

“La öna te köna ...”. L’universo femminile nella cultura musicale di tradizione orale in Val Badia

Barbara Kostner – La Val/La Valle in Badia

Abstract

Una cultura musicale, un repertorio di canzoni e di musiche si possono osservare e studiare da diverse prospettive, seguendo interessi molteplici e rispondendo a domande diverse quali ad esempio la componente linguistica, la polivocalità, il tipo di emissione vocale, la funzione dei brani, il percorso storico e molte altre ancora. In questo contributo si cerca di seguire la traccia dello specificatamente femminile nella musica tradizionale in Val Badia sulla base del materiale proveniente da diverse raccolte sul campo condotte su quest’area e appoggiandosi alle basi teoriche fornite dall’etnomusicologia con gli studi dedicati al tema *musica e genere*.

1. Gli studi su musica e genere in etnomusicologia

La presa di coscienza che una vasta gamma di aspetti materiali e intellettuali dell’esistenza non sono ‘neutri’, ma al contrario sono influenzati dal genere, ha continuato a diffondersi e a generare negli ultimi decenni del secolo scorso la riconsiderazione di molteplici fenomeni culturali, inclusa la musica.¹ In questo periodo si pongono le basi per uno studio dell’attività sonora che tenga conto degli aspetti di genere sulla base del fatto che in molte società le donne e gli uomini appaiono occupare sfere espressive distinte eppure complementari. Osservando il carattere differenziato dei repertori musicali maschili e femminili viene usata spesso la dicotomia “maschile pubblico” e “femminile privato” riflettendo l’associazione degli uomini con l’autorità e il potere e le donne con il mondo domestico. È bene ricordare tuttavia che su questo approccio la discussione è aperta, visto che alcuni studi hanno dimostrato che anche repertori elettivamente

¹ Magrini (2022, p. 212).

Part of

Videsott, P. & Videsott, R. (Eds.). (2025). *Ladin, Ladins, Ladinia. Publicazion en onour de Lois Craffonara per si 85 agn : Festschrift für Lois Craffonara zum 85. Geburtstag : Miscellanea in onore di Lois Craffonara per il suo 85° compleanno*. bu,press. 431
<https://doi.org/10.13124/9788860462060>



te femminili possono avere carattere di comunicazione pubblica.² Quando si propose il nuovo concetto di genere, lo scopo principale era la rivalutazione delle donne nei vari campi dell'esistenza e della cultura.³ Vari studi convergono sul fatto che le identità femminili e maschili sono soprattutto trasmesse culturalmente e che gli studi sul genere siano in grado di influenzare positivamente il disequilibrio sociale che esiste ancora nei confronti delle donne, di colmare lacune nel sapere sulla musica femminile e dare nuova interpretazione al materiale storico.⁴

L'organizzazione internazionale di studio International Council for Traditional Music and Dance (ICTMD) è un'organizzazione accademica che mira a promuovere lo studio, la pratica, la documentazione, la conservazione e la diffusione della musica e della danza di tutti i paesi. A tal fine organizza conferenze mondiali, simposi e pubblica la rivista *Traditions of Music and Dance* e il *Bollettino dell'ICTMD* (<https://www.ictmusic.org/>). Uno dei ventitre gruppi di studio che compongono questa organizzazione è il *gruppo di studio Gender and Sexuality* che ha stabilito i propri obiettivi durante gli incontri del gruppo di studio alla *Freie Universität Berlin* nel 1987 e alla *Sunway University* a Kuala Lumpur nel 2024. Sul sito ICTMD sono elencati questi obiettivi: stimolare l'indagine critica su genere e sessualità nella ricerca e nella pratica musicale e coreutica, identificare le lacune nella ricerca su genere e sessualità nella musica e nella danza a livello globale, ampliare le basi metodologiche e teoriche della ricerca musicale e coreutica in relazione a genere e sessualità, inclusi gli approcci intersezionali, esaminare criticamente la discriminazione e la violenza basate su diverse identità di genere e sessualità e supportare coloro che potrebbero essere emarginati a causa del loro genere e/o della loro sessualità, fornire un forum per la presentazione e l'interpretazione di nuovo materiale e la diffusione dei risultati della ricerca, incoraggiare la comprensione di genere e sessualità nella musica e nella danza, nel suono e nel movimento (<https://ictmusic.org/studygroup/gender>).⁵

Puntando lo sguardo sul nostro principale luogo geografico e culturale d'in-

2 Magrini (2002, pp. 212–213).

3 Magrini (2002, p. 215).

4 Haid (2005, p. 26).

5 È bene ricordare per completezza che un approccio "riflessivo" alla disciplina prende in considerazione il fatto che non solo le musiche ma anche i ricercatori sono dotati di genere e che questo può influenzare sia l'accesso ai vari repertori che il successo della ricerca sul campo. Inoltre dopo gli studi dedicati al genere sono stati fondati i *queer studies* che includono tutte le figure che infrangono il semplice modello dualistico che divide l'umanità in uomini e donne ipoteticamente eterosessuali (Magrini 2002, p. 215).

teresse notiamo che le raccolte di musica tradizionale delle Alpi rivelano interessanti ‘tratti femminili’ sfuggiti spesso alla nostra attenzione. Esiste un ruolo specifico della donna in alcuni riti musicali tradizionali, esistono canti speciali, cantati solo da donne, strumenti musicali suonati principalmente da donne e molti canti sulle donne.⁶

2. Registrazioni sonore di interesse etnomusicologico in Val Badia

In questo primo tentativo di inquadrare in una nuova prospettiva la musica tradizionale in Val Badia si prenderanno in esame solo alcune raccolte che hanno fornito all’attenzione degli studiosi documenti sonori, tralasciando le raccolte condotte per via epistolare o che hanno fornito documenti cartacei.

In quanto terra di confine, nel senso di area nella quale le differenze convivono e interagiscono, la Val Badia possiede un repertorio canoro di tradizione orale vasto ed eterogeneo, che spazia dal canto narrativo, ai *Heimatlieder*, alle canzoni in lingua tedesca o in tedesco dialettale, al repertorio delle ballate italiane, ai canti degli Alpini e altro ancora.⁷

La prima raccolta sistematica condotta sull’attuale territorio italiano effettuata registrando su nastro brani e musiche è quella del musicologo tedesco Alfred Quellmalz (1899–1979) avviata nel 1940 per documentare i beni culturali musicali degli optanti in Sudtirolo.⁸ La raccolta fu fortemente connotata dal contesto storico nel quale nacque. Il periodo in questione fu infatti caratterizzato dalla politica di repressione fascista attuata in Sudtirolo dal regime di Mussolini, attraverso l’italianizzazione di tutti i nomi di famiglia, il divieto di usare le lingue ladina e tedesca, l’italianizzazione dei toponimi, la censura della stampa, la limitazione e il soffocamento della vita culturale in tutti i sensi. La cosiddetta Opzione del 1939 fu un compromesso stipulato fra Hitler e Mussolini per “concedere” alle due minoranze presenti sul territorio sudtirolese di scegliere se emigrare in Germania, abbandonando la propria terra, o rimanere in patria sottponendosi di fatto ad un annullamento della propria identità.

6 Haid (2005, p. 26).

7 Kostner & Vinati (2004, p. 19).

8 Kostner & Vinati (2017); Nussbaumer (2000; 2001).

Quellmalz fu incaricato dalla cosiddetta *Südtiroler Kulturkommission* dipendente dall'organizzazione di ricerca nazionalsocialista *Deutsches Ahnenerbe*, delle S.S., che aveva lo scopo di conservare un'immagine ideologicamente ripulita della cultura popolare altoatesina, e di reperire prove scientifiche che dimostrassero la continuità culturale germanica e il carattere tedesco dell'Alto Adige negli usi, nei costumi, nell'architettura e nella musica popolare. La raccolta di Quellmalz si basò sui gruppi linguistici tedesco e ladino, tralasciando, per ovvi motivi, i *Welschtiroler* che parlavano italiano e vivevano già da decenni nella Bassa Atesina, e gli operai italiani immigrati a Bolzano negli anni Trenta del Novecento.⁹ Ciò che interessa evidenziare in questa sede è che Quellmalz fu il primo ricercatore ad utilizzare per una ricerca sistematica sul campo un magnetofono (il modello K4 prodotto dalla ditta AEG).



Fig. 1 – Alfred Quellmalz (1899–1979) (Kostner/Vinati 2017).

9 Nussbaumer (2000, p. 119).



Fig. 2 – Gruppo di canto a S. Vigilio di Marebbe durante una seduta di registrazione nel 1941 (Kostner/Vinati 2017).

La questione più importante da affrontare in relazione a questa ricerca ad ogni modo non è di carattere musicale, ma di carattere storico-politico: “Come valutare una ricerca scientifica condotta sotto un regime totalitario?” Non si tratta quindi di un reperto oggettivo: i motivi che condussero a questa ricerca, il contesto nel quale venne effettuata, il clima sociale e politico in Germania e in Italia in quegli anni, e di conseguenza l’ideologia dalla quale provenivano e nella quale agivano i ricercatori, sono elementi che contribuiscono a rendere questa vasta operazione di raccolta discussa e controversa.

A metà degli anni Sessanta del secolo scorso, Helga Dorsch (1940–2019) svolse, nel contesto della sua tesi di laurea in romanistica, una serie di registrazioni in Val Badia. Il suo intento era quello di ricercare ciò che era rimasto nella memoria delle persone della canzone popolare in lingua ladina, ponendo l’accento sulla differenza tra canto popolare (*Volkslied*) e canto popolaresco (*Volkstümliches Lied*) e registrando anche alcuni canti per l’infanzia, canti religiosi, canti di lavoro in lingua ladina.¹⁰ Le registrazioni furono effettuate su nastro magnetico ed oggi sono state restaurate e riportate in un CD che contiene 28 brani, conservato all’Istitut Ladin Micurá de Rü a San Martino (BZ).

10 Dorsch-Craffonara (1974; 1997).

Nel 1998 nel contesto della mia tesi di laurea in etnomusicologia ho intrapreso una ricerca etnomusicologica nel paese di Pieve di Marebbe (BZ) documentando i canti di un'intero anno liturgico.¹¹

Nel 2002 l'Istituto Ladino *Micurá de Rü* ha affidato a me e Paolo Vinati l'incarico di svolgere una campagna di ricerca sistematica in Val Badia. Una ricerca etnomusicologica che ha investito tutti i comuni della valle raccogliendo su cassette DAT e Minidisc le testimonianze di un gran numero di persone appassionate al fare musica e al canto tradizionale. Il risultato consiste in 1007 documenti sonori registrati, tra i quali canti religiosi e profani, brani strumentali, filastrocche e giochi infantili, orazioni, interviste riguardanti le modalità esecutive e i momenti del fare musica.¹²

Nel corso del 2003 è stata attivata da Paolo Vinati e da me una ricerca per riunire, presso l'Istituto Ladino *Micurá de Rü*, tutte le registrazioni sonore di nostra conoscenza, riferite al canto e alla musica tradizionali della Val Badia effettuate nel corso del Novecento e del nuovo secolo con l'intento di agevolare il reperimento di tali documenti, facilitandone la fruizione sia allo studioso che all'appassionato di tradizioni musicali. Tutti i documenti sono stati riversati su 45 CD e schedati in un catalogo informatico per poter rendere efficace qualsiasi tipo di ricerca.¹³

In questo saggio ho deciso di seguire il cammino tracciato da Gerlinde Haid nel suo lavoro sul ruolo della donna nella musica tradizionale alpina,¹⁴ perché ho trovato nella costruzione del suo discorso un valido aiuto nell'affrontare l'argomento anche in riferimento alla Val Badia. Si cercherà quindi di tracciare un percorso seguendo il filo rosso dello specificatamente femminile nel repertorio registrato nel corso dell'ultimo secolo in Val Badia tentando di esemplificare di volta in volta attraverso una registrazione sonora ciò che si va a dire. È bene ricordare, in ogni caso, che non c'è alcuna pretesa di esaustività nella scelta e presentazione degli esempi proposti.¹⁵

11 Kostner (2002).

12 Gli esiti sono pubblicati parzialmente in un'antologia con allegato un CD audio (Kostner & Vinati 2004). Tutti i documenti audio, assieme ad una cospicua documentazione fotografica, sono stati catalogati e conservati presso l'Istituto Ladino *Micurá de Rü* a San Martino (BZ), consultabili online sotto la sezione mediateca > Archirides etnomusicologiche.

13 Le registrazioni si possono consultare in rete su: <https://www.micura.it/it/servizi-online/mediateca-schema-2?view=article&id=472>: archirides-etnomusicologiche&catid=2. [ultimo accesso: 30 giugno 2025].

14 *Frauen gestalten. Zur Rolle der Frau in der Volksmusik Österreichs und den Alpen* (Haid 2005).

15 I testi sono stati trascritti così come sono stati registrati, con tutte le incoerenze sintattiche, grammaticali o ortografiche che se da un lato rendono a volte di difficile comprensione

3. Il ruolo della donna nella musica tradizionale alpina

Secondo Gerlinde Haid il tema del ruolo femminile nella musica alpina si può circoscrivere sistematicamente secondo le seguenti categorie analitiche:

- fenomeni estetico-musicali: voci femminili, voci maschili
- fenomeni sociologici: tradizioni canore femminili, canto femminile nei lavori e in socialità
- fenomeni letterari: canti sulle donne come genere letterario.¹⁶

3.1 Fenomeni estetico-musicali: voci femminili, voci maschili

Gerlinde Haid spiega che quando ci troviamo di fronte alla divisione fra voci maschili e femminili rigidamente rispettata probabilmente siamo di fronte all'espressione estetica di ruoli sociali definiti.¹⁷

Nel brano seguente ogni strofa del salmo 116 viene intercalata da un ritornello in lingua italiana. Il brano si sviluppa alternando la lingua latina, il testo del salmo, ad un testo devozionale italiano. La parte salmodica viene intonata da un solista, la prima metà del ritornello italiano è eseguita dalle voci maschili e gli ultimi tre versi da quelle femminili. È degna di nota la particolarità dell'uso di più registri linguistici all'interno dello stesso canto. Questo brano figura in tre raccolte di preghiere e canti.¹⁸ I tre versi del ritornello affidati alle donne sono stati riscontrati in Trentino, precisamente a Noarna in Vallagarina, prima del 1914.¹⁹ In Val dei Mòcheni, a Palù del Fersina, è presente il brano intero, al quale è accostata una melodia diversa.²⁰ La suddivisione fra voci femminili e maschili

lo svolgersi del testo, dall'altro sono il risultato dei meccanismi di trasmissione orale. Quanto alle trascrizioni musicali, ove presenti, esse sono state trascritte direttamente dai documenti registrati, senza interventi correttivi o interpretativi, cercando di rendere la trascrizione il più possibile fedele alle esecuzioni registrate. Le registrazioni e le trascrizioni corrispondenti non sono documenti assoluti, in quanto una delle caratteristiche della musica popolare è proprio la variabilità, legata a diversi fattori, quali la composizione del gruppo canoro, le diverse circostanze ambientali, il particolare stato d'animo degli esecutori, l'importanza oggettiva dell'occasione di canto e altro ancora.

16 Haid (2005, p. 27).

17 Haid (2005, p. 28).

18 Raccolta di cantici (1933); Preghiere e canti (1951); Istruzioni preghiere (s. d.).

19 Pedrotti (1976, p. 296).

20 Morelli (1996, p. 532–533).

in questo caso è rovesciata rispetto alle modalità esecutive marebbiane (il salmo è affidato alle donne, la strofa italiana a tutti), inoltre la versione mòchena comprende una strofa in più.²¹



66

Uomini: Lau - da - to sem - pre si - a

il no - me di Ge - sù

e di Ma - ri - a

Donne: e sem - pre sia lo - da - to

i - l no - me di Ge - sù ____

et il ver - bo/in - ca - ar - na - to

21 Kostner (2002, p. 159, p. 160).

Voci: Gabriella Willeit in Rindler (n. 1933), Lucia Rindler (n. 1974), Zilia Willeit in Facchini (n. 1953), Ludwig Rindler (n. 1970), Markus Rindler (n. 1972)

Pieve di Marebbe, 10.11.1998

Registrazione di Barbara Kostner

Solisti: Laudate Dominum omnes gentes,
 laudate eum, omnes populi.

Uomini: Lodato sempre sia
 Il nome di Gesù
 E di Maria.

Donne: E sempre sia lodato
 Il nome di Gesù
 Il verbo incarnato

Solisti: Quoniam confirmata est super nos Misericordia eius
 Et veritas Domini manet in aeternum

Uomini: Lodato sempre sia
 Il nome di Gesù
 E di Maria.

Donne: E sempre sia lodato
 Il nome di Gesù
 Il verbo incarnato

Nei casi in cui un gruppo di donne si trovi a cantare tra di loro, una di loro potrà realizzare una parte vocale grave nel tentativo di sostituire quella di un basso funzionale e creare un fondamento sonoro, andando a toccare una zona alquanto grave dell'estensione vocale femminile

Il contrario, cioè la sostituzione delle parti maschili più acute attraverso voci femminili in cori misti è anch'essa al giorno d'oggi molto frequente. È interessante notare tuttavia che esistono casi in cui gruppi maschili (si pensi ad esempio a quintetti vocali in Carinzia del Sud, oppure in Corsica, in Sardegna) danno particolare importanza al fatto che le parti acute dell'impianto polivocale vengano effettivamente eseguite da uomini e non da donne. In questo caso i motivi di tale scelta non sono solo estetici. Questo significa che nella musica tradizionale nulla ha una funzione estetica di per sé: se esistono casi in cui le

voci maschili non possono essere sostituite da voci femminili o viceversa sicuramente si tratta dell'espressione estetica di ruoli sociali.²²

3.2 Fenomeni sociologici - Tradizioni femminili

Da sempre le donne hanno avuto un ruolo fondamentale nei riti legati al ritmo della vegetazione, al ciclo dell'anno e della vita.²³ Le ninne nanne, le rime, i giochi infantili costituiscono, con le formule magiche, i gridi, i richiami, certi canti ritmici di lavoro, certi canti rituali, un elemento molto importante del cosiddetto folklore di base, cioè del fondamento arcaico della comunicazione orale/tradizionale.²⁴

Accanto alla funzione principale della ninna nanna, cioè quella di fare addormentare il bambino, essa trasmette le basi della sua cultura (il vocabolario, le strutture linguistiche).

La seguente filastrocca è testimoniata già all'inizio del XIX secolo in Val Badia e serve per imparare le ore del giorno.²⁵



Fig. 3 – Maria Moling “de Cestun” durante un'intervista (Kostner/Vinati 2004).

22 Haid (2005, p. 28).

23 Haid (2005, p. 30).

24 Leydi (1997, p. 38).

25 Chiocchetti (2007, p. 602), Dorsch (1998, pp. 310–311), Kostner & Vinati (2024, p. 37).



Voce: Zilia Frontull (n. 1923)

San Vigilio di Marebbe, 25.07.2002

Registrazione di Barbara Kostner e Paolo Vinati.

La öna te köna
les döes söles paröes
les trei it a Pecei
les cater endalater
les cinch sön paroncinch
les sis sön ches sis
les set te let
les ot ten bagot
les nö te n chitl nö
les diesc te Gsies
les önesc sön ches rödenes
les dodesc adabroderes

Traduzione: *All'una nella culla / alle due sui pantani / alle tre dentro a Pecei / alle quattro in pezzi / alle cinque sul balcone / alle sei su quelle siepi / alle sette nel letto / alle otto in un mucchio di fieno / alle nove in una gonna nuova / alle dieci dentro a Casies / alle undici sui pendii ripidi / alle dodici rotolando*

Anche le rime e i giochi ritmici (con i quali, ad esempio, si fa saltare il bambino sulle ginocchia fingendo di farlo cadere oppure si fanno battere ritmicamente le mani, o riconoscere le parti del corpo) hanno accanto alla funzione del gioco, quella didattica di aiutarlo a coordinare i movimenti e i riflessi. Le tre rime seguenti vengono recitate per far apprendere al bambino i nomi delle dita delle mani, tenendole ad una ad una.²⁶

26 Kostner & Vinati (2004, pp. 31–33).



Voce: Maria Moling "de Cestun" (n. 1922)

La Valle, 13.08.2002

Registrazione di Barbara Kostner e Paolo Vinati.

Chësc ti mustrâns a chisc mituns cancalé che orôn ti mustrè val d extra. Po ti mustrâns la man, meton man dal poresc y:

L copa piedli

L leca ciadin

chël gran lunghin

chël dal anel

y l pic purcel!

Traduzione: *Questo mostravamo ai bambini quando volevamo fare loro vedere qualcosa di speciale. Allora mostravamo loro la mano, incominciando dal pollice e: l'ammazza pidocchi / il lecca ciotola / il gran lunghino / quello dell'anello / e il piccolo porcello!*



Voce: Clara Tavella Kostner (n. 1933)

Corvara, 07.04.2002

Registrazione di Barbara Kostner e Paolo Vinati.

Das ist der Daumen

der schüttelt die Pflaumen

der hebt sie auf

der trägt sie heim

und der kleine Schelm

isst sie ganz allein

Traduzione: *Questo è il pollice / questo scuote le prugne / questo le raccoglie / questo le porta a casa / e il piccolo birichino / le mangia tutte da solo.*



Voce: Clara Tavella Kostner (n. 1933)

Corvara, 07.04.2002

Registrazione di Barbara Kostner e Paolo Vinati.

Dice il pollice "ho fame"

dice l'indice "non c'è pane"

dice il medio " come faremo?"

dice l'anulare "ruberemo"

il mignolo dice "nica nica chi ruba si impicca"

La rima seguente serve per far saltare il bambino sulle ginocchia. Alla parola *plumps* si allargano le gambe fingendo di lasciarlo cadere e provocando lo spavento divertito del bambino. Lo scopo non è solo quello di far divertire il bambino ma anche quello di contribuire al coordinamento dei movimenti corporali e delle reazioni emotive (la finta caduta).²⁷



Voce: Clara Tavella Kostner (n. 1933)

Corvara, 07.04.2002

Registrazione di Barbara Kostner e Paolo Vinati.

Hoppa hoppa Reiter

wenn er fällt dann schreit er

fällt er in den Graben

fressen ihn die Raben

fällt er in den Sumpf

macht der Reiter plumps!

27 Kostner & Vinati (2004, p. 28).

Traduzione: *Hoppa, hoppa cavaliere / quando cade grida/ urla / se cade nel fosso / lo mangiano i corvi / se cade nella palude/pantano / il cavaliere fa plumps (cade) !*

Il canto successivo possiede la particolarità di lasciare determinati spazi all'estro improvvisativo di chi canta.²⁸ Secondo il racconto di un'informatrice,²⁹ infatti, per fare divertire i bambini lei inventava continuamente nuove strofe.



Voce: Zilia Frontull Rungger (n. 1923)

San Vigilio di Marebbe, 16.08.2002

Registrazione di Barbara Kostner e Paolo Vinati.

Al vegn la plöia ara vegn da Sarjëi
Ara bagna chi pici che va pa sö Biëi
Al vegn la plöja ara vegn da chi fop
Ara bagna le pere co va co le slop
Al vegn la plöia ara vegn da chi jus
Ara bagna chi pici co va por chi trus
Al vegn la plöia ara vegn pa da ci
Ara bagna chi pici co mangia cancì
Al vegn la plöia ara vegn da chi teć
Ara bagna chi pici co bagna le let

Traduzione: *Viene la pioggia viene da Sarjëi (un maso sopra l'abitato di S. Vigilio di Marebbe) / E bagna i piccini che vivono su Biëi (un maso sopra l'abitato di Pieve di Marebbe) / Viene la pioggia viene da quelle forre / E bagna il padre che va col fucile / Viene la pioggia viene da qui passi / E bagna i piccini che vanno per quei sentieri / Viene la pioggia viene dal cielo / E bagna i piccini che mangiano casoncelli (mezzelune di pasta ripiene di spinaci e/o ricotta) / Viene la pioggia viene da quei tetti / E bagna i piccini che bagnano il letto*

28 Kostner & Vinati (2004, p. 43); Dorsch-Craffonara (1974, p. 309).

29 Informazione avuta da C. F. durante l'intervista del 26.08.2002.

L'ultimo esempio riferito al repertorio infantile riguarda il ruolo importante delle donne nella trasmissione della “superstizione” (streghe, orchi, altri esseri spaventosi).³⁰



Voce: Hilda Deval Schuen (n. 1952)

La Valle – Romestluns, 22.07.2002

Registrazione di Barbara Kostner e Paolo Vinati.

Tarina Tarocia

sëgn sunsi pa bel söl prüm scalin

Tarina Tarocia

sëgn sunsi pa bel söl scundo scalin

Tarina Tarocia

sëgn sunsi pa bel söl terzo scalin

Tarina Tarocia

sëgn vëgni pa bel a t'chirì

Traduzione: *Tarina (Caterina) Tarocia / adesso sono già sul primo gradino / Tarina Tarocia
adesso sono già sul secondo gradino / Tarina Tarocia / adesso sono già sul terzo gradino / Tarina
Tarocia / adesso vengo già a cercarti*

Un caso davvero interessante legato a riti musicali o tradizioni femminili è il cosiddetto “lamento nuziale”. In molte culture è conosciuto il “lamento funebre”. In Finlandia, Georgia, Grecia, Italia, Albania, Irlanda, esistono delle vere e proprie professioniste del lamento funebre. In Corsica c’è il caso di lamenti funebri adattati a ninne nanne. La qual cosa dimostra la contiguità dei due momenti della vita umana. Nel “lamento nuziale” invece, si lamenta l’abbandono della casa dei genitori da parte della futura sposa per affrontare un futuro incerto. Lamenti nuziali sono documentati anche in Friuli, in Ucraina e fra i Rom della Romania.³¹

30 Haid (2005, p. 33).

31 Haid (2005, p. 31, p. 32).

Il brano seguente è raccolto dal repertorio delle sorelle Trebo, delle quali si parlerà estesamente più avanti. L'autore del testo della seguente canzone è C. O. Sternau (= Otto Julius Inkermann) (1823–1862). Messo in musica, tra gli altri da A. Wagner nel 1851, il brano è diffuso in innumerevoli fonti a stampa, raccolte e canzonieri in Germania e Austria a partire dalla metà dell'Ottocento, e si trova spesso su fogli volanti, tradotto – fra l'altro – anche in danese e presente su fogli volanti scandinavi.³² Presente anche in un gran numero di attestazioni dalla tradizione orale, persino tra la colonia di lingua tedesca in Pennsylvania negli USA.³³

Secondo quanto detto dalle nostre informatici questa canzone veniva eseguita per la sposa nei giorni precedenti al matrimonio per rattristarla.



Voci: Maria (n. 1970), Luise (n. 1967), Lydia (n. 1968) Trebo. Voce e chitarra: Helga Trebo (n. 1971)

San Vigilio di Marebbe, 22.04.2003

Registrazione di Barbara Kostner e Paolo Vinati.

Wie die Blümlein draußen zittern
und die Abendlüfte wehen
und du willst mir's Herz verbittern
und du willst jetzt von mir gehn

Oh bleib doch hier (bleib doch hier) 2 vv.
und geh nicht fort (geh nicht fort)
in deiner Heimat ist der schönste Ort

Draußen in der weiten Ferne
sind die Menschen nicht so gut
und ich geb für dich so gerne
alls mein Leben alls mein Blut

32 Klusen (1980, p. 364).

33 Holzapfel (2002, p. 100).

Oh bleib doch hier (blei doch hier) 2 vv.

und geh nicht fort (geh nicht fort)

in deiner Heimat ist der schönste Ort

Hab geliebt dich ohne Ende

hab dir nicht zu Leid getan

und du drückst mir stumm die Hände

und du fängst zu weinen an

Oh bleib doch hier (blei doch hier) 2 vv.

und geh nicht fort (geh nicht fort)

in deiner Heimat ist der schönste Ort

Traduzione: *Come tremano fuori i fiorellini / e soffiano i venti serali / e tu vuoi amareggiare il mio cuore/e te ne vuoi andare via da me // Ritornello: oh rimani qui e non andare via / la tua patria è il luogo più bello // Là fuori nella vasta lontananza / le persone non sono così buone / e io do così volentieri per te / tutta la mia vita tutto il mio sangue // Ti ho amata senza fine / non ho fatto niente per dispiacerti / e tu mi stringi muta le mani / e incominci a piangere.*

3.3 Fenomeni sociologici – canto femminile nei lavori e in socialità

A seguito della divisione dei lavori secondo il sesso nelle società agrarie anteriori all'1800 si è sviluppato un repertorio relativo proprio ai lavori femminili. Appartengono a questo repertorio, per esempio, i richiami per animali documentati dalle voci di donne in Finlandia, Svezia, Norvegia fino in Repubblica Ceca e in Slovacchia.³⁴ Anche i richiami raccolti in Val Badia possono essere inseriti in questa categoria.³⁵



34 Haid (2005, p. 30).

35 Kostner & Vinati (2004, p. 71).

Jori te te te pan (Richiamo per le capre)

Voce: Aurora "Lola" Ambrosini (n. 1940)

La Valle – Rumestluns, 08.06.2002

Registrazione di Barbara Kostner e Paolo Vinati.



Lila lila se se (Richiamo per le pecore)

Voce: Rita Deval in Moling (n. 1951)

La Valle – Rumestluns, 08.06.2002

Registrazione di Barbara Kostner e Paolo Vinati.

Alcune comunità femminili erano avvolte da un'aura particolare. È il caso ad esempio delle comunità delle *Sennerinnen*, le malgare, sugli alpeghi del *Salzkammergut*.³⁶

A questa categoria appartengono i tre canti seguenti provenienti dalle registrazioni che Alfred Quellmalz fece in Val Badia nel marzo 1941.³⁷ Il primo eseguito da un gruppo di ragazze a S. Vigilio di Marebbe.



36 Haid (2005, p. 38).

37 Kostner & Vinati (2017, pp. 194–195; pp. 254–256; pp. 263–264).

. ~ 40 *Ritardando*

Ton. orig.: H

Es ist so viel schien man hot holt sei Rua wos isch des für a Freid steig
auf wil - der Bua und trin - ke dann ku - scheln steht an Fen - ster holt Neid des
tuat mar Freid — isch so kolt hier um/dei Zeit und Trot - tel jetzt Han - na und
loch dir/in die Augn so brauchsch di net zu fürch - ten es kommt nia(mand) zum schaun Tri
ri di ri di ri o - la die di - ri ol - die di - ri ol - die di - ri
ri - di - ri - di - ri - ol - die di - ri ol - die di - ri auf der Alm

Voci: gruppo di ragazze San Vigilio

San Vigilio di Marebbe, 10.03.1941

Registrazione di Alfred Quellmalz.

Griaß di Gott Zenzl
herobn auf der Ålm
dass du uns an Bsuch mochst
des tuat uns recht gfulln
die Luft da herobm
die werd dir schun taugn
und hot die Zeit long
[konnsche dort obi schaun]
und bist wieder g'sund

und kröftiger gnuā
no geat's leicht den [muarz]
an poor [Mådl zua]

Diridiridiri hol die diri
hol die diriri
hol die diriri
ridiridiri hol die diriri
hol die diriri
auf der Ålm

Es ist so viel schien
man hot holt sei Rua
was isch des für a Freid
steig aufi der Bua
und bringt er an Buschn
steigt in Fenster holt nein
des tuat mar frein
[isch so kolt hier um Zeit]
und druckt er ihr s'Handl
und locht ihr in die Augn
so brauchsdi net zu fürchten
es konn niemand so schaun

Diridiridiri hol die diri
hol die diriri
hol die diriri
ridiridiri hol die diriri
hol die diriri
auf der Ålm

Traduzione: *Salve a te Zenzl / quassù sull'alpe / che tu ci faccia visita / ci fa molto piacere / l'aria quassù / ti farà bene / [e se ti annoierai] / [puoi guardare lassù] / e sarai di nuovo in salute / e forte abbastanza / allora va meglio [...] / [incontro alle ragazze] // Diridiridiri ... sul monte // Qui è così bello / si sta in tranquillità / ma quale felicità è questa / quando arriva il ragazzo / e*

porta dei fiori / entra dalla finestra / questo mi fa felice / [fa così freddo qua in questo periodo] / e le stringe la manina / e le sorride negli occhi / non devi avere paura / nessuno riesce a guardare così // Diridiridiri ... sul monte.

Il secondo brano afferente a questa categoria è cantato da due sorelle, Margareta e Notburga Gasser.

72
Affrettato
A tempo
Ton. orig. G
Accoll.
Die Sen - nerin treibt die Kuh - lan aus die Gloc - ken -
kua - vor - iun Sie giam schun all sehum nlich der
Reih den Bruch den wi - sem achon
Tempo libero - rubato
Die Sen - nin die wi - u dan - e - ben geht die singt. a wuan zu jo - dehn fir
ja auf der Al - ma auf der Alm geschwind dass's in Berg glet klingt
Rall.
ja auf der Al - ma auf der Alm geschwind dass's die Ber ge glo klingt

Voci: Margareta Gasser (anni 21), Notburga Gasser (anni 18)

San Vigilio di Marebbe, 12.03.1941

Registrazione di Alfred Quellmalz

Koa schönres Leben
kanns nimmer geben
als hier im Gåmsgebirg'
I tauschat mit
koa Gräfin net
samt ihrem Schmuck und Zierd

Die Sennrin steaht wohl auf in aller Fruhe
und treibt die Kiahn auf die Ålma zua

Ja auf der Ålma
auf der Ålma gschwind
dass's in Berg glei klingt
ja auf der Ålma
auf der Ålm gschwind
dass's in Berg glei klingt

Die Sennerin treibt
die Kiahlan aus
die Glockenkua voraus
Sie gian schun åll
schian näch der Reih
den Brauch den wissen's schon

Die Sennrin die wås a daneben geaht
die föngt a wian zu jodeln ån

Ja auf der Ålma
auf der Ålma gschwind
dass's in Berg glei klingt
ja auf der Ålma
auf der Ålm gschwind
dass's in Berg glei klingt

Und wenn ich einst
gestorben bin
so hött i nur a Bitt'
begräbt's mi net
ins tiafe Täl
nemmt's mi auf die Ålma mit

Auf der Berge der Natur
begröbt man sich zur ewigen Ruh

Ja auf der Ålma
auf der Ålma gschwindt
dass's in Berg glei klingt
ja auf der Ålma
auf der Ålm gschwind
dass's in Berg glei klingt

Traduzione: Nessuna vita più bella / potrà mai esistere / che qui sui monti dei camosci / Non cambierei nemmeno / con una contessa / con tutti i suoi gioielli e decori // La malgara si alza al mattino presto / e conduce le mucche al pascolo // Su sull'alpeggio / sull'alpeggio veloce / che riecheggia subito tra le montagne // La malgara porta / al pascolo i vitelli / il primo è quello con il campanaccio / Tutti vanno già / bene in fila / l'usanza la conoscono già // La malgara che cammina loro accanto / inizia uno jodel // Su sull'alpeggio ... // E quando un giorno / sarà morta / avrei un solo desiderio / non seppellitemi / giù nella profonda valle / portatemi con voi sull'alpe // Sulle montagne della natura / ci si seppellisce per la pace eterna // Su sull'alpeggio

...

Il terzo ed ultimo è registrato dalla voce di Maria Pitscheider a S. Vigilio.

••~ 72 Ton orig. A

Jetzt isch sie wohl kemmen wås håt sie mir bråcht ho - la -
ru de - ru - djo ho - la - mai de - rai - djo em Zí gr der Tå - schn und an
Brän - ntwein uns Glås ho - la - rai de - ru - djo holl - jo

Voce: Maria Pitscheider (anni 67)

San Vigilio di Marebbe, 12.03.1941

Registrazione di Alfred Quellmalz.

Wo isch denn mein Moidl

dass i's gär nimma siech

holarai deraidjo

holarai deraidjo

in Summer auf der Ålm

und im Winter bei Vieh

holarai deraidjo

holljo

Jetzt isch sie wohl kemmen

wås håt sie mir bråcht

holarai deraidjo

holarai deraidjo

ein Zigr der Tåschn

und an Bränntwein ins Glås

holarai deraidjo

holljo

Der Bränntwein isch getrunken

åbr der Zigr isch nö gânz

holarai deraidjo

holarai deraidjo

i hâb gmoant du kånnsch tâzna

kånnnscht a net grâviel

holarai deraidjo

holljo

Du muascht net aso trampeln

du muasch kluag ummagian

holarai deraidjo

holljo

Do draußen isch der Kellnerin

hât Madlan hât Buabm

holarai deraidjo

holarai deraidjo

sie hât Wein und sie hât Bier

und sie hât wieder Bränntwein

holarai deraidjo

holljo

Lushtig mir Ledigern

mir brauchen kåa Predigt

holarai deraidjo

holarai deraidjo

mir brauchen kåan Åmt

mir sein decht går verdâmmmt

holarai deraidjo

holljo

Traduzione: Dov'è la mia ragazza / che non la vedo più / holarai draidjo ... / d'estate al pascolo / e in inverno con il bestiame / holarai draidjo ... // Adesso sarà arrivata / cosa mi ha portato / holarai draidjo ... / un formaggio nella borsa / e un'acquavite nel bicchiere / holarai draidjo ... // L'acquavite è bevuta / ma il formaggio è ancora intero / holarai draidjo ... / pensavo che tu

sapessi ballare / ma non ne sei proprio molto capace / holarai draido ... // Non devi pestare i piedi così / devi essere più delicata / holarai draido ... // Là fuori c'è la cameriera / ha ragazze ha ragazzi / holarai draido ... / lei ha vino e birra / e ha anche l'acquavite / holarai draido ... // Noi scapoli siamo allegri / non abbiamo bisogno di nessuna predica / holarai draido ... / non abbiamo bisogno di una messa / grazie tante lo stesso / holarai draido ...

Gli esempi più significativi di un repertorio legato ai lavori femminili in Val Badia sono senza dubbio le registrazioni di alcuni canti della filatura effettuate da Helga Dorsch a metà degli anni sessanta. Il ritmo musicale è regolare e dovrebbe ricordare il movimento del piede nell'azionare la ruota dell'arcolaio, dove un colpo corrisponde a un tempo forte (battere) del canto. Il brano seguente è stato registrato a La Valle nel 1965. Qui un motivo melodico viene ripetuto tre volte con delle variazioni. L'accento è dato dal piede della filatrice.³⁸ I canti della filatura sono testimoniati in Val Badia già all'inizio del XIX secolo.³⁹



Voce: Anna Dejaco (n.1909)

La Valle, 1965

Registrazione di Helga Dorsch

Cara mia roda
mia roda firé [sic!]
incō firi lana
nduman firi tēi
scemî ch' in sun grana
mo da firé sai pa bēgn⁴⁰

Cara mia ruota / o ruota dell'arcolaio / oggi filo la lana/domani filo il lino/ sebbene io non sia grande /so filare bene

38 Dorsch (1980, p. 105).

39 Kostner (2004–2005, p. 111); Chiocchetti (2007, p. 589, p. 592, p. 597, p. 607, p. 613, p. 616, p. 633, pp. 649–650, p. 651).

40 Tratto da Dorsch (1980, pp. 105–106)

3.4 Fenomeni letterari: canti sulle donne come genere letterario

La tipologia elaborata da Gerlinde Haid in riferimento ai testi che vedono la centralità delle figure femminili è agevolmente trasferibile anche nel repertorio raccolto in Val Badia.

3.4.1 La dea, la santa

La maggior parte dei testi appartenenti a questa categoria oggi è riferibile al culto della Madonna, ma anche ad altre Sante. È bene ricordare che la Val Badia fino a qualche secolo fa era la vallata con il maggior numero di canti mariani in tutto il Tirolo.⁴¹

Il seguente canto mariano si è diffuso nel XVIII secolo ed è testimoniato tra l'altro nel 1750 nella valle di Achen (ora Achenkirch) in Tirolo. Veniva tradizionalmente eseguito durante i pellegrinaggi ed è documentato anche in Val Badia già nel XIX secolo.⁴²



Voci: Amalia (n. 1938), Emma (n. 1935), Agnes (n. 1934) e Carolina "Lina" Granruaz (n. 1940).

Badia, 24.09.2002

Registrazione di Barbara Kostner e Paolo Vinati.

Maria zu lieben
ist allzeit mein Sinn
in Freuden und Leiden
ihr Diener ich bin
mein Herz o Maria
brennt ewig zu Dir
in Liebe und Freude
o himmlische Zier

41 Kostner (2002); Wallner (1963–1964); Wallner (1964); Wallner (1970).

42 Wallner (1964, p. 100).

Maria Du milde
Du süße Jungfrau
nimm auf meine Liebe
so wie ich vertrau

Du bist ja die Mutter
dein Kind will ich sein
im Leben und Sterben
Dir einzig allein

Traduzione: *Amare Maria / è sempre il mio desiderio / nella gioia e nel dolore / io sono il suo servo // il mio cuore Maria / arde sempre per Te / nella gioia e nell'amore / Tu gioiello celeste // Maria Tu mite / Tu vergine dolce / accogli il mio amore / così come io confido in Te // Tu sei la madre / io / voglio essere Tuo figlio / nella vita e nella morte / solamente Tuo*

3.4.2 La donna come oggetto di adorazione amorosa

Della seguente romanza ottocentesca si è ritrovato anche un foglio volante stampato dalla tipografia Ranzini di Milano e datato 1909.⁴³ È interessante notare che in questo caso il canto è eseguito da un gruppo femminile (di sorelle) ma il testo appartiene probabilmente ad un repertorio maschile. Nelle Alpi capita spesso che le donne cantino canzoni che esprimono il punto di vista di uomini o ragazzi, ma non succede quasi mai il contrario.⁴⁴



43 Leydi & Vinati (2001).

44 Haid (2005, pp. 27–30).

L'USIGNOLO
Canzonetta nuova

Se diventari potessi un usignolo,
Cantando la più mestra mia canzone,
Vorrei spiegar sul tuo bel tetto il volo
Per essere con te fatto prigione.

Ogni mattin ti desterei col canto,
Ed ogni sera ti addormenterei:
E tu, gentil, che m'ameresti tanto
Confondendo i tuoi baci a' baci miei.

Non sono un usignol, sono il tuo damo.
E ti chiedo dei baci perchè io t'amo:
Perchè april non è aprile senza un fiore,
Perchè amor senza baci non è amore!

Se diventari potessi un canarino,
Vorrei volare sopra il tuo balcone,
Posare ci vorrei un bigliettino
Per spiegare a te la mia passione.

Io non sono un canarino sono il tuo amore,
Dimmi se m'ami, t'amo di cuore
Perchè april non è aprile senza un fiore
Perchè amor senza baci non è amore.

Potessi diventare una farfalla,
Volar vorrei dentro al tuo giardino:
Tu mi volessi bene... Amore parla,
Raccoglier ci vorrei un bel gelsomino.

Io non sono una farfalla sono il tuo amore
Dimmi se m'ami io t'amo di cuore
Perchè april non è aprile senza un fiore,
Perchè amore senza baci non è amore.

A spese di MORZENTI GIUSEPPE

La Musica per Pianoforte e Canto o Canto e Chitarra, si vende nella Tip. Ranzini, Cent. 20 franco a domicilio.

54 Milano 1900 — Tip. Ranzini, S. Siso. 4

Il Catalogo della Musica Tascabile si spedisce gratis a chi ne fa domanda.

Fig. 4 – Foglio volante de "L'usignolo" datato 1900 (Leydi/Vinati 2001).

4. Il canto di ballate e brani narrativi come attività femminile

Inseguendo lo specificatamente femminile in un repertorio canoro non si può non dedicare uno spazio al canto delle ballate come attività femminile. Tullia Magrini in alcuni suoi scritti constata come il canto delle ballate in Nord Italia fosse un'attività musicale puramente femminile nell'epoca in cui era ancora una pratica musicale fiorente, cioè prima delle grandi trasformazioni economiche che hanno investito l'Italia settentrionale trasformandola da regione largamente contadina a regione a economia prettamente industriale e ad alto tasso di inurbamento.⁴⁵ Quanto all'analisi dei testi poetici la ballata racconta una storia e nella maggior parte dei casi si concentra sulla relazione fra maschile e femminile all'interno di una realtà sociale in cui il destino della donna dipendeva interamente dal rapporto con uomini (padre, marito, autorità).⁴⁶

Le figure femminili attorno alle quali si sviluppano intere ballate sono innumerevoli: la guerriera, la barbiera, la monaca per forza, l'infanticida, la pastora, la malmaritata, la parricida e altre ancora. Alcune ballate portano nel titolo il nome delle protagoniste: Lionetta, Cecilia, Pierina, Rosina, Girometta, Lucrezia, Margherita, Lisetta, Lena.⁴⁷ La presenza di un repertorio di ballate nelle valli ladine è testimoniata a partire dall'inizio del XIX secolo.⁴⁸

Un esempio pressoché magistrale per il canto delle ballate come attività femminile sono le sorelle Trebo in Val Badia. Le informazioni date di seguito riguardo alle sorelle Trebo sono tratte da una pubblicazione in forma di CD risalente ai primi anni del 2000.⁴⁹ Questo gruppo vocale è composto da cantanti autodidatte, che hanno appreso le canzoni per trasmissione orale e che eseguono il proprio repertorio in ambito familiare. Ancora oggi nel paese di Rina la famiglia della madre di queste sorelle – composta da sedici fratelli e sorelle e conosciuta con il soprannome di *Tornarecia*, dal maso d'origine – è riconosciuta come particolarmente competente nel canto. Figlie di Jep Trebo e Linda Promberger, le sorelle Trebo hanno vissuto la loro infanzia a Pieve di Marebbe, un paese che ha conservato il proprio orientamento agricolo a differenza di altri paesi in Val Ba-

45 Magrini (2002, pp. 216–217).

46 Magrini (2022, p. 219).

47 Nigra (1888).

48 Chiocchetti (2007, pp. 221–381; pp. 685–707); Kostner (2001, pp. 112–122).

49 Kostner & Vinati (2008).

dia incentrati sull'industria turistica. In passato la famiglia al completo si recava in estate sull'alpe di Fodara Vedla, situazione ideale per cantare insieme. Oggi, il canto d'insieme per le sorelle Trebo – come per molte altre persone – funziona come una sorta di macchina spazio-temporale che trasporta direttamente sull'alpeggio e che fa rivivere momenti e situazioni. In questo modo la musica e il canto assumono una forte valenza emozionale e il cantare diventa un modo di raccontare la propria storia. Il repertorio di queste sorelle è un repertorio in più lingue (caratteristica comune all'intera Val Badia) e si distingue per ricchezza e varietà. Il repertorio e lo stile canoro delle sorelle Trebo evidenzia la tipicità di una famiglia musicale nella trilingue Val Badia. Qui si cantano, a seconda dell'occasione, della voglia e dell'umore, canzoni espresse nella madrelingua ladina ma anche e in maggior numero canti popolari tirolesi, canzoni e canzonette tedesche, e canzoni italiane. Colpisce il fatto che molti dei canti tedeschi raccolti erano diffusi tra quella generazione di cantori che era attiva musicalmente negli anni 1920–1950: nel repertorio della famiglia Trebo sopravvivono evidentemente canzoni di origine antica, che in altre parti delle Alpi vengono cantate di rado. Ad ogni modo il repertorio tradizionale partecipa ad un meccanismo di continua assimilazione e rinnovamento. Nel repertorio delle sorelle Trebo sono presenti ad esempio canzoni di Renzo Arbore, Lucio Battisti, Franco Battiato ed altri canti attini dal repertorio della *popular music* italiana degli anni '80.



Fig. 5 – Helga e Maria Trebo durante una seduta di registrazione (Kostner/Vinati 2008).

La ballata dell'amore impossibile fra la figlia del mugnaio e il suo ragazzo risale probabilmente al periodo a cavallo fra Otto- e Novecento. I primi riscontri di questo brano risalgono agli anni Venti del Novecento. L'autore di testo e musica è tuttora sconosciuto. La diffusione a stampa del brano è documentata su tutto il territorio germanofono dai primi decenni del Novecento fino alla fine degli anni Ottanta.⁵⁰ La ballata è stata raccolta anche in Svizzera, in Burgenland e tra le comunità di lingua tedesca in Ungheria e Romania.⁵¹

Tullia Magrini ha elaborato una tassonomia dei temi toccati più frequentemente nei testi delle ballate. Un tema molto frequente è quello dell'“amore proibito” dove viene raccontato il conflitto fra una coppia di giovani amanti e l'autorità, rappresentata normalmente da uno dei padri, che termina per lo più con la morte degli amanti.⁵²



Voci: Maria (n. 1970), Luise (n. 1967) Trebo. Voce e chitarra: Helga Trebo (n. 1971)

San Vigilio di Marebbe, 16.10.2002

Registrazione di Barbara Kostner e Paolo Vinati.

Unter Erlen steht a Mühle
wo vom Tal das Wasser rauscht
drunter in der Mondscheinskühle
steht der schweizer Bua und lacht
drunter in der Mondscheinskühle
steht der schweizer Bua und lacht

Leise öffnet sich ein Fenster
eine Hand reicht sich zum Gruß
gab das blonde Mühlesmädel
ihren Liebsten einen Kuss
gab das blonde Mühlesmädel
ihren Liebsten einen Kuss

50 Deutsch et al. (1997, pp. 203–207).

51 Holzapfel (2002, p. 140).

52 Magrini (2002, pp. 219–222).

Und der Müller in der Mühle
stellt das Räderwerk zu Ruh
und von Fenster schmähler Spalte
schaut er seiner Tochter zu
und von Fenster schmähler Spalte
schaut er seiner Tochter zu

Liebes Mädchen lass dich sagen
heut zum aller letzten Mal
dass du diesen schweizer Jungen
nie und nie mehr lieben darfst
dass du diesen schweizer Jungen
nie und nie mehr lieben darfst

Ja ich werd ihm Abschied schreiben
fällt das schwer ja oder nicht
Schatz ich darf dich nicht mehr lieben
lebe wohl vergisst mich nicht
Schatz ich darf dich nicht mehr lieben
lebe wohl vergisst mich nicht

Und an einem Mittwoch Morgen
schon beim ersten Morgengruß
fand das blonde Mühlesmädchen
ihren liebsten Schweizer tot
fand das blonde Mühlesmädchen
ihren liebsten Schweizer tot

Und da neben lag geschrieben
warum hast du das getan
wärest du mir treu geblieben
hätt' ich so was nicht getan
wärest du mir treu geblieben
hätt' ich so was nicht getan

Und an einem Sonntagsmorgen
trug man beide sie zur Ruh
deckt die kühle schweizer Erde
zwei verliebte Herzen zu
deckt die kühle schweizer Erde
zwei verliebte Herzen zu

Drum ihr Eltern lasst euch sagen
störet nie des Kindes Glück
denn es kommen trübe Tage
wo man denkt an sie zurück
denn es kommen trübe Tage
wo man denkt an sie zurück

Traduzione: *Sotto gli ontani c'è un mulino / dove scorre l'acqua dalla valle / sotto nella frescura della luce della luna / c'è un ragazzo svizzero che ride // Piano si apre una finestra / una mano sporge per un saluto / La bionda mugnaia diede un bacio al suo amato // E il mugnaio nel mulino / ferma l'ingranaggio del mulino / e da una fessura della finestra / guarda sua figlia // Cara ragazza lasciati dire / oggi per l'ultima volta / che questo ragazzo svizzero / non potrai amarlo mai più // Si gli scriverò l'addio / sia questo difficile oppure no / amore non ti potrò più amare / stammi bene non dimenticarmi // E un mercoledì mattina / già di primo mattino / la bionda mugnaia trovò / il suo amato svizzero morto // E vicino stava scritto / perché l'hai fatto / se tu mi fossi stata fedele / io non avrei fatto qualcosa del genere // E una domenica mattina / si portarono entrambi a riposare / la fredda terra svizzera copre / due cuore innamorati // Per questo voi genitori lasciatevi dire / non disturbate mai la felicità dei figli / perché arriveranno giorni grigi / nei quali si ripensa a loro.*

Il seguente brano è diffuso in area germanofona e in Sudtirolo.⁵³ La versione cantata dalle sorelle Trebo rappresenta una fusione di due versioni documentate in Baviera.⁵⁴ Le versioni sudtirolese raccolte da Quellmalz corrispondono pienamente con quella qui pubblicata per quanto attiene la melodia: contano invece due strofe in meno rispetto alla versione qui riportata.

53 Quellmalz (1968, p. 188).

54 Schramm & Zachmeier (1995, p. 258).



Voci: Maria (n. 1970), Luise (n. 1967) Trebo. Voce e chitarra: Helga Trebo (n. 1971)

San Vigilio di Marebbe, 04.10.2002

Registrazione di Barbara Kostner e Paolo Vinati.

Wenn alles grünt und blüht auf dieser Erde
wenn alles grünt und blüht auf dieser Welt
Ja ja da sitz ich hier und träume wie verloren 2 vv.
da kam die schönste längst vergangne Zeit

Ich war ein Mädchen kaum vor achtzehn Jahren
ich konnte keinen Kummer keinen Schmerz
Ja ja ich konnte nicht das Leben der Gefahren 2 vv.
allein mein Liebster der besaß mein Herz

Er zog hinaus ins weite Kämpfgetöse
und ließ mich so so ganz allein zurück
Ja ja verflossen sind seit dem schon viele Jahre 2 vv.
allein mein Liebster aber höhrt ich nicht

Da kam die Botschaft die mein Herz betrübte
da kam die Botschaft die mein Herz zerriss
Auf Frankreichs Fluren da fand man seine Leiche 2 vv.
auf Frankreichs Fluren starb er den Helden tod

So schlafe wohl in Frankreichs blutiger Erde
so schlafe wohl du stolzer Grenadier
Und kommnn die andern heim und du bist nicht bei ihnen 2 vv.
ach Gott ach Gott die Stund zerreißt mein Herz

Traduzione: *Quando tutto verdeggiava e fiorisce su questa terra / quando tutto verdeggiava e fiorisce su questo mondo / si si qua siedo io e sogno come persa / ecco che arrivano i momenti più belli da tempo passati // Ero una ragazza neanche diciott'anni fa / non conoscevo nessun*

affanno nessun dolore / si si non conoscevo la vita dei pericoli / solo il mio amato possedeva il mio cuore // Lontano se ne andò frastuono della battaglia/ e mi lasciò sola / si si da allora son passati già tanti anni / solo il mio amato però non lo sentivo // Poi arrivò la notizia che affisse il mio cuore / poi arrivò la notizia che lacerò il mio cuore / nelle campagne di Francia si trovò il suo cadavere/ nelle campagne di Francia morì da eroe // Dormi beato nella sanguinosa terra di Francia / dormi beato tu fiero granatieri / e gli altri tornano a casa ma tu non sei tra loro / oh Dio oh Dio quest'ora lacera il mio cuore.

L'ultima ballata di questo articolo non è tratta dal repertorio delle sorelle Trebo, ma la sua presenza in Val Badia è alquanto significativa. Il canto trova diffusione in tutta l'Italia e oltre confini.⁵⁵ Il testo narra la storia particolarmente cruenta – cosa non rara nei testi delle ballate – di Pierina. Pierina tradisce il fidanzato mentre egli è lontano per il servizio militare. Al suo ritorno, scoperto il tradimento, egli la uccide, le estrae il cuore e lo fa mangiare al traditore a sua insaputa. In Val Badia abbiamo raccolto una versione che non ripercorre l'intera vicenda fermandosi alle prime strofe. È stato rinvenuto tuttavia un foglio manoscritto con riportata l'intera vicenda in una lunga sequenza di strofe. Tullia Magrini afferma che “considerate nella loro totalità, le ballate rappresentano una sorta di analisi della situazione della donna nella realtà sociale contadina e un campionamento degli eventi che possono accadere nella vita, soprattutto come possibile evoluzione di un rapporto fra una donna e un uomo”.⁵⁶

In questa visione del mondo tipicamente femminile uno degli elementi principali è la morte come conseguenza probabile di ogni trasgressione, a partire dalla disobbedienza alla famiglia e dall'adulterio.⁵⁷



Voce: Zilia Frontull (n. 1923)

San Vigilio di Marebbe, 23.08.2002

Registrazione di Barbara Kostner e Paolo Vinati.

⁵⁵ Merione (2007–2008).

⁵⁶ Magrini (2002, p. 221).

⁵⁷ Magrini (2002, p. 221).

Ascoltate tutti quanti
la gran storia di Pierina
una bella ragazzina
di ricchezze in quantità

Era morto padre e madre
non aveva alcun fratello
e il suo gran visetto bello
faceva tutti innamorar



Fig. 6 – Foglio volante de “La Pierina” datato 1903 (Leydi/Vinati 2001).

5. Conclusione

Lo sguardo al repertorio musicale di tradizione orale raccolto in Val Badia attraverso la prospettiva dello specificatamente femminile ha rivelato un ambito di estremo interesse; saldamente radicato e riccamente articolato. Un terreno di studio che in questa sede è stato affrontato per la prima volta, senza pretese di esaustività, e richiede di essere approfondito e studiato ulteriormente.

Bibliografia

- Castelli, Franco; Jona, Emilio & Lovatto, Alberto (2005). *Senti le rane che cantano*. Donzelli Editore.
- Chiocchetti, Fabio (2007). *Il canto popolare ladino nell'inchiesta "Das Volkslied in Österreich" (1904–1915)*. Vol. I: Dolomiti. Brescia: Grafo.
- Deutsch, Walter; Dreßler, Harald & Gmasz, Sepp (1997). *Corpus Musicae Popularis Austriacae 7. Volksmusik in Burgenland*. Wien: Böhlau.
- Dorsch-Craffonara, Helga (1974). Ladinisches Liedgut im Gadertal. *Der Schlern* 6, 301–322.
- Dorsch-Craffonara, Helga (1980). La ciantia populara ladina dla Val Badia con referimont ales atres valades dal Sela. *Lingaz y cultura* 2, 95–109.
- Dorsch-Craffonara, Helga (1997). Gestern und Heute im Volksgesang der Ladiner. In Gerlinde Haid & Walter Deutsch (Hrsg.), *Beiträge zur musikalischen Volkskultur in Südtirol* (pp. 251–272). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Haid, Gerlinde (2005). Frau gestalten. Zur Rolle der Frau in der Volksmusik Österreichs und der Alpen. In Gerlinde Haid & Ursula Hemetek (Hrsg.), *Die Frau als Mitte in traditionellen Kulturen* (pp. 25–52). Wien: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie.
- Holzapfel, Otto (2002). *Liedverzeichnis*. Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg.
- Istruzioni, preghiere e canti sacri ad uso della parrocchia dei Ss. Apostoli Filippo e Giacomo in Cortina d'Ampezzo (s. d.). Cooperativa Anonima Poligrafia.
- Klusen, Ernst (1980). *Deutsche Lieder*. Berlin: Insel Verlag.
- Kostner, Barbara (2001). La Raccolta Gartner: musica e canti popolari dalle valli ladine (1904–1914). Documenti di Livinallongo. *Mondo Ladino* 25, 75–127.

- Kostner, Barbara (2002). *Del tuo bel fuoco il santo amor. Il canto religioso tradizionale a Pieve di Marebbe in Val Badia*. Brescia: Grafo.
- Kostner, Barbara (2004–2005). Die Volksliedsammlung in den ladinischen Gebieten der Österreichischen Monarchie (1902–1914). *Jahrbuch des Österreichisches Volksliedwerks* 53/54, 108–119.
- Kostner, Barbara & Vinati, Paolo (2004). *Olach' al rondenësc. Musiche e canti tradizionali in Val Badia*. Udine: Nota.
- Kostner, Barbara & Vinati, Paolo (2008). *Canti di tradizione familiare in Alto Adige. Le sorelle Trebo in Val Badia*. Libretto allegato all'omonimo CD. Udine: Nota.
- Kostner, Barbara & Vinati, Paolo (2017). *Die ladinischen Aufnahmen in der Sammlung von Alfred Quellmalz (1940–1941) – Les registrations ladines tla recoiuda de Alfred Quellmalz (1940–1941) – Le registrazioni ladine nella raccolta di Alfred Quellmalz (1940–1941)*. Brescia: Grafo.
- Leydi, Roberto (1997). *I canti popolari italiani*. Milano: Mondadori.
- Leydi, Roberto & Vinati, Paolo (2001). *Tanti fatti succedono al mondo. Fogli volanti nell'Italia settentrionale dell'Otto e del Novecento*. Brescia: Grafo.
- Magrini, Tullia (2002). Musica e genere. In Tullia Magrini (a cura di), *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, (pp. 211–229). Torino: Einaudi.
- Merione, Laura (2007–2008). *La gran storia di Pierina. Viaggio di una canzone dal foglio stampato alla memoria orale*. Università di Bologna (tesi di laurea non pubblicata).
- Morelli, Renato (1996). *Identità musicale della valle dei Mocheni. Cultura e canti tradizionali di una comunità alpina plurilingue*. San Michele all'Adige: Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, Istituto Culturale Mòcheno Cimbro.
- Nigra, Costantino (1888). *Canti popolari del Piemonte*. Torino: Einaudi.
- Nussbaumer, Thomas (2000). La raccolta di musica popolare altoatesina di Alfred Quellmalz: confini nazionali e punti di contatto interetnici sulla base dell'*Italienerlied*. In Maria Rossana Dalmonte & Ignazio Macchiarella (a cura di), *Tutti i lunedì di primavera. Seconda rassegna europea di musica etnica dell'Arco Alpino* (pp. 115–135). Trento: Editrice Università degli Studi di Trento.
- Nussbaumer, Thomas (2001). *Alfred Quellmalz und seine Südtiroler Feldforschungen (1940–42). Eine Studie zur musikalischen Volkskunde unter dem Nationalsozialismus*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- Pedrotti, Silvio (1976). *Canti popolari trentini*. Trento: Arti Grafiche Saturnia.

- Preghere e canti per le Valli Ladine* (1951). Bologna: Cappelli.
- Raccolta di cantici e preghiere ad uso del popolo di campagna* (1933). Vicenza: Casa Editoriale Favero.
- Schramm, Franz Josef & Zachmeier, Franziska (1995). *Die Liedersammlung des Christian Nützel*. München: Bayerischer Landesverein für Heimatpflege.
- Wallner, Norbert (1963–1964). Deutscher Kirchengesang im Gadertal. In *Ladinien. Jahrbuch des Südtiroler Kulturinstitutes 3–4*, 422–439.
- Wallner, Norbert (1964). *Deutsches Marienliedgut um 1800 in der ladinischen Talschaft Enneberg*. Innsbruck: Phil. Diss. (dattiloscritto).
- Wallner, Norbert (1970). *Deutsche Marienlieder der Enneberger Ladiner*. Wien: Schendl.