

Merica Merica.

Permanenze, varianti e rimozioni nelle memorie d'emigrazione*

di Alessandro Casellato

1. «Qualsiasi studio antropologico potrebbe dimostrare il legame tra canto e viaggio», scrive Stefano Pifferi, studioso di culture e narrazioni di viaggio e curatore di un recente monografico dell'«Archivio storico dell'emigrazione italiana» dedicato a *Cantanti ed emigrazione*¹. Su questo tema esiste in effetti una ricca tradizione di ricerca, rinnovata negli ultimi anni dagli approcci legati alla storia culturale che hanno indagato la costruzione, la trasformazione, la negoziazione delle identità sia individuali che di gruppo attraverso la musica².

Nel presente saggio si utilizzeranno alcune canzoni come fonti per comprendere i meccanismi di trasmissione della memoria e di rimodellamento delle identità all'interno dei processi di migrazione dall'Italia all'America Latina, e in particolare dal Veneto al Brasile meridionale. Anche su questo specifico versante la storiografia si è largamente esercitata a partire dalla metà degli anni Settanta, utilizzando diverse tipologie di fonti qualitative – lettere, memorie, fotografie, romanzi – per indagare il vissuto e la soggettività dei migranti³. Tuttavia, a differenza delle lettere, delle fotografie o di altri documenti scritti o stampati, le canzoni hanno una peculiarità: sono delle fonti vive e cangianti, nel senso che hanno una storia e una evoluzione, leggibili attraverso la “stratigrafia” interna ai testi e alle musiche e grazie al confronto tra diverse esecuzioni. Come scrisse Antonio Gramsci a proposito del «folclore», all'interno di una canzone possono convivere differenti «concezioni del mondo», modi di pensare, ma anche ricordi e sentimenti, che lo storico ha il compito di individuare e analizzare⁴.

* Questa relazione riprende e sviluppa quella presentata al congresso internazionale *America Latina-Europa: silenzi, reticenze, finzioni nelle narrazioni di migrazioni e di migranti*, Ventimiglia, 20-21-22 aprile 2015.

Nelle pagine che seguono proveremo a riflettere su questo fatto, cioè sulla canzone come fonte storica, e ad applicare a essa, per quanto possibile, gli strumenti della critica testuale che useremmo per altri tipi di documenti. Ne utilizzeremo alcune tra le più note (soprattutto *Merica Merica*), focalizzando l'attenzione sulle interferenze, le varianti e le rimozioni. Questo consentirà di sviluppare, alla fine, alcune riflessioni di carattere generale sulle diverse modalità di comunicazione orale e di trasmissione della memoria tra le generazioni.

2. Alcune canzoni popolari sono nate a seguito di fatti di cronaca che avevano colpito l'immaginazione e che furono rielaborati narrativamente dai cantastorie, veri e propri professionisti della cultura popolare che si rivolgevano a un mercato, cioè a un pubblico interessato ad "acquistare" delle notizie e a "consumare" delle emozioni⁵.

Un esempio è la celebre canzone dedicata al naufragio del vapore Sirio nel 1906: prende spunto da un fatto di cronaca, ma anche esprime i sentimenti (paura, incertezza, malinconia) associati a un viaggio lungo e rischioso⁶. Nel sito web riportato in nota si trova il racconto dei fatti assieme ad alcune versioni della canzone che ne parla⁷.

È importante osservare che lo stesso testo viene riportato secondo diverse varianti. Infatti, la canzone non è ancorata a un documento scritto (come un libro, le cui parole sono fisse e immutabili, una volta stampate⁸), ma è una tradizione orale: è passata di bocca in bocca, di generazione in generazione, spesso subendo piccole (o grandi) modifiche⁹. La stessa produzione dei cantastorie, anche quando era affidata a fogli volanti riprodotti a stampa, si muoveva al di fuori di quel che oggi siamo abituati a considerare come diritto d'autore. Non avendo un autore certo, non è neppure possibile individuare una versione "originale".

Un'altra celebre canzone di emigrazione, che racconta non solo il viaggio ma anche l'arrivo, è quella che va sotto il titolo di *Trenta giorni di nave a vapore o America sorella*¹⁰.

Trenta giorni di nave a vapore
 fino in America noi siamo arrivati
 fino in America noi siamo arrivati. (a)
 Abbiam trovato né paglia né fieno
 abbiam dormito sul nudo e terreno
 come le bestie abbiam riposà. (b)

E l'America l'è lunga e l'è larga
l'è circondata da monti e da piani
e con l'industria dei nostri italiani
abbiam formato paesi e città
e con l'industria dei nostri italiani
abbiam formato paesi e città. (c)

Versione alternativa:

Trenta giorni di nave a vapore
fino in America noi siamo arrivati
fino in America noi siamo arrivati. (a)
Abbiam trovato né paglia né fieno
abbiam dormito sul nudo e terreno
come le bestie abbiamo riposà. (b)

America allegra e bella
tutti la chiamano l'America sorella
tutti la chiamano l'America sorella
tialallalà – lalallalà – lalalallalà.

Ci andremo coi carri dei zingari
ci andremo coi carri dei zingari
ci andremo coi carri dei zingari
in America voglio andar.

America allegra e bella
tutti la chiamano l'America sorella
tutti la chiamano l'America sorella
tialallalà – lalallalà – lalalallalà.

E l'America l'è lunga e l'è larga
l'è circondata da monti e da piani
e con l'industria dei nostri italiani
abbiam formato paesi e città
e con l'industria dei nostri italiani
abbiam formato paesi e città. (c)

Anche in questo caso, non c'è una versione "autentica" della canzone. In più è facile accorgersi che nello stesso canto – nella seconda versione – c'è un'evidente discontinuità melodica e ritmica, tra la parte in cui si narra malinconicamente il viaggio e l'arrivo in una situazione di stenti («sul nudo terreno»), e la parte in cui si dice che l'America è «allegra e bella» e poi si dice che «ci andremo coi carri dei zingari»: anche i tempi verbali sono diversi. È probabilmente il segno che strofe, versi e musiche di diverse canzoni si sono mescolate.

Sentimenti, aspettative e ricordi differenti possono quindi convivere come strati distinti all'interno di una stessa canzone (analogamente a come forse convissero nel cuore di chi partiva, e di chi avrebbe voluto o potuto farlo).

3. Ecco un'altra canzone celebre, *Merica Merica*, di cui possiamo leggere il testo nella versione "ufficiale", così come è stata codificata nel 2005 da una legge brasiliana che ha definito *La Merica* inno della colonizzazione italiana nello stato del Rio Grande do Sul¹¹.

Dall'Italia noi siamo partiti
Siamo partiti col nostro onore
Trentasei giorni di macchina e vapore
E in Merica noi siamo arrivà (a)

Merica, Merica, Merica
Cosa sarà la sta Merica?
Merica, Merica, Merica
L'è un bel mazzolino di fior (d)

Alla Merica noi siamo arrivati
No abbiám trovato né paglia né fieno
Abbiám dormito sul nudo terreno
Come le bestie abbiám riposà (b)

Merica, Merica, Merica ...

L'America l'è lunga e l'è larga
L'è formata de monti e de piani
E con l'industria dei nostri italiani

Abbiam fondato paesi e città. (c)

Merica, Merica, Merica ...

Ci sono delle parti che richiamano la canzone precedente. Alcuni versi sono quasi uguali (a, b, c). E anche la musica sembra simile. Ho l'impressione che il «mazzolin di fiori» (d) sia stato preso da un'altra celeberrima canzone popolare e tradizionale che non c'entra con l'America e neppure col viaggio in mare. È un'altra prova che le canzoni sono "vive": si muovono, si modificano, si mescolano.

I libri (e la legge dello stato del Rio Grande do Sul) indicano il poeta brasiliano di origine italiana Angelo Giusti come l'autore della canzone *Merica Merica*¹². Tuttavia, da quanto osservato finora sembra poco attendibile identificare un unico autore di una canzone nella quale abbiamo riconosciuto una notevole intertestualità e circolarità di temi e intere strofe con altri componimenti.

Ma torniamo a leggere il testo. Quale è il sentimento prevalente che le parole comunicano? Come lo possiamo definire? Forse orgoglio. Nella prima strofa si parla anche di «onore». Seguiamo poi il senso della narrazione: partenza dolorosa, viaggio difficile, inizio stentato, e poi colonizzazione e civilizzazione grazie al lavoro degli italiani. Per questo *Merica Merica* è diventato un elemento identitario, funzionale sia all'autorappresentazione dei discendenti degli immigrati italiani in Brasile meridionale, che tengono a marcare una propria distinzione etnica e culturale rispetto al resto della società brasiliana, sia a quella di coloro che sono rimasti nella regione di partenza, cioè nel Veneto economicamente emergente e politicamente leghista degli anni Novanta e Duemila, che persegue analoghe politiche identitarie¹³.

4. Ora ascoltiamo la stessa canzone cantata da un gruppo di *taliani*, cioè brasiliani discendenti degli italiani – dei veneti – che hanno mantenuto lingua e molte tradizioni dei loro progenitori¹⁴. Questo documento filmato è interessante perché mostra come le canzoni diventino una pratica sociale di costruzione / riproduzione / negoziazione dell'identità di un gruppo, e attraverso quali canali (e distorsioni) esse siano state tramandate¹⁵.

Il processo di trasmissione orale dentro un gruppo sociale non è meccanico ma creativo: una comunità accoglie e fa propria una canzone solo se le è funzionale, altrimenti la lascia cadere, oppure la manipola, modificandola o riorientandone il significato. Così funziona quella che Pëtr Bogatyrev e Roman

Jakobson hanno chiamato la «censura preventiva della comunità»¹⁶. Dobbiamo quindi pensare che la versione di *Merica Merica* che oggi si canta in questi contesti è il frutto di un processo sociale di selezione e rimodellamento che dura da un secolo e mezzo, durante il quale è rimasto in vita solo quello che è stato “utile” alla comunità, cioè che ne ha espresso i bisogni di autorappresentazione. A mano a mano che l’ecosistema socioculturale si modificava, anche le canzoni “autorizzate” ed eseguibili in pubblico omeostaticamente cambiavano.

Il più grosso cambiamento vissuto dagli emigranti è stato naturalmente l’arrivo in America. Da uomini e donne “in fuga”, si trasformarono nel giro di qualche anno in coloni stanziali. Dopo un periodo più o meno lungo, in molti ottennero la proprietà della terra e la misero a frutto. Da “dominati” si trasformarono in “dominanti”, quanto meno rispetto al nuovo ambiente e alle popolazioni indigene che già lo abitavano¹⁷. Cambiò il loro posizionamento nella società, anche se cercarono – e credettero – di mantenere integre le «concezioni del mondo» con cui erano partiti: lingua, costumi, patrimonio folklorico. La domanda è: in questo complesso gioco tra identità e trasformazione, che cosa successe alle canzoni?

Come di altri canti dell’emigrazione sopra ricordati, anche di *Merica Merica* esistono molte varianti. Solo una è diventata prima egemone e poi ufficiale (per legge) ed è stata per così dire fermata, marmorizzata come se fosse scritta in un’epigrafe.

Molte di queste varianti sono state raccolte non in Brasile, ma in Italia, nelle terre da cui si emigrava. Ecco, per esempio, una versione raccolta da Gabriele Vardanega a Cavaso del Grappa (Treviso) nel 1983: *Vustu venir Nineta*¹⁸.

Vustu venir Nineta
 Vustu venire con me
 Nela lontana Merica
 A travaliare con me

Merica Merica Merica
 Cossa serala sta Merica
 Merica Merica Merica
 Un bel massolino di fior (d)

Mi sì che vegnaria

Se fusse fino a Milan
 Ma per andare in Merica
 L'è tropo via lontan

Merica Merica Merica
 Cossa serala sta Merica
 Merica Merica Merica
 Un bel massolino di fior (d)

Quali sono le differenze rispetto alla versione oggi egemone?

Innanzitutto, questa è cantata dal punto di vista di chi deve ancora partire, non di chi è arrivato.

Inoltre, simula un dialogo, tra un uomo e una donna: è tecnicamente una canzonetta, cioè un canto da cantastorie con questa struttura metrica (tipica anche dei canti sociali): quartina di versi corti (settenari, ottonari, novenari) tre piani e l'ultimo tronco (con rima generalmente ABBc), oppure piano/tronco/piano tronco (con struttura di rima generalmente AbCb)¹⁹.

Anzi, è un canto d'addio, di separazione, tra due morosi: esiste una tradizione ricchissima di canti d'addio, che spesso sono legati alla guerra (anche *Sul ponte di Bassano* e *Bella ciao* nascono come canti d'addio), ma che ancor più spesso attingono all'esperienza dell'emigrazione (marinai, minatori, servitori)²⁰. Difatti nella canzone compare Milano: la grande città, la città del lavoro meta di emigrazione stagionale o temporanea per le serve, per i muratori, per gli operai.

5. Ora leggiamo (o ascoltiamo²¹) quest'altra versione, fino alla fine:

In Merica non sono mai stato
 ma in Merica voglio morire
 oi bella vustu venire
 'n la Merica insieme con me

Merica Merica Merica cosa sirala sta Merica
 Merica Merica Merica l'è un bel giardino de fior (d)

No no mi no vegno in Merica,
 la Merica l'è tropo lontano

se fusse li a Milano
io vegnaria con ti

Merica Merica Merica cosa sirala sta Merica
Merica Merica Merica l'è un bel giardino de fior (d)

in Merica c'è tanta tera,
in Merica c'è tanti lavori
là se faremo siori
come i siori de Milan

Merica Merica Merica cosa sirala sta Merica
Merica Merica Merica l'è un bel giardino de fior

quando seremo siori
faremo una grande festa
ghe taiaremo la testa
ai siori di Milan

Merica Merica Merica cosa sirala sta Merica
Merica Merica Merica l'è un bel giardino de fior

ghe taieremo la testa
ai caponi e alle galine
se tu non vuoi venire,
soleto io andrò

Merica Merica Merica cosa sirala sta Merica
Merica Merica Merica l'è un bel giardino de fior

Questa registrazione è stata raccolta nel maggio 2003 a Sideropolis (già Nuova Belluno, nello stato di Santa Catarina) da Angelo Secco, componente de I Belumat, che sono un duo musicale che ripropone la tradizione folklorica veneta. È stata pubblicata nel disco *I ori de Angelin. Canti della tradizione taliana nel Sud del Brasile*. L'interprete è Angelo Ambrosio (nato nel 1910) uno dei cantori storici della Comunità di Sideropolis, all'epoca novantenne, figlio di italiani della

provincia di Verona (Giuseppe Ambrosio) che si trasferirono in Brasile, nella zona di Urussanga, nel 1892. Angelo Ambrosio per l'occasione interpretò dei brani inusuali, poco proposti in pubblico o relegati alla sfera d'osteria.

La versione di *Merica Merica* interpretata da Ambrosio pare essere una canzone "fossile", o meglio contiene degli elementi fossili, come se si fossero conservati da un tempo più lontano, o come se provenissero da uno strato più profondo.

Come la precedente *Vostu venir Nineta*, anche questa è cantata dal punto di vista di chi deve ancora partire, non di chi è già arrivato in America. È un canto d'addio: simula un dialogo tra fidanzati.

Il «mazzolino di fiori» compare qui nella variante, forse anteriore, di «un bel giardino di fiori».

Ritorna anche Milano, la città a cui si guarda da fuori (dalla campagna, dalla montagna) e che viene presentata come la città dei «siori», detentori di ricchezza e di potere. L'America è un «bel giardino di fior» che ricorda il paradiso terrestre, o il Paese di Cuccagna; lì c'è terra e c'è lavoro, e sarà possibile diventare «siori», e quindi fare «una grande festa»²².

In una prima battuta la festa sembra alludere a una rivoluzione: la strofa «quando seremo siori / faremo una grande festa / ghe taiaremo la testa / ai siori di Milan» è quasi uguale alla prima strofa di una celebre canzone delle leghe "rosse", *Se arriverà Lenìn* («Se arriverà Lenìn / faremo una gran festa / andremo dai signori / gli taglierem la testa»)²³.

Ma subito dopo il significato si corregge, o si completa, in un'accezione più carnevalesca: tagliare la testa «ai caponi e alle galline», quindi fare festa, mangiare carne, fare baldoria, dissipare le risorse accumulate, che sono tutti riferimenti interni alla cultura dei migranti stagionali, dei marginali, dei vagabondi (e degli «zingari» sui cui carri – lo ricordiamo – si sarebbe raggiunto l'America «allegra e bella», nella seconda variante di *America sorella*). Queste ambivalenze e oscillazioni tra significato politico, aspirazioni di rivalsa sociale e riferimenti alla cultura dei marginali ricordano quelle che sono state individuate nell'evoluzione e nelle stratificazioni interne al canto *Bandiera rossa*²⁴.

Osserviamo infine che tutta questa ampia gamma di sentimenti e «concezioni del mondo» che abbiamo riconosciuto nella stratigrafia interna a *Merica Merica* – il canto d'amore e quello d'addio, le allusioni alla rivoluzione, alla rivalsa sociale e alla baldoria – non si ritrova nella variante che è diventata egemone, la quale privilegia la triade: fatica / lavoro / civilizzazione.

6. L'ultima cosa su cui vorrei soffermarmi è la peculiarità delle canzoni per lo studio della storia dell'emigrazione, e confrontarle con le fonti orali che sono più abituato a usare, cioè le interviste e le storie di vita.

Uno dei risultati per me più sorprendenti di questo saggio è avere riscontrato notevoli analogie tra la memoria dell'emigrazione che passa attraverso le canzoni e quella che è veicolata dalle interviste, di cui mi ero occupato alcuni anni fa²⁵. In entrambi i casi esistono narrazioni deboli, marginali, e narrazioni forti, egemoni. La memoria è selettiva e omeostatica, e lascia cadere o modifica quel che non è funzionale alle esigenze del presente. Si ricorda, si racconta e si canta a partire dal sentire attuale, e dal pubblico che sta ad ascoltare; come scrisse Italo Calvino, «chi comanda al racconto non è la voce. È l'orecchio»²⁶. Inoltre, non tanto la verità quanto la bellezza, la qualità estetica, l'efficacia narrativa possono determinare la durata o la caduta di una storia come di una canzone²⁷.

Un esperimento didattico condotto sulle memorie di famiglia ha confermato questo dato. Nel 2014 gli studenti che frequentavano Storia contemporanea all'università Ca' Foscari di Venezia furono invitati a scrivere l'episodio più vecchio che si ricordasse nelle loro famiglie²⁸. Risposero in centosessantacinque. La maggior parte degli aneddoti riguardavano le due guerre mondiali, ma alcuni arrivavano alle migrazioni di fine Ottocento²⁹. Un esempio è quello proposto da Silvia Bettanin, di Santorso (Vicenza), che lo scrisse con queste parole:

Parlando con i miei nonni al pranzo domenicale, sono riuscita a pervenire a diverse memorie di famiglia, ma a raccontare la storia più remota in assoluto è mia nonna Mirtilla, la madre di mio padre. Ci racconta di suo nonno Isidoro, nato negli anni '70 dell'800 e morto nei primi decenni del nuovo secolo, del quale ha sentito parlare a lungo da sua nonna Regina, ovvero la moglie di Isidoro. Quest'ultimo a 14 anni espatriò in Sud America assieme a degli zii, per poi andare a lavorare nelle miniere d'oro. Dopo alcuni anni di lavoro si ammalò: la moglie Regina raccontava sempre dei forti dolori alla schiena e gravi problemi ai polmoni causati dall'inalazione di polveri che lo accompagnarono fino alla fine della sua vita. Furono proprio questi problemi che lo costrinsero a smettere di lavorare in miniera e a tornare in Italia. Con i soldi guadagnati lavorando oltreoceano riuscì a comprarsi una casa e numerosi campi nelle zone di confine tra Thiene e Sarcedo, che gli avrebbero garantito la sussistenza futura. Dopo essersi sposato con Regina ebbe due figlie: una delle due è la mamma di mia nonna. La casa comprata da Isidoro al suo ritorno dall'America continua ad ospitare un ramo della nostra famiglia: lì ha vissuto la prima figlia di Isidoro con i

suoi sei figli, tra cui mia nonna, poi uno dei fratelli di mia nonna con la sua famiglia ed è tutt'ora abitata da uno dei figli di quest'ultimo. In casa possediamo ancora una spilla con incastonata una piccola pepita d'oro che Isidoro aveva trovato e portato a casa, tenendola nascosta sotto alla lingua per superare tutti i controlli a cui erano sottoposti all'uscita dalla miniera.

Alla domanda su come, quando e da chi avesse appreso il ricordo del trisnonno Isidoro, Silvia rispose così:

È stata un'interessante chiacchierata con i nonni materni e paterni, tra una portata e l'altra del pranzo domenicale, a portare alla luce la memoria più antica della nostra famiglia. Mi è risultato abbastanza facile iniziare a chiedere di ricordi passati: accade veramente spesso che, durante i pranzi, uno dei nipoti si mostri interessato alle esperienze giovanili dei nonni e loro, giustamente, non si lasciano scappare l'occasione. Dicono che gli sembra di fare ancora filò. Anche questa volta è iniziato tutto così, chiedendo di raccontare qualche storia di quando erano bambini e lasciando che i ricordi viaggiassero nella direzione che più preferivano. Solo dopo un po' di tempo, quando l'atmosfera era pronta, ho provato a indirizzare il racconto, chiedendo se in casa avessimo ancora qualche oggetto appartenente ai nostri avi. È stato mio padre a cadere a pennello chiedendo se ci fosse ancora la spilla di suo bisnonno Isidoro. La nonna è andata subito a recuperare la spilla, ora posta in una scatola dei ricordi assieme ad una foto dello stesso Isidoro e ad altri oggetti di famiglia. Da qui abbiamo iniziato a parlare della sua emigrazione in America. Alla fine del racconto ho invitato ogni nonno a ricordare qualcosa dei propri nonni o zii. Ognuno ha scavato a fondo nella propria memoria e ha raccontato dettagli interessanti, ma dopo alcuni confronti abbiamo tutti scoperto e concordato che la storia di Isidoro è la memoria più remota della nostra famiglia.

Molti altri studenti coinvolti nell'esperimento hanno riferito di aver spesso appreso i racconti già durante l'infanzia, in occasione dei pranzi di famiglia nei giorni festivi, o mentre condividevano le attività quotidiane con genitori e nonni. In alcune abitazioni sono presenti anche oggetti, fotografie d'epoca, diplomi di guerra, libri di memorie: si tratta di supporti materiali che danno sostegno e continuità ai ricordi. Spesso sono le donne a rivestire il ruolo di «guardiane della memoria familiare», all'interno di una catena narrativa che privilegia il legame tra nonne e nipoti femmine³⁰.

Perché si ricorda? Si ricorda e si racconta per mantenere vivo il gruppo, per rinnovare e consolidare i legami sociali³¹. Ma perché proprio la guerra e l'emigrazione, più di ogni altra esperienza, sono associate ai racconti familiari più risalenti? Perché sono stati eventi separatori e traumatici: hanno segnato una discontinuità che ha generato racconti. E perché attraverso quelle esperienze la famiglia sente di essere entrata nella storia più larga, e di aver resistito alle prove a cui questa l'aveva sottoposta. Questa, per esempio, è la spiegazione che Silvia Bettanin si è data alla permanenza, dopo cinque generazioni, del ricordo dell'emigrazione del trisnonno Isidoro:

Penso che ci siano diversi motivi che hanno portato questa memoria ad essere conservata così a lungo. Un fattore sicuramente importante è la spilla, un oggetto appartenente a Isidoro che ancora conserviamo e la cui vista porta a ricordare e tramandare la storia della sua emigrazione. Isidoro, inoltre, morì quando era abbastanza giovane (quando la sua primogenita aveva solo otto anni) a causa di problemi ai polmoni, compromessi dalle inalazioni delle polveri della miniera. Credo che il lutto precoce abbia creato un maggior bisogno di ricordo e di orgoglio nei suoi confronti. Mia nonna, infatti, ha sottolineato come fosse sua nonna Regina a parlare spesso del marito e a raccontare a figli e nipoti di come Isidoro fosse emigrato per lavorare nelle miniere e di come si fosse guadagnato la casa in cui abitavano e i campi grazie ai quali vivevano.

A me pare abbastanza stupefacente e degna di nota l'ostinazione delle memorie familiari, riguardo l'emigrazione e non solo. Nonostante le grandi trasformazioni da cui sono state investite nel corso del XX secolo, le famiglie si dimostrano un soggetto sociale tra i più vitali, capace non solo di agire nella storia ma anche di mantenere uno specifico punto di vista sul passato³². Le famiglie sono portatrici di "fossili" narrativi e identitari che si trasmettono attraverso le generazioni: «frammenti di continuità su uno sfondo di oblio», li ha definiti lo storico ed etnologo Nathan Wachtel, che ha studiato la permanenza – spesso inconsapevole – di elementi della tradizione ebraica nei lontani discendenti dei marrani spagnoli e portoghesi che fuggirono dall'Europa al Nuovo Mondo³³. Questo ci introduce nel campo della *postmemoria*, una modalità di relazione con il passato e di trasmissione di un'"impronta" attraverso le generazioni che è stata riconosciuta nei discendenti dei sopravvissuti alla Shoah, ma che forse può essere estesa a strati sociali più ampi³⁴.

Un frutto del tutto imprevisto di quell'esperimento sulle storie di famiglia fu il comparire, al primo ricevimento dopo le vacanze estive, di una studentessa, Erika Valente, che nei mesi successivi alle lezioni aveva preso l'iniziativa di trasformare le memorie scritte a macchina dalla nonna, Nella Rossellini, in un libro, stampato in copie sufficienti per farlo circolare tra i familiari³⁵. Erika ne aveva anticipato il contenuto rispondendo, pochi mesi prima, alla domanda sul ricordo più risalente che fosse conservato nella propria famiglia:

Nel 1877 il mio trisavolo materno Bortolo Secco, sua moglie Beatrice Favi, suo fratello Sebastiano, e il figlio Eugenio, classe 1866, partirono dal piccolo comune di Seren del Grappa, in provincia di Belluno, alla volta del Brasile dove speravano di trovare una nuova vita dal momento che il reggente del Brasile, Don Pedro II, offriva agli emigranti terreni da disboscare per nuove terre coltivabili. Per intraprendere questo viaggio partirono a piedi dal paese natio per raggiungere Bassano, la stazione ferroviaria più vicina. Da Bassano presero il treno verso Genova dove li aspettava una nave diretta a Marsiglia. E da qui, attraversando tutta la Francia, passarono a Le Havre, da dove salpava la nave per il Nuovo Mondo: un viaggio che sarebbe durato due mesi. Dai racconti di mia nonna si apprende che la famiglia Secco, arrivata in Brasile, ottenne un appezzamento di terra fuori S. Paolo e da lì fu mandata nella foresta selvaggia: per difendersi Bortolo aveva soltanto un machete, unica arma contro i giaguari e gli altri animali feroci. Lì per la prima volta Eugenio vide gli uomini neri che, ai suoi occhi di bambino, era in dubbio se fossero stati uomini o animali, tanto la loro condizione di schiavitù glieli faceva apparire tali. Ma quando Bortolo si rese conto che lì non avrebbe fatto fortuna si convinse di essere stato imbrogliato e decise di cercare un altro lavoro. Egli, tuttavia, era vincolato da un contratto biennale che lo legava alla terra e così la lasciò in affidamento al fratello Sebastiano. L'unica alternativa, infatti, era impegnarsi nella costruzione delle ferrovie da Campinas a San Paolo, mestiere grazie al quale Bortolo riuscì a raccogliere una buona somma di denaro per tornare in Italia. Così intraprese il viaggio di ritorno con tutta la famiglia, ma tornato a Seren del Grappa non riuscì a trovare lavoro: era la volta di un altro viaggio in Brasile.

La genesi del libro meriterebbe un racconto dettagliato, perché è una riprova di quanto siano tenaci e stratificate le memorie di famiglia, capaci in questo caso di dipanarsi lungo quasi centoquarant'anni e attraverso un complesso rapporto dialogico e intersoggettivo, in gran parte autonomamente da canali istituzionali e al riparo dalle narrative ufficiali³⁶. Queste sono le parole con cui Erika diede

conto la prima volta della presenza in casa del dattiloscritto che poi lei avrebbe trasformato in un libro vero e proprio:

Le informazioni qui sopra ricavate mi sono pervenute da un breve racconto di circa quaranta pagine scritto da mia nonna, nuora di Eugenio Secco, durante la Seconda guerra mondiale. Allora, infatti, mio nonno Ugo Secco era in prigionia in Germania e mia nonna era rimasta a Seren del Grappa nella casa del marito con i propri figli ed Eugenio. Durante questo periodo mia nonna, interessata ai racconti molto coinvolgenti delle avventure di Eugenio oltre Oceano, decise di riportarli per iscritto. Per questo, approfittando del fatto che mia nonna è ancora in vita, le ho potuto chiedere conferme e chiarimenti su quanto letto. Le sue risposte tuttavia si sono limitate a delle delucidazioni sulle datazioni del racconto non molto precise perché Eugenio, narrandole queste avventure, diede molta più importanza agli avvenimenti che a precisi riferimenti temporali.

La spiegazione che Erika Valente fornì alla domanda sulle ragioni per cui una storia – e proprio *quella* storia – tanto remota fosse rimasta viva nella memoria della propria famiglia merita di essere riportata come lei la scrisse:

La vicenda qui sopra raccontata è stata importante per la mia famiglia perché ha separato come una sorta di cesura il passato dal presente. Con l'inizio di questo viaggio, infatti, la mia famiglia originaria, che è da sempre vissuta a Seren del Grappa, si è divisa e si sono create due radici, di cui una al di là dell'Oceano. Inoltre, è stata impossibile da abbandonare all'oblio e fondamentale, anche da un punto di vista economico, poiché andando in Brasile, Bortolo è riuscito a portare un po' di benessere nella famiglia. Questa è una vicenda che, oltre ad essere stata appresa dal racconto scritto di mia nonna, è sempre stata tramandata in famiglia a voce: mi ricordo quando mio nonno indicandomi la bombigia o un vecchio poncho del mio bisnonno provenienti dal Brasile iniziava a raccontarmi la Storia.

7. Per concludere, mi piace osservare che, analogamente alle interviste e alle storie di famiglia, le canzoni sono documenti allo stesso tempo individuali e collettivi. Che siano *collettivi* è evidente a chi abbia letto queste pagine. Anche quando abbia avuto un autore, più o meno individuabile, una canzone sopravvive ed è tramandata solo in quanto è stata accolta da una comunità che l'ha fatta propria attraverso un'opera inesausta di manipolazione e selezione.

Ma le canzoni sono anche dei documenti *individuali*, perché esistono molte varianti e in fondo ogni esecuzione è diversa da qualsiasi altra. Dietro la loro solo apparente formalizzazione e ripetitività, i canti sono simili alle narrazioni personali di tipo orale: i temi che contengono possono essere variamente modulati (sviluppendone alcuni e tacendone altri), in maniera analoga al modo in cui un narratore può porgere la sua storia di vita, adattandola a seconda della persona cui la racconta, del momento e del contesto in cui lo fa³⁷.

Angelo Ambrosio, per esempio, ha riservato l'esecuzione di *Merica Merica* nella variante "eterodossa" al contesto d'osteria, mentre nelle occasioni in cui si esibiva come cantore ufficiale per la propria comunità si uniformava alla versione ormai prevalente del canto. La sua esecuzione individuale ha consentito di recuperare delle strofe che sono il precipitato di sentimenti e «concezioni del mondo» che furono effettivamente associati all'esperienza migratoria, ma che si sono persi, messi ai margini della memoria, e che – senza la registrazione fatta da I Belumat – probabilmente non sarebbe stato più possibile recuperare.

È un invito allo scrupolo filologico e alla disciplina archivistica per chiunque raccolga fonti orali, parlate o cantate che siano. Come per le interviste e le memorie di famiglia, anche per poter utilizzare al meglio una canzone non basta una buona registrazione: è necessario avere quante più informazioni possibili sul suo interprete, sulla sua cultura, sul luogo e il momento in cui egli le ha dato voce. Solo in questo modo sarà possibile farne un'analisi critica, che restituisca la storia interna, l'evoluzione, la composizione e la complessità di queste fonti.

Note

1. Stefano Pifferi, *Canzone ed emigrazione. La canzone italiana e gli emigranti oggi*, in *Cantanti ed emigrazione*, a cura di S. Pifferi, numero monografico di «Asei / Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana», 2014, n. 10, pp. 54-57.

2. Simon Frith, *Music and identity*, in *Questions of cultural identity*, a cura di Stuart Hall e Paul du Gay, London 1996, pp. 108-127; Idem, *Popular music. Critical concepts in media and cultural studies*, a cura di Simon Frith, 4 vv., Routledge, London/New York 2004; Arnd Schneider, *Future Lost. Nostalgia and Identity among Italian Immigrants in Argentina*, Peter Lang, Oxford 2000; *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*, a cura di Daniel Míguez e Pablo Semán, Editorial Biblos, Buenos Aires 2006; Emilio Franzina, *Le canzoni dell'emigrazione*, in *Storia dell'emigrazione italiana*, vol. I, *Partenze*, a cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi, Emilio Franzina, Donzelli, Roma 2009, pp. 537-562; *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*, a cura di Rolf Kailuweit e Nils Grosch, Waxmann, Munster 2015; Michele Plastino, *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Il Saggiatore, Milano 2016; Antonio Fanelli, *Contro canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, Donzelli, Roma 2017.

3. Emilio Franzina, *La terra ritrovata. Storiografia e memoria della prima immigrazione italiana in Brasile*, Termanini, Genova 2014.

4. Antonio Gramsci, *Quaderno 27 (XI). 1935. Osservazioni sul «Folclore»*, in *Quaderni del carcere*, vol. III, edizione critica dell'Istituto Gramsci, a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino 1977, p. 2312.

5. Bruno Pianta, *Cultura orale: memoria, creazione e mercato*, «La ricerca folklorica», 1987, n. 15, pp. 11-14.

6. Cecilia Lupi, *Trenta giorni di macchina a vapore. Appunti sul viaggio degli emigranti transoceanici*, «Movimento operaio e socialista», 1983, n. 3, pp. 467-480.

7. <http://www.antiwarsongs.org/canzone.php?lang=it&id=5923>: tutti i riferimenti a pagine web presenti in questo saggio sono stati verificati l'ultima volta il 30 marzo 2018. Il testo della canzone è riportato anche in: Antonio Virgilio Savona, Michele Straniero, *Canti dell'emigrazione*, Garzanti, Milano 1976, pp. 343-349.

8. Anche i libri stampati, però, hanno diverse edizioni, che talvolta contengono le tracce di una evoluzione del testo nel corso del tempo, sotto uno stesso titolo.

9. Qui possiamo ascoltarla nell'interpretazione di Giovanna Marini e Francesco De Gregori (2002): http://www.youtube.com/watch?v=aDbuCqS_wm8.

10. Questa versione è tratta dallo spettacolo di Gian Antonio Stella, giornalista e autore del libro *L'Orda* (Gian Antonio Stella, *L'orda. Quando gli albanesi eravamo noi*, Rizzoli, Milano 2002): <http://vimeo.com/15188891>. Questo invece è il link al testo della canzone, riprodotto in due diverse versioni: http://it.wikisource.org/wiki/Trenta_giorni_di_nave_a_vapore. Le lettere tra parentesi indicano le diverse strofe che ricorrono, con minime varianti, in diverse canzoni.

11. Il governatore dello Stato, Germano Rigotto, ha sanzionato il progetto di legge del deputato statale José Sperotto (Pfl) che istituisce la canzone *Mérica-Mérica*, di Angelo Giusti, come inno ufficiale della colonizzazione Italiana nel Rio Grande do Sul. La legge 12.411 è stata sanzionata il giorno 22 e pubblicata nel Diario Ufficiale dello Stato il giorno 23 dicembre 2005.

Qui si può ascoltare la canzone in un'interpretazione di Caetano Veloso: <http://www.musicotry.it/musica/Caetano+Veloso/Merica%2C+Merica>.

12. Per quanto è a mia conoscenza, di e su Angelo Giusti esiste solo il libro: Angelo Giusti, *Poemas de um migrante italiano. Organização e apresentação de prof. dr. Luis Alberto De Boni*, Universidade de Caxias do Sul-Escola superior de teologia Sao Lourenco de Brindes, Caxias do Sul-Porto Alegre 1976. L'attribuzione della canzone è condotta su basi estremamente fragili («Os vizinhos de A. Giusti garantem que pertence a ele esta poesia», p. 65).

13. Si può leggere la presentazione del presidente della Regione Veneto alle pagine dell'Associazione Veneti nel Mondo: <http://venetinelmondo.regione.veneto.it/>.

14. <http://www.youtube.com/watch?v=K4dzwP66XhE&noredirect=1> (Hostel Cabanacopa – Rio de Janeiro, Brasil, gennaio 2010 – <http://www.logomacosworld.com/about/>).

15. Francesco De Melis, *Tradizioni musicali dei vetofoni in Brasile (Stato di Santa Catarina)*, in Regione Veneto - CISV, *Presenza, cultura, lingua e tradizioni dei veneti nel mondo, Parte I America Latina. Prime inchieste e documenti*, a cura di G. Meo Zilio, Regione Veneto, Venezia 1987, pp. 401-434.

16. Pëtr Bogatyřëv, Roman Jakobson, *Il folclore come forma di creazione autonoma*, in *Et-nosemiotica. Questioni di metodo*, a cura di Maurizio Del Nino, Meltemi, Roma 2007, p. 61 (l'edizione originale del saggio di Bogatyřëv e Jakobson è del 1929).

17. Piero Brunello, *Pionieri. Gli italiani in Brasile e il mito della frontiera*, Donzelli, Roma 1994.

18. I Possagnot, *Canti del Grappa. Il canto popolare nella tradizione orale della pedemontana del Grappa*, a cura di Gabriele Vardanega, Zanetti, Caerano San Marco 1999. Il libro contiene altre varianti del medesimo canto, tra cui la seguente: «Vustu venir Nineta / vustu venire con me / vustu venire in Merica / a trapiantar caffè. // Mi si che vegnaria / se l'America fusse a Milan / ma sicome l'è in Merica / l'è massa via lontan. // Ti do trecento scudi / da bere e da mangiare / se vegnarai in Merica / con me a lavorar. // No vò trecento scudi / da bere e da magnar» (p. 169).

19. Glauco Sanga, *Il linguaggio del canto popolare*, Medi Sviluppo-Giunti Marzocco, Milano-Firenze 1979.

20. Glauco Sanga, *Le radici lunghe dei canti di guerra*, in *Gli Italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, vol. IV, t. II, a cura di Mario Isnenghi e Giulia Albanese, UTET, Torino 2008, pp. 269-271.

21. <http://www.youtube.com/watch?v=SUV2P6bk2V4&feature=related>. Per questa ricerca ho potuto attingere ai materiali conservati nell'Archivio delle tradizioni orali del Veneto, versione istituzionale dell'archivio di Soraimar, Associazione culturale per la promozione della conoscenza e diffusione delle culture locali, messa in piedi da Gianluigi Secco dei Belumat (Gian Luigi Secco, *La coralità tra le anime della cultura della gente emigrata: i canti e le canzoni 'par taliani' in Brasile*, «Il canto popolare nelle Venezia. Coralità ed esperienze comunitarie, Notiziario Bibliografico», Settembre 2003, n. 43, pp. 26-30).

22. Ci sono molte analogie con i versi di una versione di *Merica Merica* raccolta nella Vargem, parte del municipio di Taiò, a Santa Catarina: «E aquì in Rio da Vargem i nostri itali / i as fati su tutti con riso e tabacchi / e adesso loro i bevi, i canta e i balla, / e fa baccani allegri e contenti. / E alla Merica noi siamo arrivati, / abbiamo piantato formento, angurie e memlori / abbiam mangiato dei grandi bocconi / per gaver la libertà» (Pasquale Petrone e Maria Tereza Petrone, *Canti popolari italiani in Brasile*, in *Etnias & Carisma. Poliantéia em homenagem a Rovílio Costa*, a cura di Antonio Suliani, Edipucrs, Porto Alegre 2001, pp. 848-898).

23. L'immagine di Lenin (con l'accento sulla i, come nella canzone) che taglia la testa ai capitalisti è stata censita anche da Piero Brunello, negli anni Settanta, tra i mezzadri di Susegana, provin-

cia di Treviso (Piero Brunello, *Lenin a Susegana. Sulla storia delle classi subalterne*, «Ombre rosse», febbraio 1980, n. 31, pp. 112-116). Roberto Leydi ha ripreso altre canzoni di emigranti, tratte da raccolte di folkloristi di fine '800 soprattutto in ambito veneto e mantovano, che esprimevano una analoga aspirazione alla rivalsa sociale in termini di rovesciamento tra «siori» e lavoratori manuali: «I siori porta sassi / le siore porta malta, / chi vol andare in 'Merica / che là i starà ben» (raccolta da Luigi Marson, Vittorio Veneto, Treviso 1891); «O mama femi la dota / che in Merica voi 'ndar - / - Ma cossa xela 'sta 'Merica? - / - L'è 'n mazzolin de fior -» (idem); «Andremo te la 'Merica / a catar le mericane - e ste povere tagliane / le se cogna sbandonar. / Vu altri siori cavé i guanti / e ande te i campi a laorar» (raccolta da A.P. Ninni, contado di Treviso, 1891): citati in Roberto Leydi, «*Mamma mia dammi cento lire*», «Pirelli. Rivista d'informazione e di tecnica», 1970, n. XI-XII, p. 156.

24. Bruno Pianta, *Furfanti trionfanti*, «La ricerca folklorica», 1989, n. 19, pp. 27-32; Cesare Bermanni, *Le origini di "Bandiera rossa"*, in Cesare Bermanni, *Guerra guerra ai palazzi e alle chiese. Saggi sul canto sociale*, Odradek, Roma 2003, pp. 151-178.

25. Alessandro Casellato, *La memoria debole dell'emigrazione operaia*, «Studi e ricerche di storia contemporanea», 2003, vol. 59, pp. 177-195.

26. Italo Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 2013, p. 133 (l'edizione originale del libro è del 1972).

27. Alessandro Portelli, *Las funciones del olvido: escritura, oralidad, tradicion*, in *Los usos del olvido. Recurridos, dimensiones y nuevas preguntas*, a cura di Patricia Flier e Daniel Lvovich, Prohistoria, Rosario 2014, pp. 39-59.

28. Non entro qui nel dibattito su come possa essere definita la famiglia; l'uso del termine che ne è stato fatto all'interno dell'esperimento didattico da parte degli studenti è "emico": la propria famiglia è ciò che essi hanno considerato tale.

29. Alessandro Casellato, *Troppo tardi? Per una storia orale della Grande Guerra*, in *Memoria della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica*, a cura di Serenella Baggio, Università degli Studi di Trento, Trento 2016, pp. 17-44.

30. Sylrêa Marques Pereira, *Mulheres italianas e fotografia: modos de ver, formas de lembrar a aldeia natal*, in *Mulheres em movimento. Experiências, conexões e trajetórias transnacionais*, a cura di Maíra Ines Vendrame e Sylrêa Marques Pereira, Oikos, São Leopoldo 2017, pp. 134-159.

31. Maurice Halbwachs, *La memoria collettiva*, a cura di Paolo Jedlowski, Unicopli, Milano 1987.

32. Paul Ginsborg, *Famiglia Novecento. Vita familiare, rivoluzione, dittature. 1900-1950*, Einaudi, Torino 2013; Alessandro Casellato, *Famiglie resilienti*, «Genesis», 2014, n. 2, pp. 181-188.

33. Nathan Wachtel, *La fede del ricordo. Ritratti e itinerari di marrani in America (XVI-XX secolo)*, Einaudi, Torino 2003, p. 270.

34. Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 1997.

35. Nella Rossellini, *Gli avventurosi racconti di nonno Eugenio. Un eroe dei due mondi*, a cura di Erika Valente, stampato in proprio, Rasai di Seren del Grappa 2014.

36. Ne ho scritto in: Alessandro Casellato, *Troppo tardi?*, cit., pp. 34-36. Su questi temi vedi anche Bruno Cartosio, *Parole scritte e parlate. Intrecci di storia e memoria nelle identità del Novecento*, Società di Mutuo Soccorso Ernesto de Martino, Venezia 2016.

37. Alessandro Casellato, *Dall'oralità alla scrittura. Storia e critica di un'intervista*, in *Parlare d'anarchia. Le fonti orali per lo studio della militanza libertaria in Italia nel secondo Novecento*, a cura di Enrico Acciai, Luigi Balsamini e Carlo De Maria, Biblion, Milano 2017, pp. 133-157.