzone, in forma di *complainte*, descrive il dolore della madre del condannato, il tentativo di ottenerne la salvezza attraverso la mediazione del duca d'Uzés, il rifiuto del pastore di cedere alle richieste di abiura ed il suo estremo saluto alla madre addolorata.

I primi versi riportano un'esortazione all'ascolto che ritroviamo in molte altre *complaintes* valligiane; segue il raffronto con il lamento biblico di Rachele (Ger. 31,15). Anche se non sappiamo con precisione in quale circostanza il canto sia entrato a far parte del patrimonio locale, è noto che le occasioni di scambio tra valdesi e riformati d'oltralpe si accrebbero notevolmente dopo la rottura dell'alleanza tra il Piemonte e la Francia (1690) e la formazione di milizie miste composte da valligiani, Ugonotti e Bavaresi.

Allo stesso capitolo della persecuzione anti-ugonotta è dedicata un'altra canzone molto diffusa alle Valli, "*La Tour de Constance*". È una canzone di prigionia, ma con una particolarità: protagoniste della vicenda sono infatti delle donne, fatto non comune in un immaginario dominato dalla presenza maschile.

Melodia e testo, di gusto tipicamente ottocentesco, si discostano notevolmente dal tono di altre *complaintes* riportate in questa sezione. Il canto non è riportato sui manoscritti delle Valli: la sua diffusione locale è dovuta all'opera delle corali valdesi e delle scuole domenicali, che possono essere considerate strumenti significativi della trasmissione del canzoniere tradizionale valdese. Questo processo non sembra essere esclusivo delle nostre valli: infatti una versione in provenzale dello stesso testo è stata pubblicata a Lacaune sul bollettino della *«Fète de la Jeunesse des Eglises Protestantes du Tarn»* del 17 maggio 1937.

Le protagoniste della canzone sono Ugonotte recluse a vita nella tetra prigione di Aigues-Mortes per aver professato la loro fede. Chi avrà occasione di visitare la buia torre di Constance potrà trovarvi la chiave del racconto di questo canto in un'evocativa incisione nella pietra di una cella, che da sola è in grado di restituirci tutta la drammaticità della situazione. Una sola parola, faticosamente incisa nella roccia, dalla detenuta Marie Durand: *«Résister»*: niente vale di più ad illustrare lo spirito della canzone della *Tour de Constance.*



Cahier di Madeleine Prat, 1893.

Religione e tradizione: l'enigma della "poitrinaire".

Rimaniamo in ambito religioso per segnalare l'originalità di un testo popolare molto rappresentato nei *cahiers de chansons* delle valli valdesi. Questa canzone, conosciutissima alle Valli, propone infatti un esito narrativo del tutto inaspettato. Si tratta della *"Poitrinaire"*, che racconta la dolorosa storia di una giovane stroncata dalla tubercolosi. Si tratta di un "lamento" nel senso più classico del termine, che induce a profonde riflessioni sul significato dell'esistenza.

Il testo inizia con le parole:

Dieu tout-puissant, exauce ma prière,
Entends mes voeux, mes douloureux accents:
Je suis bien jeune et je suis poitrinaire;
Je dois mourir et je n'ai pas vingt ans.

Ma la seconda strofa del testo cantato alle Valli è sorprendente:

Je sais pourquoi tu m'as rendue malade:
C'est que je n'ai pas suivi ta religion;
Tu m'as maudite car je suis musulmane;
Je dois mourir sans ta bénédiction !

R. Balma e A. G. Ribet[18] rilevano l'atipicità di questi versi nelle sensazioni ricevute dall'ascolto del canto: «La seconda strofa ha qualcosa di strano, vorremmo dire di intollerante, che il popolo canta, ma non vuole o non sa spiegare».

Ciò è tanto più vero se analizziamo la struttura del canto: la melodia rivela un'origine ottocentesca, il che fa ritenere assai poco probabile la presenza di una fedele dell'Islam, in quel periodo, alle Valli. Si tratta quindi di un canto giunto qui da chissà dove, seguendo percorsi e modalità sconosciute? Le osservazioni dei valligiani che abbiamo riportato, sembrano escluderlo: infatti, se così fosse, perché chi canta la canzone dovrebbe dare l'impressione di non volerla spiegare?

Un nuovo elemento potrebbe fornirci la chiave per interpretare questo testo apparentemente inspiegabile. In un *Cahier de Chansons* datato Giugno 1893, appartenuto a Madeleine Prat[19], Boulogne-sur-Seine, probabilmente originaria di Sisteron (Hautes-Alpes), è riportata una versione della *"poitrinaire"* sorprendentemente diversa da quella che abbiamo citato. Infatti, dopo una prima strofa assolutamente simile alla nostra, la seconda strofa di questa canzone recita testualmente:

Je sais pourquoi tu me laisses souffrante
Tu n'es pas le dieu de ma religion
Tu m'as maudite car je suis protestante
Et je n'aurai pas ta bénédiction!

Questo riferimento alla religione protestante è certamente più logico, in un contesto tradizionale valdese, anche se non è sufficiente a risolvere l'enigma. Si potrebbe situare l'origine del canto nella comunità ugonotta d'oltralpe, dove, a conclusione del periodo delle persecuzioni, lo strumento della conversione forzata è stato ampiamente adottato. In questo contesto il lamento di una giovane che ha dovuto rinnegare ufficialmente la sua fede, pur rimanendone fedele nell'intimo, sarebbe certamente credibile. Ma la stessa condizione conflittuale è stata vissuta anche in val Perosa e in val Pragelato:

[18] R. Balma - A. G. Ribet, *Vecchie canzoni della nostra terra*, Pinerolo, Unitipografica Pinerolese, 1931, vol II, p.86.

[19] P. Morize, *Cahier de Chansons appartenant à Madeleine Prat - Commencé et terminé en Juin 1893; Chansons prises dans les cahiers de Me E. Watrin*, Boulogne sur Seine (Seine), inedito. La famiglia di P. Morize, di cui M. Prat era la nonna materna, proveniva da Sisteron (Hautes-Alpes).

se questo fosse il caso narrato dalla canzone della *Poitrinaire,* il pudore dei cantori valligiani avrebbe motivo di essere manifestato. Le due situazioni ipotizzate sono storicamente compatibili e pressoché contemporanee: entrambe avrebbero potuto fornire l'ispirazione a questo canto tradizionale. Rimane il mistero sul termine «musulmana» attribuito dalla tradizione valligiana valdese alla protagonista locale della canzone: forse un indizio rivelatore di una sofferenza ancora troppo forte per essere svelata nelle parole di una canzone, in un contesto storico così vicino all'epoca delle persecuzioni subite.

I canti di ispirazione biblica

Questa famiglia di canti trae ispirazione da alcuni episodi del Vecchio e Nuovo Testamento. Fino agli inizi del XX secolo, la sopravvivenza di questo antico patrimonio vocale di ispirazione biblica era rilevabile, in area francofona, quasi ovunque. Le raccolte curate da L. de Lincy, J. Tiersot, J. Canteloube, H. Davenson, riportano svariati esempi di canti di questo tipo, provenienti da Savoia, Delfinato, Provenza, Aquitania, Ile-de-France, Ardenne, Fiandre. Da una breve indagine ho potuto constatarne la presenza anche nei canzonieri non valdesi della media val Chisone.

Ciò che distingue le valli valdesi dal resto dell'area francofona europea è il fatto che qui non si tratta di ritrovamenti isolati, ma della presenza di un consistente corpus di canzoni.

In tutta Europa già a partire dalla fine del IX secolo si assiste alla comparsa di alcuni racconti cantati sulle vite dei santi: la *"Sequence de Sainte Eulalie",* la *"Vie de Saint Léger"* e la *"Passion du Christ"* (X sec.), la *"Vie de Saint Aléxis"* (XI sec., nota per avere ispirato, secondo la tradizione, la scelta di Valdo), costituiscono soltanto alcune testimonianze di una vasta produzione.

Si tratta, tra l'altro, dei primi esempi di componimenti medievali in lingua volgare: non a caso l'affrancamento dal latino, lingua dotta e impopolare, si manifesta proprio nel dominio della religione, quasi a voler esprimere una sorta di disagio nei confronti di una liturgia poco comprensibile alla maggioranza dei fedeli.

Questa tendenza stimola il moltiplicarsi dei soggetti tratti dal campionario delle Scritture e dei Vangeli Apocrifi: cito ad esempio tra i tanti *"La convérsion de Saint Paul", "L'adoration des Mages," "Le massacre des Innocents", "L'Enfant Prodigue", "Le mauvais riche", "L'apparition d'Emmaus".*

Questa grande fioritura si manifesta proprio nel periodo che vede la nascita, nell'ambito della cristianità medievale, di tutti quei fermenti vitali (da cui trarrà origine anche il movimento valdese) che spostano i cardini dell'affermazione della fede al di fuori della liturgia, mediante la predicazione capillare delle Scritture.

In questo contesto il canto di ispirazione biblica può avere assunto una funzione di riappropriazione popolare di contenuti religiosi, garantendone la libera circolazione e sottraendoli alla custodia del clero.

Su un altro fronte, in tutta la regione alpina compresa tra la Savoia e il Brianzonese si propaga, a partire dal XIV secolo, l'usanza delle *Sacre Rappresentazioni* o *Mystères Religieux*. Si tratta in pratica di forme di teatro popolare inerenti prevalentemente ai temi della Passione di Cristo e delle Vite dei Santi già precedentemente citate. Questo fenomeno interessa in particolare sia la regione provenzale (Aix-en-Provence, Avignon, Arles, ecc.) sia quella alpina (Grenoble, Valence, Nyons, Modane, Briançon, Embrun) e giunge, a partire dal XVI secolo, sino all'alta valle della Dora Riparia (Novalesa, Salbertrand, Exilles, Chiomonte, Gravere, Meana, Susa).

L'assenza di tale repertorio di sacre Rappresentazioni dalla tradizione di alcune regioni delfinali a quell'epoca interamente valdesi, come la Vallouise e la val Chisone, avvalora l'ipotesi di V. Coletto[20] secondo cui la fioritura di questi *Mystères* nella regione di Briançon (XVI secolo) può essere interpretata «come una sorta di risposta, favorita dalle Autorità Ecclesiastiche, al diffuso movimento valdese, che si era saldamente impiantato da circa un paio di secoli in alcune valli del Brianzonese e dell'Embrunese».

Si può quindi ipotizzare una specie di sdoppiamento dell'originario repertorio cristiano di racconti relativi alle Scritture, agli Apocrifi e alle Vite dei Santi (originario del periodo compreso tra il IX e il XIV sec.) in due diverse forme espressive: il canto in forma di *complainte*, nella tradizione valdese e protestante, e la rappresentazione teatrale in forma di *mystère* nella tradizione cattolica.

La sopravvivenza nelle valli valdesi di una numerosa famiglia di canti di ispirazione biblica ha certamente stretti legami con le vicende storiche locali. In un contesto di secolare persecuzione, la funzione di questo repertorio può essere riconducibile a esigenze di testimonianza e identificazione. Infine è verosimile che, al pari della lettura dei libri della Bibbia, questi canti abbiano assolto localmente a una funzione educativa e consolatoria in un periodo di grande turbamento collettivo e individuale.

Tra essi, uno dei più citati sui manoscritti valligiani è senz'altro quello che narra la storia di *Joseph vendu par ses frères*. Il racconto è tratto dall'Antico Testamento (Genesi, 37-46) ed è, in sostanza, la versione biblica dell'origine della migrazione ebraica in Egitto. Una versione in 101 strofe proviene da un manoscritto della bassa val Chisone (ms. Bounous) risalente all'inizio del XX secolo. Melodia e testo sono pressoché identici al frammento pubblicato da H. Davenson[21] nel 1957: lo stesso ci fa sapere che si tratta di «un campione

[20] V. Coletto, «Le Sacre Rappresentazioni di Chaumont e delle Ramats», *Novel Temp*, San Peire, Soulestrelh, 1985, n. 24-25, pp. 76-94.

[21] H. Davenson, *Le livre des chansons (Introduction à la chanson populaire française)*, Parigi, Ed. Du Seuil, 1957, pp. 524-526.

dei famosi *Cantiques de Marseille*, nome tradizionale della raccolta dei *Cantiques de l'Ame dévote* di Laurent Durand, prete della diocesi di Tolone (1629-1708), pubblicate per la prima volta a Marsiglia nel 1678 e indefinitamente ripubblicate in seguito (l'ultima volta nel 1856)».

Altro esempio tipico di questa famiglia è la "*Complainte d'Adam et Eve"*. Il quadro della creazione di Eva, del soggiorno nell'Eden terrestre e della successiva cacciata da esso (Genesi, 2-3) vi è fedelmente rappresentato. Anche questo canto trova corrispondenza melodica e testuale in una versione mutilata, raccolta da Canteloube[22] nella regione di Bordeaux. A detta dell'autore la melodia sarebbe da ritenersi molto più recente del testo, trovando corrispondenza in un'aria di caccia del XVIII secolo per tromba o corno.

La parabola del Figliol Prodigo (Luca, 15) costituisce il tema della narrazione nella notissima "*Complainte de l'Enfant Prodigue"*. Compresa nel gruppo dei più antichi racconti medievali in lingua francese dal citato J. Tiersot, la canzone era sicuramente conosciuta all'epoca delle guerre di religione e godeva di grande popolarità in tutta la regione francofona fino al secolo scorso.

Il mito dell'ebreo errante, trasposizione fantastica della diaspora del popolo ebraico nei secoli, ha radici millenarie. All'epoca della sua deportazione nelle lontane regioni dell'impero persiano (VI-V secolo a.C.) risale l'origine del personaggio di Assuero - uno dei molti nomi con cui verrà identificato l'ebreo errante - re straniero portatore di dolore e sventura citato nella Bibbia (libri di Esther e di Esdra).

Il Medioevo vede la nascita della triste leggenda dell'ebreo errante narrata dalla "*Complainte du Juif Errant"*, simbolo di un popolo condannato da Cristo in persona a vagare nei secoli per espiare la sua colpa. F. Ghisi[23] ne ritrova le tracce in fonti armene e italiane del XIII secolo, aventi per protagonista un certo Cartofilo le prime e Buttadeus le seconde. Lo stesso autore prosegue nell'indagine citando come fonte più recente un «opuscolo del 1613, che ci racconta la storia di Aasvhèrus, calzolaio a Gerusalemme». Come è noto, il racconto narra del Cristo oppresso dal peso della croce, che chiede di poter fare una sosta ristoratrice davanti alla sua porta. Ad un suo deciso rifiuto Gesù avrebbe risposto: "Mi riposerò nonostante la tua opposizione, ma tu andrai errando fino al giorno del Giudizio". Questo racconto era molto diffuso, soprattutto in Germania, al tempo della Riforma. È a questa fonte che risale, secondo D'Ancona, il testo tradotto in francese, "pubblicato nel 1774 e copiato nei quaderni di canzoni valdesi del Piemonte...». Il filologo Du Mersan ritiene che l'origine del testo tradizionale francese sia più antica e risalga alla fine del XVII secolo, rilevando che la melodia è senz'altro precedente a tale data. J. Tiersot segnala che un'altra *«complainte en forme et manière de*

[22] J. Canteloube, *Anthologie des Chants Populaires Français,* Parigi, Durand, 1951, vol. II, p. 193.

[23] F. Ghisi, *Vieilles chansons des vallées vaudoises du Piemont,* Firenze, Sansoni Antiquariato, 1963, pp. 13-14.

chanson» sullo stesso argomento si cantava già un secolo prima sull'aria della canzone *"Les Dames d'honneur"* .

J. Canteloube include nella sua raccolta una "*Chanson du Juif-Errant"* proveniente dalla zona dell'Ile-de-France (Parigi), identica nel testo a quella valligiana e non priva di interessanti corrispondenze melodiche.

Il tema della Natività costituisce il motivo della narrazione di un'altro canto caro alla tradizione locale, "*Ils s'en sont allées, Joseph et Marie"*. Quest'ultimo non appartiene, per la verità, al gruppo dei componimenti di discendenza medievale, ma è stato qui assimilato ad essi per l'affinità tematica del suo contenuto. Anch'esso trae ispirazione dalla Scrittura (Matteo,1 - Luca, 1) ed è strutturato in forma di *complainte*. Particolare curioso, la canzone rivela qualche parentela con quel genere di canzone popolare natalizia diffuso in Occitania (in ambito cattolico) a partire dalla fine del XV secolo con il nome di *nouvé* (o *noel* in francese). D'altra parte, l'ipotesi di un'area di contatto tra il patrimonio valdese e la tradizione cattolica occitana del *nouvé* può essere confermata anche dal canto *"Je suis le libre berger"*, che usa l'impianto melodico di un antico *nouvé* provenzale ("*Allons chanter de Noel"*, poi diventato localmente *"À la santé de Noé"*).

Un ultimo esempio appartenente al repertorio delle canzoni di argomento biblico è rappresentato da *"Les dix Commandements"*. Il testo ricalca fedelmente la lezione biblica (Esodo, 20), con l'aggiunta di un "riassunto" della Legge e di un'invocazione finale all'Eterno affinché provveda alla conversione dei credenti. L'*Innario Cristiano* pubblicato dalla Claudiana nel 1969 riporta in calce alla melodia l'indicazione «Antica Complainte Valdese».

Le "pastourelles".

Nei quaderni valligiani le canzoni legate alle attività pastorali rivestono un'importanza particolare: la loro funzione è stata quella di denominatore comune tra regioni molto lontane tra loro. Questi testi non hanno carattere locale, contrariamente a quanto può avvenire per i repertori narrativi, epici, storici, religiosi e politici.

La regione occitana in generale e le valli valdesi del Piemonte in particolare rientrano in questa regola: anche qui il repertorio folclorico pastorale ha origini comuni a quelle di tutto l'occidente europeo.

Nella regione occitana, l'allevamento ovino a carattere nomade ha preceduto di alcuni millenni l'avvento dell'agricoltura stanziale[24]. Verso gli inizi del XIV secolo d.C. questa forma di allevamento itinerante viene prima affiancata e poi sostituita da un nuovo tipo di pastorizia, caratterizzata dalla polverizzazione delle grandi unità produttive e dallo smembramento dei grandi raggruppamenti in piccole greggi[25]. Inoltre questo nuovo modello produttivo, tipico dell'Occitania orientale fino a tutto il XIX secolo, comporta una

nuova organizzazione del lavoro all'interno della famiglia. La sorveglianza degli animali nei pascoli intorno alla casa diventa compito dei ragazzi, a volte degli anziani, spesso delle donne, mentre l'uomo si occupa dei lavori agricoli.

L'estensione del ruolo del pastore al sesso femminile trova corrispondenza nel repertorio cantato tradizionale. In particolare si assiste al rifiorire, in ambito popolare, di un antico repertorio di origine colta in cui il ruolo principale è affidato alla *bergère aux champs*: la *pastourelle*.

La situazione ricorrente è quella in cui la pastora è alle prese con un interlocutore di passaggio: si tratta inevitabilmente di un corteggiatore, *monsieur*, *chevalier, gentil galant*, *zolifransé* o (raramente) *berger* egli stesso.

Per comprendere le radici di questo repertorio valligiano è opportuno risalire fino al Medioevo. Nel periodo compreso tra l'XI e il XIV secolo si diffonde in Europa un tipo di composizione musicale-poetica in cui si raccontano le vicissitudini di una pastorella avvicinata e corteggiata da un personaggio spesso estraneo al suo ambiente.

Questa forma poetica prende il nome di *pastourelle*.

Gli artefici di questa straordinaria produzione artistica sono i poeti-musicanti di corte: *minnesanger* nelle regioni germaniche, *trouvères* nel Nord e *troubadours* nel Sud della Francia (e regioni limitrofe). A prescindere dalle sfumature, la maggior parte degli studiosi si trova d'accordo nell'affermare l'ispirazione popolare di questi componimenti colti[26]. Non è chiaro se possa essere stabilita una priorità cronologica tra le culture d'OC (Sud) e d'OIL (Nord) riguardo all'origine della *pastourelle* cortese; P. Aubry, ad esempio, propende per l'ipotesi occitana, citando l'opera di Marcabru e Cercamon.

Di questi personaggi si sa che furono poeti-giullari tra i primi nella storia dei *troubadours*, e che ebbero la Guascogna come patria comune. Del primo sappiamo che scrisse numerose *pastourelles* nel periodo compreso tra il 1130 e il 1150: tra esse "*L'autrier jòst' una sebissa*" è la cronaca dei vani tentativi di seduzione del poeta nei confronti di una pastorella. Con logica ferrea la pastora taglia corto: «...segun drechura cerca fols la folatura, cortes cortez'aventura, e'l vilas ab la vilana; en tal loc fai sens fraitura on hom non garda mezura, so ditz la gens anciana» (secondo il buon senso, il matto cerchi la sua follia, il cortigiano le avventure di corte e il pastore resti con la sua pastora: là dove la misura non è rispettata la saggezza manca, così dicono i vecchi). Come si può notare, si tratta di un concetto talmente radicato da essere rimasto alla base del rifiuto della *bergère* fino ai giorni nostri!

La vasta notorietà raggiunta dalla *pastourelle* trobadorica intorno al XII secolo presso le corti occitane trova corrispondenza nelle regioni settentrionali di lingua d'OIL, ed ha per protagonisti i più antichi poeti della tradizione tipi-

[24] Cfr. E. DE FONTON, *Préhistoire de la Basse Provence,* Martigues, 1968.

[25] cfr. P. COSTE, «La vie pastorale en Provence au XIV ème siècle», *Etudes rurales*, 4 - 6, 1972.

[26] P. AUBRY, *Trouvères et troubadours,* Parigi, Alcan, 1910, pp. 74-83.

camente francese, i *trouvères*. Più o meno nello stesso periodo si diffonde nella Francia del Nord un vasto gruppo di componimenti di varia origine, ispirati a due personaggi agresti che ritroveremo sovente nel mondo tradizionale francofono: Robin e Marion.

Negli ambienti colti questo repertorio raggiunge il suo apice nella famosa rappresentazione musicale del *trouvère* Adam De La Halle di Arras dal titolo "*Li Gieus de Robin et de Marion*". Julien Tiersot[27] scrive, a proposito dell'opera, che «gli elementi essenziali della rappresentazione non sono altro che una messa in scena di canzoni popolari ben note già prima di A. De La Halle. La situazione principale è quella della pastora alle prese con gli attacchi galanti di un cavaliere: niente di più comune in tutte le *pastourelles* del Medioevo».

Nei secoli che seguono l'epopea di *trouvères* e *troubadours* possiamo seguire il percorso della *pastourelle*: nel manoscritto di Bayeux (XV sec.) sono riportate alcune canzoni di autore anonimo tra le quali citiamo l'inizio della prima: «Puisque Robin j'ay nom, j' aymeray bien Marion», della seconda: «Pastourelle jolie, Dieu te doint tresbon jour», della terza: «Gente pastourelle au choeur gay», e così via.

D'altra parte non è difficile rintracciare le testimonianze di una certa inflazione delle tematiche pastorali nel corso dei secoli: ne è la prova il dialogo tra un attore e il maestro di ballo di Molière: «...perché di nuovo questi pastori? Non si vede che questo da tutte le parti!» e il maestro: «Quando si hanno dei personaggi da far parlare in musica bisogna che, per motivi di verosimiglianza, si attinga dal mondo pastorale. Il canto è stato da sempre prerogativa dei pastori, e non è affatto conveniente, nei dialoghi, che dei principi e delle principesse cantino le loro passioni». Molto simile a questo deve essere stato il modo di pensare degli autori colti fino all'epoca della Rivoluzione Francese.

Il tema della p*astourelle* si è propagato, per molto tempo, in un'area amplissima (quasi tutto il settore centro-occidentale europeo) senza cambiare di molto i suoi contenuti e attraversando sovente il confine tra il mondo colto e quello popolare.

Al termine di questo lungo viaggio possiamo verificare in che misura la *pastourelle* abbia costituito il tema dominante di un repertorio specifico anche nel patrimonio vocale alpino e in quello tipico delle valli valdesi in particolare.

Da una breve analisi sul centinaio di canti valligiani che presentano le caratteristiche narrative della *pastourelle* possiamo individuare alcune differenze interessanti. Come si può notare, l'esito finale del racconto non costituisce un elemento adatto ad una classificazione. In pratica, il fatto che la pastora si neghi o si conceda al suo corteggiatore sembra essere ininfluente dal punto di vista della concezione narrativa, oltre a non fornire elementi certi per una datazione dei canti. In particolare i canti presi in esame rientrano in tre categorie principali:

[27] J. Tiersot, *Sur le jeu de Robin et Marion,* Parigi, Fischbacher, 1827, p. 8.

1) - Canti strutturati intorno alla "figura della pastora", che assume un ruolo recitativo e narrativo contemporaneamente. Tra questi il famosissimo "*Mon père avait cinqcents moutons*". Non solo qui, ma anche in un altro ben noto brano, "*À l'age de quatorze ans*", l'interlocutore maschile conserva nel dialogo la prima persona singolare: ciò nonostante il soggetto della narrazione rimane inequivocabilmente la pastora. Lo stesso discorso vale anche per un altro canto di questa categoria, "*Que fais-tu là-bas, ma jolie bergère?*"

2) - Canti strutturati intorno alla "figura maschile" che assume il ruolo consueto del corteggiatore; tra questi, ad esempio, "*Me promenant le long du rivage*"; notiamo che la pastora mantiene anche qui la prima persona nei dialoghi mentre il soggetto, ora maschile, racchiude sia la funzione recitativa che quella narrativa. È interessante notare che questo tipo di struttura è assolutamente simile a quello riscontrato nella maggior parte delle *pastourelles* medievali trobadoriche.

3) - Canti strutturati intorno alla "figura di un narratore esterno" rispetto all'azione descritta: appartiene a questa famiglia la nota canzone valligiana "*Belle bergère s'en va aux champs*".

Come si vede, la *pastourelle* ha seguito, da tempo immemorabile, percorsi diversi per giungere fino a noi: perciò possiamo ritrovarla nei *cahiers* delle valli valdesi in molte varianti narrative. È certamente affascinante immaginare il lungo viaggio nel tempo e nello spazio che questi testi hanno compiuto, prima di essere cantati dai nostri valligiani: questa è appunto la caratteristica principale del canto tradizionale, le cui radici, non sempre identificabili, risalgono – nel caso delle *pastourelles* - al Medioevo mitteleuropeo.

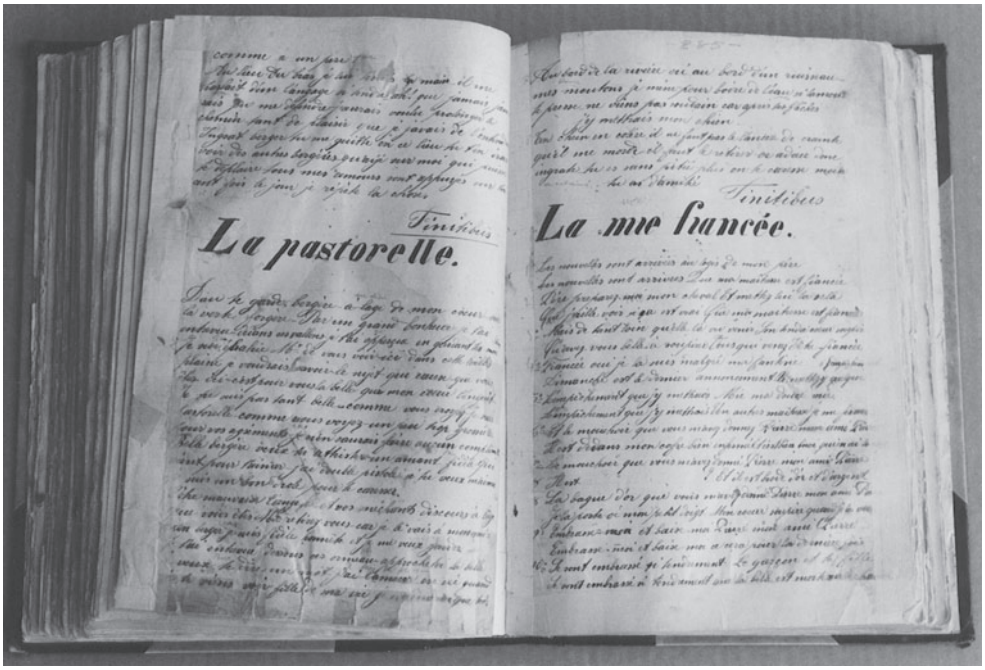
Bibliografia

D. Arbaud, *Chants populaires de la Provence,* Aix-en-Provence, 1862-64 (2 voll.)

A. Armand-Hugon, *Chants et musique chez les Vaudois du Piémont,* in «Bollettino della Società di Studi Valdesi», 90, 1950; 91, 1951

R. Balma, A.G. Ribet, *Vecchie canzoni della nostra terra,* Pinerolo, Unitipograf. Pinerolese, 1930

R. Barthalay, *Les chansons du Dauphiné recueillies et harmonisées...,* Lyon, Orgeret, 1942-45



Cahier *di Aldo Richard, dei Pomieri di Prali, iniziato nel 1898 (fam. Richard).*

P. Bert, *Le livre de famille ou instructions familières sur l'histoire des Eglises Vaudoises et sur la religion,* Ginevra, 1830

P.G. Bonino, *Brevi note sul canto nelle Valli Valdesi, in* «Novel Temp», 18, 1982

C. Bromberger, *Migrations des chansons, chansons de migrations,* ion «La beidana», 6, 1987

J. Canteloube, *Anthologie des Chants Populaires Français,* Paris, Durand, 1951, 4 voll.

Choeurs patriotiques des Vallées Vaudoises, Firenze, O. Jalla (tip. Claudiana), s.d.

P. Coirault, *Formation de nos chansons folkloriques,* Ginevra, 1953-63, 4 voll.

Cori e canzoni di ieri e di oggi, Torre Pellice, Assemblea delle Corali Valdesi, 1984.

H. Davenson, *Le livre des chansons. Introduction à la chanson populaire française,* Paris, Seuil, 1957

M. David, A.M. Delrieu, *Aux sources des chansons populaires,* Paris, Belin, 1984

J. Du Mersan, *Chants et chansons populaires de la France,* Paris, 1848

F. Ghisi, E. Tron, *Anciennes chansons vaudoises,* Torre Pellice, Société d'Etudes Vaudoises, 1947.

F. Ghisi, *Canzoni narrative nelle Valli Valdesi del Piemonte,* in «Studi Musicali», II, 1973, fasc. 1

F. Ghisi, *Complaintes e canzoni storiche (sec. XII-XIX),* in «Bollettino della Società di Studi Valdesi», 134, 1973

F. Ghisi, *Vieilles chansons des Vallées Vaudoises du Piémont,* Firenze, Sansoni Antiquariato, 1963.

Gruppo Teatro Angrogna, *Chantoumne 'ncà una*, «Quaderni del Centro di documentazione» - 1, Comune di Angrogna, 1981.

E. Lantelme, *I canti delle Valli Valdesi. Identità e memoria di un popolo alpino,* Torino, Claudiana 1989

E. Lantelme, *Un cantastorie leggendario: Michelin, voce del mito o mito di una voce?,* in *La musica, la gente, i monti*, Torino, Museo Nazionale della Montagna, 2001

E. Lantelme, *Cahier des Chansons,* Torre Pellice, Gruppo Teatro Angrogna, 2007

C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte* (1888), Torino, Einaudi, 1974, 2 voll.

G. Paris, *Chansons du XVe siècle,* Paris, 1875

Pleine Voix, Ginevra, Fédération des Unions Vaudoises, 1945

T.G. Pons, *Voci e canzoni della piccola patria,* Torre Pellice, Tipografia Alpina, 1930

Psaumes et cantiques à l'usage de l'Eglise évangélique vaudoise, Torino, sten, 1926

C. Servettaz, *Vieilles chansons savoyardes. Chansons de moisson - Chansons de bergères - Chansons d'amour,* Annecy, 1910

J. Tiersot, *Chansons populaires recueillies dans les Alpes Françaises (Savoie et Dauphiné),* Grenoble, Moutiers, 1903

J. Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France,* Paris, Heugel-Plon, 1889

Gab. Tourn, *Recueil de vieilles chansons et complaintes vaudoises,* Torre Pellice, Imprimerie Alpine, I ed. 1908, II ed. 1914

E. Tron, *Appunti sulla genesi della "Chanson de l'Assiette",* in «Annuario del Liceo Statale Vittorio Alfieri», XII, 1952-53.

Un esempio di ricerca e conservazione del patrimonio:
Il "Gruppo di ricerca canto popolare di Villar Pellice" e il gruppo "Ciansunando"

di Lilia Garnier

Premessa

Nel Comune di Villar Pellice sono state fatte molte ricerche sulle canzoni popolari; una "celebre" fonte orale è stato senza dubbio Robert Tagliero[1]. Si è occupato, insieme ad Enrico Gay, di Torre Pellice, in particolare della parte bassa del paese e di Torre Pellice.

La ricerca di cui vi parlo[2] ha alcune caratteristiche particolari rispetto ad altre, svolte da singoli studiosi o da gruppi, i cui risultati sono stati pubblicati dagli autori attraverso libri o cd, consultabili nelle biblioteche o nei centri di documentazione, o acquistabili sul mercato. La raccolta è stata organizzata, e in parte anche svolta, dalla commissione cultura del Comune di Villar Pellice, e questo ha prodotto dei risultati "pubblici", nel senso che essa è a disposizione di tutti presso la biblioteca comunale di Villar e anche presso quella del Centro culturale valdese di Torre Pellice, alla quale è stata data copia; questo è stato lo scopo, o meglio, uno degli scopi più importanti di questo lavoro: il libro e le copie dei *cahiers* sono un patrimonio di cultura popolare che appartiene a tutti ed è fruibile da tutti gratuitamente.

La ricerca

Nel pensiero di alcuni di noi questa ricerca di vecchi canti è nata almeno quindici anni fa, e in ogni caso molto prima che io facessi parte dell'amministrazione comunale. Si è resa concreta nel 2001 quando, come commissione

[1] Cfr. S. Negri, *Raccolta di proverbi e detti poplari in Val Pellice,* Alessandria, Ed. Dell'Orso, 1996.

[2] Gruppo Ricerca Canto Popolare, Commissione Cultura Comune di Villar Pellice, Coro Valpellice, *Canti popolari raccolti in alta Val Pellice,* Villar Pellice, 2004, pp. 303 + CD.

cultura del Comune, abbiamo mandato un invito ad una ventina circa di villaresi basandoci sulla nostra conoscenza personale e supponendo quindi che costoro avrebbero potuto essere interessati a raccogliere i vecchi *cahiers*. Abbiamo quindi iniziato a parlarne in ogni occasione: alla festa per gli ultra settantenni che si svolge una volta all'anno, sul notiziario comunale ecc.

In seguito abbiamo costituito un gruppo di dodici persone che abbiamo chiamato "Gruppo di ricerca canto popolare". Abbiamo stilato un programma, avendo ben chiaro che il nostro lavoro aveva come scopo principale la diffusione, la trasmissione di queste canzoni, quindi fotocopiare i *cahiers* e trascriverli in un volume, e poi un cd e una serata di presentazione. Sinceramente credo non ci siamo resi ben conto della mole di lavoro che ci attendeva. Abbiamo iniziato la raccolta utilizzando il metodo di comunicazione che fa invidia ai più moderni sistemi, ovvero il vecchio e collaudato tam-tam popolare, chiedendo la collaborazione di tutti e tutte coloro che avevano dei vecchi *cahiers*. Posso affermare che senza fatica abbiamo raccolto trentanove testi, tutti da fine '800 al 1950 circa. Abbiamo trascorso molte sere a leggerli e cantarli; avevamo il materiale, ma si trattava di capire come utilizzarlo, come schedarlo. Uno dei nostri primi dubbi è stato se trascrivere tutto o fare una scelta in base alla presunta datazione dei brani. A parte la difficoltà nel collocarli in senso temporale, abbiamo ritenuto importante trascrivere tutto quanto possibile: infatti alcuni testi sono risultati illeggibili, alcuni sono stati scritti con dell'inchiostro rosso che sbiadisce più degli altri colori. Abbiamo dunque trascritto anche i brani chiaramente più recenti, innanzitutto perché stabilire una linea di confine fra vecchio e nuovo è impresa ardua e discutibile: è complicato capire cosa esiste di registrato all'epoca e quindi conservato, e cosa no, non sappiamo che cosa i proprietari dei *cahiers* hanno scritto perché trasmesso oralmente o cos'hanno "imparato" dai mezzi di diffusione. Il nostro fine era quello di "salvarli" e provare a rimetterli in gioco, cioè a ricantarli; tutti raccontano uno spaccato della nostra storia e dunque la scelta è stata quella di non discriminare nulla. Abbiamo iniziato a leggerli, poi a fotocopiarli, a rilegarli e, sulla prima pagina di questi *cahiers* rilegati trovate il nome del proprietario: questo per permettere di risalire al testo originale per successive ricerche. Quindi si è passati alla fase di trascrizione dei seicentodieci testi che nel libro-raccolta sono diventati seicentoventuno. Gli originali ovviamente sono stati restituiti ai legittimi proprietari.

All'inizio era nostra intenzione fare delle suddivisioni basate sulla storia dei testi e, per far questo avevamo preso contatto con il professor Roberto Leydi, esperto di musica popolare piemontese, che purtroppo è deceduto nel febbraio del 2003. Lo abbiamo conosciuto personalmente quando è venuto in val Pellice per esaminare i nostri testi: gli abbiamo consegnato le trascrizioni, alcune delle quali sono state spedite a dei colleghi di Parigi. Dopo la sua morte tutto il suo lavoro e quindi probabilmente anche le nostre copie è stato inviato a Lugano. Al di là di questo, l'interesse di Leydi per il nostro lavoro ci

ha dimostrato il valore di quanto stavamo facendo, ed è stata una conferma importante. A quel punto, oltre al rammarico per la morte di questa persona, è ritornato il problema della classificazione dei testi. Alla fine, abbiamo deciso di dividere le trascrizioni per temi; avevamo testi e trascrizioni, quindi dovevamo trovare più melodie possibili; allora abbiamo ricontattato i proprietari dei *cahiers* e le persone che, sempre sulla base della conoscenza personale, cantavano e cantano ancora vecchie canzoni. Abbiamo fatto cene con loro, passati alcuni pomeriggi o serate, siamo anche andati "in trasferta" da una signora che era in cascina con il figlio e abbiamo recuperato delle melodie.

Si trattava quindi di scegliere dall'elenco dei testi interessanti quelli da incidere: non è stata una scelta facile perché molti sono particolari. A questo proposito abbiamo preso contatto con il Coro Valpellice visto che quasi metà dei coristi sono di Villar e parte del gruppo di ricerca era fra questi coristi. Parte dei brani sono stati eseguiti dopo essere stati armonizzati dal coro e parte sono cantati all'unisono per conservarne tutta l'originalità. Non era pensabile un'armonizzazione molto articolata per tutti i testi e abbiamo optato per un accompagnamento al pianoforte perché, anche se non è usuale per noi, non prevarica mai il canto.

Il gruppo di canto popolare che ha inciso il cd non esiste più in quanto tale.

Il gruppo corale "Ciansunando" nasce a Villar Pellice nel gennaio 2007 dall'iniziativa di alcuni di noi che amano cantare ed è un gruppo corale di canto "popolare" nella più ampia accezione del termine, in senso sia temporale sia territoriale.

Abbiamo però deciso di dare uno spazio particolare al patrimonio popolare di Villar Pellice e più in generale della nostra valle. Con i "Ciansunando" cerchiamo di costruire un repertorio che contenga molti brani nostri: per questo ne stiamo facendo armonizzare alcuni, chiedendo però agli armonizzatori di mantenere il più possibile lo stile tradizionale.

Il francese attraverso il canto

Nella nostra realtà e per i documenti esaminati, il francese, almeno fino alla metà del secolo scorso, era conosciuto se non meglio almeno "quanto" l'italiano.

La maggior parte dei *cahiers* è scritta esattamente metà in una lingua e metà nell'altra, per permettere di scrivere i testi appena imparati o i più graditi mantenendo la separazione linguistica, senza dover rispettare una sequenza temporale. Guardando questi documenti ci si rende conto di quanto prezioso fosse un quaderno: alcuni riportano il costo, molti sono foderati con carta di giornale perché non si sciupino. I nostri testi contengono pochi errori e quando nei testi che abbiamo già studiato ne abbiamo trovati, li abbiamo

corretti. Dico questo perché alcuni ricercatori sostengono che i testi non vanno mai corretti, in quanto gli "errori" che contengono sono frutto della trasmissione orale: ciò ha un senso, secondo noi, quando la lingua del cantore, e quindi della persona che trascrive, è diversa; ad esempio molti conoscono *"Zoli coeur",* che è la storia cantata quasi interamente in piemontese del *bel galant ca va en fransa* e che poi trova l'amore e la chiama appunto «zoli coeur» e non *joli* con "j" pronunciata correttamente; certamente è comprensibile che chi usava normalmente il codice fonetico piemontese per esprimersi, canti con la stessa pronuncia o trascriva o riporti oralmente dei testi non corretti verso la lingua originale. Per l'alta val Pellice non è così: il francese è conosciuto e scritto molto bene, quindi si trovano errori grammaticali, verbi usati male o qualche accento al contrario, ma nulla più; esistono parole prive di senso trascritte probabilmente perché non capite nella trasmissione orale, ma si trovano in entrambe le lingue. Già nei primi decenni del secolo scorso il grado culturale della valle è elevato, ovviamente inserito nel contesto storico italiano. Chi è un appassionato di storia locale, oltre che di canto, come me, sa bene che quando ha occasione di parlare con delle persone anziane riesce ad avere molte altre informazioni perché normalmente queste persone raccontano dei pezzi della loro vita (*questa l'ai uia lu prumi viege… questa nu la ciantaven sampe, nu fasien parei*, ecc.)[3] e sono delle fonti interessantissime di notizie anche non relative alla canzone o alla domanda posta.

Per citare un esempio dell'ottima conoscenza della lingua francese di cui parlavo prima, posso dire che a Villar Pellice una persona nata nel 1898, con una scolarità media per l'epoca, nelle serate che si tenevano nella stalla di famiglia leggeva romanzi in francese. Me l'ha raccontato una persona che è nata nel 1928, spiegandomi che fin da quando lei era bambina questa usanza era assolutamente odiosa per lei e per tutti i piccoli, perché non potevano fare rumore per non disturbare la lettura. Crescendo invece è diventata anche per lei un piacevolissimo modo di passare le serate, mi diceva anzi che erano molto lieti quando riuscivano a farsi prestare un "romanzo", sempre in francese, che, sera dopo sera, il lettore leggeva.

Ora, io conosco bene questo lettore: si chiamava Davide Grand, *Davì Grandin,* ed era mio nonno, che non era un maestro o un medico, ma un *bergi*, un pastore di pecore, eppure conosceva quattro codici fonetici: il *patouà*, l'italiano, il piemontese (prendevano e riportavano le pecore *ar pian,* in pianura), il francese. Credo che questo esempio la dica lunga sulla cultura della nostra zona e sul francese[4].

[3] Questa l'ho avuta la prima volta…, questa la cantavamo sempre, facevamo così, ecc.

[4] Un altro esempio del buon livello culturale di queste valli spiega la forte presenza di fabbriche tessili, motivata non soltanto dalla presenza di acqua e manodopera, ma dal fatto che tutti sapessero contare e potessero quindi usare i telai industriali o pesare i feltri per le spedizioni. Altrove c'erano i caporeparto in grado di fare questo: qui lo facevano tutti.

Riferirò ora alcune considerazioni sulla ricerca vera e propria, con una precisazione: sono delle opinioni personali o del gruppo "Ciansunando", sia pure supportate da dati e documenti.

Preciso questo perché i *cahiers* contengono non soltanto brani che raccontano i sentimenti (su cui è stato scritto molto e che quindi sono più facili da interpretare) ma molti inseriti in contesti storici precisi, che richiedono quindi, oltre ad una conoscenza della storia della musica popolare locale e di altri paesi, la conoscenza della storia europea. Anche per questo, sul canto popolare molto materiale è ancora da studiare.

Casi interessanti di canti in francese

Vi parlo ora di due testi interessanti per spiegarvi il lavoro che abbiamo cercato di fare: si tratta di *L'Alsace e la Lorraine* e *L'orpheline de Paris.* Essi hanno melodie simili, e anche altre analogie, sono canti patriottici, parlano dei tre colori della bandiera francese ecc.

Il primo, *L'alsace,* racconta la storia di una famiglia in cui la madre *avait l'âme française*, e instilla quest'amore per la Francia al figlio che per questo motivo sarà ucciso barbaramente dal padre (abbiamo trovato due diverse conclusioni al testo: in quella più cruenta, il padre lo crocifigge, nell'altra lo tortura).

Storicamente è inquadrabile negli anni successivi al 1870; infatti in seguito alla guerra franco-prussiana 1870/71 quel territorio passò al neocostituito Impero tedesco e subì per anni un regime più d'occupazione, quindi senza *staus di Land* cioè di Stato federale che una vera e propria annessione, questo per poter "germanizzare" meglio la regione.

Ciò può spiegare l'odio e la violenza contenuta nel testo contro *ce vil seducteur de ce germain*. In alta valle questa canzone è stata ripresa per esprimere lo stesso sentimento nel periodo della seconda guerra mondiale; fortunatamente forse i tedeschi non conoscevano molto il francese…

Per avere notizie più certe sull'origine, bisognerebbe conoscere la storia del canto popolare di quelle regioni, capire se là è rimasta traccia o, come in alcuni casi è successo secondo quanto mi diceva il professor Leydi, è rimasta memoria in territori diversi e non nel luogo originario. Questo è dovuto ovviamente all'emigrazione e relativa reimmigrazione di ritorno di queste valli.

Ecco perché dicevo che considerazioni e pensieri se ne possono formulare, ma verità assolute no. Come e quando è giunto a Villar? Posso azzardare un'ipotesi. Nel 1920 la Crumière è stata acquistata dal gruppo *Dolfus Enoack* che era alsaziano, quindi una serie di contatti tra le due regioni ci sono certamente stati. In effetti, almeno un altro testo parla di quella regione.

Il secondo brano ci dà una serie di dati. È dicembre, Parigi è assediata, uno dei protagonisti parte da casa sua per combattere, ci sono i tre colori

della bandiera: da questi elementi parte il mio lavoro di ricerca. Parigi è assediata e resiste sei mesi dal settembre del 1870 al febbraio 1871; si parla sempre della guerra franco-prussiana. In quel momento molte decine di migliaia di parigini erano membri armati di una milizia cittadina nota come "guardia nazionale", quindi il fatto che sia a casa e senta il tamburo è sensato, così come i colori della bandiera, perché il tricolore francese è stato usato per la prima volta durante la rivoluzione francese nel 1789; di qui fin dopo la restaurazione (1815) dove è stato rimpiazzato dallo stendardo reale bianco con i gigli. Dopo gli eventi del 1830 (rivoluzione che portò sul trono Luigi Filippo, il re cittadino) venne di nuovo ripristinato il tricolore. Quindi anche questo tassello è a posto.

Dopo questi dati posso supporre che entrambi i testi siano nati nei primi anni successivi al 1870 e che la melodia, essendo simile, sia già popolare all'epoca; forse sono scritti da autori diversi.

L'Alsace et la Lorraine
Là tout au fond de l'Alsace dans un petit coin du hameu
Où l'aigle noir a pris la place des couleurs de notre drapeau
Là vivait un époux et sa femme avec un bambin charmant
Mais voilà donc que l'infâme accepta le sang allemand.

(rit.) Et malgré son enfance en dépit du vainqueur
L'enfant aime la France de tout son petit coeur

La femme avait l'âme française à son enfant en le bercent
Lui apprenait la Marseillese lorsque son père était absent
Elle lui disait d'une voix fière quand tu seras grand mon Louis
Tu repasseras la frontière en souvenir de notre pays

(rit.) Oh! oui mère chérie disait-il tendrement
J'aime bien ma Patrie et aussi toi maman

[...]

Le père d'une voix en furie lui dit: je suis alllemand tu le sais
Et tu vas voir comme je te châtie si tu oses encore parler français
Il l'attacha avec une corde le séducteur des ces germains
Et puis sans miséricorde lui cloua les pieds et les mains

(rit.) Et malgré ses souffrances l'enfant avec des pleurs
Crie vive la France pour toi je meurs.

L'orpheline de Paris
Il vente il neige c'est décembre Paris assiégé il se défend
Dans une misérable chambre un père embrassé son enfant
Sur un grabat la femme pleure, soudain le tambour a battu
L'homme sort en disant c'est l'heure. Oh ! Dit l'enfant reviendras-tu?

(rit.) Oh fillette chérie sèche, sèche tes pleurs
Je parts pour la Patrie et pour nos trois couleurs

On sort en ordre de bataille on lutte avec acharnement
Le canon erache la mitraille en avant français en avant
La pauvre enfant est orpheline en premier sang son père est mort
Et c'est au bas de la colline que pour toujours le Héros dort

(rit.) Ton père ou ma chérie comme les nobles coeurs
Est mort pour la Patrie et pour nos trois couleurs.

Aida

Il dato interessante qui è che nella prima strofa il protagonista chiede ad *Hallà* di benedire i suoi sogni, ma soprattutto che la donna si chiama Aida, con un richiamo alla celebre opera di Verdi, scritta nel 1870, in cui Aida è una principessa etiope musulmana schiava in Egitto. È scontato che chi ha scritto questo brano la conoscesse, più difficile è stabilire i tempi. L'opera di Verdi è stata eseguita per la prima volta in Italia nel 1872 a Milano. Chi l'ha scritta in francese? Un valligiano? Arriva dalla Francia? Verdi ricevette nel 1870 un progetto di Camille Du Locle, di mettere in musica una novella di un egittologo francese, Auguste Mariette, per conto del viceré d'Egitto Ismail Pascià, per i sontuosi festeggiamenti indetti per l'apertura del canale di Suez e, a sua volta, Verdi incaricò Ghislanzoni della redazione del libretto dell'*Aida*. Quindi i collegamenti con la Francia ci possono essere.

Aida
Sous le ciel bleu là-bas où se trouve Aida
Un amoureux le coeur en feu voyant dans ses cheveux
La rose de velours un symbole d'amour
vient tremblant d'émotion sous son balcon
et dans la nuit tout bas il lui chanta

(rit.) Viens tout près de moi
je te dirai je t'apprendrai de douces choses
Viens faire avec moi des rêves bleus
si doux Allas les bénira
Oui j'entends ta voix
Oh qu'il est doux de l'écouter quand tout repose
Chante encore pour moi
ton chant d'amour mélodieux
Sous le ciel bleu.

La voyant se placer pour donner un baiser
Il se hissa tout près d'Aida mais la rose tomba

La brune a dit mon coeur est comme cette fleur
qui vient donc se flétrir tout est fini
On entendait soudain dans le lointain

(rit.) Viens tout près de moi
je te dirai je t'apprendrai de douces choses
Viens faire avec moi des rêves bleus
belle Aida viens dans mes bras
Oui j'entends ta voix
Mais mon espoir vient de mourir comme la rose
Mais je garde en moi
ton chant d'amour mélodieux
Adieu adieu

L'influenza della Svizzera francese sulle canzoni delle valli valdesi

di Franco Tagliero

Canzoni d'autore

La prima questione che vorrei sottolineare a proposito delle canzoni svizzere è che quelle che chiamiamo correntemente "canzoni" non sono semplicemente canzoni popolari nel senso classico, cioè nate dal popolo, legate a tradizioni locali e così via. La maggior parte delle canzoni svizzere che nelle valli valdesi sono state e sono cantate tuttora sono opera di autori, musicisti e poeti, conosciuti e relativamente famosi non soltanto in Svizzera. A chi canta, spesso non interessa più di tanto ricordare l'autore, così i compositori rischiano di essere dimenticati.

Per esempio consideriamo la notissima *Le vieux châlet* [1], anche denominata *Là-haut sur la montagne*. L'autore è Joseph Bovet[2], l'Abate Bovet, dunque un religioso. Lo stesso che ha composto altre opere profane che le corali valdesi hanno qualche volta cantato: *Méli mélo* e *La Fanfare du primptemps*: sono canzoni armonizzate con uno stile fiorito, sono divertenti e gioiose sebbene non adatte a cori poco allenati.

Bovet è conosciuto anche per aver armonizzato un canto tradizionale molto importante nel Cantone di Friburgo: *La ranz des vaches*, il cui autore originario è ignoto. Si tratta di un canto popolare in dialetto friburghese: nelle valli valdesi la melodia, arrivata non sappiamo come, ha prodotto una canzone in *patouà: La neu su l'alp es giò founduo*, nota soprattutto in val Germanasca.

---

[1] Alcune delle canzoni citate nell'articolo sono state eseguite durante la serata del corso "Il francese attraverso il canto" da Carlo Arnoulet. La maggior parte di esse è stata tratta dalla raccolta *Cori e canzoni di ieri e di oggi*, Raccolta di canti con testo e melodia curata dall'Assemblea delle Corali Valdesi ad uso dei Soci e Aderenti delle Corali, 1984. Per mancanza di spazio sono state qui riportate solo alcune strofe.

[2] L'abate Joseph Bovet nasce nel 1879 à Sâles e muore nel 1951 à Clarens. È un compositore e direttore di coro in Svizzera. Se la sua funzione di religioso lo ha portato a scrivere un gran numero di opere religiose, sia in francese sia in latino e in *patouà*, deve la sua notorietà principalmente alle sue opere profane.

Le vieux chalet
Là-haut sur la montagne l'était un vieux chalet (bis)
Murs blancs, toit de bardeaux,
Devant la porte un vieux boulot.
Là-haut sur la montagne l'était un vieux chalet (bis)
[...]

La ranz des vaches
La neou su l'alp è giô funduo
La bello flour garni lou mount
Et l'erbo tenro giô pourvuo
la miando attend,
Anoumo a mount, anoumo a l'Alp.
[...]

Mi pare abbastanza chiaro che la facilità con cui le canzoni svizzere profane sono penetrate nella cultura popolare valdese è dovuta all'opera delle corali valdesi, nate intorno all'inizio del XX secolo nelle chiese delle Valli. Dopo la fine della seconda guerra mondiale la conoscenza dei canti svizzeri è notevolmente aumentata. L'uso corrente della lingua francese ha evidentemente favorito l'ingresso nel repertorio valdese di canzoni provenienti da oltralpe, non solo dalla Svizzera, ovviamente, ma anche dalla Francia. Le comunità protestanti dei cantoni francofoni svizzeri si erano mobilitate per aiutare quelle valdesi, duramente colpite dalla guerra. È l'epoca di "padrinati", che aiuteranno le famiglie fino agli anni ottanta, e dei gemellaggi tra chiese. Dunque c'era gente che viaggiava, parrocchie che si incontravano, legami di amicizia che nascevano e si solidificavano anche al di là del livello parrocchiale. In questo clima di fraternità reciproca le canzoni avevano un ruolo importante.

Per restare nell'ambito delle canzoni d'autore, non si può dimenticare Jacques-Dalcroze[3].

[3] Nato nel 1865 a Vienna, morto nel 1950 a Ginevra, era figlio di un orologiaio e di una cantante italiana Maria Anna Starace, conosciuta con il nome di Nina Faliero. Dopo gli studi al conservatorio di Ginevra ed esperienze a Vienna e Parigi, viene nominato direttore d'orchestra al teatro di Algeri, il che gli permette di scoprire la musica araba. Dal 1892 è professore di armonia al conservatorio di Ginevra, dove elabora un metodo, la "ginnastica ritmica", basato su una percezione corporea della musica, della sua forma ed essenza, per liberare e rafforzare le energie psichiche. Il metodo, che comprendeva l'educazione dell'orecchio e l'improvvisazione, ebbe una forte influenza sull'insegnamento musicale e sulla pedagogia curativa, contribuendo anche allo sviluppo della danza espressiva e della pantomima, e si diffuse grazie a numerose pubblicazioni e conferenze in tutta Europa. Nel 1911 aprì a Hellerau, presso Dresda, un istituto per l'insegnamento della musica e nel 1915 l'Institut Jacques-Dalcroze a Ginevra, che continuò a dirigere fino alla morte. Compose anche molte opere musicali, soprattutto opere per pianoforte e circa 1200 canzoni, alcune ancora molto conosciute nella Svizzera romanda.

Dalcroze era un grande musicista, molto noto, non un semplice paroliere, che ha scritto canti patriottici conosciuti anche da noi. In *Tout simplement*, nel ritornello si canta «Et chantons en cœur le pays vaudois». Penso che l'appropriazione "patriottica" di questa canzone sia dovuta, oltre che alla facilità di sostituzione di *romand* con *vaudois*, ad un meccanismo di identificazione che si trova anche in altri casi.

Tout simplement
C'est si simple d'aimer, de sourire à la vie
De se laisser charmer lorsque c'est notre envie
De permettre à nos coeurs d'entrouvrir la fenêtre
Au soleil qui pénètre et qui nous rend meilleurs.

Aimons nos montagnes, notre Alpe de neige
Aimons non campagnes que Dieu les protège!
Et chantons en coeur le pays vaudois
De tout notre coeur et à pleine voix.
[...]

Gustave Doret[4] è un altro autore "colto" che ha scritto brani anche orchestrali. Fu scelto per comporre la musica di due feste dei viticoltori a Vevey ed è conosciuto dunque anche per composizioni folcloristiche e in qualche modo patriottiche. Anche queste sono entrate nel repertorio delle corali soprattutto per l'affinità culturale con i temi della fedeltà alla terra, alla bellezza della natura, alla durezza del lavoro contadino e alla gioia della festa. Inoltre le canzoni patriottiche dei cantoni svizzeri hanno "interessato" le corali valdesi per il fatto che le Valli sono "comprese" dal popolo valdese come un "paese", come una patria, per la quale (la storia lo testimonia) si può morire, guerreggiare, lottare.

Canzoni scherzose o infantili

Credo dunque che uno degli strumenti di penetrazione o di mantenimento del francese alle Valli sia stato proprio quello delle canzoni. Ho accennato alle corali valdesi, ma non devo dimenticare l'opera delle maestre delle scuole materne ed elementari, molte formate in Svizzera (e canzoni come *Alouette* o *Le Picoulet)*.

[4] Nato nel 1866 a Aigle, morto nel 1943 a Losanna, dopo gli studi superiori e universitari in scienze, nel 1887 sceglie la carriera musicale, andando a studiare a Berlino e Parigi. Nominato secondo direttore d'orchestra dei Concerts d'Harcourt e poi alla Société nationale de musique di Parigi, raggiunge ben presto grande notorietà anche nella difesa della musica francese e svizzera di fine secolo, promuovendo la cultura musicale romanda e rifiutando la musica d'avanguardia dell'inizio del XX secolo, anche attraverso i suoi scritti e composizioni. Al tempo stesso, si impegnò per dotare le corali (*aux harmonies et aux chorales*) di un repertorio di qualità e di una migliore formazione musicale.

Corale valdese di Torre Pellice alla manifestazione per il quattrocentocinquantesimo anniversario di Chanforan nel 1982.

C'è poi un'altra canzonetta che però non è ben chiaro se sia francese o svizzera, *Une fille de quatrevingt-dix ans*; io propendo per il francese (*quatrevingt*, anziché *nonante*…). La questione della lingua franco-svizzera mi sembra importante per capire anche un'altra influenza non solo sulle canzoni valdesi, ma proprio sul francese alle valli. La lingua dei cantoni francofoni svizzeri (Vaud, Vallais, Fribourg, Genève, Neuchâtel) è una lingua che non si è evoluta velocemente come quella "parigina" per intenderci, così come il francese alle valli valdesi non si è mai adeguato ai neologismi, ecc. La questione dello *huitante* al posto del *quatrevingt* mi sembra esemplare.

Une fille de quatrevingt-dix ans
Un'jeun'fille de quatrevingt-dix ans,
en mangeant de la crème, en mangeant de la crème.
Une fille de quatrevingt-dix ans,
en mangeant d'la crème s'est cassée un'dent!
Ah, lui dit sa maman, en mangeant d'la crème,
En mangeant d'la crème
Ah, lui dit sa maman,
En mangeant d'la crème c'est pas étonnant!

[…]

Cartoline svizzere

Dalla Svizzera provengono molte canzoni aventi come tema la montagna, i laghi, gli amori di un pastorello o di un battelliere per la bella ragazza del villaggio. Cartoline svizzere, panorami puliti, prati ordinatissimi dove ogni filo d'erba è al suo posto… Nelle canzoni svizzere si trova raramente il senso del duro lavoro della montagna, il sudore, la puzza del letame, per così dire… È tutto più pulito. C'è il cacciatore, il montanaro, che cantano sempre canzoni allegre con dei *trallalà*… E anche nella storia del *Vieux châlet* la tragedia è addolcita dal ritorno… tutto riprende come prima….

Ci sono a parer mio dei messaggi di speranza, in queste canzoni, che probabilmente il mondo valdese ha colto anche con delle motivazioni di fede evangelica. Le melodie così sono dolci, cullanti, spesso in ritmo di tre quarti (valzer).

Una canzone emblematica a questo riguardo mi sembra *Sentiers valaisans*, ovviamente proveniente dal *Canton du Vallais* e non da quello di *Vaud*.

Sentiers valaisans
Chantons les sentiers des plaines
Se déroulant dans les blés.
Oh bel été tu ramène la moisson,
les fleurs, les prés.
Sentiers valaisans, de là-bas, de là-haut,
Sentiers conduisant vers un ciel toujours plus beau (bis)
Hali-ho, li-ho, li-ho...
[...]

Una canzone sicuramente svizzera è *Le chasseur de chamois (Voici le jour)*; l'autore del testo citato da «Pleines Voix»[5] è un certo L. Favrat, che ha collaborato alla stesura di un dizionario del *patois* romando. D'altra parte le Grand Mouveran è una cima del Vallese che sovrasta Ovronnaz, una cittadina termale.

Voici le jour
Voici le jour, la montagne s'argente,
Le glacier luit comme un vaste miroir:
Allons, allons, épouse diligente,
ma carabine et mon vieux chapeau noir
Prépare aussi mon petit sac de toile,
mets-y du pain, c'est tout ce qu'il me faut!
Pourquoi pleurer? Je n'ai pas mon étoile?
Quelqu'un me gardera là-haut (bis).
[...]
De ses chamois la montagne est avare,
mais j'si bon oeil, et puis le jour est grand;

[5] *Pleines voix,* Ginevra, Fédération des Unions Vaudoises, 1945.

J'aurai du lait au chalet de la Vare
et des chamois sur le Grand Mouveran.
Le chevrier déjà part du village;
Enfants, adieu! le jour est là bientôt.
Ne pleurez pas, je ferai bon voyage.
Quelqu'un me gardera là-haut!

Les montagnards
O monts, o mes vallées, vous êtes mes amours;
Cabanes fortunées, vous me plairez toujours.
Rien n'est si beau que ma patrie
Rien n'est si doux que mon amie!
O montagnard, o montagnards!
Chantez en coeur, chantez en coeur
De mon pays, de mon pays la paix,
la paix et le bonheur! (bis)
(rit.) Halte-là, halte-là, halte-là!
Les montagnards, les montagnards;
Halte-là, halte-là, halte-là!
Les montagnards sont là.
Les montagnards, les montagnards sont là.

Montagnes valdôtaines (Les montagnards) è senz'altro una delle canzoni più conosciute in Valle d'Aosta, tanto che con l'articolo 8 della legge regionale 16.03.2006 n. 6 è stata adottata quale inno ufficiale della Regione Autonoma.

Al contrario di tante altre canzoni popolari, di essa si conosce sia il compositore, Alfred Roland, che il luogo di origine, la cittadina di Bagnères-de-Bigorre, nei Pirenei francesi. La storia di questa melodia, che ormai da decenni è la sigla di apertura del notiziario radiofonico regionale, e che era già presente nel «Chansonnier Valdôtain» pubblicato nel 1912, è curiosa ed avvincente e comincia nella prima metà del 1800.

Nel 1832 Alfred Roland, nato a Parigi nel 1797, venne inviato a Bagnères-de-Bigorre, nei Pirenei francesi, come dipendente dell'ufficio delle imposte. Questo musicista dilettante, già violinista e compositore, rimase colpito dalla naturale polifonia con la quale i suoi concittadini eseguivano le melodie tradizionali. Fondò a sue spese una scuola di musica, il Conservatorio di Bagnères che in breve tempo accolse più di centosessanta studenti e in meno di quattro mesi dall'inizio delle lezioni il coro diretto da Roland si esibì nel primo concerto riscuotendo un lusinghiero successo.

Sei anni dopo, nel 1838, quaranta coristi, il maestro e una carrozza trainata da sei cavalli partirono per la grande tournée che li portò attraverso tutta l'Europa e il Medio Oriente. Si esibirono a Parigi, Londra, Bruxelles, poi a Mosca dove furono ricevuti dallo Zar, a Vienna e a Roma dove alla presenza del Papa cantarono la messa solenne. Si recarono anche al Cairo, a Gerusalemme e a Costantinopoli dove li ricevette il sultano.

Portarono per tutto il vecchio mondo la loro musica, la musica delle montagne, e la *Tyrolienne des Pyrénées*, mise radici un po' ovunque diventando di volta in volta "*Halte là! les Montagnards*", "*Montagnes Pyrénées*", "*Montagnes Savoyardes*" e, in Valle d'Aosta "*Montagnes Valdôtaines*".

La versione che si canta alle Valli è quella di tradizione svizzera (*Oh monts oh mes vallées).*

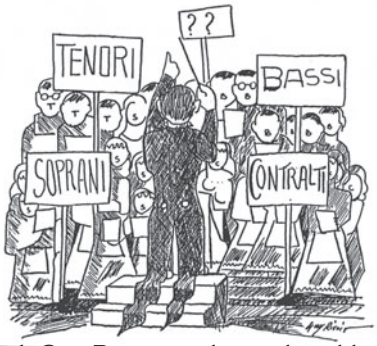
Il tema dello studente (ved. *Le départ de l'étudiant*) che, dopo aver svolto gli studi superiori (Università ?) in città ritorna al suo paesello natio è comune a molte culture (a partire, per esempio da «Piemontesina bella…»). In modo più esteso il tema dell' *Adieux*, agli amici, amiche, ai compagni, è sviluppato in molti canti al di qua e al di là delle Alpi. Nella terza strofa del canto c'è l'accenno al fatto che gli amici accompagnano colui che parte fino al villaggio vicino: per associazione di idee mi viene comodo qui ricordare la tradizionale "conclusione" degli incontri delle Unioni Giovanili alle Valli, quando ci si accompagnava a casa l'un l'altro (soprattutto le ragazze!) e alla fine gli ultimi rimasti andavano ancora a bere un bicchiere di quello buono.

Le départ de l'étudiant
Le temps n'est plus de la folie, adieu
Depuis trop longtemps j'étudie, adieu !
Il faut retourner au pays,
faut nous quitter, mes bons amis.
Adieu, adieu, adieu, oh jeunesse, oh jour du ciel bleu.
[…]

Ci si saluta con affetto e calore anche alla fine di una serata comunitaria. Oppure al termine di una gita, di uno scambio di comunità. *Le chant des adieux* è il classico canto che conclude una gita, per esempio di una corale ad un'altra, magari proprio in Svizzera: prima di salire sul pulmann si canta «*C'est l'heure où vont cesser nos chants…*»
La melodia è scozzese, ma il testo in francese è molto probabilmente nato in Svizzera.

Le chant des adieux
C'est l'heure où vont cesser nos chants:
Voici déjà l'adieu.
Trop vite, hélas, a fui le temps
il faut quitter ces lieux.

Rit.
La tâche est belle, allons gaîment,
Au coeur gardons l'espoir;
Restons unis joyeux, fervents,
pour l'heure du revoir!
[…]



Disegno di Guy Rivoir per la corale valdese di Torre Pellice, anni 1990.

I canti dell'emigrazione

di Ettore Peyronel

Imparare una lingua non madre significa prima di tutto affrontare un'altra maniera di vedere il mondo, di scoprire un universo culturale e linguistico diverso dalla cultura di origine. Ridurre l'apprendimento della lingua all'assimilazione di vocaboli, di strutture della frase, di regole grammaticali e di una serie di nozioni culturali, rischia di condurre all'insegnamento di una lingua non viva, non comunicativa, non efficace. Molto meglio è mettere in atto una progressione di strategie di insegnamento, capaci di creare un atteggiamento positivo tra lo studente e la lingua da apprendere, con un coinvolgimento di tutti i sensi. In quest'ottica la musica e il canto possono essere delle sollecitazioni affettive e cognitive (a volte anche non verbali) che, se ben presentate, possono generare un accesso molto produttivo alla lingua. Alla luce di quanto detto, negli ultimi decenni sono stati effettuati numerosi tentativi strutturati di utilizzo di canto e musica per questo scopo. Una delle esperienze probabilmente meglio riuscite è stata quella di Jean-Christophe Delbende e Vincent Heuzé, che operavano presso il CLE[1] di Besançon, e autori del metodo "Le Français en chantant"[2].

La parte del corso di lingua e cultura francese "*Mots et Musique. Le Français à travers le chant*" qui presentata è quella relativa all'impiego di canzoni che si richiamano ai canti dell'emigrazione. Quando si parla del legame tra emigrazione e canto non ci si può esimere dal ricordare il testo presentato ad un convegno[3] tenutosi a Cuneo nel maggio del 1983 dal prof. Christian Bromberger e pubblicato alcuni anni dopo su «la beidana»[4]. In questo saggio, dedicato all'esame dell'originalità del patrimonio musicale "valdese", il prof. Bromberger individuava un dualismo molto interessante tra *les migrations de chansons*, ossia i canti che si spostano al seguito di coloro che li ricordano e li

[1] Centre de formation en Langues Etrangères.

[2] J.-C. Delbende –V. Heuzé, *Le Français en chantant*, Didier, Paris.

[3] *Migrazioni attraverso le Alpi Occidentali. Relazioni fra Piemonte, Provenza e Delfinato dal Medioevo ad oggi*. Il convegno era promosso dagli Assessorati alla Cultura della Regione Piemonte e del Comune di Cuneo.

[4] C. Bromberger, *Migrations de chansons, chansons de migrations,* in «la beidana», n. 6, 1987, pp. 11-32.

cantano (canti che seguono gli emigranti e canti che tornano con gli emigrati), e *les chansons de migrations*, quelle che in modo più o meno stretto hanno dei legami con il fenomeno e le cause delle migrazioni stesse. Verranno presentate, qui di seguito, alcune canzoni[5] che ben rappresentano la tipologia causale del fenomeno migratorio (la ricerca di un lavoro, restrizioni di ordine religioso, spirito d'avventura, esilio volontario o forzato) e i problemi della partenza e del viaggio, oltre ad alcuni esempi di emigrazione molto particolari, anche se non significativi da un punto di vista generale.

Canti legati al lavoro

Come è evidente, il filone principale è quello legato all'abbandono di situazioni critiche alla ricerca di lavoro e di migliori condizioni economiche, indirizzandosi a volte verso *la Merica*, a volte verso la Francia:

Noi siamo partiti...
Noi siamo partiti dai nostri paesi
Noi siamo partiti con grandi onori
Con trenta giorni di macchina a vapore
Sino in America noi siamo arrivà.
Rit: Merica, Merica, Merica
Cosa sarà la stà Merica
Un bel mazzolino di fior.

All'America noi siamo arrivati
No' abbiam trovato nè paglia e nè fieno
Abbiam dormito sul nudo terreno
Come le bestie abbiamo riposà
Rit: Merica, Merica, Merica
Cosa sarà la stà Merica
Un bel mazzolino di fior.

In qualche occasione il lavoro era l'obiettivo principale, come nel caso dei *ruscaire*, gli scortecciatori di querce a cottimo. Il termine deriva dal latino tardomedievale *ruscha*[6], la corteccia di quercia e di rovere raccolta per ricavarne il tannino utilizzato nella concia delle pelli.

Altri lavoratori, *les compagnons roulants*, mossi probabilmente da un insopprimibile spirito d'avventura, invece temevano di "mettere muffa" in un posto e per questo appena possibile abbandonavano il lavoro, generalmente pesante e mal pagato, per cercarne un altro in un luogo diverso:

[5] I testi delle canzoni non sono quasi mai completi: in genere si è operata una selezione delle strofe maggiormente significative. Inoltre occorre precisare che si è mantenuta la grafia originale dei manoscritti utilizzati.

[6] Il termine si ritrova sia in provenzale alpino sia in piemontese, *rusc* = lavoro pesante e *ruscâ*/*rusché* = lavorare sodo.

Les compagnons roulants ...
En arrivant à Montpellier
J'ai demandé à travailler.
On m'a dit sage on m'a dit mon ami
Pour de l'ouvrage il est mort aujourd'hui.

Si l'ouvrage est mort aujourd'hui
Nous irons enterrer nos outils
Et jusqu'à Pâques dans la jolie saison
Le coucou chante nous les déterrerons.

[...]

Ancora peggiori erano i *trimardeurs*, operai vagabondi che giravano paesi e villaggi alla ricerca di un (breve) lavoro: appena ricevuta la paga la spendevano in fretta e malamente (vino, gioco e donne) per poi riprendere il viaggio alla ricerca di un nuovo impiego. A volte il loro atteggiamento poteva diventare violento e prepotente, come viene narrato in questa canzone. Giunti in un villaggio, facendo «le diable à quatre coupe», chiedono di essere alloggiati e ben nutriti, di avere a disposizione letti comodi e ragazze di quindici anni. Il tutto con la minaccia di fracassare tutto «... et si on n'aura pas tout ça nous foutrons la baraque en bas ... »

Les trimardeurs...
Il y a trois chemineaux chez nous
il font le diable à quatre coupe;
il y a trois chemineaux chez nous
il font le diable à quatre coupe.

Parlato: Eh ! Qu'est-ce-qu'i veulent?

Nous voulons du pain,
nous voulons du vin,
d'la sausisse et du boudin;
nous voulons du pain,
nous voulons du vin,
d'la sausisse et du boudin.

Parlato: Mais on ne peut pas trouver tout ça dans notre petit village!

Et si on n'aura pas tout ça
nous foutrons la baraque en bas;
et si on n'aura pas tout ça
nous foutrons la baraque en bas.
Il nous faut du cafè, du vin brulé
demain matin pour trimarder;
il nous faut du cafè, du vin brulé
demain matin pour trimarder.

Parlato: Mais c'est trop tout ce que vous demandez!

Il nous faut trois lits,
bien garnis de draps blancs,
trois jeunes filles de quinze ans;
il nous faut trois lits,
bien garnis de draps blancs,
trois jeunes filles de quinze ans.

Parlato: Merde!

Mais si on n'aura pas tout ça
nous foutrons la baraque en bas;
et si on n'aura pas tout ça
nous foutrons la baraque en bas.
Il nous faut du cafè, du vin brulé
demain matin pour trimarder;
il nous faut du cafè, du vin brulé
demain matin pour trimarder.

Ma anche per i buoni e solerti lavoratori la situazione non era facile, come si rileva da questa canzone di forte protesta:

Vous autres piémontais
Vous autres Piémontais qui parcourez la France
Il vous faut arracher les dents et ne point porter le ventre
Bon bras et bonnes jambes, bon coeur pour travailler
Beaucoup faire d'ouvrage et ne pas guère gagner.

En arrivant à Bordeaux travaillerait pour un maître
En arrivant a Bordeaux travaillerait pour un maître
Qui est tant épargnant
Mais quand est à table on nous regarde les dents.

[...]

Un maudit Provençal dans mon pays j'attrape
Je lui casserai les os et casserai la carcasse
De la peau de leur ventre je ferais des tambours
Pour appeler le diable qu'il vienne à leur secours.

Canti che raccontano l'amore perduto o lasciato

È evidente che il canto non poteva tralasciare uno degli aspetti principali e maggiormente dolorosi della partenza, quello della separazione dal proprio vissuto, dalle radici culturali e sociali, dagli affetti familiari, ma soprattutto l'abbandono dalla persona amata. Tra il gran numero di canzoni che trattano di questo argomento credo che quelle presentate qui di seguito siano le più significative.

Voici la saison qui approche...

1 Voici la saison qui approche;
Mes chers amis, il nous faut partir!
Ne pensons plus à la bouteille,
Ne pensons plus a la bouteille,
Mais pensons à garnir le sac.

2 Ou vas-tu donc, cher camarade,
Où vas-tu donc faire ton tour?
Soit dans Lyon, soit dans Marseille,
Soit dans Lyon, soit dans Marseille,
Soit dans Paris, ce beau séjour.

3 Que regrettes-tu, cher camarade,
Que regrettes-tu tout en partant?
Si tu regrettes la boutique,
Si tu regrettes la boutique,
Quitte ton sac et reste ici!

4 Je ne regrette pas la boutique,
Ni les ouvriers qui sont dedans:
Je ne regrette qu'une fille
Je ne regrette qu'une fille,
Qui a l'âge de dix-huit à vingt ans.

J'ai commencé, il n'y a pas longtemps...

J'ai commencé, il n'y a pas longtemps
La première de mes campagnes,
Et j'ai quitté pour quelque temps
Ce bel endroit de la montagne.

J'ai bien quitté tous mes amis
Pour me rendre dans cette ville,
Mais ce que j'ai le plus chéri
C'est le cœur de ma douce mie.

Que l'on endure du chagrin
Quand on n'a pas ce qu' son cœur aime!
L'on y pense soir et matin
Sans pouvoir soulager ses peines.

Que ferai-je dans cet endroit,
Moi qui n'ai point de connaissances?
Ayant ma mie loin de moi,
À qui ferai-je révérence?

[...]

Dans mon jardin… (Soupirs d'un amant)

Dans mon jardin, mon aimable solitude,
Vous qui voyez mon Iris chaque jour,
Oh, dites-lui tous les maux que j'endure,
Que je languis pour avoir trop d'amour! (bis)

Petit ruisseau, et vous, claires fontaines,
Rossignolin, adoucissez mes maux!
Oh, taisez-vous, faites un peu de silence!
C'est mon Iris que j'entends dans les bois. (bis)

Holà, mon cœur, ayez de la patience:
On ne prend pas une ville en un jour.
L'on gagne tout par la persévérance
Et lorsqu'un cœur est sensible à l'amour. (bis)

Adieu, je pars: je te serai fidèle.
Je veux venir mourir à tes genoux.
Dans tout endroit que le monde m'appelle,
Ton souvenir me sera toujours doux. (bis)

[...]

Adieu mignonne...

Adieu, mignonne, adieu!
Je m'en vais faire ma campagne:
Je m'en vais partir pour Lion
Et revenir par l'Allemagne.

Galant, si tu t'en vas
Que me laisseras-tu pour gage?
Je te laisserai mon manteau
Et mon épée en héritage.

Je n'en fais rien de ton manteau,
Ni d' ton épée en héritage!
J'aimerais mieux avoir l'honneur
D'avoir ton coeur en mariage.

[...]

Canti che raccontano l'esilio

L'esilio, volontario o forzato, è l'elemento che maggiormante inserisce un elemento tragico nelle canzoni legate all'emigrazione. Il lamento doloroso («Si tu gémis, nous gémirons ensemble: Ne suis-je pas exilé comme toi?», le lacrime trattenute a malapena o sgorganti a fiotti, l'urlo singhiozzante («Rendez-moi mon village, Rendez-moi mon pays!»), segnano fortemente questi testi.

Pourquoi fuis-tu, passagère hirondelle? (L'exil d'un poète)
Pourquoi fuis-tu, passagère hirondelle?
Oh, viens fixer ton vol auprès de moi!
Pourquoi fuis-tu lorsque ma voix t'appelle?
Ne suis-je pas étranger comme toi?

Peut-être, hélas, des lieux qui t'ont vue naître
Un sort cruel te chasse ainsi que moi;
Viens déposer ton nid sur ma fenêtre!
Ne suis-je pas voyageur comme toi?

Dans ce désert le destin nous rassemble;
Viens, ne crains point d'y rester près de moi!
Si tu gémis, nous gémirons ensemble:
Ne suis-je pas exilé comme toi?

[...] Au delà des montagnes ... (Le mal du pays)

I
Au delà des montagnes
Aux bleuâtres couleurs
Il y a d'autres campagnes,
D'autres bois, d'autres fleurs; (bis)
Il y a, sous le feuillage
Modestement assis,
Un champêtre village;
Et c'est là mon pays! (bis)

II
Du haut de la colline
Où brille un ciel d'azur
Des parfums d'aubépine
Se mêlent à l'air pur;
L'onde qui le partage
Baigne des prés fleuris.
C'est là qu'est mon village,
Et c'est là mon pays! (bis)

III
Son clocher solitaire
S'élève à l'horizon,
De ces touffes de lierre
Un toit de vert gazon
Au pied de la croix ombrage
Nos aïeux endormis.
C'est là qu'est mon village,
Et c'est là mon pays! (bis)

IV
Dans ce lointain royaume
Je goûtais le bonheur.
Le pauvre toit de chaume
Suffisait à mon coeur.
Sur ce lointain rivage,
Je souffre, je languis...
Rendez-moi mon village,
Rendez-moi mon pays! (bis)

Canti che raccontano un tipo di emigrazione inusuale

A volte erano motivazioni molto particolari quelle che potevano spingere all'emigrazione, come la necessità di smerciare il notevole bottino di un furto addirittura all'estero, anche se il tragico finale vede l'impiccagione del capo, «le maître des voleurs». In un altro caso l'amore della figlia per un ragazzo cattolico spinge i genitori a mandarla lontano, presso parenti in Francia (da cui però ritornerà per stare assieme all'amato, facendosi ribattezzare cattolica nella Chiesa di S. Martino e premiata per questo con cinquecento franchi). Infine anche un matrimonio nobiliare può essere motivo di emigrazione, anche se dorata, come viene raccontato in un canto settecentesco (per la verità molto lagnoso e strappalacrime), intitolato "*Marie-Joséphine de Savoie épouse le Comte de Provence*".

Les voleurs... (Le voleur)

I
Nous sommes vingt-cinq ou trente
Tous des voleurs ensemble,
Et moi le gouverneur,
Le maître des voleurs.

II
La plus grande volerie
Que j'ai fait pendant ma vie,
Je suis allé voler
Au château des Hollais.

III
Je suis entré dans une chambre.
Grand Dieu, qu'elle était grande!
Elle était pleine d'écus;
J'ai mis la main dessus.

IV
Je suis entré dans une autre
Qui était pleine d'étoffes,
D'étoffes et de manteaux;
J'en ai chargé trois chevaux.

V
Je suis allé en France
Avec ma marchandise à vendre,
À vendre à débiter
À l'heure du marché.

VI
Ces messieurs de France
Ils sont bien venus me prendre
Pour savoir la raison:
Ils m'ont mis en prison.

VII
Ces messieurs de Grenoble,
Avec leurs grandes robes
Et leurs bonnets carrés
Me sont venus juger.

VIII
Ils m'ont jugé à pendre,
-Grand Dieu, quelle sentence!-
À pendre et à brûler
À l'heure du marché.

Louison et le galant

[...]
Un jour son amant allait voir son papa
Pour la demander en mariage
Son père lui dit tout poliment
Allez vous en mon beau galant
Vous etes catolique
Et nous somme de bon Vaudois
Et tout cela je ne l'acepte pas.
[...]
La marraine la prit dans ces bras
Et le curé l'as rebatisas
Et tout en la rebatisant
Elle a gagné 500 franc
Et cet argent lui as bien servi
A faire une petite noce
Car la pauvre etait sans argents
Et abandoné de tout ces parents.

Tout en sortant de ma chambre[7]

I, 1-8
Tout en sortant de ma chambre
Je sens le coeur qui me fait mal,
J'ai les jambes qui me tremblent
En sortant du palais royal.
Je me suis dit entre moi-même
Que jamais plus j'y entrerai.
Ma mère, me voyant si blême,
D'abord m'est venue consoler.

II, 9-16
Or adieu donc, les religieuses
Qui êtes dans le couvent;
Vous qui êtes les pieuses
Priez pour moi le Tout-Puissant;
Priez pour moi, je vous en prie,
Qu'il me donne la santé,
Qu'il me conserve la vie
Dans le bonheur et la paix.

III, 17-24
Adieu, mon père et ma mère,
Sire le roi mon papa grand,
Aussi mon oncle et mon frère,
Toute la maison de Carignan.
Adieu donc, toute la noblesse,
Aussi les dames d'honneur.
Je m'en vais en grand' tristesse:
Priez pour moi le Dieu sauveur.

IV, 25-32
Oh adieu donc les dames
Qui sont dedans Chambéry;
Je vous quitte avec larmes
En regrettant mon pays.
Adieu, le temple de Diane
Et aussi ses jolis jeux;
Je m'en vais dormir à Avillane,
Là où je ferais mes adieux.

V, 33-40
Adieu, donc, la Vénérie,
Le vieux château du Valentin;
Je vais en grand furie
Hors les portes de Turin.
Je m'en vais avec grand zèle
Sur l'ordre d'un souverain
Joindre la cour de Sardaigne
Qui m'attend au pont de Bonvoisin.

VI, 41-48
En arrivant, proche de Suse
Vis-à-vis des Capucins
On me présente à boire
Du vin blanc, des biscotins.
Toutes les troupes sous les armes
Allignées par bataillons;
Les canons faisaient vacarme
Tout à l'entour des bastions.

VII, 49-56
En arrivant à la Novalaise
Bien au bout de cette nuit
On craignait beaucoup la neige
Qui tombait sur le Mont-Cenis.
L'on eut peur que la tourmente
Leur jouât un mauvais tour.
Elle a été bien contente
Quand elle a été à Lanslebourg.

VIII, 57-64
La chanson elle est finie.
Venez tous pour écouter,
Venez tous, je vous en prie,
Boire un coup à la santé.
Priez Dieu pour la vendange,
Priez le Dieu Tout-Puissant
Que le comte de Provence
Ait bientôt des enfants.

Testo: E.T. *Varianti*: *LR, Rn*
11 ...les délicieuses *LR*
19 Oui, mon oncle...*LR*
26 Vous qui êtes à … *Rn*
31 ...dormir à Viane *LR*
40 ...de bon voisin *LR*
43 D'abord on vous présente *LR*
51 On craignit...*LR*
52 Qui était sur..*Rn.*
53 L'on avait...*LR*
En arrivant au lac de Bourg *Rn.*
Riferimenti: Tiersot 1903, pp. 60-62

[7] La Principessa di Savoia in questione è Maria Giuseppina figlia di Vittorio Amedeo III; venne data in sposa al fratello di Luigi XVI, Luigi, (futuro re nel 1814 come Luigi XVIII). Maria non divenne mai regina perché sposata nel 1771 morì nel 1805.

Complaintes

di Daniele Tron

Definizione del termine

Prima di entrare nel merito del nostro tema è necessario anzitutto chiarire che cosa si intenda precisamente con il termine *Complainte*. Se prendiamo un qualunque vocabolario francese, troveremo una definizione che non si discosterà molto da quella, per esempio, del *Petit Robert*: «Chanson populaire d'un ton plaintif dont le sujet est en général tragique ou pieux». La sua traduzione in italiano con "lamento", "compianto" o con "elegia" non rende pienamente conto dell'oggetto. Come ha definitivamente chiarito a suo tempo l'etnomusicologo Roberto Leydi, infatti, le *Complaintes* sono un particolare tipo di canzoni narrative del genere epico-lirico affini alle *Ballads* del mondo anglosassone[1].

A questo punto, però, abbiamo solo sostituito il termine da chiarire, perché dobbiamo appurare cosa siano le *Ballads* ed il canto narrativo epico-lirico. Quest'ultimo è un genere dell'oralità che dà luogo a documenti cantati che raccontano una storia, una vicenda sinteticamente narrata che si sviluppa e si chiude nello specifico canto: non appartiene dunque a "cicli" o a episodi epici. Le storie fanno più spesso riferimento a intrecci drammatici, raramente a episodi umoristici o a lieto fine. I personaggi appartengono a una sola storia, a un unico canto, e non appaiono in altre. È un genere presente in tutta l'Europa occidentale.

In Italia è diffuso soprattutto nell'area settentrionale e costituisce un *corpus* di centinaia di titoli e migliaia di varianti. Un sinonimo comunemente utilizzato per definire il canto epico-lirico (che, a dispetto della denominazione, abbiamo visto che non tratta testi né epici né propriamente lirici) è, come si è detto, la "ballata". L'uso di questo termine si è diffuso recentemente in Italia come traduzione dall'inglese *Ballad*, ma non lo si deve confondere con l'omonimo genere letterario di origine medievale che indica una canzone a ballo, dato che queste ballate non si danzano affatto.

---

[1] R. Leydi, *Dizionario della musica popolare europea* (in collaboraz. con S. Mantovani), Bompiani, Milano, 1970, voce "Ballata".

Un cenno ai canti epico-lirici (o "ballate") in Italia

Il corpus dei canti epico-lirici italiani, attestati soprattutto nelle regioni settentrionali, ma non sconosciuti nel centro-sud, trova riscontri particolarmente in Francia e in Catalogna. Le ballate conservano frequentemente temi e moduli narrativi di carattere decisamente arcaico, anche se una parte delle versioni raccolte mostrano caratteri relativamente più modernizzati.

Di norma i canti epico-lirici – tale definizione e classificazione risale ai *Canti popolari del Piemonte* di Costantino Nigra (1888) – presentano l'esposizione sintetica di un singolo avvenimento, senza antefatti, in forma impersonale, spesso dialogata, con descrizione sommaria dei personaggi e dell'ambiente, senza digressioni liriche e con largo impiego di formule standardizzate. Dal punto di vista metrico, sono in genere caratterizzati dall'uso di una particolare struttura, detta appunto "metro epico-lirico", il cui verso-tipo risulta formato da due semiversi (emistichi) di varia lunghezza, uno piano ed uno tronco (per esempio: «Sta matina me son levata, - più a bonora che leva 'l sol.») o viceversa («Ma dime o buon signor - me deu la vostra figlia?»). Non di rado si può avere un terzo verso tronco (per esempio: «Bon dì e bon giorno o pare e mare - bon dì e bon giorno ve sia donò / la mia sorela dove l'andò? »). In alcune ballate sono presenti dei *refrain* o ritornelli, talvolta brevi, in altri casi molto più articolati.

Dal punto di vista musicale, si incontrano sia melodie ben differenziate, sia melodie uguali o molto simili in aree anche distanti. Le versioni di tipo interregionale rimandano ad un modello comune, presumibilmente affermatosi in una fase relativamente recente, tra la fine dell'Ottocento e la Prima guerra mondiale. L'esistenza di versioni assai differenziate testimonierebbe invece, accanto ai processi di trasmissione e modificazione interni alle comunità del mondo popolare, la loro diffusione in rifacimenti successivi ad opera di cantori professionisti di piazza (*cantastorie*) e attraverso la vendita di versioni a stampa (*fogli volanti*). Vanno poi ancora ricordati i non infrequenti casi di riutilizzo di una stessa melodia (o di una stessa matrice melodica) per testi completamente differenti, pratica tipica del mondo popolare.

Il ramo delle Complaintes

Una specifica branca delle canzoni epico-liriche è rappresentata dunque dalla *complainte*, rintracciabile in particolare nell'area di lingua francese. Si tratta di un canto formato da numerose strofe il cui argomento è il più delle volte triste quando non tragico. Diversamente dalla *Chanson de geste* che tratta epopee eroiche e leggendarie, è una composizione poetica che mette in scena la sciagura e la sfortuna di un personaggio, non di rado realmente esistito, che conducono al dramma.

Nell'Alto Medioevo i testi sono scritti in latino, i soggetti sono perlopiù religiosi ed estratti dalla Bibbia (*planctus*)[2]. Ma in seguito le *complaintes* sono soprattutto cantate dai trovatori dell'XI e XII secolo che sviluppano questo genere di tradizione orale con temi più di fantasia e in lingua volgare. Tali canzoni narrative medievali, sovente teatralizzate per un largo pubblico, si avvicinano in seguito all'orazione funebre, piangendo un defunto, evocando la sua vita e i suoi meriti. La *Morte di Rolando a Roncisvalle* fu all'origine una *complainte* guerriera prima di diventare, sotto forma di *chanson de geste*, una vera e propria epopea. Va sottolineato che questo tipo di canto era di matrice colta e letteraria.

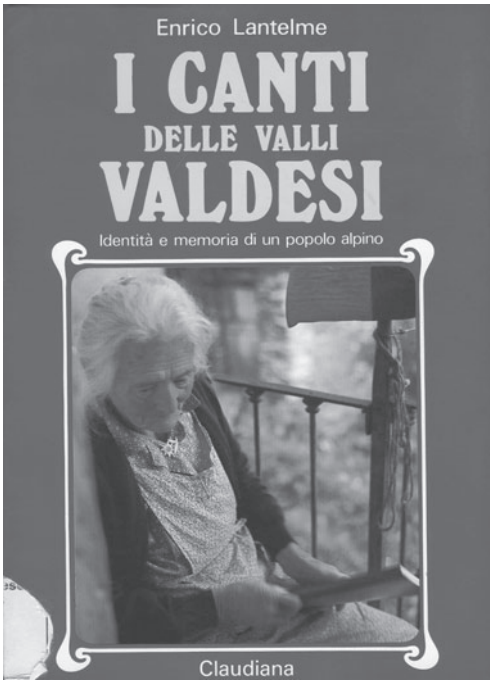
Ma un nuovo modello di *complainte*, questa volta d'ispirazione popolare, che trae anch'essa origine dai grandi temi della cristianità, si diffonde in tutta l'area francofona continentale a partire dal XVI secolo. L'avvento della Riforma e le guerre di religione contro i protestanti determineranno, specie nelle regioni dove più alta era la diffusione del nuovo credo, l'innesto di originali contributi culturali e musicali nel vecchio impianto della *complainte* biblica. Nuove tematiche vengono ad arricchire i modelli tradizionali: il tono della narrazione si modifica, assumendo caratteri esortativi e creando di fatto un nuovo tipo di canzone volta all'insegnamento e alla trasmissione di un messaggio. È questo tipo di *complainte* ad avere avuto una diffusione molto significativa nelle valli valdesi. In seguito il termine *complainte* prese anche l'accezione di canzone composta senza particolari intenti artistici per una diffusione ad un largo uditorio e contenente il racconto, sovente grottesco, di un avvenimento tragico o di un crimine celebre. In quest'ambito la *complainte* fu, nel XVIII secolo, una delle forme della parodia. All'epoca della Rivoluzione francese, essa acquisì una valenza cronachistica, seguendo gli avvenimenti quasi uno ad uno. Vi furono delle *complaintes* sulla morte di Marat, sul supplizio di Hébert, ecc. Tra quelle sugli omicidii celebri, si ricorda ancora – anche alle Valli – quella di Fualdès[3]. Vennero in seguito le *complaintes* sull'assassinio del duca di Berry, su Papavoine, su Fieschi, su Lacenaire e tanti altri nomi noti della "cronaca nera" del tempo.

---

[2] La denominazione latina, *planctus*, va intesa nel senso di deplorazione, elegia. Essa designava originariamente alcune opere colte (le più antiche risalenti al IX secolo) aventi un carattere prevalentemente triste, il più delle volte espresse in forma di recita: tali sono ad esempio il *Planctus Karoli*, il *Petri Abœlardi Planctus*, il *Planctus Virginum Israëlis*, ecc.

[3] L'*Affaire* Fualdès fu un celebre caso giudiziario della Francia della Restaurazione, con curiosi risvolti politici: la notte fra il 19 ed il 20 marzo 1817, a Rodez, antica cittadina del dipartimento dell'Aveyron, nella lontana regione del Midi-Pirenei, venne orribilmente assassinato un ex procuratore imperiale, tale Antoine Bernardin Fualdès: la voce pubblica interpretava il fatto come l'omicidio di un bonapartista da parte di realisti.

Le Complaintes alle Valli



Molte sono dunque le *complaintes* presenti alle Valli, ne presenteremo in questa sede solo alcune a titolo di esempio, a partire da quella che sembra essere una delle più antiche: *La Passion*[4]. Il tema della Passione di Cristo è indubbiamente uno di quelli che ricorrono maggiormente nell'immaginario religioso popolare dell'Occidente europeo. I racconti e l'iconografia su questo tema hanno avuto larghissima diffusione sin dal Medioevo. Abbiamo già accennato che molte canzoni narrative medievali erano sovente teatralizzate con l'intento di raggiungere un vasto pubblico, composto in gran parte di strati popolari scarsamente o per nulla alfabetizzati. Precisiamo ora che gli studiosi sono concordi nel vedere nei racconti medioevali della *Passione di Cristo* le più antiche espressioni di musica legata ad una nuova forma di teatralità religiosa indipendente dalla liturgia ecclesiastica. Gli eventi più stimolanti per l'uomo del Medioevo erano le narrazioni – tratte dagli Evangeli canonici e apocrifi – della Passione e della Natività. Non sorprende quindi che a questi soggetti specifici siano stati dedicati molti dei *Mystères* cinquecenteschi, in particolare della Savoia e del Delfinato. Ma cos'erano esattamente i *Mystères*? Ce lo illustra nelle linee essenziali un brano tratto da un sito Internet, qui tradotto in italiano[5]:

> Il *mystère*, dal latino *ministerium* (ministerio, servizio pubblico), è un genere teatrale apparso nel XV secolo. Era formato da una successione di quadri animati e dialogati scritta per il popolo, mettendo in scena storie e leggende di cui era nutrito l'immaginario popolare. La *Passione di Cristo* era uno dei soggetti tradizionali dei *mystères*, il cui spettacolo si teneva sul sagrato delle cattedrali. Nel Medioevo, la Chiesa offre alla popolazione delle feste-spettacolo di più giorni destinate a far rivivere la storia sacra ad un pubblico illetterato, completando così l'insegnamento offerto da bassorilievi e vetrate. Dal X al XV secolo si passa dal cuore della chiesa, al sagrato e poi alla strada. Ai *Miracles* (vite dei Santi) si sostituiscono i *Mystères* la cui azione si snoda tra inferno e paradiso e in cui soprannaturale e realismo si intrecciano. I *mystères* erano di una lunghezza inverosi-

[4] Non potendo, per mancanza di spazio, pubblicare i testi delle canzoni citate, rimandiamo al testo di E. LANTELME, *I canti delle Valli valdesi*, Claudiana, Torino, 1989.

[5] http://fr.wikipedia.org, voce "Mystère (théâtre)".

mile: da trenta a sessantamila versi. Venivano recitati in più giorni da gruppi amatoriali, in genere il pomeriggio della domenica. I *mystère* duravano da sei a venticinque giorni, nei periodi festivi (Natale, Pasqua, Pentecoste). I personaggi erano nell'ordine di cento, duecento, cinquecento, senza contare le comparse. Venivano messi in scena diversi luoghi giustapposti e le scenografie avevano un ruolo importante. La rappresentazione dei *mystères* fu vietata da una decisione del Parlamento di Parigi il 18 novembre 1548, ma ci restano i testi di circa sessanta mystères.
Possiamo dividerli in tre cicli:
· *mystères* sacri: argomenti biblici, Antico e Nuovo Testamento, ad esempio *Le Mystère de la Passion,* attribuito a Eustache Marcadé (v. 1425): 24.944 versi, quattro giorni di rappresentazioni.
· *mystères* religiosi: la maggior parte miracoli tratti dalle vite dei santi
· *mystères* profani: di soggetto storico.

Emilio Tron, negli anni '50, e poi Agostino Calliero con Giovanni Bonino negli anni '60, hanno raccolto a Rodoretto e a Prali un prologo al racconto della *Passione* il cui testo è riportato su un noto manoscritto locale, posseduto da Aldo Richard dei Pomieri, col titolo: *La Passion de Jésus-Christ*.

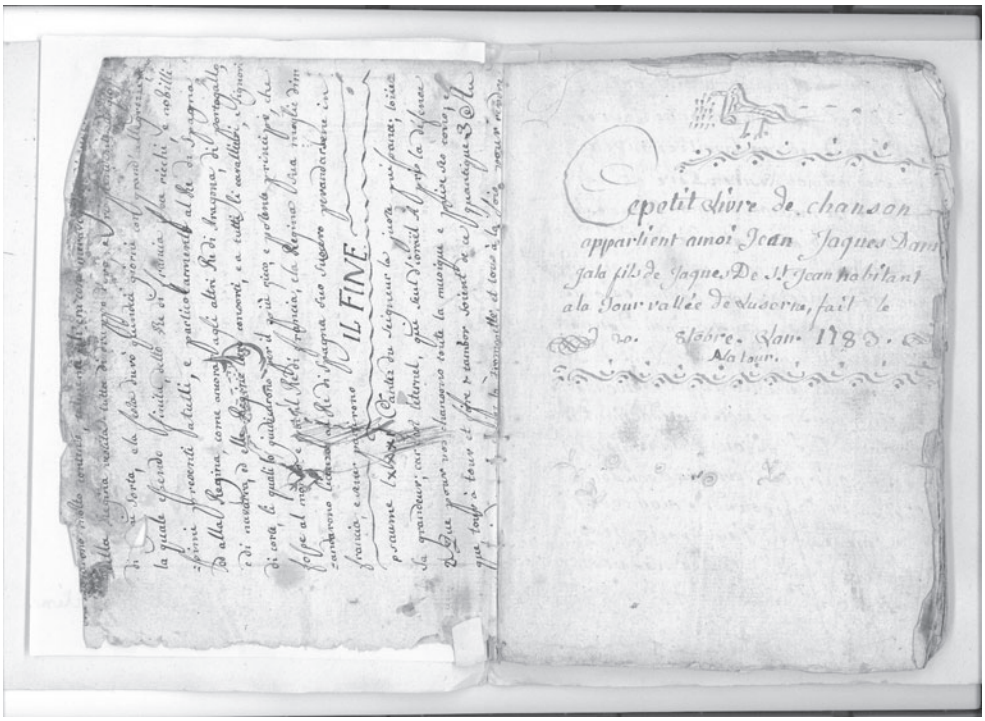
Come ha rilevato Enrico Lantelme[6] la melodia è sicuramente una delle più antiche tramandateci dalla tradizione valligiana: in essa emergono chiaramente i caratteri della sequenza gregoriana. La cosa non deve certamente stupire se si pensa che già il Tiersot nel 1889 aveva scoperto in Provenza una *Passién de Nuestre Seignour* cantata sull'aria gregoriana del *Vexilla Regis*, usata dai mendicanti per la questua pasquale. Un testo analogo a questo è stato pubblicato nel 1963 dal prof. Federico Ghisi con una melodia molto simile, anche se più "modernizzata". Il brano reca come sottotitolo: «Prière avant de mourir»; nelle brevi note introduttive ne viene indicato l'uso al capezzale dei moribondi come ultima preghiera prima del trapasso[7].

Di questo testo sempre Emilio Tron, nel suo grande *Canzoniere delle Valli valdesi* ancora inedito[8], segnalava la pubblicazione di due varianti in una rivista parigina della seconda metà del secolo scorso, *Romania*. Secondo il raccoglitore di tali versioni, Victor Smith, questo canto era caratteristico dei mendicanti medioevali (spesso lebbrosi o afflitti da altre malattie cutanee che li isolavano dal resto della popolazione) i quali, dopo il tramonto, raggiungevano i borghi e i casolari agitando una campanella. Tale usanza era ancora viva nella prima metà dell'Ottocento. Non appena gli abitanti di un villaggio udivano il suono della campanella e la voce del *réveilleur* (ossia del que-

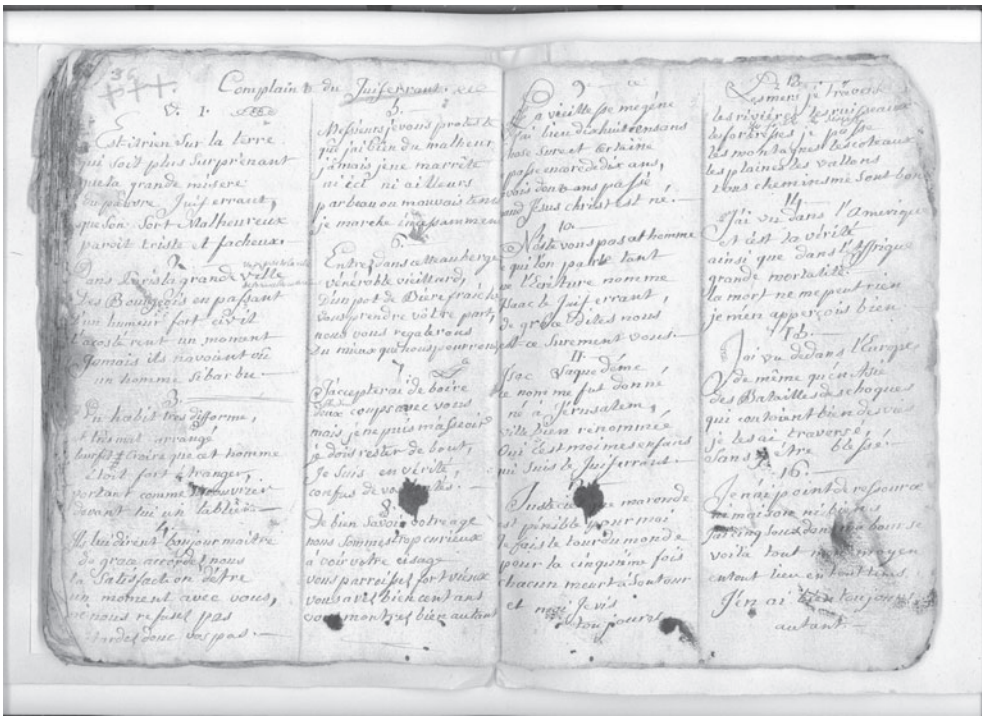
[6] LANTELME, *I canti delle Valli valdesi*, cit., pp. 120-121.

[7] F. GHISI, *Vieilles chansons des vallées vaudoises du Piémont*, Librairie M. Didier, Paris, 1963, pp. 12-13.

[8] Canzoniere compilato tra gli anni Trenta e Sessanta del Novecento e conservato presso la Società di Studi Valdesi di Torre Pellice (cfr. D. TRON, *Il canzoniere delle valli valdesi di Emilio Tron*, in *La musica, la gente, i monti: tradizioni e presenze del canto popolare: atti del Convegno*, Torino, Museo Nazionale della Montagna "Duca degli Abruzzi", 2001, pp. 31-39).



Cahier più antico conservato alle Valli, di Jean-Daniel Jalla, del 1783
(Archivio Società di Studi Valdesi)



stuante), si alzavano dal giaciglio e si inginocchiavano pregando per i loro morti. Quando il *réveilleur* arrivava sul loro uscio, gli aprivano e, dicendo grazie, gli davano un pezzo di pane. Il giorno seguente passava a fare la sua questua. Riportiamo, a titolo di esempio, un brano di Smith che cita una di queste versioni[9]:

> La nuit, plusieurs fois l'an, dans les hameaux les plus isolés, on entendait une voix qui disait: "Gens qui dormez, réveillez-vous / Petits et grands écoutez tous, / Pensez une heure de la nuit, / A la passion de Jésus-Christ". C'était le Réveilleur qui passait. Il venait quelque fois de loin, le Réveilleur. Il parcourrait un rayon de trois ou quatre lieues, autour de sa résidence. Muni de sa sonnette, il allait sonnant et chantant. "La sonnette que j'ai en main / Ne sonne pas pour d'autre fin / Sinon que pour vous avertir / Que de ce monde il faut sortir ". Sont chant, en même temps qu'il invitait à prier pour les défunts, montrait aux vivants la constante imminence de la mort et l'inflexible justice du dernier jugement. " Réveillez-vous, gens qui dormez, / Priez Dieu pour les trépassés, / Pour vos parents, pour vos amis, / Que Dieu les mette en Paradis. // On vous mettra dans un tombeau / Comme un enfant dans son berceau, / Et la terre vous couvrira, / La vermine vous mangera. // Quand la trompette sonnera, / L'ange du ciel n'en descendra, / Il criera: "Morts, levez-vous, / Venez au jugement de tous! ". // Quand vous serez dedans au bois / Vous y trouverez une croix, / Vous y trouverez par écrit / Le nom du Sauveur Jésus-Christ. // À la vallée de Josaphat / Tout le monde y paraîtra, / Y aura ni princes, ni barons / Chacun répondra par son nom"[10].

Est-il rien sur la terre (Le Juif Errant)

La leggenda del *Juif errant* si stacca per argomento dalle narrazioni bibliche per rifarsi agli Evangeli apocrifi. È l'allegoria del destino del popolo

[9] V. Smith, *Chants de pauvres en Forez et en Velay,* «Romania», II, 1873, pp. 455-476, cfr. p. 469.

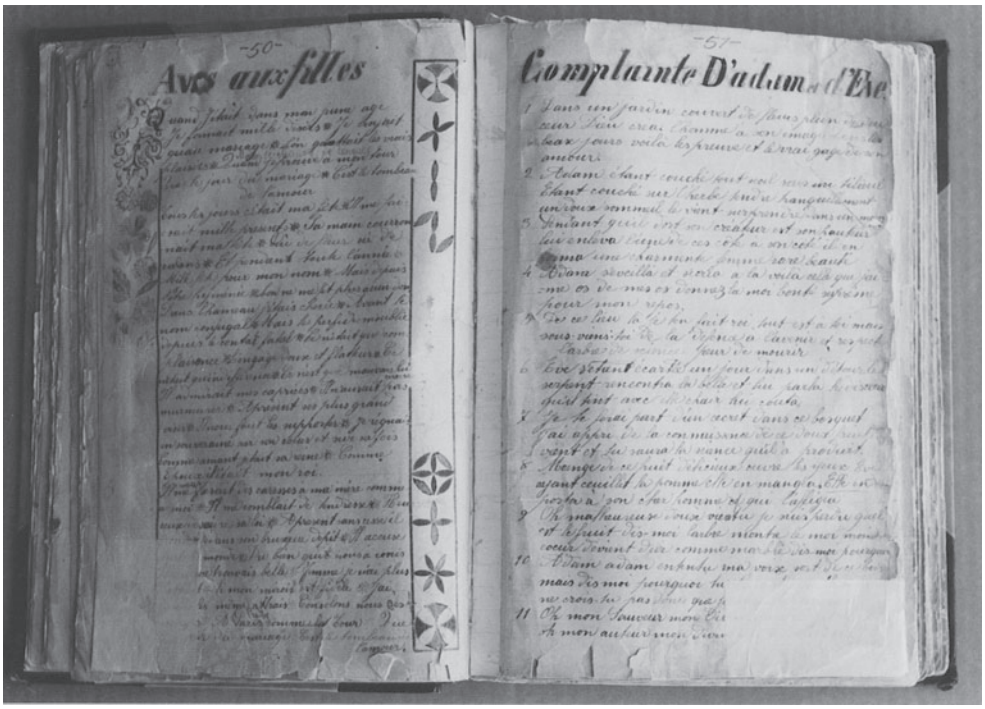
[10] La notte, più volte all'anno, nelle frazioni più isolate, si sentiva una voce che diceva: "Voi che dormite, svegliatevi, / piccoli e grandi, ascoltate tutti, / pensate per un'ora della notte / alla Passione di Gesù Cristo". Era il *Réveilleur* che passava. Arrivava qualche volta da lontano, percorreva tre o quattro leghe nella zona in cui abitava. Munito della sua campanella, avanzava suonando e cantando. " La campanella che ho in mano / non suona per altro fine / che per avvertire / che da questo mondo bisogna partire". Il suo canto, nel momento stesso in cui invitava a pregare per i morti, mostrava ai vivi l'imminenza della morte e l'inflessibile giustizia del Giudizio Universale. "Svegliatevi, voi che dormite, / pregate Dio per i trapassati / per i vostri parenti, per i vostri amici / che Dio li metta in Paradiso. // Sarete messi in una tomba / come un bambino nella culla / e la terra vi coprirà / i parassiti vi mangeranno. // Quando la trombetta suonerà / l'angelo del cielo ne scenderà, / griderà: "Morti, alzatevi, / venite al giudizio di tutti!". // Quando sarete in un bosco / ci troverete una croce, / ci troverete su scritto / il nome del Salvatore Gesù Cristo. // Nella valle di Giosafat / tutti compariranno, / non ci saranno né principi né baroni / ognuno risponderà col suo nome".

ebraico disperso e rigettato da tutti i popoli, in espiazione delle colpe del Golgota. Le prime tracce di questa leggenda risalgono al XIII secolo. Si narra di un certo Cartofilo, che era portiere del Pretorio quando Gesù fu condannato da Pilato. Costui, quando si trovò faccia a faccia con Gesù che usciva dal Pretorio, per non essere da meno della soldataglia, percosse con violenza il Salvatore schernendolo: «*Va' più forte, Gesù, va'! Perché ti fermi?*» Al che il Salvatore, fissandolo severo, rispose: «*Io vado e tu attenderai che io torni*». Così Cartofilo, convertitosi poi col nome di Giuseppe, prese a girare il mondo in attesa della fine dei tempi e del ritorno del Cristo. Ogni cento anni viene colto da un male che sembra doverlo portare a morte, ma dopo pochi giorni, tornato giovane e irriconoscibile, riprende il suo secolare cammino.

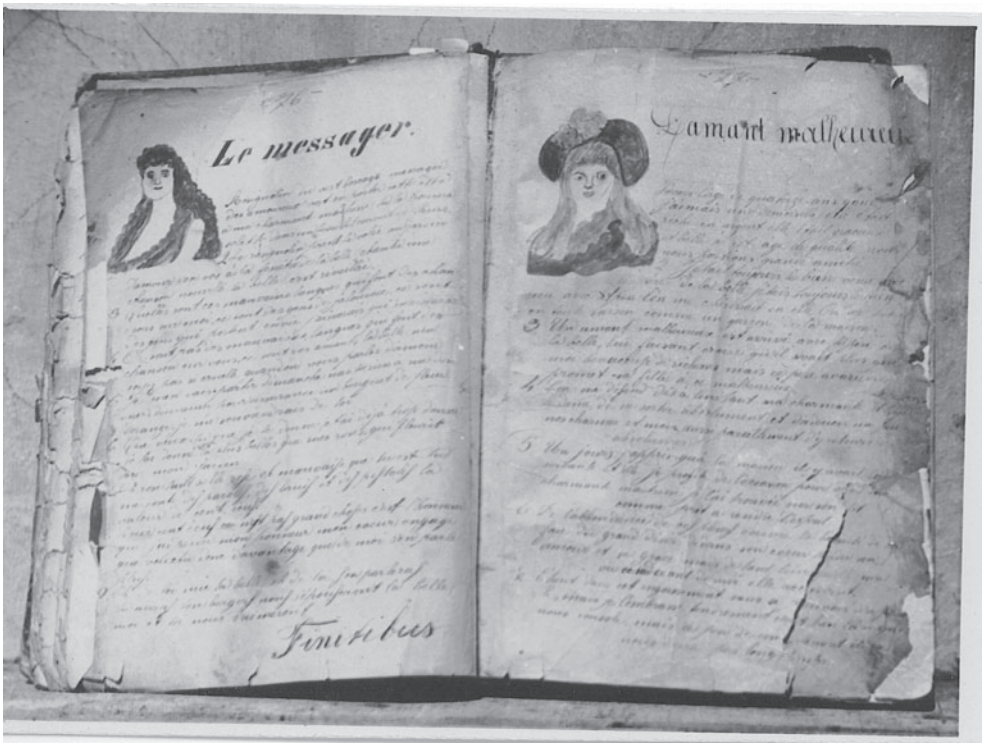
Federico Ghisi riassume nel brano seguente le conclusioni a cui erano giunti i grandi studiosi ottocenteschi Gaston Paris e Giovanni d'Ancona:

> *Ce mythe a suscité toute une littérature. Je me réfère donc aux publications de Gaston Paris et de Giovanni D'Ancona. Les sources les plus anciennes de la légende remontent au XIII^e^ siècle, et seraient d'origine arménienne, avec Cartophile et Malco pour personnages, et italienne, car on les trouve dans une chronique des moines cisterciens de Ferrara (1223), ainsi qu'à Sienne, à Forli et en Sicile. L'éternel voyageur prend ici le nom de Buttadeo, Buttadeus en latin, Boutedieu en France, Bondedeo en Bretagne. En Toscane, au XV^e^ siècle, un certain Giovanni Votaddio fait plusieurs apparitions. La version la plus récente apparaît dans un opuscule de 1613, qui nous conte l'histoire d'Aasvhérus, cordonnier à Jérusalem. "Accablé sous le poids de la croix, le Christ passait devant sa porte et demanda à s'arrêter. Mais il fut repoussé et dut poursuivre son chemin. Le Sauveur lui aurait dit alors: — Je m'arrêterai et me reposerai malgré tout, mais toi tu marcheras jusqu'au Jugement dernier —". Au XVII^e^ siècle, la légende du Juif errant se répandra dans toute l'Europe, et ses mystérieuses apparitions dans les forêts du Brabant sont à l'origine de maint texte populaire français. Le nom d'Aasvhérus se transforme alors en Isaac Lakedem. Selon Gaston Paris, ce conte aurait été diffusé, surtout en Allemagne, sous la pression de la Réforme. C'est à cette source que remonte, selon D'Ancona, ce même texte français, imprimé en 1774, et copié dans les chansonniers Vaudois du Piémont, dont j'ai eu le privilège d'entendre le chant. Sa mélodie mélancolique, qui passe du majeur au mineur, atteint à une vraie grandeur. D'Ancona mentionne l'existence d'une traduction italienne, imprimée en 1878, et, dans ce même dix-neuvième siècle, un récit en dialecte piémontais, souvenir du passage du Juif errant à Aoste, à Chivasso et à Alba, paraît encore bien vivant. C'est à Rodoret, village blotti dans un étroit vallon rocheux, où la lune et le soleil ne se montrent guère que six mois par an, que j'ai entendu la Vision du Golgotha, prière qui se chantait au chevet des mourants, pendant leur agonie*[11].

[11] Questo mito ha dato origine ad una vasta letteratura. Faccio quindi riferimento alle pubblicazioni di Gaston Paris e di Giovanni D'Ancona. Le fonti più antiche della leggenda risalgono al XIII secolo e sarebbero armene, con Cartofilo e Malco come personaggi, e italiane, in quanto le ritroviamo in una cronaca dei monaci cistercensi di Ferrara (1223), così come a Siena, Forlì, in Sicilia. L'eterno viaggiatore prende qui il nome di Buttadeo,



Cahier *di Aldo Richard, dei Pomieri di Prali, iniziato nel 1898 (fam. Richard).*



Enrico Lantelme segnala come già il filologo Du Mersan attribuisse l'origine del testo, presente nel repertorio tradizionale francese, alla fine del XVII secolo e come J. Canteloube abbia incluso nella sua raccolta una *Chanson du juif-errant* proveniente dalla zona dell'Ile-de-France (Parigi) identica nel testo alla lezione valligiana e non priva di interessanti corrispondenze melodiche[12]. Pier Giorgio Bonino ha rilevato come la versione delle Valli sia molto vicina, nel testo, a quella pubblicata da C. Roy (*Trésor de la poesie populaire*, Parigi, s.d.) e databile all'inizio del '700. Quanto alla melodia di questa *complainte* egli ha osservato che potrebbe essere decisamente medievale, cantata probabilmente dai pellegrini che tornavano dalla Terra Santa[13].

Dans un jardin couvert de fleurs (Adam et Ève)

La teatralità religiosa, alle cui origini medievali abbiamo prima accennato, si espresse dunque nel XVI secolo in un gran numero di *Misteri* e di *Complaintes* riguardanti sia i momenti salienti della vita di Cristo sia le leggende dei Santi. Monsieur Paul Guillaume ha pubblicato vari *Misteri* in lingua occitana, tratti da manoscritti scoperti in parrocchie del Brianzonese. A sua volta F. Truchet segnala la rappresentazione di un *Mystère de la vie de Saint Martin* a Saint Martin-de-la-porte nel 1565 e di un *Mystère de l'Ante-Christ et du Jugement* a Modane nel 1580.

Nelle valli troviamo numerose canzoni di argomento religioso, comuni a tutta l'area occitana e parzialmente alla Francia e all'Italia settentrionale. La

Buttadeus in latino, Boutedieu in Francia, Bondedeo in Bretagna. In Toscana, nel XV secolo, un certo Giovanni Votaddio fa numerose apparizioni. La versione più recente appare in un opuscolo del 1613, che ci racconta la storia di Aasvhérus, calzolaio a Gerusalemme. "Oppresso sotto il peso della croce, il Cristo passò davanti alla sua porta e chiese di potersi fermare (*continua a p. 67*). Ma venne respinto e dovette proseguire. Allora il Salvatore gli disse: "Mi fermerò e mi riposerò malgrado tutto, ma tu camminerai fino al Giudizio". Nel XVII secolo, la leggenda dell'Ebreo errante si diffuse in tutta Europa, e le sue misteriose apparizioni nelle foreste brabantine sono all'origine di molti testi testi popolari francesi. Il nome di Aasvhérus si trasforma allora in Isaac Lakedem. Secondo Gaston Paris, questo racconto si sarebbe diffuso, soprattutto in Germania, sotto la pressione della Riforma. È a questa fonte che risale, secondo D'Ancona, il testo francese, stampato nel 1774 e copiato nei canzonieri valdesi del Piemonte, di cui ho avuto il privilegio di sentire il canto. La sua melodia malinconica, che passa dalla tonalità maggiore a quella minore, raggiunge una vera grandezza. D'Ancona menziona l'esistenza di una traduzione italiana, stampata nel 1878, e in quello stesso secolo, sembra fosse ancora molto viva una narrazione in dialetto piemontese, ricordo del passaggio dell'Ebreo errante ad Aosta, Chivasso e Alba. A Rodoretto, villaggio rannicchiato in uno stretto vallone roccioso, dove la luna e il sole si mostrano solo sei mesi all'anno, ho udito la *Visione del Golgota,* preghiera che veniva cantata al capezzale dei morenti durante la loro agonia. (F. Ghisi, *Vieilles chansons des vallées vaudoises du Piémont*, Librairie M. Didier, Paris, 1963, pp. 13-14).

[12] E. Lantelme, op. cit., p. 120.

[13] P.G. Bonino, *Brevi note sul canto nelle Valli valdesi*, «Novel Temp - Quaderno di cultura e studi occitani alpini», n. 18 (1982), pp. 35-51 (cfr. p. 49).

storia di *Joseph vendu par ses frères* (che si sviluppa per centodue strofe per un totale di seicentodieci versi) e la *Complainte de Adam et Ève* che vedremo tra un istante, ne sono due esempi. Del primo canto Henri Davenson[14] ha pubblicato le prime quattro strofe come esempio dei *Cantiques de Marseille* (nome tradizionale dato alla raccolta dei *Cantiques de l'âme devote* di L. Durant, prete di Tolone, pubblicata la prima volta a Marsiglia nel 1678).

La struttura della narrazione è teatrale. I vari personaggi parlano direttamente per bocca del cantore. Solamente negli "stacchi" delle varie scene, nei momenti di massima drammaticità, entra la voce ammonitrice dello "storico", che dall'esterno sottolinea i fatti più importanti, suggerendo le riflessioni morali che scaturiscono dagli avvenimenti, con evidente intento didascalico ed esortativo.

Composizioni così vaste venivano eseguite da una o più famiglie riunite nella stalla nelle giornate invernali. Si pensi alla enorme capacità di persuasione e all'imperativo morale che dovevano esercitare particolarmente sui giovani ascoltatori, abituati fin dalla più tenera età a queste esecuzioni. La stalla diventava scuola di vita, momento di socializzazione; l'apprendimento di norme morali e di fede andava di pari passo con quello della storia del proprio popolo e dei popoli vicini.

Altre *complaintes* religiose sono: *Judith* (trecentocinquanta versi), di argomento biblico, tema diffusissimo nel '600 e oggetto di composizioni teatrali colte in Francia e Italia; *L'enfant prodigue*, *Le mauvais riche* e appunto la *Complainte d'Adam et Ève*.

Il testo si rifà fedelmente a Genesi 2-3 e anche in questo caso il racconto assume una struttura "teatrale" che ne indica l'antica origine medievale. Anche questo canto trova corrispondenza melodica e testuale in una versione mutila, raccolta dallo studioso francese Canteloube nella regione di Bordeaux. A detta dell'autore la melodia sarebbe da ritenersi molto più recente del testo, essendo molto simile ad un'aria di caccia del XVIII secolo per tromba o corno.

Ils s'en sont allés, Joseph et Marie (Vieux noël)

Il tema della Natività costituisce il motivo della narrazione di un altro canto, strutturato in forma di *complainte,* presente nella tradizione locale: *Ils s'en sont allés, Joseph et Marie* che trae ispirazione dalla Scrittura (Matteo 1 - Luca 1). L'argomento meriterebbe uno studio più approfondito, ma possiamo almeno segnalare che Enrico Lantelme ravvisa qui una qualche parentela con quel genere di canzone popolare natalizia diffuso in Occitania a partire dalla fine del XV secolo con il nome di *nouvé* (o *Noël* in francese). D'altra parte, l'ipotesi di un'area di contatto tra il patrimonio valligiano valdese e la tradizione cattolica occitana del *nouvé* può essere suffragata anche da altri

[14] H. Davenson, *Le Livre des chansons*, Ed. du Seuil, Paris, 1957 (1a ed. 1946, 3a ed. 1977), pp. 524-526.

canti come *Je suis le libre berger,* che unisce l'impianto melodico di un antico *nouvé* provenzale ad un testo profano. Ma che cosa erano i *Noël*? Eccone un'interessante spiegazione ancora tratta da un sito Internet[15]:

> I Noëls sono canti popolari destinati a rallegrare la veglia della notte di Natale prima della messa di mezzanotte. Nascono nell'XI secolo nelle diverse lingue derivate del latino, diffondendosi dalla Francia al resto d'Europa, nelle città e nelle campagne, grazie ai *trouvères* e ai *troubadours*, e trasmettendosi di generazione in generazione. Dal IX secolo si comincia ad innalzare delle tende che rappresentano la mangiatoia del Cristo, con le figure dell'angelo, di San Giuseppe, il bue e l'asino. Nel X secolo, nelle cattedrali e nelle abbazie si affianca a questi riti ingenui uno spettacolo più elaborato, con diversi soggetti, dall'Antico Testamento alle vite dei santi, alle parabole, all'Apocalisse, che punta sulla spettacolarità e sull'imprevisto. Per la presenza di personaggi e scene, alcuni Noëls potevano essere rappresentati come *mystères*, come quello in cui Giuseppe e Maria cercano asilo a Betlemme e non trovano altro che dinieghi.

Hélas, écoutez la plainte (Complainte de la mère de Roussel)

La tradizione valdese ha accolto al proprio interno anche i temi della persecuzione contro i riformati francesi scatenatasi a partire dal 1685 in seguito alla revoca dell'Editto di Nantes con cui Luigi XIV aboliva la libertà religiosa concessa nel 1598 dal suo nonno Enrico IV. Circa trecentomila ugonotti abbandonarono la Francia per terre più ospitali (Ginevra, Cantoni svizzeri, Germania, Paesi Bassi); altri rimasero nelle loro case abiurando formalmente conservando però la fede protestante e riunendosi per la predicazione in luoghi appartati all'aperto (le *désert*), nonostante i severissimi divieti.

Naturalmente a volte queste rischiose riunioni – potevano infatti sempre essere denunciate da un traditore – venivano scoperte e i partecipanti, in particolare i predicatori, erano giustiziati, inviati a remare sulle galere o imprigionati per periodi estremamente lunghi. Questi tragici avvenimenti hanno dato origine a una serie di *complaintes* che avevano anche lo scopo di diffondere le notizie e mantenerne memoria.

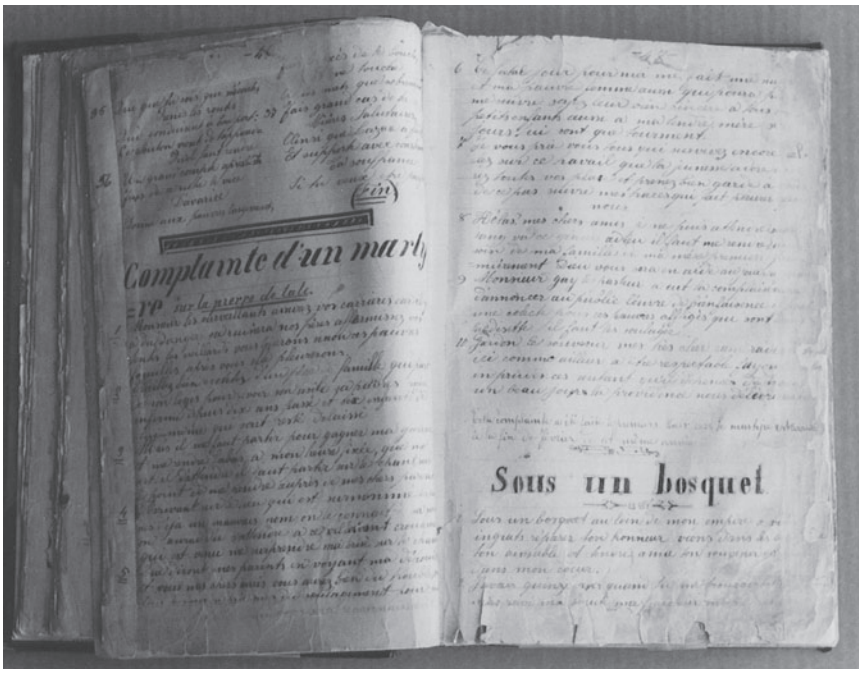
Un semplice elenco, anche non esaustivo, delle *complaintes* dedicate ai predicatori martiri è significativo:

Complainte sur la prise de M. Roussel (Alexandre Roussel, giustiziato a Montpellier, il 30 novembre 1728, cfr. *infra*).

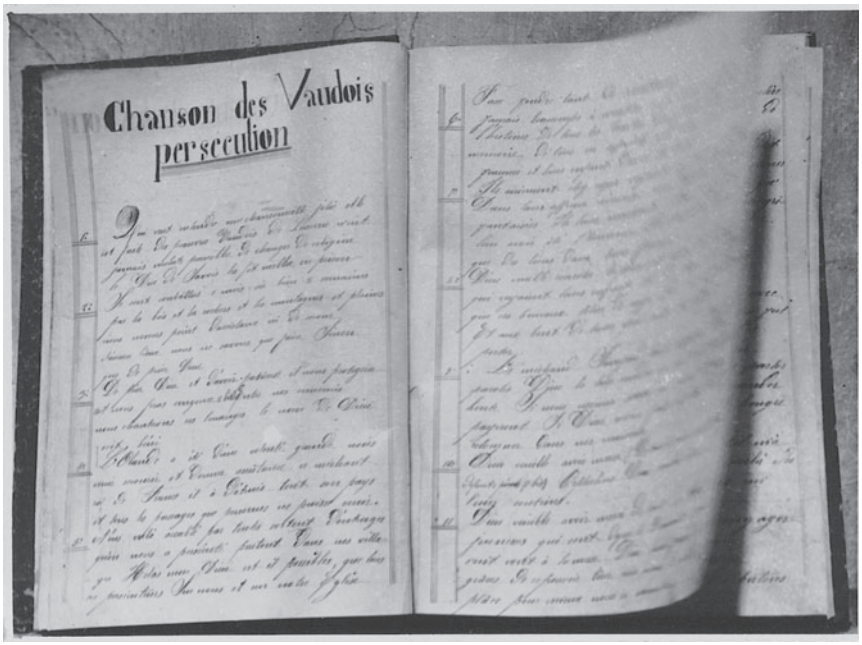
Chanson de M. Durand (Pierre Durand del Vivarès, giustiziato a Montpellier, il 22 aprile 1732).

Complainte du pasteur Louis Ranc (arrestato il 16 febbraio 1745, trasferito a Grenoble e giustiziato il 3 marzo 1745 a Die a 26 anni).

[15] http://www.france-pittoresque.com/traditions/75.htm.



Cahier *di Aldo Richard, dei Pomieri di Prali, iniziato nel 1898 (fam. Richard).*



Manoscritto di Pierre Louis Rostan, Ghigo di Prali (1868-1890).

Complainte de Jacques Roger (restauratore del protestantesimo in Delfinato, fu denunciato, arrestato il 29 aprile 1745, condotto a Grenoble e in seguito qui giustiziato il 22 maggio 1745).

N. 3 *Complaintes* su *Désubas* o *Dezubac* (Matthieu Majal, detto Des Ubas dal luogo di nascita, Ubas, giustiziato a Montpellier, il 2 febbraio 1746 a 26 anni).

Complainte sur la prise de M. Benezet (François Benezet, giustiziato a Montpellier, il 27 marzo 1752).

Complainte sur la prise de M. Lafage (François Tessier, detto Lafage, giustiziato a Montpellier, il 17 agosto 1754).

Quasi tutte queste *complaintes* si ritrovano in qualche antico *cahier de chansons* conservato alle Valli, ma la più nota è senza dubbio quella dedicata alla madre di uno di questi *Pasteurs du désert* sopra citati, conosciuta come la *Complainte de la mère de Roussel*.

Alexandre Roussel, nato a Uzès nel 1700, arrestato ad Aulas con l'imputazione di aver propagato l'Evangelo nella regione delle Cevenne in spregio all'espressa proibizione del re, condotto a Montpellier, fu processato e impiccato in piazza il 30 novembre 1728.

In un recente passato si è ritenuto che questa *complainte* fosse conosciuta anche in altre aree alpine non protestanti. Emilio Tron aveva rilevato che l'Enciclopedia Treccani, (art. «Piemonte» v. XXVII, p. 196) ne aveva pubblicato la prima strofa avvertendo che si trattava di un esempio di «canti che rappresentano, piuttosto che un'autentica figura regionale, una riassunzione locale (Valle d'Aosta) di correnti derivate dal canto popolare savoiardo»; ma a questo proposito lo studioso, dopo aver osservato che a sua conoscenza tale *complainte* non era affatto conosciuta in Savoia, si domandava: «qu'elle l'ait été aux Vallées Vaudoises, cela est tout naturel; mais comment a-t-elle pénétré dans la Vallée d'Aoste, traditionnellement et entièrement catholique?»[16]. Appare ora assai probabile che essa in realtà non sia mai stata conosciuta neppure in Valle d'Aosta. Melodia e testo erano stati tratti, insieme ad altri, da un lavoro di Estella Canziani, *Piedmont*[17]. In questa pubblicazione sono inseriti, in una eterogenea miscellanea, un certo numero di canti che devono essere stati raccolti sul campo dall'autrice, alcuni dei quali certamente nelle valli valdesi. La stessa Canziani, infatti, accenna ad un suo soggiorno a Torre Pellice e narra di un'escursione a Bobbio; e non a caso la *Complainte de la mère de Roussel* è preceduta dalla *Complainte de David Michelin de Joseph*, sicuramente valdese. Probabilmente l'estensore della voce citata, riprendendo questo canto dalla Canziani, è stato indotto in errore nel crederlo valdostano dal fatto che ad esso fa subito seguito, nella sua fonte, la canzone *Notre bon père Noé*, questa chiaramente indicata come della Val d'Aosta[18].

[16] «Che lo sia stata nelle valli valdesi, è del tutto naturale; ma come ha potuto penetrare nella Valle d'Aosta, tradizionalmente e interamente cattolica?»

[17] London, Chatto & Windus, 1913.

[18] Cfr. su tutto ciò P. G. Bonino, *Brevi note*, cit., pp. 38-39.

Non deve invece sorprendere il fatto che questo, come altri canti ugonotti, sia entrato a far parte del nostro patrimonio locale: le occasioni di scambio tra valdesi e riformati d'oltralpe, già prima frequenti, si accrebbero ulteriormente dopo la rottura dell'alleanza tra il Piemonte e la Francia (1690) e la formazione delle milizie miste composte da valligiani, ugonotti e bavaresi, e strette relazioni si manterranno per tutto il XVIII secolo ed oltre. La melodia della versione più nota, probabilmente assai più antica del testo, riecheggia un tipo di costruzione arcaica ricollegabile agli antichi modi gregoriani.

La canzone descrive il dolore della madre del condannato, il suo disperato tentativo di ottenere la salvezza del figlio attraverso la mediazione del duca d'Uzès, il fermo diniego del pastore di cedere alle odiose richieste di abiura ed il suo estremo saluto alla madre addolorata. Come ha fatto notare E. Lantelme, i primi versi riportano un'esortazione all'ascolto che ritroviamo come connotazione ricorrente in molte altre *complaintes* valligiane; segue il raffronto con il lamento biblico di Rachele (Geremia 31,15).

I
1 Hélas, écoutez la plainte
De la mère de Rousel
Qui ressemble la complainte
Que fit autrefois Rachel.
Cette mère désolée
Ses soupirs sont superflus
Ne veut être consolée
Que son cher enfant n'est plus.

II
9 Mais la cruauté d'Hérode
Cause celle de Rachel.
Et celle de Babilone
De la mère de Rousel
Hérode croyant de perdre
Le Sauveur Dieu tout puissant
Et en France et dans Babilone
Sont les lits de ses enfants.

Le "presunte" Complaintes

All'interno del repertorio musicale presente alle Valli – una parte del quale è in realtà di origine assai recente, veicolato perlopiù dalle corali valdesi e dalle scuole domenicali - si trovano una serie di canti che vengono presentati come antiche *complaintes*, ma che ad un'analisi più approfondita si rivelano brani di origine letteraria, databili con precisione e opera di autori ben identificabili. Ne diamo qui di seguito alcuni esempi illustrativi.

La vieille ville d'Aigues-Mortes (La complainte de la Tour de Constance)

Cominceremo proseguendo nel tema già precedentemente trattato della persecuzione anti-ugonotta con il canto noto come *La Tour de Constance*. È una canzone di prigionia, con una particolarità: protagoniste della vicenda sono delle donne, fatto non comune in un universo culturale dominato dalla presenza maschile. Queste donne ugonotte, di varia estrazione sociale erano recluse a vita nella tetra prigione di Aigues Mortes[19] per aver professato la loro fede. A partire dal 1706, infatti, la torre di Costanza fu usata come prigione femminile per ugonotte colpevoli di aver partecipato a riunioni di culto clandestine.

Il caso esemplare è quello di Marie Durand, sorella del pastore del *désert* e martire Pierre cui è stata dedicata una delle *complaintes* sopra citate. Non riuscendo a catturare il pastore, l'Intendente della Linguadoca, Bernage, decise di vendicarsi sulla famiglia: fece arrestare il padre di settantadue anni e la giovane sorella Marie di soli quindici anni. Nel 1730 Marie Durand fu rinchiusa nella Torre di Costanza e vi resterà per ben trentotto anni, diventando l'apostolo della resistenza ad oltranza contro la seduzione dell'abiura. A lei si attribuisce la scritta «RESISTER» incisa sull'orlo dell'apertura circolare che mette in comunicazione le due sale della torre.

E. Lantelme aveva già osservato come «Melodia e testo della canzone, di gusto tipicamente ottocentesco, si discostano notevolmente dal tono narrativo delle altre *complaintes* riportate in questa sezione: inoltre questo canto non si trova nei manoscritti delle Valli»[20]. Tale osservazione trova piena conferma dal fatto che è stato possibile individuare il testo originale scritto nel *patouà* Linguadociano da Antoine Bigot [21].

Proponiamo qui di seguito il confrontato tra la versione in *patuà* e la traduzione in francese di Ruben Saillens[22], pubblicata in partitura da Imprimerie Rolland Père et Fils, Parigi, 1882.

---

[19] L'antica città di Aigues Mortes, ancor oggi cinta dalle sue mura, sorge a 4 km dal Mediterraneo, al centro delle paludi formate dal delta del Rodano: era l'antico porto del regno di Francia, costruito da Luigi IX e da cui il "santo" re partì nel 1248, con duemila navi, per la settima Crociata.

[20] Lantelme, *I canti delle Valli valdesi*, cit., p. 49.

[21] Antoine Bigot (1825-1897) è un poeta occitano di area protestante, nato a Nîmes, diventato molto popolare come il suo contemporaneo Jean Reboul, che ha lasciato riusciti adattamenti delle favole di La Fontaine. Non va confuso con Charles Bigot (1840-1893), professore e storico.

[22] Pastore ed evangelista battista, scrittore e poeta, fondatore di opere di carità, Ruben Saillens nacque a Saint-Jean-du-Gard il 24 giugno 1855. La sua figura oltrepassa lo stretto quadro locale. Motore dell'evangelizzazione tra gli operai parigini si impegnò, negli anni '80, nella costituzione di varie chiese locali e poi, a partire dal 1905, in imprese di evangelizzazioni di massa, come le «conventions chrétiennes» di Chexbres (1907) e di Morges (1910). Nel 1921, fondò l'«Institut biblique» di Nogent-sur-Marne.

I

1 La vieille ville d'Aigues-Mortes
La ville du roi Saint Louis
Morne étendue entre ses portes,
Rêve aux grands jours évanouis.
Elle dort, mais comme un vieux garde
De son œil rouge grand ouvert,
La Tour de Constance regarde,
Regarde la plaine et la mer.

1 La viéyo villo d'Aigo Morto
La villo dou réi Sant Louis
Panlo e maigro darriès si porto
Au bord de la mar s'espandis
Uno tourré coumo un viel gardo
Viho en déforo di rampar
Aouto e sourno liun liun regardo
Regardo la plano e la mar.

II

9 De la campagne, de la plage,
S'élèvent mille bruits confus;
Mais la tour, géant d'un autre âge,
La tour sombre ne parle plus…
Seulement, par les nuits voilées,
Le pêcheur entend des sanglots
Et des voix qui chantent, mêlées
Au lointain murmure des flots.

9 L'aubre se clino, l'auro coure
La poussièro volo au camin,
Tout es siau dins la vieio tourre
Mai per tems passa 'ro pas sin.
Li pescaîre que s'atardavon
Dins la niue, souvent entendien
Tantost de fenno que cantavon
Tantost de voues que gemissien.

III

17 Qui vécut là? Des prisonnières
Qui mettaient Dieu devant le roi.
Là jadis des femmes et des mères
Moururent pour garder la foi;
Leur seul crim' était d'être allées
La nuit par un sentier couvert
Joindre leur voix aux assemblées
Qui priaient Dieu dans le désert.

17 De qu'éro aco? De presouniero.
De qu'avien fa? Vioula la lei,
Plaça Dieu en ligno proumiero,
La couscienci au dessus dou rei.
Fièri iganaudo, is assemblado
Dou Désert, séguido di siéu,
Lou siaume en pocho, éron anado
A travès champ, per préga Dieu.

IV

25 Mais les dragons – Oh, temps infâmes,
Oh lions changés en renards! –
Les dragons veillaient: sus aux femmes!
Braves soldats, sus aux vieillards!
Bientôt d'un peuple sans défense
Les sabres nus avaient raisons…
Les huguenots à la potence!
Les huguenots en prison!

25 Mais li dragoun dou rei vihavon:
Sus la foulo en preiero, zou!
Zou! lou sabre nus, s'accoussavon…
E d'ome de cor e d'ounou
Leu li galèro eron pouplados
E si fenno, i man di dragoun,
En Aigo-Morto eron menado,
E la tourre ero sa presoun.

V

33 Ah! jamais ces murailles grises
Ne rediront ce qu'ont souffert
Ces paysannes, ces marquises,
Ces nobles filles du désert;
Mais dans leur foi puissant un baume
D'une voix tremblante de pleurs
Ensemble elles chantaient un psaume,
Les coeurs brisés sont les grands cœurs.

33 Souffrissien, li pauri doulento,
La fam, la set, lou fre, lou caud;
Avien li languitudo sento
Dis assemblado e de l'oustau.
Mais vien la fe, counfort e baume
Di cor murtri que reston fier;
Ensemble cantavon li siaume
Dins la presoun coumo au Desert.

VI

41 Les ans passaient sur la tour sombre,
Et la porte ne s'ouvrait pas.
Les unes vieillissaient dans l'ombre,
D'autres sortaient par le trépas.
Mais jamais aucune à son Maître,
De le trahir ne fit l'affront…
Huguenotes il les fit naître
Huguenotes elles mourront!

41 Li jour, li mes, lis an passavon,
E noun jamai li sourtissien.
D'uni i soufrenco resistavon,
D'autri, pechaire, mourissien.
Mais sa fe, l'aurien pas vendudo,
Mais soun Dieu l'aurien pas trahi,
Noun! Iganaudo eron nascudo,
Iganaudo voulien mouri.

VII

49 Ah! que devant cette ruine
Un autre passe insouciant!
Mon cœur bondit dans ma poitrine,
Tour de Constance, en te voyant!
O sépulcre où ces âmes fortes
Au ténèbres ont résisté!
O tour des pauvres femmes mortes
Pour Christ et la liberté!

49 D'avans ti peiro souleiado
Qu'un autre passe indiferent,
O tourre, a mis iuel siès sacrado,
Siei tout esmougu'n te vesent,
Tourre de la fe simplo e forto,
Simbel de glori e de pieta,
Tourre di pauri fenno morto
Per soun Dieu e sa liberta.

A travers le grillage (Le prisonnier de Saluces)

Un argomento narrativo del tutto simile si ritrova in un canto ancora più caro alla tradizione recente valdese, *À travers le grillage*. Anche qui si rinnova il tema del prigioniero a cui, in questo caso, la visita della rondine comunica il trascorrere delle stagioni.

Benché in un manoscritto valligiano la canzone, sotto il titolo di *Le prisonnier de Saluces*, sia attribuita ad un certo Buffa dei Peyrots di S. Giovanni, detenuto nelle carceri di Saluzzo, dal testo non appare alcun elemento a comprova che il protagonista del racconto sia effettivamente un valligiano condannato per motivi di religione durante una delle tante azioni repressive cui è stata sottoposta nei secoli la minoranza valdese. Oltretutto altre indicazioni vanno in un senso assai diverso e appaiono, come vedremo, decisamente più plausibili. Secondo Teofilo G. Pons, infatti, autore del canto sarebbe un certo Emmanuel Pons di Massello, imprigionato, forse per accuse di contrabbando, durante la seconda metà del XIX secolo e autore anche di altre poesie in italiano e in francese[23]. A seminare ulteriori dubbi sul fatto che questo sia un canto tipicamente "valdese" sta poi la sua presenza anche in Valle d'Aosta: lo si trova infatti stampato nel *Chansonnier valdôtain* di Aimé Berthet[24]. Anche l'impianto musicale risulta assai più moderno di quello dell'epoca delle persecuzioni e, come aveva già sottolineato Enrico Lantelme, «rivela qualche vago influsso dello stile dell'*opéra-comique* diffusa in Francia nel XVIII e XIX secolo».

[23] Notizia riportata nel Canzoniere di Emilio Tron, citato sopra.
[24] A. Berthet, *Chansonnier valdôtain*, Ed. musicali Augusta, Torino, 1949, p. 64.

Ma a far crollare qualunque altra supposizione è sufficiente confrontare il testo del nostro canto con la poesia *Le prisonnier* di Antoine Vincent Arnault[25], datata «A La Haye, 1818».[26] Dal confronto tra questa poesia e il testo della "*complainte*" attualmente conosciuta alle Valli si può notare come le prime tre strofe e la quinta siano perfettamente coincidenti e quindi attribuibili al poeta, oltre alla quarta, non presente nell'edizione di Lantelme ma rintracciabile nell'edizione di Rino Balma e Alberto Ribet degli anni Trenta[27]. Le ultime quattro strofe risultano invece palesemente un'aggiunta e queste forse potrebbero essere opera del sopra menzionato Emmanuel Pons.

A travers le grillage (Le prisonnier de Saluces) nella versione riportata in E. LANTELME[28], confrontata con la poesia *Le prisonnier* di Antoine Vincent ARNAULT.

A travers le grillage	*Le prisonnier*
	I
1 À travers le grillage	1 A travers ce grillage
Je vois de ma prison	Je vois, de ma prison,
Reverdir le feuillage,	Reverdir le feuillage,
Fleurir le vert gazon;	Refleurir le gazon;
Je vois de ma fenêtre	Je vois à ma fenêtre
L'hirondelle accourir;	L'hirondelle accourir:
Le printemps va renaître	Le printemps va renaître,
Et moi, je vais mourir. (*bis*)	Et moi je vais mourir!
	II
9 Hirondelle plaintive,	9 Philomèle plaintive,
Est-ce toi que j'entends?	Est-ce toi que j'entends?
Violette humble et chétive,	Violette craintive,
Est-ce toi que je sens?	Est-ce toi que je sens?
La rose aussi peut-être	La rose aussi, peut-être,
Déjà songe à s'ouvrir;	Déjà songe à s'ouvrir:
Le printemps va renaître	Le printemps va renaître,
Et moi, je vais mourir. (*bis*)	Et moi je vais mourir!
	III
17 Malgré la double porte	17 Malgré la double porte,
Pour moi close à jamais,	Pour moi close à jamais,
L'écho lointain m'apporte	L'écho lointain m'apporte
Les refrains que j'aimais;	Des refrains que j'aimais.

[25] Antoine Vincent Arnault, nato il 1° gennaio 1766 a Parigi e morto il 16 settembre 1834 a Goderville, è stato un uomo politico, poeta e autore drammatico francese, membro dell'*Académie française*.

[26] Pubblicata in A.V. ARNAULT, *Œuvres*, v. III: Paris, 1826, «Supplément aux pièces fugitives et aux poésies diverses», pp. 465-66.

[27] R. BALMA - A. RIBET, *Vecchie canzoni della nostra terra*, Unitipografica Pinerolese, Pinerolo, 1930, v. I, p. 29.

[28] Ivi, pp. 75-76.

Le chalumeau champêtre
Recommence à gémir:
Le printemps va renaître
Et moi, je vais mourir. (*bis*)

25 La nature s'éveille
À la voix de son Dieu;
Prisonnier dans les chaînes
Que mon sort est affreux!
Je m'en vais disparaître
Pour ne plus revenir;
Le printemps va renaître
Et moi, je vais mourir. (*bis*)

33 Sur ce lit de souffrance
Où j'ai dû me coucher,
J'ai perdu l'espérance
De pouvoir me lever;
Un froid mortel pénètre
Jusqu'à mon souvenir:
Le printemps va renaître
Et moi, je vais mourir. (*bis*)

41 Dans la mélancolie
Je m'en vais au trépas,
A quoi me sert la vie
Pour languir ici-bas?
Si la mort va paraître
Je suis prêt à partir:
Le printemps va renaître
Et moi, je vais mourir. (*bis*)

49 J'entends ma tendre mère
M'appeler par mon nom,
Je vois aussi mon père
Auprès de la prison:
Près de vous je veux être,
O mon Dieu viens m'ouvrir!
Le printemps va renaître
Et moi, je vais mourir. (*bis*)

57 Adieu mon jeune frère,
Adieu ma tendre sœur:
Je quitte cette terre
Pour un monde meilleur.
Je pardonne à ce traître
Qui voulut me trahir.
Le printemps va renaître
Et moi, je vais mourir. (*bis*)

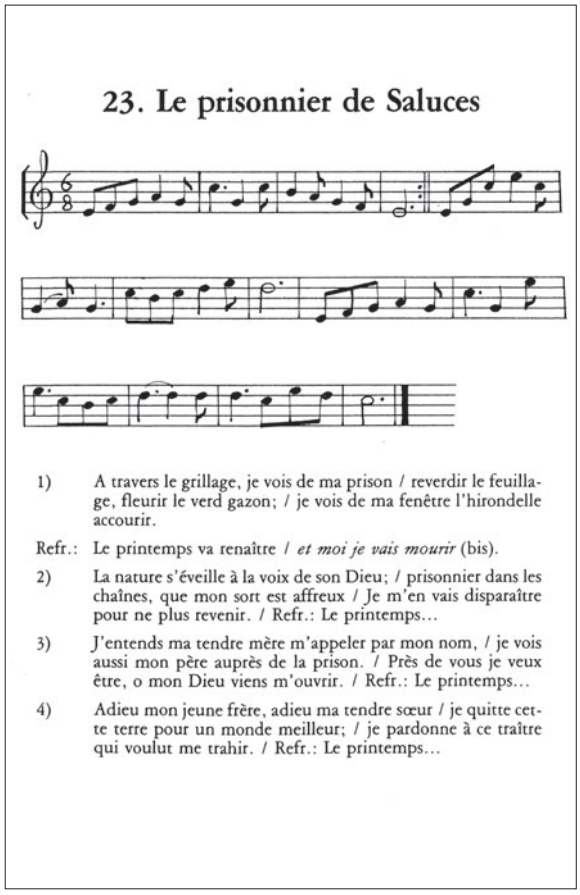
Le chalumeau champêtre
Recommence à gémir: -
Le printemps va renaître,
Et moi je vais mourir!

25 Doux parfums, doux ramages,
A mes sens éperdus
Pourquoi rendre l'image
Des biens que j'ai perdus?
Ah! laissez disparaître
Jusqu'à leur souvenir:
Le printemps va renaître,
Et moi je vais mourir!

33 Sur ce lit de souffrance,
Où je suis retombé,
Entouré d'espérance,
Enfin j'ai succombé:
Un froid mortel pénètre
Mon cœur las de souffrir:
Printemps, tu vas renaître,
Et moi je vais mourir!

A La Haye, 1818

65 Ma dernière heure arrive
Et mon temps est compté:
Je vois déjà la rive
De la sainte cité.
Arrière, maudit prêtre,
Qui veut me convertir!
Le printemps va renaître
Et moi, je vais mourir. (*bis*)



23. Le prisonnier de Saluces

1) A travers le grillage, je vois de ma prison / reverdir le feuillage, fleurir le verd gazon; / je vois de ma fenêtre l'hirondelle accourir.

Refr.: Le printemps va renaître / *et moi je vais mourir* (bis).

2) La nature s'éveille à la voix de son Dieu; / prisonnier dans les chaînes, que mon sort est affreux / Je m'en vais disparaître pour ne plus revenir. / Refr.: Le printemps…

3) J'entends ma tendre mère m'appeler par mon nom, / je vois aussi mon père auprès de la prison. / Près de vous je veux être, o mon Dieu viens m'ouvrir. / Refr.: Le printemps…

4) Adieu mon jeune frère, adieu ma tendre sœur / je quitte cette terre pour un monde meilleur; / je pardonne à ce traître qui voulut me trahir. / Refr.: Le printemps…

Pagina da *Cori e canzoni di ieri e di oggi, Raccolta di canti con testo e melodia curata dall'Assemblea delle Corali Valdesi …,* 1984.

Momento conclusivo del corso ai Coppieri di Torre Pellice (foto di Giorgio Ceriana Mayneri).

Complainte de Mérindol (Après le massacre de 1545)

La *Complainte de Mérindol* è il caso più clamoroso di un testo di autore diffuso nelle valli valdesi a partire dagli anni settanta del Novecento come canzone di origine storico-popolare.

Questo fraintendimento nasce dal fatto che il pastore protestante del Luberon, Louis Mordant, fornì al professor Federico Ghisi testo e musica di una "*complainte*" che ricordava in termini poetici il famoso massacro dei valdesi del Luberon del 1545 compiuto a seguito dell'editto repressivo del re Francesco I di Francia.

Il professor Ghisi pubblicò questo materiale nel «Bollettino della Società di Studi Valdesi» (1973) e da quel momento venne riproposta dalle corali valdesi. In realtà testo e musica sono con certezza opera del pastore ginevrino risvegliato César Malan[29] che compose un testo di circa 50 strofe: *Complainte d'un des enfants de Mérindol sur la ruine de cette Ville-de-Dieu*, stampato nel 1848 su una litografia insieme allo spartito musicale e a un'illustrazione del villaggio di Mérindol[30].

Riportiamo qui di seguito le strofe pubblicate da Ghisi nel citato bollettino:

I
1 Sous les pures lumières
Des paroles de Dieu
Jadis vivaient nos pères
En un sauvage lieu.

II
5 C'était où l'Italie
S'arrête au «pied des monts »
Là s'écoulait leur vie
En d'agrestes vallons.

III
9 Ce peuple était paisible
Intègre ès ses travaux
Et puisait dans la Bible
Du ciel les saintes eaux.

IV
13 La guerre et ses ravages
Dans son atrocité
Frappa nos héritages
Et notre liberté.

---

[29] Henri Abraham César Malan nato il 7 luglio 1787, morto l'8 maggio 1864 a Vandoeuvres, nativo e poi *bourgeois* di Ginevra (1790). Consacrato pastore nel 1810, la sua predicazione stupì e poi scandalizzò la maggior parte degli ascoltatori ginevrini. Il Consiglio di Stato destituì Malan dal suo posto di *régent* nel 1818, a cui fece seguito l'interdizione di predicare nel 1823. Malan fondò allora la sua propria comunità, distinta da quella dei "risvegliati" del Bourg-de-Fourg, che perseguivano l'idea di imitare la Chiesa primitiva. Già nel 1820 edificò nel suo giardino la *Chapelle du Témoignage*, che farà demolire prima della sua morte. Considerandosi come il vero erede della Chiesa di Calvino sperò tutta la vita di essere reintegrato nella Chiesa ufficiale (nazionale). Dal 1830 predicò più all'estero (Inghilterra, Francia, Olanda e Germania) che a Ginevra. Autore prolifico, pubblicò *brochures* per i bambini, trattati di evangelizzazione e di controversia, cantici (*Les Chants de Sion*, 1824). Membro della Loggia massonica della *Union des cœurs* (1809-1824).

[30] Cfr. G. Audisio, *Procès-verbal d'un massacre: les Vaudois du Luberon (avril 1545)*, Aix-en-Provence, Édisud, 1992, p. 37.

V
17 Les arrêts les gens d'armes
Les gibets et les feux
Au mépris de leurs larmes
Vinrent fondre sur eux.

VI
21 C'est là notre origine
Nous sommes leurs enfants
Et la grâce divine
Bénit leurs descendants.

VII
25 Devant nous en Provence
Le bon Berger passa
Et près de la Durance
Notre bercail plaça.

VIII
29 Mérinde Cabrières
Et combien d'autres lieux
Vivaient dans les prières
Et dans l'espoir des cieux.

IX
33 On te nomma la Sainte
Cité de Mérindol:
Écoute ma complainte
O victime du Dol.

Ecoute, israël, avec crainte (Les dix Commandements)

Chiudiamo questo rapido *excursus* di presunte *complaintes* con il caso rappresentato da *Les dix commandements*. Il testo riporta fedelmente la lezione biblica (Esodo 20), con l'aggiunta di un "riassunto" della Legge e di un'invocazione finale all'Eterno affinché provveda alla conversione dei credenti. Il testo è ripreso integralmente dal salterio ginevrino nella versione settecentesca del pastore Bénédict Pictet, aggiornata rispetto a quella originale del grande poeta francese Clément Marot pubblicata nel 1543. Mentre però nel *Psautier* del Settecento era stata conservata la melodia cinquecentesca di Guillaume Franc, nella versione presente alle valli valdesi si ritrova una melodia differente di chiara derivazione ottocentesca.

Pertanto la definizione di «antica *complainte* valdese» riportata nei vari innari cristiani protestanti italiani, fino a quello attualmente in uso, è da ritenersi doppiamente fuorviante, perché il testo non è una *complainte* e la musica non è antica.

A sinistra: testo di Clément Marot, 1543.
A destra: testo di Valentin Conrart - Bénédict Pictet, 1700.

1 Lève le cœur, ouvre l'oreille
Peuple endurci, pour escouter
De ton Dieu la voix nompareille
Et ses commandemens gouster.

5 Je suis,dit-il, ton Dieu céleste,
Qui t'ay retiré hors d'esmoy
Et de servitude moleste:
Tu n'auras autre Dieu que moy.

I
1 Écoute, Israël, avec crainte,
Dieu tonnant au mont de Sina;
Sois attentif à la loi sainte,
Que de sa bouche il te donna.

II
5 Je suis, dit-il, ton Dieu suprême,
Qui déployant mon bras pour toi,
T'ai délivré d'un joug extrême:
Tu n'auras point de Dieu que moi.

III

9 Tailler ne te feras image
De quelque chose que ce soit:
Si honneur luy fais et hommage,
Ton Dieu jalousie en reçoit.

9 Tu ne te feras point d'images;
Je suis un Dieu fort et jaloux:
Tu ne leur rendras point d'hommages,
Ou tu sentiras mon courroux.

IV

13 En vain son nom tant vénérable
Ne jureras, car c'est mespris:
Et Dieu ne tiendra incoulpable
Qui en vain son nom aura pris.

13 Ne jure point en téméraire,
Le sacré nom du souverain;
Car il se montrera sévère,
A qui prendra son nom en vain.

V

17 Six jours travaille et au septième
Sois du repos observateur
Toy et les tiens: car ce jour mesme
Se reposa le Créateur.

17 Six jours travaille, et le septième,
Garde le repos du Seigneur;
Te souvenant que ce jour même,
Se reposa le Créateur.

VI

21 Honneur à père et mère porte,
Afin de tes jours allonger
Sur la terre qui tout apporte,
Là ou Dieu t'a voulu loger.

21 Honore ton père et ta mère,
Et Dieu prolongera tes ans,
Sur la terre, que pour salaire,
Il a promise à ses enfants.

VII

25 Ne tue et n'offense personne;
Fuis toute luxure avec soin.
Au larcin jamais ne t'adonne;
Ne sois menteur ni faux témoin.

25 D'estre meurtrier ne te hasarde,
Mets toute paillardise au loin.
Ne sois larron, donne-t'en garde,
Ne sois menteur, ne faux tesmoin.

VIII

29 De convoiter point ne t'adviene
La maison et femme d'autruy,
Son servant ne la beste siene,
N'aucune chose estant à luy.

29 Ne désire point en ton âme,
La maison ni le champ d'autrui,
Son bœuf, son esclave ou sa femme,
Ni rien, enfin, qui soit à lui.

IX

33 O Dieu, ton parler d'efficace
Sonne plus clair que fin alloy:
En nos cœurs imprime la grace
De t'obéir selon ta Loy.

33 Grand Dieu, que ta voix efficace,
Nous convertisse tous à toi:
Veuille, ô Dieu, nous faire la grâce,
De te servir selon ta loi.

Strophe supplémentaire, [dal 1731 almeno]:
37 Aime Dieu d'un amour suprême,
Avec crainte, respect et foi;
Et ton prochain comme toi-même:
C'est le sommaire de la loi.

Strophe supplémentaire, dans *Cantiques spirituels*, Strasbourg 1758 :
37 Affranchis-nous de l'injustice,
Éclaire-nous par ton Esprit ;
Fais-nous marcher dans la justice
Que la foi donne en Jésus-Christ].

I salmi ugonotti

di Ferruccio Corsani

I salmi[1] detti comunemente "salmi ugonotti"[2] sono i canti sacri che, nel XVI secolo, venivano intonati nelle chiese della Riforma calvinista durante i culti. Calvino aveva prescritto che nelle assemblee cultuali si cantassero unicamente i canti che Dio stesso aveva proposto alla Chiesa attraverso le Scritture, e cioé i salmi e il decalogo, dell'Antico Testamento, e alcuni inni del Nuovo Testamento, come il Cantico di Simeone e il *"Magnificat"* di Maria. Calvino sosteneva che «il canto possiede grande forza e vigore per infervorare e infiammare il cuore delle persone, sì da invocare e lodare Dio con più ardente e veemente zelo»[3].

I salmi hanno una struttura strofica; essi non sono una traduzione pari pari dei salmi biblici, ma ne sono una parafrasi scritta in un francese arcaico, quello in uso nella poesia letteraria del XVI secolo. Il numero delle strofe era naturalmente vario, proporzionale alla lunghezza del salmo biblico; un esempio: il salmo 119, che è il più lungo dei salmi biblici, consta di ventidue gruppi di strofe, tanti quante sono le lettere dell'alfabeto ebraico; ogni gruppo comprende quattro strofe di sei versi ciascuna; in totale sarebbero da cantare ottantotto strofe!

I testi dei salmi furono scritti in parte dall'eminente poeta francese di corte Clément Marot (quarantanove testi); i rimanenti centouno vennero scritti da Teodoro di Beza; tutti i testi furono rimaneggiati e modernizzati varie volte: nel XVII secolo da Conrart-La Bastide, poi da Pictet; nel 1938 l'innario delle

---

[1] La parola "salmo" deriva da un verbo del greco antico: yallein (psàllein), far vibrare le corde di uno strumento come la cetra; donde il nome yalmoV (psalmòs); l'inizio in -p- è rimasto in tedesco (Psalmen), in francese antico (pseaulmes) e moderno (psaumes), ma è caduto in italiano (salmo, salmodia e salmeggiare).

[2] La parola "ugonotti" designò nei secoli XVI e XVII tutti i Riformati; pare che "huguenots" derivasse dal termine "Eidgenossen" (confederati) che indicava i cittadini di alcuni cantoni svizzeri protestanti (ved. Tourn 1993, pagg. 241-242).

[3] Lutero dotò la chiesa di un numero crescente di "corali" aventi melodie di varia estrazione: da inni medievali e gregoriani, a melodie profane e popolari contemporanee o tradizionali, o melodie di nuova creazione, anche di Lutero stesso. Dalla prima raccolta di soli otto canti si giunse, all'epoca di Bach, a circa cinquemila corali!

Chiese Riformate francesi recava i testi di diversi salmi riscritti da Charles Dombre; la più recente revisione è quella di Roger Chapal, curata fra il 1970 e il 1992, apparsa nell'innario *Nos Coeurs Te Chantent* della Federazione protestante di Francia (1979) e nell'ottima raccolta *Le psautier français* del 1995 con i centocinquanta salmi «versifiés en français contemporain». La prima raccolta integrale dei centocinquanta salmi in lingua francese apparve nel 1562. Per un confronto linguistico tra il francese antico di C. Marot (1562) e quello moderno di R. Chapal (1970), ecco la prima strofa del salmo 36; notiamo di passata che tale salmo ha la stessa melodia del famoso *"Psaume des batailles"* (salmo 68) che si trova in versione italiana nell'*Innario Cristiano* (ed. 2000) al numero 14, e nella raccolta *I Salmi della Riforma*, ovviamente al numero 68.

Salmo 36 – Versione di C. Marot
Sire, es cieulx attaint ta bonté
et es nües ta verité
tant hault quon les regarde.
Ta justice semble es haultz monts,
tes jugemens es lieux profonds;
L'höm' est beste tu garde,
notoir' est ta benignité,
les humains auront seurete
soub lombre de tes ailes.
De tes biens se ressaisiront
et du fleuv' abreuvez seront
de tes delices belles.

Salmo 36 – Versione di R. Chapal
O Seigneur, ta fidelité
remplit les cieux, et ta bonté
dépasse toute cime.
Ta justice est pareille aux monts
tes jugements sont plus profonds
que le plus grand abîme.
De la puissance du néant
tu veux sauver tous les vivants,
toute chair, toute race.
Les hommes se rassembleront
autour de toi, ils trouveront
leur paix devant ta face.

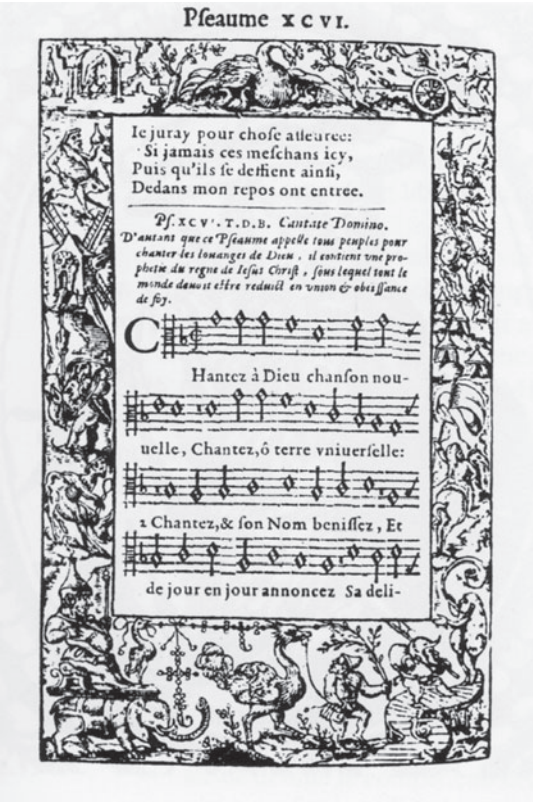
Ecco ora la prima strofe di uno dei canti in appendice ai salmi: "Les Commandements", che si trova in italiano al numero 207 dell'*Innario Cristiano*, con una melodia tipica dei valdesi; invece nelle raccolte francesi la melodia è quella del salmo numero 140, pari a quella del corale *tedesco "Wenn wir in höchsten Nöten sein"* (tema di un noto corale per organo di J. S. Bach),

"Quando noi ci troviamo nelle più grandi angosce". (Questa melodia si trova, con altre parole, nell'*Innario Cristiano*, ad esempio i numeri 87 e 240).

Les Commandements
I 10 Comandamenti
Versione di G. Calvino (1539):
Oyons la Loy que de sa voix
nous a donné le Createur,
de tous hommes legislateur,
notre Dieu, souverain Roy.
Kyrie eleison

Versione di C. Marot (1543):
Lève le coeur, ouvre l'oreille
peuple endurci, pour ecouter
de ton Dieu la voix nonpareille
et ses commandements gouster.

Versione di Conrart-La Bastide, con revisione di Pictet (1700):
Ecoute, Israel, avec crainte -
Dieu tonnant du mont de Sina:
sois attentif à la loi sainte -
que de sa bouche il te donna.


Pſeaume xcvi.

Ie juray pour choſe aſſeuree:
Si jamais ces meſchans icy,
Puis qu'ils ſe deffient ainſi,
Dedans mon repos ont entree.

Pſ. xcv'. T.D.B. Cantate Domino.

D'autant que ce Pſeaume appelle tous peuples pour chanter les louanges de Dieu, il contient une prophetie du regne de Ieſus Chriſt, ſous lequel tout le monde doit eſtre reduit en vnion & obeiſſance de foy.

Hantez à Dieu chanſon nou-

uelle, Chantez, ô terre vniuerſelle:

2 Chantez, & ſon Nom beniſſez, Et

de jour en jour annoncez Sa deli-

Salmo 96 in un'edizione del 1611.

Quali sono gli argomenti che più spesso ricorrono nei testi dei salmi? Eccoli in breve e senza la pretesa di completezza: lodi di Dio; lamentazioni e preghiere per la salvezza del popolo e personale; confessione di peccato e di pochezza; azioni di grazie per una liberazione; canti di pellegrinaggio; esultanza della natura per i doni del Signore.

La musica dei salmi.

Si è già detto che i salmi hanno una struttura strofica. Nell'ambito della strofa, lo sviluppo delle melodie non ha una configurazione costante: alcune seguono un filo conduttore unitario senza alcuna ripetizione dall'inizio alla fine: si vedano nell'*Innario Cristiano* (al quale facciamo riferimento per comodità del lettore, citando il numero d'ordine dell'*Innario* e, accanto, il numero del salmo) i numeri 1/s.8, 10/s.62, 19/s.92, 20/s.95, 22/s.101, 25/s.116, 28/s.136. Altre melodie presentano una "ripresa" della prima frase (o periodo) tale e quale: 8/s.42, 11/s.65, 14/s.68, oppure una "ripresa" identica ma

Clément Marot (1495-1544) e Théodore de Bèze (1519-1605).

con una cadenza differente: 21/s.98, 26/s.118; si può anche trovare la ripetizione di una frasetta a metà della melodia, come nel 14/s.68: «Noi li vedremo... - come si vede...». Malgrado queste ed altre diversità negli sviluppi delle melodie, va notata in queste musiche una sostanziale unità di stile che accomuna i musicisti del Salterio ugonotto: Loys Bourgeois (1510 - intorno al 1562), Matthäus Greiter (ca. 1490 - 1550) e Claude Goudimel (ca. 1514 - 1572).

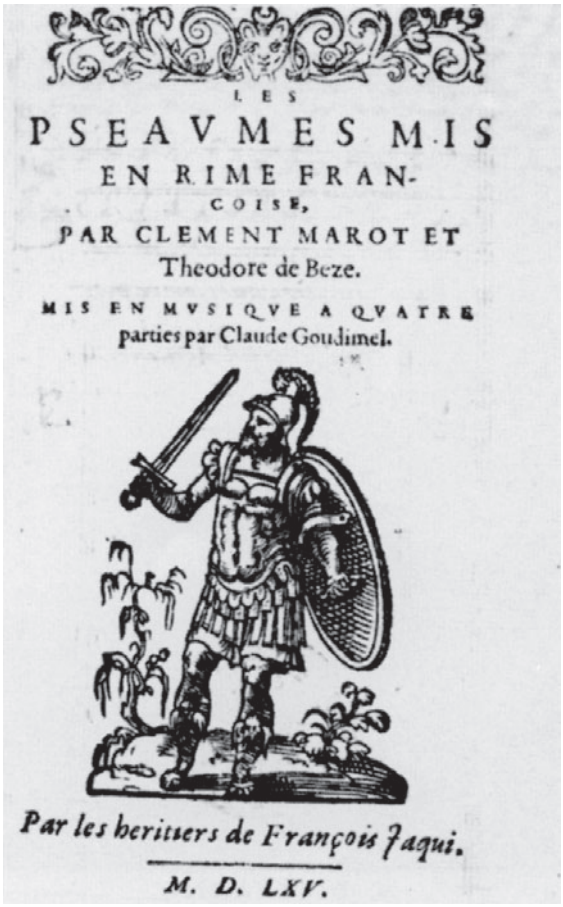
Le melodie dei salmi appaiono come il frutto di un momento di transizione fra *modalità* e *tonalità*. La *modalità*, tipica del canto gregoriano e della musica medievale in genere, usava scale musicali diversissime dalle nostre; esse si rifacevano alle scale degli antichi Greci e davano alle melodie dette poi "gregoriane" quell'alone indefinito e mistico, un po' ostico per il nostro gusto. Si ebbe la *tonalità* quando si usarono gli intervalli della scala più tardi codificati nel "sistema temperato equabile" che Bach sanzionò col "Clavicembalo ben temperato". Al tempo di Calvino regnava ancora l'incertezza fra i due sistemi ora descritti, sicché si trovavano varie melodie di salmi ancora modali (5/s.33, 16/s.77); mostrano invece tendenza alla tonalità gli inni 29/s.38 e 14/s.68.

L'indizio più evidente di modalità o tonalità in una melodia di salmo è la presenza o l'assenza della *nota sensibile* che è la settima nota della scala attuale e "fa sentire" l'arrivo della nota tonica: nella nostra scala di SOL, la sensibile è il FA diesis; nella nostra scala di RE, è il DO diesis. Nelle scale modali, queste note non esistono. Inoltre in vari salmi esistono cadenze (ad esempio a fine strofa) che sono senza dubbio simili o addirittura identiche a cadenze del

canto gregoriano. Di tutte queste cose e d'altre ancora va tenuto conto da parte di chi armonizza a quattro voci un Salmo, sia che si intenda rispettare totalmente le armonizzazioni d'epoca (specie quelle di Goudimel) sia che siano preferite armonie più confacenti al nostro gusto latino.

Quanto al ritmo, va detto che all'epoca non esisteva ancora il concetto di *battuta* e la scansione della melodia secondo rigidi schemi ritmici binari (2/4, 4/4) o ternari (3/4, 6/8). Ciò spiega come in uno stesso Salmo le parole di una strofa possano seguire uno schema ritmico diverso da quello di un'altra, il che sarà cosa da evitarsi negli inni di epoche successive.

Sempre riguardo al ritmo, non si può tacere l'increscioso arbitrio commesso da innologi presumibilmente del XIX secolo che alterarono il ritmo di diversi salmi, banalizzando e rendendo piatta e uniforme la melodia. Chi, potendo leggere le note musicali, volesse documentarsi su tale questione, potrà confrontare la melodia del Salmo 25 come la si trova, nella sua forma corretta, nell'*Innario Cristiano* al numero 4, e nella forma alterata, forse per facilitarne il canto, nello *Psaumes et Cantiques* al numero 2. In raccolte di salmi in mio possesso, che risalgono alla prima metà dell'Ottocento, il ritmo di tale Salmo è del tutto corretto; non si capisce perciò da che fonte o per quale personale fantasia un innologo abbia potuto risolversi ad attuare modifiche di questo genere! Va da sé che nelle edizioni recenti sono sempre stati ripristinati i ritmi originali.


LES
PSEAVMES MIS
EN RIME FRAN-
COISE,
PAR CLEMENT MAROT ET
Theodore de Beze.
MIS EN MVSIQVE A QVATRE
parties par Claude Goudimel.
Par les heritiers de François Jaqui.
M. D. LXV.

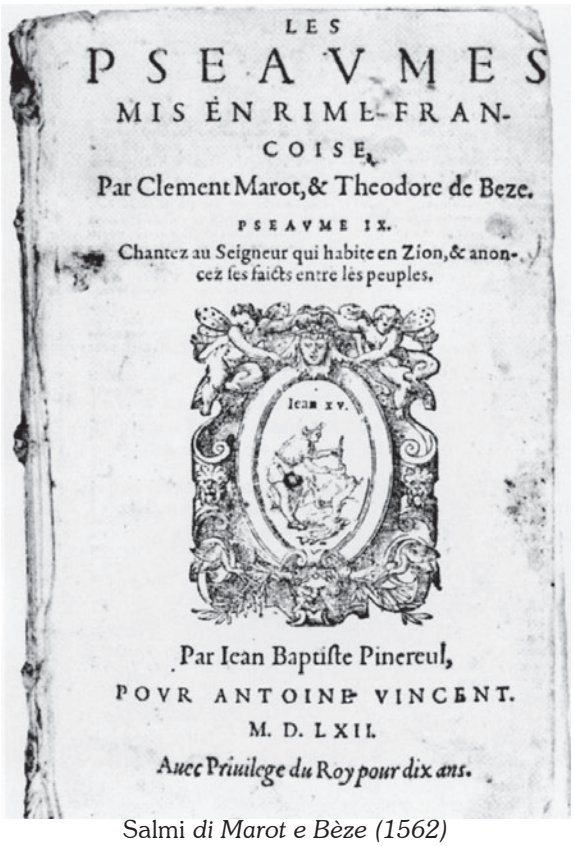
Un'edizione dei Salmi *(1565) di Marot e Bèze armonizzata a quattro voci da Claude Goudimel (1514-1572).*

Il canto dei salmi risponde alla necessità di inserire l'assemblea dei fedeli nella celebrazione del culto. Mentre il popolo, nel culto cattolico, rispondeva al celebrante cantando solo l'Antifona, a mo' di ritornello, nella Riforma esso cantava l'intero Salmo: se si pensa ad una cattedrale con centinaia di fedeli

che cantavano insieme, l'effetto è maestoso, anche se Calvino prescriveva che si cantasse la melodia all'unisono; si pubblicarono però versioni dei salmi a quattro o cinque voci, con la melodia al soprano oppure al tenore, e altre versioni in stile mottettistico.

I salmi non si cantavano solo in chiesa, ma anche in casa, nelle città di Rifugio, nel "Désert", nella Torre di Costanza. L'autore cattolico Rorengo considerò inorridito i salmi in italiano come un formidabile strumento di diffusione dell'eresia. Egli dice: «Clemente Maroto... fu il primo a tradur i Salmi di Davide in rime, le quali ridotte in arie de canzoni lascive servirono all'ingresso della pretesa Riforma di trastullo e comedia, nelle sale, stalle, piazze, strade, sotto i forni, e tra le lavandare; non si sentiva che detti Salmi e canzoni».

Tra i salmi, alcuni hanno un'importanza particolare da un punto di vista storico e precisamente per la storia valdese: il primo è il già citato Salmo 68 (*Innario Cristiano*, numero 14) noto come il Salmo delle battaglie; l'innario valdese in lingua francese *Psaumes et Cantiques* al numero 9 annota in particolare: «Cantato il 2 maggio 1690 dai Valdesi [rimpatriati] assediati alla Balziglia, prima dell'assalto nemico»; furono invece cantati al culto nell'intatto tempio di Prali, dai cinquecentottanta armati di E. Arnaud, i salmi 129 (*Psaumes et Cantiques,* 17) e 74 (*Psaumes et Cantiques,* 10). Nell'*Innario Cristiano* si vedano i numeri 14 e 15.


LES
PSEAVMES
MIS EN RIME FRAN-
COISE,
Par Clement Marot, & Theodore de Beze.
PSEAVME IX.
Chantez au Seigneur qui habite en Zion, & anoncez ses faicts entre les peuples.
Iean xv.
Par Iean Baptiſte Pinereul,
POVR ANTOINE VINCENT.
M. D. LXII.
Auec Priuilege du Roy pour dix ans.

Salmi *di Marot e Bèze (1562) stampati da Giovanni Pinerolio.*

Chiudo questa sintesi della mia conferenza dello scorso aprile sui salmi (sintesi forzatamente priva delle esemplificazioni musicali) con due considerazioni. La prima: parlando di salmi si ha l'impressione di vedere dinanzi agli occhi una carrellata di personaggi e situazioni ove i salmi sono non solo presenti, ma anche efficaci: Davide che canta davanti a Saul; le liturgie ebraiche; Gesù e gli apostoli che cantano, prima dell'Ultima Cena, il *"Grande Hallel";* la salmodia

gregoriana; i culti nelle chiese della Riforma. La seconda è tratta dalla prefazione dello *Psautier français*: «Les psaumes nous sont offerts comme des prières [...] pour colorer nos louanges ternes. Assurément les psaumes son pour nous, pour tous».

Opere consultate

Enciclopedia Musicale Ricordi.
Paul Huot-Pleuroux, *Histoire de la musique religieuse*, PUF, 1957.
AA.VV., *Dizionario biblico*, Claudiana, 1957; Feltrinelli, 1968.
Markus Jenny, *Luther, Zwingli, Calvin in ihren Liedern,* Theolog. Verlag, Zürich, 1983.
Edith Weber, *La recherche hymnologique,* Beauchesne ed., Paris, 2001.
Gianni Long - Ferruccio Corsani, *Cantar Salmi a Dio,* Claudiana, Torino, 17/2/2002.
D. Giovanni Leone, *Grammatica gregoriana,* Badia di Cava, 1925.
Giorgio Tourn, *I Protestanti, una rivoluzione,* Torino, Claudiana, 1993.

Innari

Louange et Prière, Delachaux-Niestlé, 1958 (IV ed.)
Le Psautier Français, Réveil, 1995.
Psaumes et Cantiques, Chiesa Valdese, 1925/1959.
Fiume - Iafrate, *I Salmi della Riforma,* Torino, Claudiana, 1999.
Innario Cristiano (3a edizione), Torino, Claudiana, 2000.

Tutun përtan…!
Parole e cose dell'occitano

a cura di Tatiana Barolin

Tëmp da barotte

Me d'outoubre: lou tëmp d'anâ culhî barotte. Ënt la Valadda dër Pèli la lh'à ëncâ tanta gënt qui vai culhî-le, për vënd-le ou ben për tnî-s'-le e minjâ-le ënt l'ouèrn. Adele Charbonnier i nou couita c'ma queulh sa barotte ënt i bosc 'd la Coumba di Charbounî, a Beubï.

Për culhî barotte un ërbasta lh'arisoun, un ën fai 'd baroun, un së sèta *su* d'un scanh, oupura dount l'é rost, ënt i bosc, un së buta da jounouioun, e un li casa oub lou pic. Un viege qu' lou baroun é picà, oub lou rëstèl un ërbasta via lh'arisoun, e la li rèsta la trâ, toute la barotte: un së buta tourna aquì a jounouioun e un lha queui ënt una cavanha. Bè qu' un ërbasta lh'arisoun un queui jo la barotte veuire, aquëlle fora 'd lh'arisoun, e un së lha foura ënt la tasca, ou fasioun, c'mà i dië ënt l'adrech. Cant un à finì, un versa la barotte ënt i sac, un së lha carja a spalle o s' dër charous e un lha porta a mîzoun.

La barotte la soun pa toute istés…

Eh no, chà triâ-le: un tria la crapilhe (chite e piate, la lh'à caize pa ren dëdin), li mouras (barotte groutoulue qu' la valë pa ren, la van finî ai courin, ou ben un lha fout via), la barotte chite, la nourmale e la fiour, la pu grosse. Euoura un lha vënt toute, la chite, la normale e la fiour, ma un viege la chite i lha fazië schâ për fâ la quëstanhe e un vivìa mès l'ouèrn oub acò. Ënt l'adrech i lha butavë s' la lobia ar soulei, sì ënt l'ënvèrs un lha butava dzoure dar fourn dar pan, ën manira qu' la sëntëssë la chaloû, për un bel mes. Aprè, për tolli la pèl, basta fourâ-le ënt un sac e soupatâ-le dëdré, la pèl i ven via, la plaia 'nchà rësquiâ-la oub lou coutèl. Aprè un lha fai bulhî, un viege i lha portavë ar moulin e i n'ën fazië dë farina, për fâ 'd pan, tourte, binhëtte. D'outeunh, cant un anava culhî barotte, sina l'èra barotte bulhìe e dë mnèsta. Quëlle avansà un lha minjava lou matin aprè ënt ër lach. Cant li vei i anavë ncà ar pian mnâ 'd fee, la s' fazia lou chambi, i portavë len dë barotte, i portavë su 'd melia.

Dër quëstanhî un dooura pa just la barotte, ma d'cò lou bosc e la feulhe…

Lou bosc dar quëstanhî a vai ben për fâ la lobie përqué a patis pa tan la pieuva, a vai d'cò ben për fâ li traoul di coubèrt, ma al isaouda pa gaire. Quant la fai na campanha nourmala, lh'arisoun e la barotte i toumbë 15-20 journ arant dar jas, un poulida li pra da lh'arisoun e aprè, s' la ven pa d'aoura a malhâ-lou via, un ërjounh lou jas e un lou dooura për arjasâ la bestie.

Euoura un l'ënbala oub la pressa da fen, un viege o un l'ambalava a man, un doourava un cadre 'd bosc, un lou piasava dount un avia tantou jas, un li foutìa dëdin lou jas e peui un pistava e un groupava (la li m'nìa fora 'd gro balot), o un fazìa 'd grose martoure e un lha fourava ënt i jasî.

Arsèta:
"Rotolo 'd barotte e chicoulata oub la gelée 'd poum"[1]

Për 6 përsoune la li vai:
300 g 'd barotte frësque bulhìe, plà e pasà
100 g 'd buri
2 culhî 'd cacao amar
70 g 'd sucre
na pouncha 'd vanilina ën pouvra
galëtte savoiardi
un vazét dë gelée 'd poum
un goublét 'd marasquin

Ënt un grilét un buta la barotte, lou buri, lou cacao, lou sucre e la vanilina: un toùira ben fin qu' un a na pasta seulia. Un pren dui isua-man da cuzina e un li buta ënt ër mès la pasta, un la spiana oub lou "matarèl", fin a dounâ-li ½ cm dë spësoû. Un tol l'isua-man dë dzoure e a mîtà 'd la pasta un buta la galëtte; un banha dëdré oub lou marasquin e un fai na bèla rustìa oub la gelée. Aprè un ënvirouna la pasta e un la buta ënt ër frigou për almenou 2 oure. Un talhiërè lou dous oub un coutèl ben moulà e…boun aptit!

Pic e tasca.

GLOSSARIO

Barotta: castagna
Arisoun: riccio
Pic: piccolo martello in legno utilizzato per aprire i ricci
Quëstanha: castagna essiccata
Jas: fogliame secco, raccolto e utilizzato come lettiera per gli animali

[1] L'arsèta i é preza dar libre: G. PIZZARDI, W. EYNARD, *La cucina valdese*, Torino, Claudiana, 2007.

Corsi di cultura e lingue minoritarie 2008-2009.
Sportelli delle lingue minoritarie:
Valli Pellice, Chisone e Germanasca.
Corsi organizzati dalla Fondazione Centro Culturale Valdese

Littérature et cinéma "De l'écrit à l'écran"

Littérature et cinéma è uno dei temi proposti per il 2008/2009 nell'ambito dei corsi di cultura e lingue minoritarie a cura della Fondazione Centro Culturale Valdese e degli sportelli delle lingue minoritarie delle valli Pellice, Chisone e Germanasca. Dieci serate a cura di Micaela Fenoglio, per approfondire la conoscenza della lingua francese attraverso l'introduzione all'opera letteraria e alla sua versione cinematografica. Si tratta di un percorso che si vuole al contempo cronologico e geografico, al fine di offrire un assaggio di cultura letteraria di lingua francese. Infine, per chiudere con umorismo, le avventure di *Asterix*.

PROGRAMMA

Val Pellice
Centro Culturale Valdese, via Beckwith 3, Torre Pellice, dalle 20-45 alle 22-45.

Mercoledì 21 gennaio 2009
L'homme qui plantait des arbres un film de Frédéric Back, (oscar du film d'animation 1987), tirè de da Jean Giono, *L'homme qui plantait des arbres*, Paris, Éditions Gallimard Jeunesse, 2008

Mercoledì 28 gennaio 2009
Monsieur Ibrahim et les fleurs du coran un film de François Dupeyron, tirè de Eric-Emmanuel Schmitt *Monsieur Ibrahim et les fleurs du coran*, Paris, Éditions Albin Michel, 2003

Mercoledì 4 febbraio 2009
Madame Bovary un film de Claude Chabrol, tirè de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Éditions Gallimard Folio Classiques, 2004 (1° tempo)

Mercoledì 11 febbraio 2009
Madame Bovary un film de Claude Chabrol, tratto da Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Éditions Gallimard Folio Classiques, 2004 (2° tempo)

Mercoledì 18 febbraio 2009
Asterix chez les Bretons

Valli Chisone e Germanasca
Scuola Latina, via Balziglia, 103, Pomaretto

Giovedì 26 febbraio 2009
La Grande Peur dans la montagne, un film de Claude Tonetti, tiré de Charles-Ferdinand Ramuz, *La Grande Peur dans la montagne*, Paris, Grasset, 2007 (Collection Le livre de Poche)

Giovedì 5 marzo 2009
Maigret et l'affaire Saint-Fiacre, un film de Jean Delannoy tiré de Georges Simenon, *Maigret et l'affaire Saint-Fiacre*

Giovedì 12 marzo 2009
Une soupe aux herbes sauvages, réalisé par Alain Bonnot, tiré de Emilie Carles, *Une soupe aux herbes sauvages*, Paris, Robert Laffont, 2007 (collection Pocket) (1° tempo)

Giovedì 19 marzo 2009
Une soupe aux herbes sauvages, réalisé par Alain Bonnot, tiré de Emilie Carles, *Une soupe aux herbes sauvages*, Paris, Robert Laffont, 2007 (collection Pocket) (2° tempo)

Giovedì 26 marzo 2009
Asterix et la surprise de César.

"*Apprendre en chantant*"

Le lingue si imparano anche attraverso il canto: l'analisi del testo delle canzoni verrà accompagnata dall'esecuzione delle medesime da parte del gruppo degli iscritti al corso.

Programma

Val Pellice
Cinque serate di lunedì, dalle ore 20,45 alle 22,30
a cura di Maura Bertin e Jean-Louis Sappé

19 gennaio 2009 – Bobbio Pellice – ore 20,45-22,30, Sala Polivalente, via Sibaud
26 gennaio 2009 – Villar Pellice – ore 20,45-22,30, Sala Consiliare, viale I Maggio 37
2 febbraio 2009 – Angrogna – ore 20,45-22,30, Sala Unionista valdese, San Lorenzo
9 febbraio 2009 – Rorà – ore 20,45-22,30, Sala delle attività della Chiesa valdese, via Duca Amedeo 18
23 febbraio 2009 Torre Pellice – ore 19,30-22,30, Sala Unionista dei Coppieri

Valli Chisone e Germanasca
Cinque serate, di lunedì
a cura di Maura Bertin e Jean-Louis Sappé e di Cristina Pretto

2 marzo 2009 – Pomaretto – ore 20,45-22,30 – Scuola Latina, via Balziglia 103
9 marzo 2009 – Pomaretto – ore 20,45-22,30 – Scuola Latina, via Balziglia 103
16 marzo 2009 – Pomaretto – ore 20,45-22,30 – Scuola Latina, via Balziglia 103
23 marzo 2009 – Pomaretto – ore 20,45-22,30 – Scuola Latina, via Balziglia 103
30 marzo 2009 – Pomaretto – ore 19,30-22,30 – Eicolo Grando, via Balziglia 46

Marco Rostan,
Tutto quello che la tua mano trova da fare,
Torino, Claudiana editrice, 2008,
pp. 271, 15 euro.

Hai rinnovato l'abbonamento

Italia, persona fisica:	*12*	*euro*
Biblioteche:	*12*	*euro*
Estero ed Enti:	*15*	*euro*
Sostenitore:	*26*	*euro*
Ente sostenitore:	*52*	*euro*
Una copia:	*5*	*euro*
Arretrati:	*6*	*euro*

Fondazione Centro Culturale Valdese Editore - c. c. postale n. 34308106

Cari lettori e care lettrici,

«la beidana» non aumenta i prezzi al pubblico e di abbonamento dall'inizio del 2002, anno dell'arrivo dell'euro, mentre sono progressivamente aumentati i costi della carta, della stampa ecc.

Un adeguamento era previsto per l'anno 2008, poi rimandato.

L'editore, in accordo con il proprietario della testata (rispettivamente Centro Culturale Valdese e Società di Studi Valdesi), ha rinunciato anche quest'anno a ritoccare il costo di acquisto, tenendo conto della situazione di crisi finanziaria generale di questo momento.

Ci auguriamo che questo sia di incentivo a sostenere ancora e di più il nostro lavoro, che prosegue in modo appassionato di numero in numero e chiediamo di essere puntuali nel pagamento: della quota associativa, nel caso di soci della Società di Studi Valdesi, e di abbonamento per gli/le altre.

Inoltre, se leggete volentieri «la beidana», invitate qualcuno ad abbonarsi a sua volta.

Vi ringraziamo in anticipo, e porgiamo i nostri migliori saluti.

L'editore

Hanno collaborato a questo fascicolo de «La beidana»:

- **Tatiana Barolin**, nata a Pinerolo nel 1979, risiede a Bobbio Pellice, è laureata in Lingue e letterature straniere all'Università di Torino; ha conseguito il master in *Lingua, cultura e società nella tutela delle lingue minoritarie del Piemonte.* Lavora come formatrice presso il centro di formazione professionale CIOFS di Cumiana.

- **Ferruccio Corsani**, nato a Napoli nel 1927, laureato in Lettere Classiche, diplomato in organo e composizione organistica al Conservatorio di Napoli; insegnante in pensione, è stato direttore della corale di Torre Pellice per più di quarant'anni.

- **Lilia Garnier** è nata a Torre Pellice nel 1964; è residente a Villar Pellice; lavora presso la Provincia di Torino come impiegata; amante del canto popolare e appassionata di storia locale, ha fatto negli ultimi anni ricerche sul *patouà* di Villar e Bobbio Pellice; dal 2000 è assessore alla cultura del comune di Villar Pellice.

- **Enrico Lantelme**, nato a Pinerolo nel 1952, etnomusicologo e regista RAI, realizza programmi radio a diffusione nazionale, ha dedicato alcune pubblicazioni al patrimonio di canti delle valli valdesi. È autore, fra l'altro, di una recente trasmissione radiofonica di successo dedicata all'Occitania.

- **Ettore Peyronel** è nato a Perrero nel 1951, risiede a Riva di Pinerolo, è insegnante di scuola elementare, ricercatore di storia locale e redattore della rivista «La Valaddo».

- **Ines Pontet**, nata a Torre Pellice nel 1965, risiede a Luserna San Giovanni. Lavora come segretaria alla Fondazione Centro Culturale valdese ed è redattrice de «La beidana». È coautrice, insieme ad altre donne dell'area valdese, del libro *La Parola e le pratiche. Donne protestanti e femminismi* (Claudiana, 2007).

- **Donatella Sommani**, nata a Pachino (SR) nel 1951, laureata in Filosofia, si è occupata a lungo di studi sulla sociologia sovietica; per molti anni redattrice della rivista «Politica ed Economia», è attualmente direttrice del Centro Culturale Valdese di Torre Pellice.

- **Franco Tagliero**, pastore valdese attualmente in servizio a Torino. Già insegnante presso il Collegio valdese è stato animatore giovanile presso le chiese valdesi della val Pellice. Ha diretto le Corali di Villar-Bobbio Pellice e di Angrogna ed il Coretto valdese e, in questa veste, ha curato un repertorio di canti nuovi spirituali, da una parte, e dall'altra la proposta ai giovani di canti "popolari" in italiano e in francese.

- **Daniele Tron**, nato a Torino nel 1956, insegnante, laureato in Lettere moderne con una tesi in storia sociale sulla val Germanasca, ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia della società europea all'Università di Milano con uno studio dal titolo *Fra conflitto e convivenza. Valdesi e cattolici in una valle alpina del Piemonte nel XVIII secolo*. Si è inoltre occupato in più occasioni di storia valdese, in particolare del Sei-Settecento, pubblicando saggi e articoli. Lavora alla stesura del *Canzoniere di Emilio Tron*.