

PAOLO VINATI

## Sotto l'ombra di un bel fior

Canti di tradizione orale a Brione

cm 16,5x22, 208 pp., 27 ill., € 19,00  
contiene cd audio

[www.grafo.it](http://www.grafo.it)

Se dovessi in poche righe sintetizzare la specificità “bresciana” dei cantori di Brione, la cercherei non nei contenuti del repertorio e neppure nelle musiche – come Paolo Vinati giustamente rileva, si tratta di un repertorio altamente composito e stratificato e comune a tutta l’area alpino-padana – ma la individuerei piuttosto nelle peculiari modalità espressive e drammatiche dell’esecuzione.

I cantori sembrano impegnati in una sfida a estrarre dal testo tutto il “succo” delle parole, a ridare verità e pienezza di dramma a testi (e a

musiche) che il logorio del tempo e della memoria ha forse impoverito. Ecco, i cantori bresciani, e il gruppo di Brione pensano a quello che cantano. Le parole dei loro canti trovano echi nelle loro memorie emotive, e sono questi echi che ci vengono comunicati, e che costituiscono il fascino delle loro esecuzioni. E per quanto il canto di tradizione orale possa apparire impoverito, soffocato e ripiegato su se stesso, se riesce a fare questo riesce ad assolvere appieno alla sua funzione di vera voce del popolo.

(dalla presentazione di Bruno Pianta)



# Biblioteca Errefe

GLAUCO SANGA

## Le metamorfosi dei canti dei minatori\*

ABSTRACT

### The metamorphoses of the miners' songs

*Parody* is quite usual in folksongs, and marks their long history: old songs are continuously re-used, keeping the same music and changing the words, adapting them to new situations. If we trace back the links in the chain of parody, and track down the patterns of the songs, we can locate the anthropologically relevant information – namely the cultural environment from which they originated. We can thus show that the miners' songs are parodies of earlier songs of war, of military songs, and of songs sung by outcasts, proving that marginal culture is the historical background of the culture of the miners, and more generally of working culture.

*Keywords:* miners, folksong, parody, war song, military song, marginal culture, working class culture, *The Red Flag*.

### 1. La parodia

Il procedimento, detto *parodia*, del tutto consueto nel canto popolare, ne segna le lunghe durate: si riusano continuamente i vecchi canti, tenendo la musica e cambiando le parole, e adattandoli alle nuove situazioni.

Pier Paolo Pasolini, trattando dei canti militari, individua esattamente questo procedimento e ne dà una efficace esemplificazione nel *Canzoniere italiano*<sup>1</sup>, che si apre con l'ultima lettera del dedicatario, il fratello Guido, che il 27 novembre del 1944, dalle malghe di Porzus, esorta Pier Paolo a scrivere “qualche canzone su arie note”<sup>2</sup>.

La parodia non è una tecnica spontanea, ma una tecnica professionale, propria dei cantastorie, i creatori e diffusori del canto popolare<sup>3</sup>.

I cantastorie lavoravano con un numero limitato di melodie (dette *arie*) e un numero limitatissimo di schemi metrici, e su queste basi formali imbastivano testi appropriati alle situazioni, ai *fatti* che andavano raccontati.

Il canto sociale<sup>4</sup> – categoria di cui fanno parte i canti storici, politici, di lavoro, di carcere, militari e di guerra – è un prodotto dei canta-

storie, come mostrano le musiche e soprattutto lo schema metrico, che è quello della *canzone* da cantastorie (o *canzonetta*): strofe di quattro versi corti (dal quinario al decasillabo), variamente rimati, spesso con l'ultimo tronco<sup>5</sup>.

I cantastorie hanno saputo esprimere i sentimenti popolari (importa meno se per personale adesione o per ragioni di mercato)<sup>6</sup>; ma dei ferri del mestiere dei cantastorie si sono impadroniti gli stessi protagonisti (lavoratori, soldati), che, usando la tecnica della parodia, hanno modificato le canzoni dei cantastorie inserendovi direttamente le proprie esperienze e il proprio punto di vista.

Vediamo un esempio di parodia:

Lassù sulle montagne  
bandiera nera  
è morto un partigiano  
nel far la guerra  
È morto un partigiano  
nel far la guerra  
un altro italiano  
va sottoterra<sup>7</sup>.

Questo canto partigiano, *Pietà l'è morta*, è

\* Questo scritto sui canti dei minatori trae spunto e materiale da un mio precedente lavoro sui canti di guerra (SANGA 2008).

<sup>1</sup> Cfr. Pasolini (1955: 135 sgg.).

<sup>2</sup> Pasolini (1955: 9).

<sup>3</sup> Cfr. Pianta (1980: 61-65; 1987: 11-14); Sanga (2010).

<sup>4</sup> Cfr. Leydi (1963; 1973a; 1973b).

<sup>5</sup> Cfr. Sanga (1979).

<sup>6</sup> Si veda ad es. l'intenso canto *Ragazzine che fate l'amore*, che è certamente un canto di cantastorie, ma che presenta una sintesi mirabile dei sentimenti popolari verso la guerra; pubblicato da LEYDI 1973a: 366-368, n. 116), poi in Sanga (1979: 88, n. 32).

<sup>7</sup> Savona & Straniero (1981: 519-20).

stato composto nel 1944 da Nuto Revelli semplicemente adattando le parole di un canto degli alpini:

Sul ponte di Perati  
bandiera nera  
l'è il lutto della Julia  
che va alla guerra

L'è il lutto della Julia  
che va alla guerra  
la meglio gioventù  
che va sotto terra

Quelli che son partiti  
non son tornati  
sui monti della Grecia  
sono restati<sup>8</sup>.

Ma gli alpini della Julia, impegnati nella Seconda guerra mondiale sul confine greco-albanese, riprendono un famoso canto degli alpini della Prima guerra mondiale:

Sul ponte di Bassano  
bandiera nera  
è il lutto degli Alpini  
che va' alla guerra

È il lutto degli Alpini  
che va' alla guerra  
la mejo zoventù  
l'è sotto terra

Nell'ultimo vagone  
c'è l'amor mio  
col fazzoletto bianco  
mi dà l'addio

Col fazzoletto bianco  
mi salutava  
e con la bocca i baci  
la mi mandava<sup>9</sup>.

Gli alpini (o i cantastorie per loro) non partono da zero, ma rielaborano precedenti canti militari; l'*incipit*, indizio infallibile<sup>10</sup>, rimanda a un vecchio canto popolare di addio per la partenza del soldato, in uso nelle trincee:

Sul ponte di Bassano  
noi ci darem la mano  
noi ci darem la mano  
ed un bacin d'amor

Per un bacin d'amore

successer tanti guai  
non lo credevo mai  
doverti abbandonar

Doverti abbandonare  
volerti tanto bene  
è un giro di catene  
che m'incatena il cuor

Che m'incatena il cuore  
sarà la mia morosa  
che a maggio la va sposa  
e mi vo fa' il soldà<sup>11</sup>.

Parlo di rielaborazione, e non di ripresa, perché l'*aria* è diversa, e in parte anche lo schema metrico: siamo sempre nell'ambito della metrica della canzonetta da cantastorie, serie di quartine variamente rimate, ma qui abbiamo la classica strofetta di settenari rimata ABBc (con l'ultimo verso tronco); nel canto degli alpini abbiamo una strofetta, metricamente più arcaica, di settenari e quinari alternati, rimati ABCB. Per la fungibilità degli schemi metrici<sup>12</sup>, anche radicalmente diversi, si pensi agli esempi di passaggio dal verso epico-lirico alla quartina delle canzonette da cantastorie<sup>13</sup>; inoltre troviamo gli stessi canti nella forma metrica dello strambotto e dello stornello<sup>14</sup>. Lo stesso testo può essere cantato su musiche diverse, come nel caso di *Bandiera rossa* illustrato al § 4.

Un altro indizio, parimenti infallibile, rimanda ad antichi canti militari di epoca napoleonica: si tratta del sintagma *la meglio gioventù*, di lunghissima fortuna, emblema della polemica antimilitarista contro la coscrizione obbligatoria: tutti i giovani dovevano andare sotto le armi e alla guerra, e le ragazze restavano abbandonate:

Guarda Napoleone quello che fai  
la meglio gioventù tutta la vuoi  
e le ragazze te le friggerai<sup>15</sup>.

Vittorio Manuelle cosa fai?  
la meglio gioventù tutta la vò  
e l'amor mio quando me lo ridai<sup>16</sup>.

Vittoriu Manuelli chi-affacisti?  
La miègghiu ggiuvintù ti la pigghiasti<sup>17</sup>.

Si consideri anche la variante “la bella gioventù”:

Al vaive anchie il soreli  
mi mi par di ve vedut  
a vedè a fa partenze  
tante bielle zoventut<sup>18</sup>.

E 'l soreli al vajève  
ance jo varès vajût,  
chè di viodi a fà partenze  
le plui biele gioventù<sup>19</sup>.

E anche il più generico riferimento alla “gioventù”:

Incò l'è l'ùltim di,  
duman l'è la partenza,  
Serègn al resta senza  
de tanta gioventù<sup>20</sup>.

## 2. Canti dei minatori e canti di guerra

Se noi riusciamo a risalire gli anelli della catena parodica e rintracciare i modelli dei canti possiamo individuare il dato antropologicamente rilevante, e cioè l'ambiente culturale da cui traggono origine.

Tra i canti della Resistenza troviamo la rielaborazione di uno dei più famosi canti di trincea della Grande Guerra, *Ta-pum*:

a) versione partigiana:

Questa sera si va in azione  
partigiano non farti ammazzar  
ta-pum ta-pum ta-pum  
ta-pum ta-pum ta-pum<sup>21</sup>.

b) versione della Prima guerra mondiale:

Se domani si va all'assalto  
soldatino non farti ammazzar  
ta-pum ta-pum ta-pum  
ta-pum ta-pum ta-pum<sup>22</sup>.

L'onomatopeico<sup>23</sup> *ta-pum* si riferisce verosimilmente allo scoppio delle granate, ma il canto da cui è stato ripreso alludeva a un altro tipo di scoppio, non meno pericoloso, lo scoppio dell'esplosivo nei lavori di galleria<sup>24</sup>. Infatti *Ta-pum* è la parodia di un precedente canto di minatori riferito al traforo del Gottardo, realizzato tra il 1872 e il 1882:

Dalle sei, le sei e mezza

minatori che va a lavorà  
ta-pum ta-pum ta-pum  
ta-pum ta-pum ta-pum

Pena giunti all'esercizio  
sette colpi son scoppia  
ta-pum ta-pum ta-pum  
ta-pum ta-pum ta-pum

Maledetto sia il Gottardo  
gl'ingegneri che l'anno traccià  
ta-pum ta-pum ta-pum  
ta-pum ta-pum ta-pum

L'è una galleria assai lunga  
tanti morti l'ha lascià  
ta-pum ta-pum ta-pum  
ta-pum ta-pum ta-pum

E ste povere vedovelle  
sempre a piangere e sospirà  
ta-pum ta-pum ta-pum  
ta-pum ta-pum ta-pum

La passion dei loro mariti  
le se torna a maridà  
ta-pum ta-pum ta-pum  
ta-pum ta-pum ta-pum<sup>25</sup>.

Bruno Pianta obietta che è impossibile che *ta-pum* indichi lo scoppio della mina o della granata, “perché l'onomatopea *ta-pum* si riferisce in realtà specificamente all'effetto sonoro della fucilata della carabina austriaca Mannlicher che utilizzava proiettili supersonici ad altissima velocità, molto superiore a quella dei proiettili impiegati nel nostro '91. Quando i cecchini tiravano a grande distanza i nostri soldati sentivano *prima* l'impatto del proiettile (TA) e *poi*, dopo alcuni istanti, il rumore dello sparo (PUM). Ancora oggi, nel gergo degli sniper italiani, questo effetto sonoro si chiama appunto *ta-pum*”<sup>26</sup>. L'obiezione, che comunque non mi convince, potrebbe aver senso per il canto di guerra, dove in effetti si usano i fucili, ma non per il canto dei minatori, che è *precedente*, e che mi pare sia difficile credere sia stato sistematicamente rideterminato in seguito alla versione militare.

In effetti per uno scoppio sarebbe più indicato il semplice *bum* o simili, come ad esempio il *pinfe e punf* “esplosivo” del canto *Ai dis che i minatori son lingeri*, citato al § 4. Un sospetto l'avrei, ma non posso dimostrarlo: che *ta-pum* sia

<sup>8</sup> Pasolini (1955: 529 n. 785), da Perusini (1944).

<sup>9</sup> Pasolini (1955: 525, n. 779); cfr. Savona & Straniero (1981: 517-18).

<sup>10</sup> Sulla natura diagnostica dell'*incipit*, e spesso anche dell'*explicit*, si veda più oltre il § 3.

<sup>11</sup> Pasolini (1955: 515-16, n. 764), da Caravaglios (1930); cfr. Savona & Straniero (1981: 556-57).

<sup>12</sup> Sulla metrica del canto popolare italiano cfr. Sanga (1979: 15-17).

<sup>13</sup> Vedi le diverse versioni della ballata *Cecilia* in Sanga (1979: 19-26), in metro epico-lirico tranne l'ultima, quella calabrese, ridotta nel metro della canzonetta da cantastorie.

<sup>14</sup> Cfr. Schuchardt (1874).

<sup>15</sup> Leydi (1963: 319), da Tigri (1860).

<sup>16</sup> Leydi (1963: 367), da Giannini (1891).

<sup>17</sup> “Vittorio Emanuele che cosa hai fatto? / la meglio gioventù te la pigliasti”, Leydi (1963: 367), da Uccello (1961).

<sup>18</sup> “E piange anche il sole / mi pare d'aver veduto / a vedere far partenza / tanta bella gioventù”, Leydi (1963: 361), da Gortani (1867).

<sup>19</sup> “E il sole piangeva / e anch'io avrei pianto / nel vedere a far partenza / la più bella gioventù”, Leydi (1963: 362), da Fior (1954).

<sup>20</sup> “Oggi è l'ultimo giorno, / domani è la partenza, / Seregno resta senza / di tanta gioventù”, Leydi (1963: 374), da Spreafico (1959).

<sup>21</sup> Bermani (1975: 58); Romano & Solza (1960); Savona & Straniero (1981: 256).

<sup>22</sup> Savona & Straniero (1981: 253).

<sup>23</sup> L'uso di parole onomatopeiche sembra specifico del lessico dei minatori, come osserva Giorgis (2012: 82-83).

<sup>24</sup> Cfr. Pianta (1976; 2014; 2016).

<sup>25</sup> Savona & Straniero (1981: 257).

<sup>26</sup> Pianta (2014, 2016). Questa interpretazione ha una vasta popolarità su Wikipedia.

il rullo dei tamburi<sup>27</sup>, e che quindi sia stato mutuato da un canto militare ottocentesco, e che si riferisca non tanto allo scoppio in sé, ma al pericolo di morte che lo scoppio comporta; in questo caso *ta-pum* farebbe riferimento al rullo dei tamburi guerreschi o forse più specificamente al rullo dei tamburi delle esecuzioni militari, considerato il rischio della fucilazione, largamente attestato nei canti dei cantastorie<sup>28</sup>.

Comunque sia, questo testo è esemplare, perché risulta un perfetto antecedente del canto di guerra, contenendo già tutti i *tópoi* che identificano la situazione esistenziale del minatore con quella del soldato: la lontananza, il pericolo, le esplosioni, la morte, la vedovanza. Tanto è vero che i canti dei minatori sono i modelli di altri famosi canti di guerra, come *La tradotta*:

a) parodia dei soldati:

Siam partiti in ventinove  
solo in sette siam tornati qua  
e quegli altri ventidue  
sono morti a San Donà<sup>29</sup>.

b) modello dei minatori:

Erevamo in ventinove  
solo in sètte siamo tornà  
e li altri ventidue  
soto i colpi sono restà

Farem far d'un cimitero  
quattrocento metri quadrà  
per quei poveri minatori  
soto i colpi sono restà

E le povere vedovele  
le va 'n chiesa per pregar  
per la perdita del marito  
la pensione le gh'à de ciapà

Maledet sia 'l Gotardo  
gl'ingegneri che l'an progetà  
per quei poveri minatori  
soto i colpi sono restà<sup>30</sup>.

Il verso *maledetto sia il Gottardo*, contenuto nei due canti di minatori che abbiamo visto, mi sembra sia all'origine dell'*incipit* di un altro canto della Seconda guerra mondiale<sup>31</sup>:

E maledisco porto di Bari  
e la cinquina che c'è sbarcati

in Albania destinati  
sempre soli a guereggiar

E se per caso io non tornasi  
o moglie mia m'avrai capito  
cercati pur un altro marito  
per allevare i figli miei

I figli tuoi son già alevati  
lor vanno in giro per Monte Nero  
lor vano in gir per Monte Nero  
a vendicare il lor papà

E maledisco la Croce Rossa  
che non faceva il suo servisio  
lasiava i morti nelle fosse  
e i feriti a sospirar

E maledisco la Val di Osta  
e coi suoi monti ma così alti  
ma coi sentieri stretti stretti  
pien di sangue di soldà<sup>32</sup>.

L'esortazione alla moglie di risposarsi, o comunque di consolarsi durante il periodo di lontananza, si ritrova già in un canto dei minatori migranti:

Cara moglie di nuovo ti scrivo  
di non darla né a preti né a frati  
e dalla pure ai più disperati  
che nel mondo la pace non à<sup>33</sup>.

### 3. Canti di minatori e canti militari

Un importante canto di minatori è *Uscii dall'avanzamento allegramente*, che riporto nella versione dei fratelli Bregoli di Pezzaze in Valtrompia (Brescia). Bruno Pianta ha spiegato il significato di questo canto, che riguarda il temuto infortunio sull'*avanzamento*, termine tecnico con cui si indica la parete di roccia da far saltare con l'esplosivo per poter procedere alla perforazione in una miniera o in una galleria<sup>34</sup>:

Usii dall'avansamento allegramente  
contento d'aver fato il mio dovere  
e la disgrasia l'era ormai decisa  
'cor prima di sortir di galleria

avanti avanti – dove il destino fu  
a metà galleria – di un bloco cade giù

subito un telegrama al direttore  
che mandi sull'imboco di un dottore

avanti avanti – dove il destino c'è  
girando intorno al bloco – si vede mani e piè.

due morti et un ferito sul treno viene  
col sangue mescolato i nelle vene

e anche il ferito – sul treno meso fu  
al fischio di partensa – vita non ebbe più

due di quelli erano bresiani  
cugini sulla leva dei vent'ani

sangue bresciano – ridotto sei così  
che alla tua Brescia a nascere – all'estero morir.  
sangue bresciano – ridotto sei così  
che alla tua Brescia a nascere – all'estero perir<sup>35</sup>.

L'antecedente di questo canto di minatori è un canto di ambiente militare, diffuso dai cantastorie, riguardante un fatto di sangue tra il soldato Peppino e un tenente che gli insidiava la donna. Sembra una sorta di rielaborazione, trasportata in ambiente militare, della famosa ballata *Cecilia*<sup>36</sup> (in sostanza la vicenda della *Tosca*)<sup>37</sup>.

Roberto Leydi ne pubblica quattro versioni nei *Canti sociali italiani*<sup>38</sup>; la versione più completa di cui disponiamo, con l'*incipit* *Quanti pianti e sospiri*, è bresciana:

Quanti pianti e sospiri, o madre mia,  
farai la notte e il giorno per tuo figlio,  
voi cari fratelli e sorella pia  
piangete per Peppino il gran periglio.

Poldina bella – mi fece innamorar  
essendo dentro Lucca – a fare il militar.

Nella cavalleria fui destinato,  
facevo il militare con molto onore,  
trombettiere effettivo fui passato,  
ne rispettavvo molto il tricolore.

Non mi credevo – di trovarmi così  
Il proprio superiore – mi dovesse tradir.

Voleva togliermi Poldina amata  
Questo tenente, come ben sapete,  
la notte e il dì era sempre corteggiata  
e il povero Peppino nella rete.

E gli diceva, – senza nessuna ragion:  
Oggi sei consegnato – domani vai in prigion.

Non aveva mai Peppino pace  
E sempre se ne stava rinserrato,  
là sul duro legno ei se ne giace  
come la morte egl'era diventato.

Dal gran dolore – non potendo soffrir:

O Dio mi scoppia il cuore – mi toccherà morir.

Dopo tanto tempo è giunto un permesso  
E gli venne ordinato di suonare,  
cessato di suonare torna all'ingresso  
per la sua bella amata a ritrovare.

E dà ai compagni – un saluto d'amor  
Dicendo: Vado fuori – vado a fare l'amor.

Uscivo dal quartiere allegramente  
convinto d'incontrare la mia amante  
invece v'incontrai il mio tenente  
mi disse: Torna indietro sull'istante

Disse Peppino: – Indietro tornerò  
scusi signor tenente – mi dica la ragion.

Taci brutto imbecille, non fare il monello,  
se no ti manderò alla reclusione.  
Peppino si voltò veloce e snello  
Dicendogli: Qua c'è della ragione.

Tosto il tenente – la spada impugnò  
Lo stesso fece Pino, – la lotta incominciò.

Sembravan due leoni alla foresta,  
uno diceva all'altro: Traditore.  
Ferito fu il tenente alla testa  
dal giovinetto sull'età del fiore.

Il Livornese – il fare si accennò  
diede diversi colpi – e all'estero scappò<sup>39</sup>.

I punti di contatto sono numerosi e non casuali: anzitutto l'*incipit* del canto dei minatori, che, salvo che nella versione bresciana, figura come *incipit* in tutte le altre versioni, a testimonianza del fatto che veniva percepito come un centro di gravità del canto:

Partivo dal quartiere allegramente<sup>40</sup>.

Uscivo dal quartiere allegramente<sup>41</sup>.  
Partivo da Livorno onestamente<sup>42</sup>.

Poi la melodia, l'“aria di Caserio” dei cantastorie, resa famosa da *Le ultime ore e la decapitazione di Sante Caserio (Il sedici di agosto)*, parodia del notissimo canto *La povera Giulia*.

Anche l'*explicit* contiene due coincidenze diagnostiche: il riferimento etnico, costante in tutte le versioni: *il Livornese / Son livornese*<sup>43</sup> da una parte, *Sangue bresciano* dall'altra; e il riferimento all'espatrio: *e all'estero scappò / 'n America scappò*<sup>44</sup> da un lato, *all'estero morir / all'estero perir* dall'altro.

<sup>27</sup> *Ta-pum* come onomatopea per il rullo di tamburo mi sembra credibile: si veda ad es. questo brano di un etnomusicologo sul tamburo rullante: “one says, ‘I need funk’, he will play his bass and snare: boom, bap, ta-boom-boom, bap” (CHERNOFF 1985: 6). Come pura curiosità, cito un gioco della Haba chiamato *Grande capo Pum-Ta-Pum*, che consiste di un tamburello, e viene così illustrato: “Colpi di tamburo risuonano nel villaggio di tende Tipi: il grande capo Pum-Ta-Pum sta cercando il migliore ‘decifratore di tam tam’ della tribù. Instancabile, suona arcani ritmi nelle praterie, ma solo chi riuscirà a decifrare i messaggi segreti potrà diventare l’assistente dello sciamano, ormai un po’ duro d’orecchi... Rullo di tamburi! Chi riconosce più velocemente i ritmi e colpisce per primo la figura giusta ottiene alla fine il maggior numero di carte e vince il gioco”. ([https://www.haba.de/it\\_DE/giocattoli/grande-capo-pum-ta-pum/p/301582](https://www.haba.de/it_DE/giocattoli/grande-capo-pum-ta-pum/p/301582), consultato il 31 marzo 2016).

<sup>28</sup> Cfr. Leydi (1963: 381-408).

<sup>29</sup> Savona & Straniero (1981: 323-24 cfr. 122).

<sup>30</sup> Pianta (1976: 107).

<sup>31</sup> Giustamente Pianta (2014, 2016) risale ancora più indietro, alla ballata *La monaca per forza* (“Maledico la prima pietra / di quel convento / quel muratore che la fabbricò” ecc.).

<sup>32</sup> Pianta (1976: 115-16).

<sup>33</sup> Pianta (1976: 112).

<sup>34</sup> Cfr. Pianta (1976: 88; 2014; 2016).

<sup>35</sup> Pianta (1976: 104-105).

<sup>36</sup> Nigra (1888: n. 3); Sanga (1979 18-27).

<sup>37</sup> Abbiamo una versione calabrese della *Cecilia* che ha come protagonista Peppino e come antagonista il capitano Marino (e che si chiude con un *Fiore di tomba*); cfr. Pianta (s.d.); Sanga (1979: 26).

<sup>38</sup> Leydi (1963: 408-15).

<sup>39</sup> Leydi (1963: 409-11).

<sup>40</sup> Leydi (1963: 412), versione di Porto Tolle (Rovigo).

<sup>41</sup> Leydi (1963: 413), versione di Novara.

<sup>42</sup> Leydi (1963: 414), versione di Suno (Novara).

<sup>43</sup> Leydi (1963: 411, 413, 414).

<sup>44</sup> Leydi (1963: 411, 413).

Infine, un'ultima osservazione, che ci lega al paragrafo successivo: nel canto militare il tenente dice a Peppino *non fare il monello*<sup>45</sup>, voce di gergo penetrata in italiano col significato di “malvivente”, e ora in uso col significato attenuato di “bambino discolo”<sup>46</sup>, ma che originariamente significava “io” nel gergo dei marginali<sup>47</sup>.

#### 4. Canti dei minatori e canti dei marginali

I minatori di galleria si autodefiniscono *lingere* e in tal modo si ascrivono al mondo della piazza, al mondo dei marginali, di cui facevano parte anche i lavoratori salariati nomadi<sup>48</sup>:

A i dis che i minatori son lingeri  
portan le braghe larghe e stivaloni  
e apena i gh'à furà la galeria  
e i pianta il pinf e punf e poi i va via<sup>49</sup>.

Il canto parla del mestiere nomade: appena finita una galleria, il minatore se ne va verso un altro traforo – con evidente doppio senso sessuale.

*Lingera*, o *leggera*, è parola di gergo<sup>50</sup>, è una deformazione meccanica<sup>51</sup> del termine gergale *legge*, che definisce il gruppo dei marginali, degli irregolari, in opposizione alla società normale; una *leggera*<sup>52</sup> è un piccolo malvivente, un sottoproletario che vive di espedienti, un vagabondo, un bracciante giornaliero, un operaio migrante, un artigiano ambulante, un lavoratore nomade e irregolare<sup>53</sup>.

Si veda ad esempio l'*incipit* di un famoso canto operaio di fabbrica della prima industrializzazione, *La settimana della leggera*, che ricalca un canto degli artigiani e degli operai avventizi migranti, diffuso in tutta Europa<sup>54</sup>:

Al lunedì la legge non permette  
che la lingera la vadi a lavorar<sup>55</sup>,

che vuol dire, con un gioco di parole, che i marginali non devono lavorare il lunedì: “al lunedì la legge (cioè i marginali) non permette che quelli della legge (i marginali) vadano a lavorare”. Il canto afferma un uso reale, il cosiddetto *lundi chômé* “lunedì festivo”, usanza dei marginali storici – legati al mondo della piazza, dove

si lavora la domenica (per la fiera, il mercato, il Luna Park) e si riposa il lunedì – passata ai gruppi paleo-operai<sup>56</sup>.

La cultura dei marginali è il retroterra storico della cultura dei minatori e più in generale della cultura operaia<sup>57</sup>; a questo retroterra culturale fanno riferimento anche alcuni famosi canti della Resistenza.

Gli esempi più espliciti, sul piano testuale, sono due canti:

##### 1. *Figli di nessuno*:

Noi siamo nati chissà quando chissà dove  
allevati dalla pubblica carità  
senza padre senza madre senza un nome  
e noi viviam come uccelli in libertà

Figli di nessuno  
per i boschi noi viviam  
ci disprezza ognuno  
perché laceri noi siam  
ma se c'è qualcuno  
che ci sappia ben guidar  
figli di nessuno  
anche il digiuno saprem lottar

2. *La canaglia pezzente*, canto resistenziale, documentato però già nel primo dopoguerra a San Maurizio, presso Reggio Emilia, da una corrispondenza su “l'Ordine nuovo” del 24 maggio 1921: “per tutta la settimana scorsa giravano nel villaggio squadre di giovani operai fino a notte avanzata cantando a squarciagola la nota canzone”:

Noi siam la canaglia e i pezzenti  
noi siamo chi suda e lavora  
finiam di soffrire che è l'ora  
sorgiamo che è giunta la fin  
Evviva la Russia! Evviva Lenin<sup>58</sup>.

L'esempio più significativo, che si riallaccia in maniera forse inaspettata al mondo della *leggera*, è dato da *Bandiera rossa* (vedi trascrizione musicale n. 1), e proprio da quel *trionferà* che tanto poco piaceva a Gramsci<sup>59</sup>:

Avanti o popolo  
alla riscossa  
bandiera rossa  
trionferà

Fig. 1. “Bandiera rossa” ufficiale (rielaborazione Santi - Della Mea).

Fig. 2. “Bandiera rossa” di Štivor (trascrizione musicale di Anna Sanga).

Bandiera rossa  
la trionferà  
evviva il comunismo  
e la libertà<sup>60</sup>.

Il precedente testuale immediato sono delle diffuse strofette paleo-operaie:

All'erta muratori<sup>61</sup>  
l'inverno s'avvicina  
gela la calcina  
e non si lavora più  
All'erta minatori  
l'inverno s'avvicina  
gela la gelatina<sup>62</sup>  
e non si lavora più<sup>63</sup>.

Queste strofe esprimono l'ansia climatica dei gruppi paleo-operai migranti: il periodo critico dell'anno, per minatori, muratori, braccianti, e per le popolazioni artigiane della montagna, era l'inverno, il periodo di ferma dei lavori<sup>64</sup>. Così risponde spavalamente un'altra strofetta dei minatori bresciani:

E intant che fiocca  
in sta maniera  
e la lingera  
trionferà<sup>65</sup>.

Cosa vuol dire che “mentre nevica in questa maniera la leggera *trionferà*”?

*Trionfare* è un'antica voce gergale, attestata già dal XV sec., che significa “vivere bene, godersela, far festa”.

Questo significato molto concreto è confermato da un'altra strofetta gergale, che viene cantata insieme alla precedente:

E fin che 'l dūra  
'l bursin del vecio  
ciùca e baraca  
dobbiamo far<sup>66</sup>,

che vuol dire letteralmente: “finché dura il borsellino del vecchio sbornia e baldoria dobbiamo fare”; se si considera che vecchio in gergo significa “io”<sup>67</sup>, la strofa vuol dire: “finché ho soldi dobbiamo ubriacarci e far baldoria”.

Quindi il significato del canto paleo-operaio è: “nonostante l'inverno, la *leggera* riuscirà a sopravvivere e a godersi la vita”<sup>68</sup>.

E così sarà con *Bandiera rossa*: nonostante i padroni, la classe operaia riuscirà a sopravvivere e a godersi la vita.

La più antica versione nota di *Bandiera rossa* (vedi trascrizione musicale n. 2), raccolta a Štivor in Bosnia<sup>69</sup> in una colonia di valsuganotti emigrati nel 1880, appare essere un canto repubblicano:

Avanti o popolo  
con la riscossa  
bandiera rossa  
trionferà  
Bandiera rossa  
la trionfèra  
viva la republica  
la libertà<sup>70</sup>.

Come si vede, la versione di Štivor è vicina alla *Bandiera rossa* comunista per il testo, ma non per la musica.

Una parentela strettissima con la musica di *Bandiera rossa* ha invece un canto di sfida (vedi trascrizione musicale n. 3), raccolto a Sant'Andrea di Rovato (Bs) nel 1971:

Noi siam di Sant'Andrea  
siam da rispettar

<sup>45</sup> Leydi (1963: 411, 412).

<sup>46</sup> Come nel caso analogo di birichino, in origine “briccone, brigante”.

<sup>47</sup> Sanga (1993).

<sup>48</sup> Cfr. Pianta (1976); Sanga (1977).

<sup>49</sup> Pianta (1976: 110). Traduzione: Dicono che i minatori sono *leggere* / portano braghe larghe e stivaloni / e appena hanno forato la galleria / lasciano l'esplosivo e vanno via.

<sup>50</sup> Sul gergo, la lingua dei marginali, cfr. Sanga (1993).

<sup>51</sup> Mediante l'aggiunta del suffisso deformatore *-era* (SANGA 1984: 261-264; SANGA 1993: 162).

<sup>52</sup> E si noti il genere femminile, perché appunto è deformazione di *la legge*.

<sup>53</sup> Cfr. Montaldi (1961). Il corrispondente americano della *leggera* è lo *hobo*; cfr. Anderson (1923).

<sup>54</sup> Cfr. Burke (1980: 42).

<sup>55</sup> Sanga (1994: 82).

<sup>56</sup> Il *lundi chômé* è documentato, in ambito operaio, in tutta Europa nell'Ottocento e nel Novecento; cfr. Sanga (1994: 83).

<sup>57</sup> Cfr. Pianta (1976); Sanga (1977, 1994).

<sup>58</sup> Bermani (2007: 165).

<sup>59</sup> Per il fatalismo indotto dall'idea di vittoria inevitabile; cfr. Bermani (2007: 181).

<sup>60</sup> Bermani (1977: 13 testo, 77 musica).

<sup>61</sup> Nell'Ottocento i muratori erano lavoratori nomadi, che giravano in squadre e si fermavano dove c'era da costruire una casa.

<sup>62</sup> Esplosivo.

<sup>63</sup> Pianta (1976: 90).

<sup>64</sup> Sanga (1984: 264-266).

<sup>65</sup> Sanga (1984: 265).

<sup>66</sup> Sanga (1994: 85).

<sup>67</sup> Sanga (1993: 161).

<sup>68</sup> Cfr. Sanga (1984: 261-67; 1994: 83-85). cfr. anche Pianta (1989: 27-32).

<sup>69</sup> Da Paola Ghidoli, Rita Rosalio, Glauco Sanga, Italo Sordi nel 1972.

<sup>70</sup> Ghidoli, Rosalio, Sanga & Sodi (1975: 243-250).

The image shows a musical score for a voice part. It is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'metronomo 85'. The lyrics are: 'noi siamo di Sant' Andrea siamo da rispettar voi vogliamo la buonasera col cappello in man'. The score consists of two staves of music with lyrics written below the notes.

Fig. 3. “Noi siamo di Sant’Andrea” (trascrizione musicale di Anna Sanga).

vogliamo la buonasera  
col cappello in man<sup>71</sup>.

È assai improbabile che questo canto tradizionale locale, espressione delle rivalità paesane, sia stato cantato sull’aria di un canto politico così noto e “compromesso” come *Bandiera rossa*; mi sembra invece verosimile che *Bandiera rossa*, canto di sfida e di identità, abbia riutilizzato la musica di un’aggressiva strofetta di rivendicazione dell’identità paesana.

#### Riferimenti bibliografici

N. ANDERSON 1923, *The hobo. The sociology of the homeless man*, University of Chicago Press, Chicago, Ill.; trad. it. *Il vagabondo. Sociologia dell’uomo senza dimora*, Roma, Donzelli, 1994.

C. BERMANI et al. (ed.) 1975, *Canti della resistenza armata in Italia*, Milano, Bella Ciao.

C. BERMANI et al. (ed.) 1977<sup>2</sup>, *Canzoni comuniste*, Milano, Bella Ciao.

C. BERMANI 2007, *Gramsci gli intellettuali e la cultura proletaria*, Milano, Colibrì.

P. BURKE 1980, *Cultura popolare nell’Europa moderna*, Milano, Mondadori.

C. CARAVAGLIOS 1930, *I canti delle trincee. Contributo al folklore di guerra*, Roma, Leonardo da Vinci.

J.M. CHERNOFF 1985, *The Artistic Challenge of African Music: Thoughts on the Absence of Drum Orchestras in Black American Music*, in “Black Music Research Journal” 5, pp. 1-20.

A. FIOR 1954, *Villotte e canti del Friuli*, Milano, Piva.

P. GHIDOLI, R. ROSALIO, G. SANGA e I. SORDI 1975, *I canti del villaggio italiano di Štivor in Bosnia*, in *L’etnomusicologia in Italia*, a cura di D. Carpitella, Palermo, Flaccovio, pp. 243-250.

A. GIANNINI 1891, *Canti popolari pisani*, Pisa, Tip. Galileiana.

E. GIORGIS 2012, *Il minatore agordino. L’epopea dei minatori e seggiolai di Rivamonte Agordino nel Novecento*, Verona, Cierre.

G. GORTANI 1867, *Saggio di canti popolari friulani*, Udine, Gambierasi.

R. LEYDI 1963, *Canti sociali italiani. I. Canti giacobini, repubblicani, antisorgimentali, di protesta postunitaria, contro la guerra e il servizio militare*, Milano, Avanti!

R. LEYDI 1973a (con la collaborazione di S. Mantovani & C. Pederiva), *I canti popolari italiani*, Milano, Mondadori.

R. LEYDI 1973b (con la collaborazione di B. Pianta), *La canzone popolare*, in *Storia d’Italia*, vol. 5, 2: *I documenti*, a cura di R. Romano e C. Vivanti, Torino, Einaudi, pp. 1181-1249.

D. MONTALDI 1961, *Autobiografie della leggera*, Torino, Einaudi.

C. NIGRA 1888, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Loescher; rist. Torino, Einaudi, 1975.

P.P. PASOLINI 1955, *Canzoniere italiano*, Parma, Guanda; rist. Milano, Garzanti, 1992.

G. PERUSINI 1944, *Nuove canzoni di guerra*, in “Ce fastu?” XXII.

B. PIANTA 1976, *La lingera di galleria. Il repertorio della famiglia Bregoli di Pezzaze e la cultura dei minatori*, in *Brescia e il suo territorio*, a cura di R. Leydi e B. Pianta, Milano, Silvana, pp. 75-127.

B. PIANTA 1980, *Ricerca sul campo e riflessioni sul metodo*, in “La ricerca folklorica” 1, pp. 61-65.

B. PIANTA 1987, *Cultura orale: memoria, creazione e mercato*, in “La ricerca folklorica” 15, pp. 11-14.

B. PIANTA 1989, *Furfanti trionfanti*, in “La ricerca folklorica” 19, pp. 27-32.

B. PIANTA 2014, *Per il mondo me ne andai... Le radici di una poetica operaia*, in *Avanzamenti: minatori, fabbri e operai nella ricerca sul campo e negli archivi*, a cura di G. Bertolotti, Roma, Squilibri, pp. 81-161.

B. PIANTA 2016, *I canti dei minatori di galleria. Una chiave di lettura storico-antropologica del mondo salariato migrante*, in “La ricerca folklorica” 71 – in questo volume.

B. PIANTA (ed.) s.d., *Calabresi a Milano*, disco LP, Vedette, Albatros VPA 8381 RL.

T. ROMANO e G. SOLZA 1960, *Canti della Resistenza italiana*, Milano, Avanti!

G. SANGA 1977, *Il gergo dei pastori bergamaschi*, in

*Bergamo e il suo territorio*, a cura di R. Leydi, Milano, Silvana, pp. 137-257.

G. SANGA 1979, *Il linguaggio del canto popolare*, con 2 cassette, Milano-Firenze, MEDI Sviluppo-Giunti Marzocco.

G. SANGA 1984, *Dialettologia lombarda. Lingue e culture popolari*, Pavia, Dipartimento di Scienza della Letteratura dell’Università di Pavia.

G. SANGA 1993, *Gerghi*, in *Introduzione all’italiano contemporaneo*, vol. 2, *La variazione e gli usi*, a cura di A.A. Sobrero, Roma-Bari, Laterza, pp. 151-189.

G. SANGA 1994, *La filologia folklorica nello studio della società italiana: i canti operai*, in “Lares” LX, 1, pp. 77-86.

G. SANGA 2008, *Le radici lunghe dei canti di guerra*, in *Gli Italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, vol. IV, tomo 2, *Il*

*Ventennio fascista: la Seconda guerra mondiale*, a cura di M. Isnenghi e G. Albanese, Torino, Utet, pp. 269-283.

G. SANGA 2010, *Chanteurs et vagabonds. Production et diffusion de la littérature populaire*, in “Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes” 20, pp. 245-280.

A.V. SAVONA e M.L. STRANIERO (ed.) 1981, *Canti della Grande Guerra*, Milano, Garzanti.

H. SCHUCHARDT 1874, *Ritornell und terzine*, Halle, Lippert.

M.A. SPREAFICO 1959, *Canti popolari di Brianza*, Varese, Istituto di propaganda libraria.

G. TIGRI 1860, *Il montanino toscano volontario alla guerra della Indipendenza Italiana del 1859. Racconto popolare*, Torino, Franco.

A. UCCELLO 1961, *Risorgimento e società nei canti popolari siciliani*, Firenze, Parenti.

GLAUCO SANGA (Milan 1947) <sanga@unive.it> is professor of Ethnolinguistics and Ethnology at the Ca’ Foscari University of Venice. He is an expert in ethnology and linguistics: he has studied Italian folklore, Alpine anthropology, oral folk literature, ethnosciences, ethnolinguistics (jargon, the origin of language), the anthropology of writing, Italian dialectology, and the history of the Italian language. He has taught at the Universities of Pavia, Bergamo, Zurich and Los Angeles (UCLA). He is editor of the journal “La ricerca folklorica” and was part of the board of the “Rivista italiana di dialettologia”, “Quaderni di semantica” and “Quaderni di filologia romanza”. Major publications: *Dialetto e folklore. Ricerca a Cigole* (Milan 1979); *Il linguaggio del canto popolare* (Milan-Florence 1979); *Premiana. Ricerca su una comunità artigiana* (Milan 1979); *Dialettologia lombarda* (Pavia 1984); *La rima trivocalica* (Venice 1992); editor of *Lingua e dialetti di Bergamo e delle valli* (Bergamo 1987); editor of Jaberg and Jud’s Italian edition of *Atlante linguistico ed etnografico dell’Italia e della Svizzera meridionale* (Milan 1987); of *Koinè in Italia dalle Origini al Cinquecento* (Bergamo 1990); of *Nature Knowledge* (Oxford 2004); of *Animal Names* (Venice 2005); of Scheuermeier, *La Lombardia dei contadini 1920-1932* (Brescia 2007), and *Il Veneto dei contadini 1921-1932* (Costabissara 2011).

<sup>71</sup> Cantato da Iole Bombardieri in Rubagotti di S. Andrea di Rovato (Bs), raccolto da Glauco Sanga e Italo Sordi il 25 ottobre 1971; depositato presso l’AESS Archivio di Etnografia e Storia Sociale della Regione Lombardia, fondo Sordi, CD 0452.