

La poesia cantata
tra oralità e scrittura:
testo, musica, performance

a cura di
Agnese Bee - Angelica Vomera



Dal Medioevo all'Età Contemporanea molte forme di poesia si tramandano in testi che ne cristallizzano la dimensione orale e performativa attraverso la scrittura. Le discipline letterarie e musicali studiano laude, frottole, canti di tradizione orale come puro testo o mera intonazione, spesso dimenticando che una prospettiva di analisi non può escludere l'altra. Nell'affrontare un'ampia casistica di generi e contesti, *La poesia cantata tra oralità e scrittura: testo, musica, performance* pone l'attenzione sulla performance coniugando musicologia, filologia, letteratura, teatrologia ed etnomusicologia. Il volume prende le mosse dal convegno che si è tenuto a Trento il 28 e 29 maggio 2024, all'Università di Trento e in Fondazione Bruno Kessler, nell'ambito del progetto EU-ERC AdG LAUDARE, diretto da Francesco Zimei, e vi propone altri studi conformi all'obiettivo del lavoro editoriale. Il dialogo fra studiosi che operano abitualmente in campi di indagine distanti è il risultato più significativo del progetto da cui è nato questo libro.

AGNESE BEE e ANGELICA VOMERA sono dottorande in musicologia all'Università di Trento all'interno del progetto EU-ERC AdG LAUDARE, nell'ambito del quale nasce questo volume. Bee ha pubblicato, con Marco Gozzi, *Il Pontificale Romanum nelle edizioni cinquecentesche della Biblioteca Laurence Feininger di Trento* per la LIM. Vomera, dottore in lettere presso l'Università di Torino e la Sorbonne Nouvelle Paris 3, ha pubblicato su «Le Moyen Français», «Textus&Musica», «Philomusica online», «Brill» e «Recercare» (LIM) attorno a poesia e musica del Tre-Quattrocento.

Studi e Ricerche

34

DIREZIONE

Irene Zavattero

COMITATO SCIENTIFICO

Tiziana Faitini

Andrea Giorgi

Igor Santos Salazar

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.



Funded by the European Union (Horizon Programme for Research and Innovation 2021-2027, ERC Advanced Grant “The Italian Lauda: Disseminating Poetry and Concepts Through Melody (12th-16th centuries)”, acronym LAUDARE, project no. 101054750). Views and opinions expressed are however those of the author only and do not necessarily reflect those of the European Union or the European Research Council. Neither the European Union nor the granting authority can be held responsible for them.

La poesia cantata
tra oralità e scrittura:
testo, musica, performance

a cura di
Agnese Bee e Angelica Vomera

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

Pubblicato da
Università degli Studi di Trento
via Calepina, 14 - 38122 Trento
casaeditrice@unitn.it
www.unitn.it

Collana Studi e Ricerche n. 34
Direttrice: Irene Zavattero
Segretaria di redazione: Francesca Comboni
Università di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento
<https://www.lettere.unitn.it/221/collana-studi-e-ricerche>
e-mail: collane.lett@unitn.it

Impaginazione: Matteo Bianco

ISBN 978-88-5541-137-0 (edizione cartacea)
ISBN 978-88-5541-138-7 (edizione digitale)
DOI 10.15168/11572_469220

© 2025 Gli autori / le autrici

L'edizione digitale è rilasciata con licenza Creative Commons
Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



SOMMARIO

| | |
|--|-----|
| <i>Prefazione</i> di Francesco Zimei | VII |
| <i>Introduzione</i> di Agnese Bee e Angelica Vomera | XI |
| MARCO GOZZI, <i>Le laude si cantano, perché scriverle? Dal testo al contesto del Laudario di Cortona: quello che il segno non dice del canto</i> | 3 |
| CARLA MARIA BINO, <i>Studiare le laude drammatiche. Metodologie e problemi</i> | 31 |
| THOMAS PERSICO, <i>Per l'edizione delle laude «cantasi come» su melodie dell'Ars nova</i> | 47 |
| AGNESE BEE - ANGELICA VOMERA, <i>Come si canta quando si canta come. Novità su Appostol del figliuol di Dio (BAV, Chigi L.VII.266) e Dolce speranza del cor mio (I-MC 871)</i> | 69 |
| LUCIA MARCHI, <i>Dal contrafactum al modello, e non viceversa. Riflessioni sui rapporti tra laude e canti carnascialeschi</i> | 91 |
| BLAKE WILSON, <i>Orality and Writing in Serafino Aquilano's Creative Process</i> | 121 |
| LUCA DEGL'INNOCENTI, <i>«Io vo' dire una frottola». Appunti sulla frottola come poesia performativa (dal Tre al Cinquecento)</i> | 145 |
| GUIDO RASCHIERI, <i>«La canzom l'è fata per cantare». Repertori e pratiche vocali nell'Italia del Nord</i> | 167 |
| GIUSEPPE GIORDANO, <i>Di santi, madonne, uomini e animali. Canti agiografici siciliani fra scrittura e oralità</i> | 189 |

| | |
|--|-----|
| CRISTINA GHIRARDINI, <i>La persistenza dell'ottava rima nel canto di tradizione orale in lingua italiana</i> | 211 |
| <i>Indice dei nomi</i> | 253 |

GUIDO RASCHIERI

«LA CANZOM L'È FATA PER CANTARE».
REPERTORI E PRATICHE VOCALI NELL'ITALIA DEL NORD

1. *Intorno al tema di «testo, musica, performance»*

Il titolo del saggio «La canzom l'è fata per cantare» riprende il secondo verso del distico di una *mattinata*, rilevata a Prada, località del Comune di Brentonico, nel Trentino meridionale. Il canto che qui riporto è *tratto* da un'ampia raccolta effettuata dal filologo Albino Zenatti negli anni Ottanta dell'Ottocento e successivamente pubblicata a cura della sua allieva Anna Pasetti.¹

Care putèle no ne avè per male
che la canzom l'è fata per cantare²

Il brano tradizionale, certamente occasionale e frammentario, appare conforme sul piano metrico al modello dello strambotto popolare in endecasillabi di più ampia diffusione nazionale. Nello specifico e localmente, esso rivestiva una precisa funzione di corteggiamento e, come numerose altre *mattinate*, era il risultato di un'estesa pratica orale di costruzione e rielaborazione modulare di elementi testuali e musicali.

¹ Cfr. A. Pasetti, *Canti popolari trentini: raccolti da Albino Zenatti; editi e illustrati da Anna Pasetti*, Carabba, Lanciano 1923, n. 172, pp. 103-104. Per quanto riguarda la datazione postulata della ricerca, si veda Ivi, p. XXI.

² Trad.: Care ragazze, non ne abbiate a male / che la canzone è fatta per cantare.

Il breve componimento, oggi in disuso, rappresenta l'invito alle giovani donne in ascolto ad accogliere l'omaggio dello spasimante, intento a cantare sotto le finestre delle loro abitazioni. Se questo è il quadro funzionale di partenza, ciò che io desidero rimarcare è invece un messaggio aggiuntivo espresso nel brano evocato, l'idea cioè dell'inseparabilità del canto dall'esperienza esecutiva: la canzone è fatta per cantare. Infatti, quasi segnando uno scarto rispetto all'attenzione unicamente letteraria dell'illustre studioso, la mia ripresa simbolica richiama e accentua il valore imprescindibile dell'atto performativo.

Proprio intorno a questo principio fondamentale si è stabilito un piano decisivo di azione all'interno del progetto LAUDARE diretto da Francesco Zimei, all'insegna di un dialogo fra la strada maestra dell'analisi musicologica del documento scritto e le prospettive d'osservazione dell'etnomusicologia. L'innovativo approccio messo in atto nel corrente studio sulla lauda medievale e rinascimentale risiede infatti nell'attenzione verso il sostanziale e fondante carattere orale del genere poetico-musicale, nell'interesse scientifico per le peculiari dinamiche di composizione, rielaborazione e trasmissione, nell'indagine intorno alla dimensione esecutiva e funzionale dei componimenti devozionali. Pertanto, con naturalezza e convinzione è superato un confine rigido tra i due indirizzi del sapere musicologico, in una condivisione reale di questioni e strumenti interpretativi.

Sfruttando ancora il conciso esempio trentino di *mattinata* ed applicando sperimentalmente tali parametri, si evidenzia un primo quadro problematico: anzitutto non possediamo una precisa collocazione contestuale del brano, ma soltanto un generale inquadramento d'uso; non conserviamo alcuna notizia in merito all'intonazione musicale del testo; non conosciamo con esattezza il retroterra compositivo del canto, né quale sia stato il radicamento del genere stesso in un più remoto arco temporale. Disponiamo al contrario di un'istantanea lacunosa

di un'esecuzione, e – malgrado il rilievo e la pratica stessa siano riferibili a un passato non molto lontano – il documento in sé appare per molte ragioni impenetrabile. Ci è dato però di muovere delle ipotesi, da un lato accogliendo nel recinto dell'etnomusicologia un insegnamento storico-musicale, alla ricerca di utili tracce pregresse, o ancora strumenti filologico-comparativi, in direzione almeno di un più vasto panorama di ricorrenze. Nel caso specifico, siamo comunque di fronte a una forma espressiva viva un tempo nel solo contesto dell'oralità, se si escludono tarde riscritture di matrice colta o i rari ed incerti rilievi di una nascente etnografia musicale. Certamente più utili sono invece quei pochi spazi di documentazione sonora, frutto di campagne di ricerca novecentesche, capaci di rappresentare almeno un'ultima scia dell'uso rituale e sonoro e di fornire alcuni parametri generali per un inquadramento sui tratti esecutivi, anche in una dimensione retrospettiva.³ In particolare, essi confermano la tesi di una componibilità di elementi testuali minimi (quali il presente) in un più articolato discorso espressivo, suggeriscono il carattere di mobilità e flessibilità di sequenze musicali note e ricorrenti, dimostrano una pratica lenta ma costante di rielaborazione, tra estemporaneità e progettazione minima di *performance* contingenti.

Concludendo, proprio la conformità a un modello sancito, quanto il riuso perenne di una materia fluida e composita costituiscono un ponte fra manifestazioni della musica popolare in Età contemporanea e il lontano bacino di coltivazione della lauda: un modello di studio incrociato e collaborativo, cosciente di distinzioni reali, ma capace di alimentare un dinamico organismo interpretativo.

³ Si ascoltino ad esempio le registrazioni di *mattinate* contenute in R. Caserta - G. Raschieri, *La notte è scura e il tempo tace. La raccolta dei canti trentini del 'Fondo Valsella'*, Nota, Udine 2024 («Geos», 5).

2. *Il contributo dell'etnomusicologia allo studio del canto sacro*

In occasione del convegno *La poesia cantata tra oralità e scrittura: testo, musica, performance* avevo voluto dedicare uno spazio introduttivo proprio alle relazioni fra gli studi sulle antiche espressioni di canto sacro e la ricerca documentaria di tracce contemporanee, sviluppata lungo il tragitto dell'etnomusicologia italiana. Quella circostanza si configurava dunque come un'occasione di riflessione sullo stato dell'arte e soprattutto come il momento inaugurale di un nuovo capitolo di collaborazione scientifica.

Alla base del discorso, avvertivo poi un'affinità tematica personale con alcuni filoni d'indagine del progetto LAUDARE, in virtù di esperienze di ricerca sulla viva presenza di pratiche musicali liturgiche e paraliturgiche condotte negli anni, in particolare nei territori di Piemonte e Liguria: l'esame di alcune forme di teatro devozionale, la documentazione di manifestazioni ininterrotte di canto polivocale sacro – fra l'uso confraternale e l'operare delle *scholae cantorum* –, o ancora le indagini su pratiche collaterali di produzione sonora, dalla tradizione campanaria ai rituali della Settimana Santa.

Ho così avvertito una prima esigenza di sviluppare un fondamentale itinerario a ritroso sui principali studi etnomusicologici italiani intorno al tema della musica sacra. A titolo introduttivo, va certamente ricordato l'avvio di un ampio e duraturo itinerario di studi sul complesso della poesia cantata d'ambito popolare, che partendo almeno dall'Ottocento si era poi sviluppato nel corso del Novecento, proprio in parallelo al progressivo consolidarsi dell'etnomusicologia. L'attenzione al dato musicale, dapprima limitata o talora funzionale alla rielaborazione artistica, crebbe nella seconda metà del secolo scorso, suscitando una vasta opera di documentazione e una crescente attenzione analitica. Si consolidava allo stesso tempo un percorso di indagine e interpretazione storica del canto, volto a discernere

la più articolata collocazione culturale e vicenda formativa dei repertori documentati, nonché il loro legame con i canali della scrittura. Ciò non significava che il canto nella sua consolidata manifestazione orale rappresentasse una forma volgarizzata di un sistema di espressione più elevato, ma implicava una discussione rinnovata su certi miti romantici di composizione collettiva e soprattutto stimolava un ragionamento inedito intorno alla questione determinante dei tratti di intersezione fra mondo popolare e cultura delle élite.

Prima di entrare nel vivo delle fasi contemporanee di interesse e di ricerca sperimentale sul tema specifico delle pratiche di canto sacro di tradizione orale, è necessario ancora riproporre le ragioni di una remota e sostanziale indifferenza per quell'universo d'espressione, da parte di diverse branche del sapere e più in generale del mondo della cultura. In primo luogo, come già evidenziato da Roberto Leydi, gli studi di demologia e folklore che si erano sviluppati in Italia dalla seconda metà dell'Ottocento, aldilà della prevalente insensibilità e spesso scarsa competenza per il dato musicale, avevano focalizzato l'attenzione sui documenti letterari, testuali, della cultura popolare, benché colti dal vivo della tradizione orale. Ne conseguiva pertanto una cosciente e programmatica marginalizzazione di quei componimenti devozionali che almeno in apparenza coincidevano con i testi scritti, prevalentemente quelli in lingua latina, emanati dalla liturgia ufficiale, e che dunque non rientravano in un recinto reale o costruito di letteratura popolare.⁴

Per ragioni diverse una sorte simile fu riservata a tali pratiche dagli studiosi della musica sacra e delle fonti liturgiche medievali che ne vedevano e sottolineavano gli elementi di inosservanza rispetto al dettato ufficiale e anche di degenera-

⁴ R. Leydi, *Musica liturgica di tradizione orale*, in P.G. Arcangeli (a cura di), *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia 2-5 ottobre 1985), L.S. Olschki, Firenze 1988, p. 22.

zione o volgarizzazione in senso letterale di presunti modelli omogenei e originari. Infine l'etnomusicologia, anche dopo il rinnovamento metodologico del secondo dopoguerra e pur con alcune significative eccezioni, pose in second'ordine lo studio dei repertori sacri, poiché quel campo era considerato estraneo allo spazio primario d'interesse disciplinare, alle espressioni più rappresentative di un «livello culturale contadino-popolare»,⁵ o in altri termini alla cosiddetta «fascia folklorica»,⁶ vista la connessione con la scrittura, la cultura dominante e i dettami ufficiali della Chiesa.

È d'altro canto cosa certamente nota che l'etnomusicologia italiana degli inizi sia stata mossa – e per molti tratti meritoriamente – da uno spirito di militanza politica e di rinnovamento culturale. La forte influenza impressa dal concetto operativo di «folklore progressivo» – coniato da Ernesto de Martino, quale rivisitazione e attivo rilancio della visione gramsciana di cultura popolare – non poteva che portare a una marginalità d'interesse verso manifestazioni conservative, legate all'espressione canonica dell'ortodossia religiosa.⁷

Con il procedere del tempo e già alla metà degli anni Sessanta, tale atteggiamento di rifiuto ideologico si affievolì gradualmente, almeno sul versante della ricerca scientifica. Erano infatti gli anni di un consolidamento analitico della più giovane disciplina, ed erano anche gli anni di un avvicinamento e di un

⁵ D. Carpitella, *Considerations sur le Folklore Musical Italien dans ses Rapports avec la Structure Sociale du Pays*, «Journal of the International Folk Music Council», 11 (1959), p. 69.

⁶ Id. (a cura di), *Folklore e analisi differenziale di cultura: materiali per lo studio delle tradizioni popolari*, Bulzoni, Roma 1976, pp. X-XXI.

⁷ Cfr. E. de Martino, *Il folklore progressivo emiliano*, «Emilia», 21 (1951), pp. 251-254; E. de Martino, *Il folklore. Un invito ai lettori del «Calendario»*, «Calendario del Popolo», 86 (1951), p. 9; E. de Martino, *Per un dibattito sul folklore*, «Lucania», 2 (1954), pp. 76-78; G. Raschieri, *Sintonie e riverberi: riflessioni sull'eco di de Martino fra le strade dell'Etnomusicologia*, in E. Imbriani (a cura di), *Il peso dei rimorsi: Ernesto de Martino cinquant'anni dopo*, Milella, Lecce 2018, pp. 189-206.

primo sforzo di cooperazione tra gli etnomusicologi, i musicologi e gli storici della musica, all'insegna di una visione meno segmentata dei rispettivi campi di ricerca.

Proprio lo studio delle musiche liturgiche e paraliturgiche di tradizione orale rappresentava un territorio di confine fra discipline diverse, ad esso si indirizzavano interessi scientifici e culturali molteplici e si rendeva necessaria l'applicazione di più competenze specialistiche. Da un lato si riconosceva in quel variegato e complesso panorama di linguaggi e tradizioni regionali un comune fondo mediterraneo, in cui si erano innestate le pratiche liturgiche delle differenti fedi religiose. Dall'altro, un dato di assoluta rilevanza era il carattere orale, da leggersi anche in una prospettiva storica, quale spazio antecedente e poi comunque complementare alla tradizione scritta. Inoltre, le manifestazioni contingenti del canto popolare sacro, pur tenendo conto di dinamiche trasformative plurisecolari, gettavano una luce nuova su remoti processi compositivi, sulle prassi stilistico-espressive, sulle differenti radici che avevano contribuito alla costituzione dei repertori liturgici della Cristianità.

Per gli interessi specifici dell'etnomusicologia, lo studio dei repertori sacri costituiva di certo un completamento del panorama conoscitivo sulle espressioni musicali di tradizione orale, sia nei suoi aspetti dialogici o peculiari rispetto al canto profano, nonché per i meccanismi di mediazione, trasferimento e incorporazione creativa di modelli canonici. In secondo luogo, attraverso lo studio dei repertori musicali liturgici e paraliturgici era possibile comprendere, specie in chiave antropologica, i caratteri dell'esperienza religiosa di vaste fasce popolari: una sfera del sentire collettivo in parte altra, ma non sussidiaria rispetto a già indagate e resistenti pratiche culturali pagane e precristiane.

Infine, nella ricca eterogeneità delle culture regionali italiane esaminate dall'etnomusicologia, la pratica del canto sacro costituiva un terreno eccezionale per indagare la reciprocità di

influenze tra un complessivo impiego macro-areale e le peculiari impronte del linguaggio locale. Tutto ciò si manifestava sì nel tempo ordinario, ma con ancora maggiore evidenza in particolari momenti del calendario rituale, quali il Natale, l'Epifania, la Settimana Santa e la Pasqua, le celebrazioni dei Santi Patroni ecc.

Sulla base di questa molteplice polarità di interessi, specie dalla fine degli anni Settanta si aprì un periodo particolarmente proficuo di ricerca e confronto fra i campi disciplinari. Nel 1977 venne organizzato in occasione del Festival *Autunno Musicale* di Como un'iniziale riunione informale e formativa fra i ricercatori che proprio in quella stagione si stavano dedicando a primi rilievi sul canto sacro di tradizione orale. Seguì nel 1983, nella stessa sede, un secondo 'incontro di lavoro' intitolato *La musica liturgica tradizionale / le liturgie popolari italiane*, che incluse anche un concerto eseguito dagli interpreti di repertori religiosi, provenienti da Sicilia, Campania, Piemonte e Sardegna. L'anno successivo fu la volta di un convegno tematico, incentrato sullo studio del *Salmo 50* [il Miserere] *nella tradizione orale e scritta, nelle composizioni polifoniche cristiane, orientali, ebraiche*, anche in questo caso arricchito dall'esecuzione di esempi musicali della tradizione di Sicilia, Sardegna e Umbria. Il culmine di questo laboratorio collettivo di ricerca e studio sperimentale fu raggiunto a Venezia nel 1985 quando, a seguito di un incontro preparatorio (cui parteciparono anche cantori siciliani e sardi), si tenne il Convegno *Venezia tra Oriente e Occidente; Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, al Teatro la Fenice, che fu anche palcoscenico delle *performance* canore di formazioni attive in Sardegna, Lazio e Chiesa siro-giacobita.

Il Convegno rappresentò l'occasione per pubblicare i primi studi dedicati al tema e frutto di quel lavoro collegiale, grazie al volume di Atti, *Musica e Liturgia nella cultura mediterranea* a cura di Piero G. Arcangeli, che significativamente si componeva di due sezioni speculari e dialoganti, l'una dedicata alla

liturgia nella tradizione orale, e l'altra alla liturgia nella tradizione scritta.⁸ Per quanto attiene il versante etnomusicologico, basti qui citare i contributi dello stesso Piero Arcangeli, di Pierluigi Gallo, di Tullia Magrini, di Pietro Sassu e di Ignazio Macchiarella. Quella circostanza fornì poi anche l'opportunità per compiere un bilancio su un filone d'indagine che era stato sì marginale in passato, ma che annoverava alcune eccezioni e soprattutto un eminente precursore nella figura di Leo Levi. Lo studioso infatti, in un panorama di rilievi isolati e discontinui, aveva intrapreso tra il 1954 e il 1962 un'infaticabile e metodica campagna di ricerca volta a fissare le memorie musicali e sonore della tradizione ebraica italiana, nei territori di Piemonte, Lombardia, Liguria, Veneto, Friuli Venezia Giulia, Emilia, Toscana, Marche, Lazio e Puglia. A Levi poi andava il merito di avere saputo interpretare la cultura ebraica italiana nel più ampio panorama della tradizione israelitica, ma allo stesso tempo nelle relazioni di reciprocità con le molteplici peculiarità culturali dell'area mediterranea. Fu infatti per questa ragione che la sua opera proseguì dalla fine degli anni Cinquanta in direzione anche dello studio delle tradizioni espressive delle Chiese cristiane e del mondo islamico.

In diretta successione al convegno veneziano fu pubblicata nel 1987 (e poi riedita nel 2011) una fondamentale raccolta di documenti sonori, intitolata *Canti liturgici di tradizione orale*, frutto della ricerca decennale e corredata da un ampio e puntuale apparato introduttivo e di guida all'ascolto, a cura di Piero Arcangeli, Roberto Leydi, Renato Morelli e Pietro Sassu, con la collaborazione di Carlo Oltolina.⁹ Con quel lavoro veniva presentato per la prima volta uno spaccato esaustivo e comparativo sulle forme del canto sacro in Italia, attraverso esempi salienti delle tradizioni di Valle d'Aosta, Piemonte, Liguria, Lombar-

⁸ P.G. Arcangeli (a cura di), *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*.

⁹ Cfr. P.G. Arcangeli *et al.*, *Canti liturgici di tradizione orale*, Nota, Udine 2011, p. 26 (prima edizione: Albatros, Milano 1987).

dia, Canton Ticino, Trentino, Friuli, Istria, Emilia, Umbria, Lazio, Campania, Sicilia e Sardegna. L'insieme delle iniziative, che abbiamo qui sintetizzato, sottolineavano la necessità, particolarmente avvertita da Roberto Leydi, di un'etnografia d'urgenza, di fronte a una realtà espressiva che, a un'attenta analisi, avvertiva seri segnali di una crisi in atto o di un declino per certi aspetti inarrestabile.

Non si può non osservare che quella fase di impegno collettivo alla ricerca e al confronto si affievolì negli anni a seguire, ma è altrettanto vero che la spinta iniziale aveva determinato un completo sdoganamento dell'oggetto di studio e fu così da stimolo e guida per le successive iniziative di singoli e gruppi di ricercatori impegnati nell'indagine sulle specifiche tradizioni regionali. In anni più recenti, ancora a Venezia, presso la Fondazione Ugo e Olga Levi e grazie al sostegno di Giulio Cattin, furono organizzati nuovi momenti di riflessione collettiva. Un'occasione importante di incontro fu certamente il convegno del 2013, nel decennale della scomparsa di Roberto Leydi, non a caso dedicato al tema ch'egli aveva aiutato ad emergere. Il volume che ne discese, per volontà e cura di Luisa Zanoncelli e Maurizio Agamennone, *Per Roberto Leydi. Canti liturgici di tradizione orale: le ricerche dell'ultimo decennio*, se da un lato riflette sulla passata e centrale stagione di ricerca, d'altro canto fa luce proprio sugli sviluppi contemporanei di quel filone di studio.¹⁰

3. Itinerari di documentazione in Trentino-Alto Adige

In un percorso di avvicinamento ad alcune esperienze performative, nonché in nome dell'attuale centro progettuale ed operativo, passiamo ora a considerare il complessivo panora-

¹⁰ M. Agamennone (a cura di), *Canti liturgici di tradizione orale: le ricerche dell'ultimo decennio: per Roberto Leydi*, Fondazione Levi, Venezia 2017.

ma delle ricerche in area trentina ed altoatesina. Lo sviluppo remoto degli studi sui repertori di canto sacro non si discosta dal ritratto poc'anzi compiuto della realtà nazionale nella sua generalità. Anche nello specifico contesto territoriale, infatti, e in larga parte per le stesse ragioni, l'attenzione degli studi di folklore dall'Ottocento in avanti appare limitata o rivolta prevalentemente alla dimensione poetico-testuale.

Il dato è stato rilevato con attenzione da Renato Morelli, ai quali resoconti mi limito a rinviare; in particolare Morelli, in virtù della sua conoscenza del contesto locale, rivolge l'attenzione su alcune storiche campagne d'indagine che intesero documentare la presenza musicale tradizionale, anche di carattere sacro, nell'area del Tirolo storico. Qui in estrema sintesi, un primo riferimento va alla inchiesta e raccolta di Joseph Sonnleithner del 1819, emanata dalle istituzioni viennesi e indirizzata alle diverse regioni dell'impero.¹¹ Essa produsse una serie di risultati anche nell'ambito della raccolta e trascrizione delle «canzoni spirituali più antiche», con una certa sproporzione fra quanto testimoniarono i responsabili del distretto di Trento e la mole più considerevole di materiali provenienti dall'attuale distretto di Bolzano. Un secondo importante lavoro fu promosso nel 1904, sotto la direzione di Joseph Pommer. Il progetto *Das Volkslied in Österreich* (Il canto popolare in Austria), istituito sulla base di una ripartizione in aree etnico-linguistiche, vide Theodor Gartner come responsabile della ricerca sulla canzone popolare in lingua ladina. L'imminenza del primo conflitto mondiale e una serie di traversie portarono all'interruzione e poi all'oblio di tutta la documentazione fino alla riscoperta negli anni Novanta.¹² Il corpus di trascrizioni di brani testuali

¹¹ A. Carlini, *Una raccolta inedita di musiche popolari trentine (1819): 21 balli popolari trentini per violino raccolti nel 1819 da Joseph Sonnleithner per gli Amici della musica dell'Impero austriaco*, Università degli Studi di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo 1985.

¹² F. Chiochetti *et al.* (a cura di), *Il canto popolare ladino nell'inchiesta Das Volkslied in Österreich (1904-1915)*, 3 voll., Istituto Culturale Ladino

con apparato musicale è certamente molto ampio, sebbene per il Trentino appaia scarsa la documentazione di musiche sacre, ad esclusione di testimonianze dalla Val di Non, riconducibili in particolare ai riti natalizi. Una terza significativa esperienza, anche perché già basata sulla registrazione sonora, è costituita realizzata da Alfred Quellmalz, principiata nel 1940.¹³ Essa fu circoscritta al territorio alto-atesino, poiché strettamente connessa alla documentazione dell'identità culturale e musicale della popolazione di lingua tedesca, cui era imposta l'opzione di una italianizzazione di regime, o l'espatrio nei territori del Reich. L'operazione – aldilà delle circostanze e delle motivazioni – seppe riunire un vasto patrimonio di musica tradizionale, che comprendeva anche i canti liturgici e paraliturgici, in particolare, messe per l'ufficio dei defunti, canti della Stella, di Capodanno e dei Kirchensinger.

Dopo queste campagne storiche e oltre ad azioni sporadiche dal secondo dopoguerra, la ricerca trovò nuovo sviluppo grazie in particolare all'impulso e all'opera di Pietro Sassu, attivo nell'area a partire dal 1976. Egli fu chiamato infatti nel capoluogo trentino, dietro suggerimento di Roberto Leydi, dal neonato «Centro per l'Educazione musicale e la Sociologia della musica». L'attività durò per un triennio, ma il percorso di ricerca proseguì, specie grazie alla collaborazione tra Sassu e il citato Morelli, da quegli anni impiegato come regista alla sede Rai di Trento. Così, in parallelo alle attività di ricognizione, specie nel Tesino, in Val di Fassa e in Val di Cembra, si sviluppava un'inedita progettualità sul piano comunicativo e documentaristico. Nel 1981 venne avviato un ciclo di trasmissioni – condotte in studio da Sassu – dal titolo *Musica a memoria*,

'Majon di Fascegn' e Istituto Ladino 'Micurá de Rù'; Vigo di Fassa e San Martino in Badia 2008.

¹³ T. Nussbaumer, *Alfred Quellmalz und seine Südtiroler Feldforschungen (1940-42): Eine Studie zur musikalischen Volkskunde unter dem Nationalsozialismus*, Lim, Lucca 2001.

che tra i tanti temi dedicò un'attenzione mirata ai canti religiosi del ciclo dell'anno (Natale, Epifania, Sant'Antonio, Settimana Santa). Un duraturo rapporto di cooperazione, risalente al 1979, con l'Istituto Culturale Ladino di San Giovanni di Fassa raggiunse l'apice alla fine degli anni Novanta, con la pubblicazione dei volumi *Musica e canto popolare in val di Fassa*, in cui furono inseriti, in capitolo dedicato, i risultati di una raccolta documentaria sui canti di questua natalizia, condotta dagli autori.¹⁴ In questo quadro tematico si inserisce anche un'altra inchiesta, condotta principalmente da Morelli nella Valle dei Mòcheni, in particolare per la relativa convergenza dei repertori devozionali menzionati poc'anzi. Speciale attenzione è rivolta al ritrovamento a Palù del Fersina della cosiddetta 'raccolta Michi', un volumetto a stampa di 36 «sacri canti» di ampia diffusione orale. Grazie al contributo di Padre Frumenzio Ghetta, si riuscì a scoprire l'identità dell'autore, Don Giambattista Michi, nato a Tesero nella prossima Val di Fiemme nel 1651. Oltre a certificare il radicamento e la resistenza di quelle pratiche canore devozionali e di questua, il ritrovamento apre uno spazio d'indagine sulle relazioni fra le sfere affatto impermeabili della scrittura e dell'oralità e per avanzare ipotesi fondate sull'origine di quelle pratiche d'espressione popolare, riconducibili almeno a un'onda lunga delle disposizioni conciliari tridentine.¹⁵

Ancora in merito al piano della divulgazione culturale, va ricordata la prima edizione della rassegna televisiva sulle *Tradizioni popolari regionali*, promossa nel 1983 da Morelli per la RAI di Trento e dedicata proprio al tema delle *Tradizioni popolari religiose*. Nel 1985, riprendendo il titolo *Musica a*

¹⁴ F. Chiochetti *et al.* (a cura di), *Musica e canto popolare in Val di Fassa*, 2 voll., Istituto Culturale Ladino, Vigo di Fassa, 1995 e 1996.

¹⁵ R. Morelli, *Identità musicale della Val dei Mòcheni. Cultura e canti tradizionali di una comunità alpina plurilingue*, Museo degli usi e costumi della gente trentina - Istituto culturale mòcheno-cimbri, San Michele all'Adige - Palù del Fersina 1996, pp. 105-133.

memoria fu realizzato un secondo progetto televisivo dedicato in parte alla musica liturgica e paraliturgica: ai canti itineranti di questua (canti della Stella in Trentino e a Premana in Valsassina, Pasquelle in Romagna e in Toscana, canti di Capodanno a Castelsardo), ai canti liturgici popolari della Settimana santa (a Ceriana in Liguria e a Santulussurgiu in Sardegna).

Qui vediamo come l'attenzione verso il territorio trentino si affianca a un programma di rilevamento più esteso e a un interesse che abbiamo visto coinvolgere buona parte dell'etnomusicologia italiana a cavallo tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta. La collaborazione tra Sassu e Morelli quindi si sviluppò in campagne di indagine rivolte ai repertori sacri in diverse aree della penisola, di Sicilia e Sardegna, e di documentazione delle diverse iniziative convegnistiche e concertistiche di quegli anni. Quell'opera di documentazione, raccolta sul campo e sul palcoscenico, contribuì infine all'elaborazione dell'antologia discografica *Canti liturgici di tradizione orale* del 1987.

4. *Il presente della pratica*

Abbiamo sin qui osservato come l'apertura di spazi di indagine nei contesti di una pratica localizzata e ricca di varianti fosse supportata da una pari visione panoramica intorno a manifestazioni espressive diffuse e tenute insieme da un filo comune di appartenenza. Tale duplice polarità giovò alla presa di coscienza generale del valore di un patrimonio espressivo già indebolito, cui seguì un'opera di riabilitazione e reinnesto funzionale giocata all'interno delle singole comunità.

In occasione del convegno di cui il presente volume riunisce gli atti, decisi di coinvolgere una di quelle formazioni di canto attive sul territorio trentino e nella fattispecie un gruppo di interpreti legati alla comunità di Faedo. La località era stata protagonista di un percorso di ricerca interna, volto alla riunione dei passati repertori vocali ancora custoditi dalla collettività, ivi

comprese le manifestazioni devozionali.¹⁶ Il gruppo in particolare aveva ripreso l'uso dei cosiddetti *Canti della stella*, ossia l'intonazione itinerante di brani in uso per la questua rituale e drammatica del Natale e dell'Epifania. In preparazione all'incontro di studio, i cantori, guidati da Bruno Filippi, si erano riuniti temporaneamente, dando vita a quello che decisero di intitolare «Laboratorio Corale di tradizione orale Voci Faggittane», anche al fine di riattivare modalità di esecuzione estemporanea del repertorio, mai sopite, ma non più sorrette da quella che era un tempo forma di espressione e di socialità regolare.¹⁷ Se il detto ciclo rituale del Natale, come di altre occasioni devozionali, rappresenta un appuntamento e impegno stabile per ciascuna figura coinvolta, certamente la pratica spontanea di canti di genere profano risulta oggi rarefatta per inevitabili trasformazioni socioculturali, o ancora sostituita da una riproposta propria ad ensemble corali organizzati, aderenti da molto tempo a un modello di rimediazione spettacolare e a un'effettiva rielaborazione del linguaggio musicale.¹⁸

Quale primo brano chiesi al gruppo laboratoriale di eseguire il *Miserere*, nella versione appresa nel paese d'origine di Faedo. Abbiamo già in precedenza accennato agli studi storici e multidisciplinari sul Salmo 50, di cui Giacomo Baroffio evidenziava la «molteplice configurazione rituale e musicale».¹⁹ Egli attribuiva tale dinamica pluralità d'impiego a un sostanziale passaggio da un'espressione prima e puntuale dell'«e-

¹⁶ Cfr. R. Morelli, *Voci alte: tre giorni a Premana*; introduzione di Febo Guizzi; con un contributo di Angelo Rusconi, Fondazione Levi, Venezia 2014, p. 72.

¹⁷ Al Laboratorio hanno partecipato i seguenti cantori: Luca Baldessari, Mauro Barbi, Willi Barbi, Leonardo Brugnara, Rino Dal Piva, Bruno Filippi, Candido Filippi, Ettore Filippi, Sergio Filippi, Graziano Mela, Mauro Pisetta, Roberto Scarpa.

¹⁸ Cfr. G. Raschieri, *Volta la carta. Il canto popolare in Trentino tra '800 e '900*, LIM, Lucca 2024.

¹⁹ Cfr. P.G. Arcangeli *et al.*, *Canti liturgici di tradizione orale*, p. 40.

sperienza individuale del peccatore» verso un piano spirituale allargato, inteso come manifestazione di «lode per la misericordia di Dio».²⁰ Quest'ultimo carattere universale travalica il confine fra le diverse liturgie d'Oriente e Occidente, così come – internamente – le sottili distinzioni fra l'uso canonico e la sua rielaborazione spontanea, alla base delle numerose 'lezioni' popolari.

Da un canto il *focus* su repertori in lingua latina sembrerebbe divergere dal tema principe del lavoro in atto, incentrato invece sulle forme di poesia cantata in volgare. Tuttavia credo sia importante riprendere alcune osservazioni compiute da Don Carlo Oltolina, che come ricordavamo partecipò alle storiche ricerche degli anni Settanta, in parallelo al suo servizio pastorale nella provincia del Verbano-Cusio-Ossola. Proprio nell'illustrazione di due esempi di *Magnificat* e di *Miserere*, registrati dal ricco uso di Viganella in Val Antrona, è contenuto un passaggio significativo, frutto di riflessioni condivise con Roberto Leydi, che ridimensionano una rigida separatezza stabilita sulla base dell'uso linguistico, a favore invece di un'idea di profonda incorporazione e restituzione espressiva di un complesso formulaico all'apparenza impenetrabile.

La tradizione popolare pur non percependo integralmente il significato delle singole parole dei testi latini, aveva coscienza piena dei significati profondi dei diversi canti, che venivano resi con modalità pertinenti. In realtà, come un giorno mi diceva Roberto Leydi, le comunità popolari operavano una vera "traduzione" dei testi latini, non agendo sulle parole, ma utilizzando la musica. Esse cioè, assai prima che intervenisse la Riforma liturgica, portavano nella realtà quotidiana i testi latini, attraverso un'interpretazione musicale che forse attuava la più profonda delle traduzioni possibili.²¹

A questo riguardo, come negli esempi riportati da Oltolina, anche nel presente *Miserere* di Faedo possiamo osservare un

²⁰ *Ibidem.*

²¹ Ivi, p. 49.

complesso meccanismo di traduzione espressiva, che si realizza nell'immissione del testo canonico entro un modello radicato di vocalità alpina, mediante un'organizzazione strutturale delle parti ogni volta ravvivata dall'apporto di componenti creative proprie all'oralità.

Ascolto 1: <<https://vimeo.com/1119859541>>.

Dal repertorio in latino, passiamo ora a rappresentare la sfera dei repertori devozionali in lingua italiana, anche al fine di stabilire alcune prime tracce di contatto tra pratiche orali e attestazioni scritte utili al nostro discorso. Introduco il tema attraverso una delle pratiche devozionali che è resistita nel tempo – specie in Trentino – e che va sotto il nome del rito dei ‘Tre Re’, del ‘Canto della Stella’, delle ‘Beganate di Natale’.

Voglio partire da una descrizione ottocentesca del rito, come riportata da Nepomuceno Bolognini. Il folklorista trentino offre una descrizione della pratica di questua processionale in uso nel periodo natalizio, sottolineandone la collocazione areale, così come una più ampia diffusione. I giovani ragazzi che interpretano le figure dei Magi sono rappresentati nell'atto di «sbrodolare una canzoncina appresa a memoria», probabilmente ricavata, com'egli affermò, «da qualche devota pubblicazione»: un indice, per quanto ipotetico, dell'acquisizione orale di un originario testo scritto. La questua, che ha come ricavato per lo più frutti invernali, si conclude con un ringraziamento all'accoglienza degli abitanti. L'autore riportava poi tre canti, due in italiano (dall'*incipit Dolce felice notte e Noi siamo li tre Re dell'oriente*) e uno nuovamente in latino (l'antico e noto inno di Natale *Puer natus*), pur con alcuni interessanti inserti in volgare, significativi anche per il rilievo di Bolognini su legami ed intrecci fra diversi codici comunicativi.²²

²² N. Bolognini, *Usi e costumi del Trentino*, «Annuario - Società degli Alpini Tridentini», XIII (1886-1887), pp. 320-325.

| I. ^a Sera. | II. ^a Sera. | III. ^a Sera. |
|--|--|---|
| Dolce felice notte Più chiara d'alcun giorno Aer di luce adorno Grata stella | Puer natus in Betlem, in Betlem Mundi gaudia Jerusalem Laetamine in domino In novo anno | Noi siamo li tre Re dell'oriente Che abbiamo visto la gran stella La qual portò novella Del Signore |
| Vergine madre e bella Di quel che il mondo regge I pastori non più gregge Giuseppe Santo | Hich jacet in presepio, in presepio Quod puer erat Dominus Laetamine in domino In novo anno | Qual'è nato il Redentore Redentor di tutto il mondo Qual'è nato nel profondo Per il peccato |
| Or mentre ch'io canto Fratelli mie parole Ognun col sommo sole In terra splende | Cognovit bue et asinò, et asinò Quod puer erat Dominus Laetamine in domino In novo anno | Noi abbiam molto cavalcato Seguitando la gran stella Dall'oriente in questa terra La notte e il giorno |
| Un coro d'angeli scende Al di sopra la capanna Cantando tutti, ossanna, Gloria al cielo | Hodie virgum peperit, peperit De Virgo Jesum floruit Laetamine in Domino In novo anno | Noi andiam per sto contorno Se 'l possiamo ritrovare Noi vogliamo adorare Quel gran Signore |
| Mandiamo il duro gelo Lontan dai nostri cuori Cantiamo coi pastori Tanto ardenti | Verbum caro factum est factum est Qui Deus homo natus est Laetamine in Domino In novo anno | Ancor per fargli onore Vogliam fargli d'un bel dono Oro, Mirra e Incenso buono Presentare |
| Non siamo vili armenti Nemmeno altieri monti Noi siamo fidi e pronti Al bel Messia | Laudemus Virgo Maria, Virgo Maria Per infinita saecula Laetamine in Domino In novo anno | Noi andiamo ad adorare Gesù Cristo al mondo è nato Il quale fu mandato Re dei Giudei |
| Noi andiamo in compagnia Coi tre Magi dell'oriente Ognun col suo presente A lui s'inchina | Laudemus Santa Trinitas, Trinitas Per infinita saecula Laetamine in Domine In novo anno | Orsù dunque fratelli miei Qui non c'è tempo da stare Noi vogliamo seguitare La nostra via |
| A te alma regina Cantiamo e presentiamo Il cuor che noi abbiamo Al tuo bel figlio. | In hoc Natalis gaudio, gaudio Benedicamus Domino Laetamine in Domino In novo anno. | Questo Santo e ver Messia Qual'è nato da Maria Gesù Cristo in carne pura Noi andiamo alla ventura Per adorarlo. |

Con l'*incipit Dolce felice e lieta notte*, il primo testo citato compariva già nel *Libro primo delle laudi spirituali* [...], una raccolta riunita dal domenicano Serafino Razzi e pubblicata a Venezia nel 1563, per poi trovare fortuna e riapparire in numerose riedizioni.²³ Quella direttamente successiva, del 1577, sembra essere *Il terzo libro delle laudi spirituali, stampate ad instantia delli reuerendi*

²³ S. Razzi, *Libro primo delle laudi spirituali da diuersi excell. e diuoti autori antichi e moderni composte. Le quali si vsano cantare in Firenze nelle chiese doppo il Vespro o la compieta a consolatione e trattenimento de' diuoti serui di Dio. Con la propria musica e modo di cantare ciascuna laude come si è usato da gli antichi, et si usa in Firenze*. Raccolte dal r.p. fra Serafino Razzi fiorentino, dell'ordine de' frati Predicatori, a contemplatione delle monache & altre diuote persone. Nuouamente stampate. In Venetia: ad instantia de Giunti di Firenze, 1563 (Stampata in Venetia: per Francesco Rampazzetto: ad instantia de gli heredi di Bernardo Giunti, 1563), pp. 56-57.

padri della Congregatione dell'Oratorio, il cui compilatore fu però lo spagnolo Francisco Soto de Langa.²⁴ In essa raccolta ritroviamo anche una seconda lauda, *L'unico figlio dell'eterno padre*, che è ugualmente conservata nel repertorio tradizionale trentino. Il brano è regolarmente eseguito dalla formazione di Faedo nell'originario spazio rituale stabilito dal calendario festivo, così come fu proposto ai fini di studio in occasione del passato convegno.

Ascolto 2: <<https://vimeo.com/1119862689>>.

Con l'esempio ora illustrato ci troviamo certamente nell'ambito della cosiddetta lauda filippina e all'interno di un nuovo fermento spirituale che prese l'avvio in età post-tridentina. Benché dunque sia evidente che tale produzione rappresenti la fase tarda in un processo di evoluzione temporale della lauda, va altrettanto considerata come anello di una catena trasformativa, non pienamente svincolato cioè dalla lunga vicenda anteriore di composizione di un repertorio. Alla stessa maniera il confronto con la pratica performativa dell'oggi – perciò a distanza di un altrettanto significativo lasso temporale – costituisce un buon terreno sperimentale di ragionamento sul rapporto tra fissazione scritta, il perdurante esercizio orale e la semi-oralità.²⁵ Faccio qui ricorso a quest'ultima categoria, pensando specificamente al ruolo detenuto da raccolte 'd'uso' che – come dimostrato – ebbero nel territorio trentino un luogo anche di probabile emanazione. La stessa condizione mediana risiede altresì nella loro particolare dotazione del solo apparato testuale, in assenza invece di quello melodico, inevitabilmente affidato alla memoria.²⁶

²⁴ F. Soto de Langa, *Il terzo libro delle laudi spirituali, stampate ad instantia delli reuerendi padri della Congregatione dell'Oratorio. Con vna instruttione per promouere, e conseruare il peccatore conuertito*. In Roma: per li heredi di Antonio Blado, 1577.

²⁵ Ricorro qui alla categoria della semi-oralità, specie in riferimento a raccolte 'd'uso' contenenti parte di quegli stessi repertori rituali.

²⁶ Il ragionamento riguarda in particolare le diverse edizioni dell'opuscolo di G.B. Michi, *Sacri canti, ovvero raccolta di varie canzoni spirituali latine*,

Un terzo brano interpretato dal gruppo di cantori di Faedo inizia con il verso *In questa santa notte dell'Oriente* ed ha uno spiccato carattere narrativo. Talora esso è indicato con il titolo *I tre re magi continuatamente*, o ancora *I tre re magi conti*, per l'effetto di tmesi dell'avverbio, che si verifica in alcune versioni.²⁷ La presenza è stata documentata in misura marginale durante le più recenti ricerche in Trentino, mentre si è conservata maggiore testimonianza in area veneta e lombarda.²⁸ L'esecuzione attuale deriva pertanto da una pratica di innesto esterno, ma altrettanto naturale, nell'esperienza recente di rifunzionalizzazione del rito all'interno della comunità.

Ascolto 3: <<https://vimeo.com/1119863295>>.

La struttura di racconto, espressa in apertura, sembra aderire all'impianto delle Sacre rappresentazioni della Natività, quali la vicenda del pastore Gelindo, e ancor oggi vive in alcune aree del Piemonte. In un lavoro dedicato a tali *performance* teatrali moderne, Roberto Leydi evidenziava come i testi drammatici inscenati fossero regolarmente inframmezzati da lodi cantate, non composte direttamente per l'occasione, ma certo frutto di un riuso. Esse testimonierebbero infatti la permanenza e nuova destinazione di

*e volgari, da cantarsi nelle solennità della natività, circoncisione, epifania, e resurrezione di Nostro Signor Gesù Cristo. Con l'aggiunta d'alcune nove Lodi alla Beatissima Vergine. Operetta dilettevole, e spirituale, raccolta, e data in luce da pre Gio. Battista Michi di Fiemme. Sulla base dei dati anagrafici relativi al compilatore, così come del periodo di attività di stamperie trentine e venete, l'opera sarebbe databile a un periodo a cavallo tra gli ultimi decenni del Seicento ed i primi del Settecento. Per approfondimenti in proposito, rinviamo a R. Morelli, *Identità musicale della Val dei Mòcheni*, pp. 106ss.*

²⁷ Cfr. R. Morelli, *Stelle, Gelindi, tre re: tradizione orale e fonti scritte nei canti di questua natalizio-epifanici dell'arco alpino dalla Controriforma alla globalizzazione*, Nota, Udine 2014, pp. 265-267.

²⁸ Cfr. B. Pianta (a cura di), *LP Documenti della cultura popolare in Lombardia 3: I protagonisti: le mondine di Villa Garibaldi*, Albatros, Milano 1975, lato A, traccia 4; S. Zanolli, *Tradizioni popolari in Valpolicella: il ciclo dell'anno*, Centro di documentazione per la storia della Valpolicella, Verona 1990, pp. 70-72; 95-99.

componenti antichi, nonché la loro circolazione, anche attraverso il tramite dei cantastorie e delle stampe popolari.²⁹

In stretta connessione, l'ultimo brano proposto dal gruppo di cantori è *Fra l'orrido rigor di stagion cruda*, del quale possediamo la traccia certa di un'adozione all'interno della recita del 'pastore Gelindo', come documentata in alcuni canovacci a stampa ottocenteschi. A proposito della datazione, non abbiamo notizie inequivocabili in merito all'origine di testo e melodia, per quanto i meccanismi descritti di reimpiego lascino ipotizzare una filiazione remota, presumibilmente prossima a una produzione laudistica tarda. Infine sul piano della localizzazione specifica, questo è un caso dimostrato della continuità d'uso nel contesto dei riti natalizi a Faedo, poiché il canto fu ricavato dalla viva memoria orale della stessa comunità.³⁰

Ascolto 4: <<https://vimeo.com/1119862050>>.



Il Canto della Stella a Faedo, Faedo (TN), 5 Gennaio 2007
(per gentile concessione di Bruno Filippi).

²⁹ R. Leydi, *Gelindo ritorna: il Natale in Piemonte*; con una nota di Umberto Eco, Omega, Torino 2001, pp. 321ss.

³⁰ Cfr. R. Morelli, *Stelle, Gelindi, tre re*, pp. 269-271.

