

Massimo Pirovano

## **Storie di ricerche e di scoperte in Brianza. Il canto e il racconto di tradizione orale**

Al lettore di queste pagine va detto dell'occasione che ne ha generato la stesura. All'interno del progetto della *Casa delle cultura briantea*, attivato dal comune di Merone nel 2018, si è voluto mostrare ai cittadini del paese e del territorio circostante che *la cultura è ovunque*, nonostante gli equivoci e gli usi strumentali che di questo concetto si possono fare (Hannerz 2001). Dando la parola a vari testimoni locali, che hanno raccontato le loro storie di vita o particolari esperienze attraverso il ricordo, girando un documentario sui giochi di ieri e di oggi, proponendo alcune conferenze ad un pubblico indifferenziato, sperimentando laboratori con le scuole locali, si è cercato di dimostrare che non solo la cultura è *per* tutti, come recita lo slogan del progetto, ma che la cultura è *di* tutti, nel senso che ogni essere umano è produttore di cultura.

È stata l'antropologia ad avere nobilitato come oggetto di interesse scientifico e di studio rigoroso anche usi e costumi, pratiche e credenze, che per molto tempo sono stati ignorati, svalutati e persino disprezzati, in quanto considerati segni caratteristici di popolazioni barbare o selvagge, ignoranti e rozze. Tali aggettivi sono stati associati per secoli ai popoli primitivi ma anche alle classi popolari dei Paesi in cui vivevano i ricercatori, come affermava Lamberto Loria nel primo Congresso di Etnografia italiana del 1911 (Puccini 2005: 33). Così sono state etichettate le loro attività, le loro conoscenze, le loro tecniche, le loro arti, le loro forme espressive, per secoli squalificate dalle élite occidentali che si ritenevano (e in molti casi si ritengono) depositarie della scienza autentica e della vera arte, di cui possono disporre solo uomini istruiti e "civilizzati".

In questo contesto si è voluta tratteggiare la storia di due ricerche, una sul canto e l'altra sulla narrativa di tradizione orale, per mostrare che oggetti apparentemente 'curiosi' o addirittura banali, come una strofetta cantata o una barzelletta, possono essere oggetto di analisi e di studio: documenti importanti per conoscere una società e un'epoca. La speranza dei promotori della *Casa della cultura briantea* è stata anche quella di incoraggiare un lavoro di documentazione ulteriore, che il progetto vuole raccogliere. Per raccontare la storia delle due ricerche occorre una premessa che riguarda la mia storia personale. Quando, molti anni fa ormai, frequentavo con i miei compagni le lezioni di storia dell'arte e disegno architettonico al liceo scientifico "GB. Grassi" a Lecco, il nostro insegnante ci faceva ascoltare alcuni suoi dischi, mentre rappresentavamo graficamente sui grandi tecnografi la cattedrale di Bari o il Pantheon di Roma. Uno di quei dischi era tratto dallo spettacolo musicale, rappresentato per la prima volta al Festival del Due Mondi a Spoleto nel 1964, dal titolo "Bella ciao". Il long plaing conteneva quella che era ormai diventata la più nota canzone partigiana, ma proponeva molti canti sorprendenti, a cominciare da quello che accompagnava il trascinarsi dei blocchi di marmo sulle slitte nelle cave delle Apuane. Al primo ascolto, non sapevo di cosa si

trattasse: mi sembrava venisse da un luogo remoto, forse esotico. Ma si capiva che si trattava di un grido ritmato.

Cresciuto in un ambiente familiare in cui si ascoltava principalmente il *pop*, la *popular music*, veicolata dalla radio, dai dischi e dalla tv, ora mi trovavo a scoprire la musica *folk*, nelle sue varie espressioni; cioè musica e testi prodotti da autori anonimi, che non avrebbero saputo scrivere una melodia sullo spartito, fatta per degli usi e degli scopi non commerciali, tranne che per le composizioni dei cantastorie con i loro fogli volanti. La curiosità per un mondo culturalmente altro, di cui ha scritto in anni recenti Ryszard Kapuściński (2016), mi spinse a cercare se nel mio paese vivessero ancora donne e uomini che ricordavano canzoni con quei requisiti - canzoni arrivate agli anni '70 del secolo scorso attraverso una tradizione orale invece che dai media dell'industria musicale.

Ho avuto la fortuna di incontrare alcune donne che avevano lavorato nelle filande o nelle tessiture del luogo, con una notevole memoria, una passione per il canto, ma anche la capacità di descrivere efficacemente i contesti storici e sociali in cui si cantavano quei testi che andavo registrando. In un caso specialmente – quello di Ida Redaelli – l'incontro con la testimone è stato fondamentale per la mia formazione di ricercatore. Da questa operaia di filanda, di famiglia contadina, ho registrato quattro canti, che - se opportunamente inquadrati - ci spiegano molto dei rapporti sociali, delle condizioni economiche, delle relazioni interne alle famiglie, delle ideologie e dei movimenti politici che caratterizzavano un paese della Brianza a cavallo tra '800 e '900.

Nei miei primi incontri ispirati dalla curiosità e dalla voglia di raccogliere storie che venivano da un altro mondo, provavo - con una coscienza metodologica minima - a intervistare, registrare, trascrivere, interpretare i documenti che si fissavano sul nastro: preziosi beni immateriali di cui avrei provato a comprendere i significati culturali e sociali con le stesse parole di alcune testimoni, con le mie letture - particolarmente importanti quelle indicate dallo storico Fanco Della Peruta - e con gli scritti di Roberto Leydi, maestro di ricerche e di studi nel campo dell'etnomusicologia, disciplina che, negli stessi anni, faceva i suoi esordi nelle università italiane. Una lettura introduttiva che servì a darmi una panoramica essenziale sui generi e le funzioni del canto di tradizione orale fu l'antologia *I canti popolari italiana*, curata da Leydi.

I canti che andavo registrando mi fornivano, quindi, degli esempi efficaci, perché ascoltati sul campo, rispetto ai tipi individuati dagli etnomusicologi, che si trovavano e si ritrovano in varie regioni italiane ma anche in altre culture.

In questa sede cito solo gli incipit dei tre brani cantati che ho registrato dalla voce della filandiera di Oggiono a cui ho fatto cenno, nel corso di uno dei nostri primi incontri.

*Sciùr padrón cun la bursa dedrée* è un canto a contrasto che viene spiegato dall'esecutrice con gli antefatti, le motivazioni e le modalità esecutive. Traducendo dal dialetto le parole di Ida, possiamo dire che si eseguiva la canzone quando, dopo anche due settimane di ritardo nel pagamento del salario, il direttore e il proprietario della filanda arrivavano nello stabilimento discorrendo dei loro affari. Allora una donna cominciava il canto reclamando il pagamento dovuto. Una compagna di lavoro, nella strofa successiva, rispondeva facendo la parte del padrone, promettendo di dare il dovuto entro una settimana. La strofa seguente veniva urlata dalle operaie in coro per dire che volevano subito i loro soldi. Chi faceva la parte del padrone si giustificava dicendo di dover fare il proprio interesse, ma le donne insieme ribattevano che lo aveva già fatto e che era tempo di essere pagate. Questo canto a contrasto che, ascoltato qualche anno dopo il '68 poteva sembrare il mezzo di una protesta scontata, se contestualizzato nella società oggionese dei primi del secolo grazie al racconto di Ida Redaelli, risultava come l'unica forma di contestazione possibile - solo perché collettiva - in un'epoca dominata da un'ideologia che dava al padrone tutti i diritti e alle operaie il dovere di ubbidire e di lavorare, sempre e comunque, mostrando un sentimento di gratitudine nei confronti di chi dava loro un lavoro e un salario (seppure misero).

*Lauràte povere donne* è un documento breve e musicalmente molto semplice, che era stato eseguito nello stabilimento per la lavorazione della seta in cui lavorava Ida: parla ancora della necessità per le donne di lavorare duramente, ma con rassegnazione, anche per pagare le ubriacature degli uomini della famiglia. Nell'unica strofetta del canto, tale fatica viene giustificata e nobilitata nel quadro di un sacrificio offerto a Dio con la formula *lauràte in nomine Domini*.

*Ch'à inventà la guéra* è una strofa sarcastica che veniva cantata durante la conquista della Libia, dando simbolicamente la responsabilità del conflitto alla proprietaria della filanda in cui le donne come Ida lavoravano. La signora Brusadelli rappresentava la classe capitalista, secondo socialismo e anarchismo che si erano diffusi anche in un ambiente politicamente conservatore come la Brianza, in cui il cattolicesimo e il liberalismo dominavano l'orizzonte ideologico di poveri e ricchi. Come negli altri due casi, i commenti della testimone sul contesto in cui il canto veniva eseguito, risultano fondamentali per comprendere le diverse reazioni di chi ascoltava il canto. Infatti, mentre la proprietaria della filanda, esplicitamente citata nel canto, si infuriava e minacciava di vendicarsi violentemente contro le operaie per l'offesa subita, il marito la invitava a reagire meno emotivamente, per fare prevalere una logica economicamente più concreta: l'importante era che le donne lavorassero bene (incrementando i profitti degli imprenditori), dopo di che potevano cantare quello che volevano. Il documento risulta perciò di grande interesse per evidenziare il fatto che nella Brianza del primo '900 al capitalismo paternalistico stava subentrando una forma di capitalismo avanzato, con i rispettivi atteggiamenti compresenti persino in una stessa famiglia.

Di questi tre canti si trovano la trascrizione, la traduzione e le note esplicative in un volume che riassume le ricerche che ho condotto sul campo con diversi interlocutori, nel corso di una trentina di anni (Pirovano 2002). Come dimostra il libro, con la sua bibliografia e la sua discografia, la raccolta di qualche centinaio di esecuzioni musicali ha permesso di dare un significato a molti dei canti registrati, grazie al confronto con melodie e testi analoghi registrati in altri luoghi o tenendo conto di saggi interpretativi con un valore più complessivo sulle ragioni del cantare, individuale o collettivo. È stato perciò un esercizio determinante per dare senso al nostro lavoro, quello di riuscire ad identificare, all'interno del materiale registrato e trascritto, esecuzioni che, con i loro testi e le loro musiche, rappresentavano altrettanti esempi di ninna nanne, rime, giochi infantili oppure canti rituali, canzoni a ballo o serenate e stornelli, canti lirici e satirici o canti numerativi, canzoni narrative, canti *di* lavoro e *sul* lavoro, canti sociali e politici oppure canzoni a contrasto, secondo i modelli indicati nei suoi scritti da Leydi, con cui ho avuto la fortuna di confrontarmi su questo ed altri lavori a partire dalla metà degli anni '70.

Al di là dell'ascolto immediato, l'analisi di un brano cantato ci può fare cogliere gli scopi della musica tradizionale nelle varie situazioni della vita quotidiana: accompagnare nel sonno un bambino e, nello stesso tempo, esprimere i dolori e le frustrazioni della madre, in una stessa ninna nanna; raccontare un vicenda per far capire a chi ascolta 'come va il mondo' nei rapporti familiari o sociali; favorire (indurre? Ottenere?) una reazione positiva in un destinatario, si tratti di un corteggiamento o di una protesta sul lavoro; favorire l'acquisizione di abilità nei movimenti o nel linguaggio; criticare un costume sociale o richiedere una protezione ultraterrena; spiegare una situazione storica, svelando le ideologie e le forze che l'hanno determinata; costruire comunità attraverso la pratica artistica, collettiva e festiva.

In tal senso anche le funzioni messe a fuoco nella sua teoria della comunicazione da Roman Jakobson (1966), quando in un famoso saggio parla di emittente, messaggio, destinatario, contesto, codice, canale, possono aiutare il ricercatore ad interrogarsi sul canto, come sui prodotti della narrazione orale, che presuppongono sempre un tessuto di relazioni sociali in cui si giustifica la comunicazione, in cui innovazione creativa e conservazione di una tradizione entrano continuamente in un rapporto dialettico a determinare la trasmissione, la censura o la diffusione di un racconto, di una performance musicale, di un rito (Bogatyřev, Jakobson 1967).

Ancora, come nel caso dei canti, la scuola ritorna come luogo da cui può partire una ricerca: nel nostro caso, di cui parliamo ora, sulla narrativa di tradizione orale. "Nostro" perché con me, questa volta nella veste di insegnante, sono stati coinvolti gli studenti di una classe prima dell'Istituto Tecnico Commerciale di Oggiono, che tra il 1987 e il 1988 hanno registrato diverse storie interessanti dalle voci dei nonni, di parenti o conoscenti. L'obiettivo del lavoro era quello di

invogliare i giovani studenti a leggere testi narrativi della tradizione, già editi, per trovare riscontri con i racconti che andavamo raccogliendo sul campo, per scoprire affinità di tipi e di motivi nelle storie raccolte anche a grande distanza di tempo e di luogo. Come nel caso dei canti, si è trattato di cercare e trovare interlocutori disponibili, registrare i racconti che la loro memoria e la loro abilità proponevano al raccoglitore di turno, per poi trascrivere fedelmente il parlato, traducendo i testi e confrontando queste storie con quelle lette dai ragazzi in altre raccolte già edite o in qualche studio monografico dedicato alla fiaba.

Una prima edizione della nostra raccolta è stata pubblicata nella rivista “Archivi di Lecco”, mentre la seconda è uscita nella collana “Ricerche di etnografia e storia” delle edizioni Cattaneo nel 1991, con un’audiocassetta che conteneva le registrazioni fatte sul campo.

Generalmente è stato possibile riconoscere la struttura essenziale del racconto formalizzato, particolarmente evidente nella fiaba di magia, su cui ha compiuto le sue analisi Vladimir Ja. Propp (1972). Infatti, in questo caso, la vicenda parte da una situazione iniziale di equilibrio, quando si verifica una rottura per qualche fattore che determina una complicazione o il movente di un bisogno, di un desiderio nel protagonista. Cominciano così le sue peripezie, fino al ristabilimento di un nuovo equilibrio, segnalato dalla conclusione della storia.

Una riflessione sulle funzioni e sui significati dei racconti tradizionali, svolta anche con gli studenti, ha considerato le occasioni di aggregazione più frequenti nella società preindustriale, quando qualche bravo narratore riusciva a catturare l’attenzione degli astanti nelle stalle, davanti al focolare, nelle osterie, sotto i portici o in altri luoghi dove le persone si incontravano o vivevano, interrompendo i lavori più impegnativi. Notizie sui contesti narrativi sono emersi in alcuni casi anche dalle testimonianze registrate.

È stato possibile orientarsi tra i generi del racconto orale grazie ad un saggio di Glauco Sanga (1985) il quale ha proposto una classificazione che parte dalle favole a carattere fantastico, distinguendole in fiabe di magia, fiabe di animali, e fiabe infantili. Un altro genere è rappresentato dalle novelle, prive dell’elemento soprannaturale, che, a seconda del contenuto, possono essere definite come novelle avventurose, satiriche o comiche (barzellette). Le leggende eziologiche sono narrazioni formalmente storiche che spiegano e giustificano il presente: in esse compaiono spesso forze soprannaturali e eventi straordinari. Su un altro piano si pongono i racconti di avvenimenti vissuti, che appaiono realistici e meno evidentemente diretti a produrre reazioni emotive o atteggiamenti caratterizzati in senso morale. Se tutte queste categorie di racconti ricevono efficacia dall’abilità del narratore nel tenere avvinti gli ascoltatori per l’intonazione e per il ritmo del discorso, un particolare tipo di narrazione è rappresentato da quelle che Propp definisce “fiabe cumulative”: per la loro forma, simile a quella delle filastrocche e più rigida rispetto alle storie

elencate in precedenza, esse presuppongono una buona memoria del narratore e una recitazione senza intoppi.

Ogni classificazione, come quelle di cui stiamo parlando, tende a semplificare la complessità e la varietà dei contenuti proposti dai racconti particolari. Lo ha sottolineato, tra gli altri, Stith Thompson (1967), uno studioso che, esaminando una vastissima mole di testi di tutto il mondo e considerando tutti gli aspetti della narrativa popolare, ha permesso, anche nel caso della nostra raccolta, di evidenziare analogie sorprendenti tra le fiabe registrate in Brianza e diversi racconti attestati in contesti lontanissimi, nel tempo o nello spazio.

Va detto, sempre a proposito di categorie classificatorie come “favola”, “leggenda”, “novella”, che nella fase della raccolta, sul campo, non si tratta di sollecitare gli interlocutori usando termini che sono stati usati e definiti dai folkloristi, dai linguisti o dagli studiosi di letteratura con un punto di vista che in antropologia si definirebbe *etico*: tale approccio risulterebbe inefficace, goffo o - peggio - controproducente, dal momento che tali categorie sono estranee rispetto alla lingua dei narratori orali (Pianta 1980).

È invece interessante individuare dei generi così come emergono dai discorsi liberi dei testimoni, nella lingua locale, portatori di un punto di vista *emico*, ovvero interno alla comunità dei parlanti. In tal modo si può notare che il termine *esémpi* può riferirsi ad un racconto moraleggiante, mentre la *panzana* (o *panzànega*) propone un racconto inverosimile o comico. Meno facile è individuare le caratteristiche di ciò che si intende con la parola *liàndula* (o *diàndula*): per qualcuno il termine indica una novella priva di elementi fantastici, per altri una storia lunga e noiosa, o anche una narrazione che contiene una recitazione ritmica. Il sostantivo *canzón*, poi, sembra essere usato genericamente per qualunque racconto racchiuso tra un esordio e una conclusione, come accade nei testi delle canzoni epico-narrative riportate da Maria Adelaide Spreafico nella sua raccolta di canti (1971).

Per le storie della nostra raccolta, che segnalano la presenza dei vari generi, rimando al volume *Fiabe e storie raccolte in Brianza* (1991), dove, ad esempio *L'asnéen caga sechéen* può rappresentare la fiaba di magia, mentre *La volpe e il lupo* può essere collocata tra le favole di animali e *Tredicino e il lupo* tra le fiabe infantili. Tra le novelle, si possono ricordare *Il fratello furbo* oppure *Ambrogio e Ambrògia*, che si avvicina al genere comico di storielle ironiche come *Le castagne di Consonno*, che appartengono ad una famiglia di racconti di diffusione universale, in cui le località degli stupidi cambiano ma non le loro imprese incredibili (Carnesecchi 2008). Le storie eziologiche sono ben rappresentate dalle leggende sui preti e sui poteri straordinari che vengono attribuiti loro dalle credenze popolari (Pirovano 1997).

Ma a cosa servono le storie e perché le si racconta? Ogni genere sembra produrre dei suoi specifici effetti: sfuggire ad una vita quotidiana misera e monotona come nelle fiabe di magia o introdurre i giovani membri di una comunità alla conoscenza e al rispetto delle sue gerarchie, delle sue regole, della sua morale, come nelle favole di animali o nelle storie degli sciocchi; intimorire i bambini con storie di paura o incoraggiarli ad osare, avendo intraprendenza e fantasia, come nelle fiabe infantili, spiegare l'esistenza di luoghi particolari o giustificare i poteri straordinari di certi personaggi o figure sociali, come nelle leggende.

Prima ancora di interrogarci sulle funzioni che queste storie possono svolgere, però, è importante affermare che i documenti formalizzati della cultura popolare, come i canti (e lo abbiamo visto) ma anche i racconti, ci parlano realisticamente di qualche aspetto del passato. Le nostre ricerche, seppur parziali, sembrano dar ragione al grande folklorista Vladimir Ja. Propp quando scriveva che “quel che oggi si racconta, un tempo si faceva, si rappresentava e quello che non si faceva, lo si immaginava”, ma anche a Robert Darnton, originale studioso americano dell'Illuminismo e della cultura settecentesca, quando parla delle fiabe popolari come di documenti storici che costituiscono “uno dei pochi punti di accesso al mondo mentale dei contadini dell'antico regime.” È ancora lo storico americano che accosta le due discipline a cui abbiamo fatto implicito riferimento in queste pagine scrivendo che “lo storico-etnografo studia il modo in cui le persone comuni davano un senso al mondo” e - possiamo aggiungere - continuano a darlo, finché un certo canto o una certa storia rimane in uso.

## **Riferimenti bibliografici**

Bogatyrev P.G., Jakobson R, *Il folklore come forma di creazione autonoma*, in “Strumenti critici”, 1, 1967, pp. 223-238

Carnesecchi F., *Le novelle de'montierini. I racconti sui paesi degli sciocchi: testi e classificazione*, Pacini, Pisa 2008

Darnton R., *I contadini raccontano fiabe: il significato di Mamma Oca*, in *Il grande massacro dei gatti e altri episodi di storia culturale francese*, Adelphi, Milano 1988

Leydi R., *I canti popolari italiani. 120 testi e musiche*, con la collaborazione di Sandra Mantovani e Cristina Pederiva, Mondadori, Milano 1973

Hannerz U., *La diversità culturale*, il Mulino, Bologna 2001

Kapuściński R., *L'altro*, Feltrinelli, Milano 2016

Jakobson R., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966

Pianta B., *La ricerca a prova di idiota*, in "La ricerca folklorica", 2, 1980, pp. 109-111

Pirovano M., *Fiabe e storie raccolte in Brianza*, Cattaneo, Oggiono 1991

Pirovano M., *La figura del prete nelle leggende di magia*, in "La ricerca folklorica", 36, 1997, pp. 95-102

Pirovano M., *Cari signori che state ad ascoltare. Il canto popolare tradizionale nella Brianza lecchese*, Contributi musicologici di Roberto Valota, Cattaneo, Oggiono 2002

Propp. V. J., *Le radici storiche dei racconti di fate*, Boringhieri, Torino 1972

Pucini S., *L'itala gente dalle molte vite. Lamberto Loria e la Mostra di Etnografia italiana del 1911*, Meltemi, Roma 2005

Sanga G., *I generi della narrativa popolare italiana*, in "La ricerca folklorica", 12, 1985, pp. 49-54

Spreafico M. A., *Canti popolari della Brianza*, Istituto di Propaganda Libreria, Milano 1971

Thompson S., *La fiaba nella tradizione popolare*, Il Saggiatore, Milano 1967