

IL MARCHESE DALLA PENNA NERA

La montagna veneta tra ballata popolare e "canto degli alpini"

Gabriele Muscolino

CHE COS'È LA MUSICA POPOLARE? STANDO AD UNA FORMULA ATTEMPATA MA ANCORA VALIDA, È LA MUSICA DELLE CLASSI SUBALTERNE. IN ALTRE PAROLE, ESSA SI DEFINISCE SU UNA BASE SOCIALE - E NON "ETNICA" -, a partire dai modi di produzione e fruizione dei gruppi non dominanti: la creazione collettiva e l'oralità, prive in linea di massima di supporti scritti. Un buon sinonimo di "canto popolare" è dunque "canto di tradizione orale". Dato che la cultura popolare non possiede un concetto di arte fine a sé stessa, questi canti hanno una valenza pratica preponderante. Ad esempio, nella ricerca della bella esecuzione d'un canto d'amore, si mira implicitamente a rafforzarne la funzione comunicativa, che è poi l'espressione ritualizzata del corteggiamento.

Il canto popolare dell'Italia centro-settentrionale si presenta secondo una serie di tipi ricorrenti, diciamo un insieme abbastanza preciso di generi. Di consueto, questi sono stabiliti ora secondo il contenuto, ora secondo la forma (la struttura testuale in senso lato, i caratteri musicali), ora secondo la funzione (le circostanze di canto). Se ne stilassimo un elenco, ci imbattemmo allora in ballate e canti narrativi, canti calendariali e religiosi, canti lirico-monostrofici, del lavoro e storico-politici, canti satirici e infantili, e via dicendo.

Ebbene, accostandoci alla montagna veneta, una classificazione simile crea qualche imbarazzo. In apparenza è cioè problematico farvi rientrare quella messe di canti, solo a prima vista unitaria, che oggi *sembra* essere l'espressione musicale più autentica dell'anima popolare bellunese, vicentina e veronese: i canti "degli alpini". Siamo però di fronte ad un equivoco, ad una contrapposizione ingannevole tra le raccolte degli studiosi ed i repertori dei cori organizzati nati sul modello della SAT, incentrati in prevalenza sull'epopea dell'alpino.

Più di venticinque anni fa, l'etnomusicologo Marcello Conati chiariva come le vicende belluche, che hanno marchiato la memoria storica della montagna veneta nel Novecento, avessero indirettamente «alterato la tradizionale fisionomia etnofonica regionale [...] modernizzando e uniformando il repertorio, orientandolo in modo massiccio verso un carattere di tipo "militare-montanaro"». «A farne le spese, apparentemente, erano i tratti arcaici ancora reperibili «in regioni pur altamente industrializzate e pur soggette a intense trasformazioni socio-economiche quali Piemonte, Lombardia, Emilia». Riflessioni di questo tipo hanno tenuto i ricercatori di musica popolare lontani dalla montagna veneta, scoraggiando a priori l'indagine.

Sul versante opposto, i cori organizzati, a partire da un'originaria volontà di sistematizzare la partecipazione sociale al canto corale tradizionale, hanno gradualmente acquisito un ruolo di "paladini" del canto popolare, sviluppandosi in combinazione con l'escursionismo alpino. Tuttavia, durante quest'operazione, la tradizione orale è stata sottoposta ad alterazioni

importanti, non senza il supporto decisivo di radio e discografie. Da un punto di vista testuale il repertorio è stato massicciamente selezionato e orientato tematicamente. Da un punto di vista musicale sono state introdotte innovazioni colte: l'armonia tradizionale, di modo maggiore e a due parti per terze parallele, è stata accresciuta sulla base di nozioni classiche, acquisendo l'idea d'indipendenza delle parti; uno spettro espressivo allargato - che spazia dal pianissimo al fortissimo - e un'esecuzione vocale impostata, hanno inoltre sostituito l'originaria emissione stentorea.

Rebus sic stantibus, il Veneto chiude la retroguardia tra le varie regioni del Belpaese, per quel che riguarda la mappatura sistematica del canto popolare. È curioso che nella vicina area tedesco-austriaca ciò sia stato realizzato, invece, fin da inizio Ottocento. E che questo patrimonio, fissato per iscritto in libri di canto per chiese o scuole, e praticato da *ensembles* di musica o danza, si sia poi sviluppato nel turismo folclorico, dagli stereotipi *Biedermeier* a quelli della civiltà industriale. Un ambito riassunto nel perentorio concetto di *Alpenmusik*, da cui sono escluse le aree alpine romanza e slava.

L'occasione per tornare sull'argomento ci viene oggi offerta da una serie di registrazioni etnomusicali, commissionate dall'Università di Padova e dalla Regione Veneto, recentemente effettuate in Comelico da chi scrive. Esse permettono di verificare la consistenza del canto popolare in una zona ben circoscritta all'inizio del terzo millennio, stabilendo - dati alla mano - in che forma e misura i canti "degli alpini" abbiano rimpiazzato il precedente repertorio in uso.

Tuttavia, data la vastità dei materiali, in questa sede risponderemo a tali domande mediante pochi esempi significativi, limitando drasticamente l'analisi al solo repertorio delle "ballate". Dette anche canti *epici-lirici*, esse espongono sinteticamente e in forma impersonale - spesso dialogata - un singolo avvenimento. Possiedono inoltre una particolare struttura metrica, formata da due mezzi versi alternatamente piani e tronchi, da cui è derivata la lingua mista di forme italiane e dialettali che è loro propria. Che questa lingua, del tutto artificiale, sia nell'intimo collegata alla struttura dei versi è dimostrato «dalla presenza in sedi metriche obbligate di termini non riconducibili a forme tutte italiane o viceversa tutte dialettali» (Starec). Il periodo di produzione delle ballate va dal Medioevo all'Ottocento.



Conviene che il nostro breve viaggio inizi giusto all'indomani della Grande Guerra, e precisamente da quel 1919 in cui Piero Jahier e Vittorio Gui pubblicarono i *Canti dei soldati*. A questa collezione, messa assieme da Jahier direttamente in trincea, ne fecero seguito dagli anni Venti e Trenta svariate altre, analoghe per contenuto se non per spirito. Un passo alla volta veniva cioè costruita l'ossatura del più classico repertorio "degli alpini". Sfolgiando l'esile raccolta di Jahier e Gui, si incappa in uno dei brani più famosi, comunemente intitolato *Il testamento del capitano* (qui del «maresciallo»). Forse lascerà l'amaro in bocca scoprire che il magnanimo protagonista, il cui corpo, o cuore, viene spartito in cinque pezzi, non è mai esistito. Le sue ultime volontà sono ricalcate su un analogo macabro testamento, riferito dalla tradizione orale ad una figura storicamente esistita: il marchese Michele Antonio di Saluzzo, luogotenente del re di Francia nel regno di Napoli, morto poco più che trentenne il 18 ottobre 1528 per un colpo d'obice al ginocchio, riportato durante l'assedio di Aversa. Confrontiamo per conferma una versione piemontese raccolta da Costantino Nigra (1888, da cui pure la parafrasi) con il testo "alpino" riedito da Savona e Straniero (1987).

Il testamento del marchese di Saluzzo

*Sur capitani di Salüsse
L'a tanta mal ch'a mürirà
Manda ciamè sur capitani
Manda ciamè li so soldà
Quand ch'a l'avran muntà la guàrdia
Och'a l'andéisso ün po' a vedè
I so soldà j'àn fàit risposta
Ch'a l'àn l'arvista da passè
Quand ch'a l'avran passà l'arvista
Sur capitani andrìo vedè
Coza comand-lo, capitani
Coza comand-lo ai so soldà?
V'aricomand la vita mia
che di quat part na débie fa
L'è d'üna part mandè-la an Fransa
E d'üna part sül Munferà
Mandè la testa a la mia mama
Ch'a s'asricorda d'o prim fiöl
Mandè 'l corin a Margarita
Ch'a s'aricorda dël so aruta
La Margarita in sü la porta
L'è cascà 'n terra di dolor¹*

Il testamento del capitano

*Il Capitan de la Compagnia
Si l'è ferito e sta per morir
E manda a dire ai suoi alpini
Perché lo vengano a ritrovà

I suoi alpini gli manda a dire
Che non han scarpe per camminà
«O con le scarpe o senza scarpe
I miei alpini li voglio qua!»

E co' fu stato alla mattina
I suoi alpini sono arivà
«Cosa comanda sior Capitano,
che i suoi alpini sono arivà?»

«E io comando che il mio corpo
in cinque pezzi sia taglià.
Il primo pezzo al re d'Italia
Che si ricordi dei suoi alpin»

«Secondo pezzo al Battaglione
Che si ricordi del suo Capitan!
Il terzo pezzo alla mia mamma
Che si ricordi del suo figliol»

«Il quarto pezzo alla mia bella
Che si ricordi del suo primo amor.
L'ultimo pezzo alle montagne
Che lo fioriscano di rose e fior»*

¹ «Signor capitano di Saluzzo ha tanto male ch'ei morrà. Manda a chiamare il signor capitano, manda a chiamare i suoi soldati; quando avranno montato la guardia ch'ei venissero un po' a vederlo. I suoi soldati gli han fatto risposta, che hanno da passare in rivista. Quando saranno passati in rivista, il signor capitano andrebbero a vedere. – Che comanda, capitano, che comanda ai suoi soldati? – Vi raccomando il corpo mio che quattro parti ne dobbiate fare. Una parte mandatela in Francia e una parte sul Monferrato. Mandate la testa alla mia madre che si ricordi del suo primo figliolo.

Mandate il cuore a Margherita che si ricordi del suo amore. – La Margherita in sulla porta cadde in terra di dolore» in Nigra, *Canti*, p. 608.

Quest'esempio di riscrittura getta una prima luce su come la tradizione popolare funzioni. Da un lato il racconto viene pressappoco conservato, dall'altro i nomi (di persone, luoghi, oggetti, figure ecc.) vengono rimpiazzati o trasformati, in parte o del tutto, a seconda del contesto storico o geografico. A questo punto si capisce perché, stando ad altre raccolte ottocentesche, dal Monferrato all'Emilia la nostra ballata venga cantata in versioni alquanto

differenti: in Veneto, per restare all'area che ci interessa, il marchese di Saluzzo è divenuto capitano «della Salute» (Widter-Wolf, 1864).

Con la Grande guerra, le procedure non sono diverse: i «soldà» si trasformano in alpini, «Fransa» e «Munferà» in re d'Italia e battaglione. Tuttavia non ci sfugge come venga soppressa la morte della «Margarita», cassando un ingranaggio fondamentale al racconto e spostando il baricentro del testo da un universo narrativo ad uno lirico-patriottico.

Non solo a vantaggio del *politically correct* sarà utile ricordare ancora la ballata *Fior di tomba*. Qui si narra d'una fanciulla che, volendo invano sposare un prigioniero o vedendo alla finestra il proprio amore in compagnia altrui, chiede di morire e che sia quindi piantato un fiore sulla propria tomba. La vicenda è nota: con qualche aggiustamento se ne sono derivati sia il canto partigiano *Bella ciao*, sia una meno conosciuta variante alpina, qui di seguito nella versione del Coro Cauriòl (1967, trascr. Cesco-Frere):

Bella Ciao

*Stamattina mi sono alzato
O bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao
Questa mattina mi sono alzato
E ho trovato l'invasor*

*O partigiano, portami via
O bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao
O partigiano portami via
Che mi sento di morir*

*E se muoio da partigiano
O bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao
E se muoio da partigiano
Tu mi devi seppellir*

*Seppellire lassù in montagna
O bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao
E seppellire lassù in montagna
Sotto l'ombra d'un bel fior*

*E le genti che passeranno
O bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao
E le genti che passeranno
E diranno o che bel fior*

*È questo il fiore del partigiano
O bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao
È questo il fiore del partigiano
Morto per la libertà*

Una mattina ben di bon'ora

*Una mattina ben di bon'ora
E con quel ciao rincinciao
Rincinciao ciao ciao
Una mattina ben di bon'ora
La mia mamma mi viene a risvegliar:/*

*Leva su figlia, leva su in fretta
E con quel ciao rincinciao
Rincinciao ciao ciao
Leva su figlia, leva su in fretta
Ché il tuo bene 'l va partir soldà:/*

*Addio morina, morina bella
E con quel ciao rincinciao
Rincinciao ciao ciao
Addio morina, morina bella
Quando ritorno ti voglio ben sposar:/*

In effetti, la vicenda della trasformazione di questa ballata nel canto partigiano ha prodotto uno dei dibattiti più fortunati della letteratura etnomusicologica italiana. La versione “alpina” è abbondantemente abbreviata e si avvicina piuttosto ai modelli dei canti di coscrizione. A noi però interessa rintracciare *Fior di tomba* come era eseguito in Comelico. Ne possediamo una versione registrata a Santo Stefano di Cadore:

Santo Stefano di C., 06.11.99 (2 vv.ff.)

1. *E stamatina mi sonoalzata*
Ciao bela mora ciao e ciao e ciao
E stamatina mi sonoalzata
Un'ora prima che s'alzi 'l sol

2. *E sono andata a confesarmi*
Ciao bela mora ciao e ciao e ciao
E sono andata a confesarmi
E dal mio solito confesor

3. *E lui mi ha dato per penitenza*
Ciao bela mora ciao e ciao e ciao
E lui mia ha dato per penitenza
Che io tralasci 'l mio primo amor:/'

4. *Ma io piutosto che tralasciarlo*
Ciao bela mora ciao e ciao e ciao
Ma io piutosto che tralasciarlo
Sarei contenta di morir

5. *Faremo fare 'na casafonda*
Ciao bela mora ciao e ciao e ciao
Faremo fare una casafonda
E poi di dentro staremo in tre

6. *E prima il padre e poi la madre*
Ciao bela mora ciao e ciao e ciao
E prima il padre e poi la madre
E la mia bela in bracio a me:/'

Sebbene la narrazione sia stata ridotta di molto, come spesso avviene lasciando cadere le strofe finali, è facile riconoscere l'analogia del primo verso e del ritornello con gli altri due canti.

Altrettanto illuminante è ripercorrere simili trasformazioni dall'interno stesso della tradizione orale. Qui convivono, infatti, lezioni arcaiche e recenti di una stessa ballata, che dunque profilano a larghe maglie una stratigrafia del testo, il suo percorso “evolutivo” *in loco*. Un caso esemplare è il canto intitolato da Nigra *Il tamburino*, rintracciato nei borghi di Sopalù e Campolongo:

Sopalù

1. *I tre tamburin*
Venivan dala guera:/
Dirondelarataplan
Venivan dala guera
2. *Uno dei tre*
Portava 'n fiore in testa:/
Dirondelarataplan
Portava 'n fiore in testa
3. *La filia del re*
Stava sula finestra:/
Dirondelarataplan
Stava sula finestra
4. *O bel tamburin*
Daresti a me quel fiore:/
Dirondelarataplan
Daresti a me quel fiore
5. *Si si te lo darò*
Quando sarai mia sposa:/
Dirondelarataplan
Quando sarai mia sposa
6. *O bel tamburin*
Dimi le tue ricchezze:/
Dirondelarataplan
Dimi le tue ricchezze
7. *Le mie ricchezze sono*
Tamburo e la barcheta:/
Dirondelarataplan
Tamburo e la barcheta
8. *O bel tamburin*
Ti facio fucilare:/
Dirondelarataplan
Ti facio fucilare
9. *Per fucilare me*
Ci vòlion tre canoni:/
Dirondelarataplan
Ci vòlion tre canoni

Campolongo

1. *Erano in tre*
Che venivan dala guera:/
E poi guarda che bel'alpin
Che venivan dala guera
2. *E uno di quei tre*
Portava 'n fiore in mano:/
E poi guarda che bel'alpin
Portava 'n fiore in mano
3. *Alpin mio bel'alpin*
Daresti a me quel fiore:/
E poi guarda che bel'alpin
Daresti a me quel fiore
4. *Il fior io te lo do*
Se tu sarai mia sposa:/
E poi guarda che bel'alpin
Se tu sarai mia sposa
5. *La sposa io sarò*
Ma domanda a mio padre:/
E poi guarda che bel'alpin
Ma domanda a mio padre
6. *Bongiorno sior paron*
Darebe a me sua filia:/
E poi guarda che bel'alpin
Darebe a me sua filia
7. *La filia te la do*
Ma dimi le tue ricchezze/Ω
E poi guarda che bel'alpin
Ma dimi le tue ricchezze
8. *Le mie ricchezze son*
Lo zaino sula spala:/
E poi guarda che bel'alpin
Lo zaino sula spala
9. *Vatene via di qua*
Se no ti facio fucilare:/
E poi guarda che bel'alpin
Se no ti facio fucilare
10. *No non fatemi fucilar*
Ho la molie con sei fili:/
E poi guarda che bel'alpin
Ho la molie con sei fili

Sofferamoci sul primo testo. Oltre a conservare l'immaginario cavalleresco antecedente alla prima guerra mondiale, il che suggerisce di non affrettare la campana a morto per la tradizione orale, esso presenta di nuovo un ritornello – caratteristico della ballata, benché non sempre presente –, *nonsense* e in funzione ritmica. Che invece la seconda versione abbia un ritornello di senso compiuto, segnala come essa non sia una riscrittura diretta della prima. A Campolongo il protagonista è stato cioè aggiornato ad alpino a partire da un'altra variante, che troviamo appunto nel Vicentino (rit.: «E poi guarda che bel biondin»). Constatiamo la parentela non immediata dei due canti anche da una sommaria analisi musicale:

Sopalù, 20.01.02 (v.f., 3 vv.mm.) - Tav. 2 Tamburino Sopalù

I - tre tam - bu - rin Ve - ni - van da - la gue - ra I
 tre tam - bu - rin Ve - ni - van da - la gue - ra Di - ron -
 de - la - ra - ta pian Ve - ni - van da - la gue - ra

Campolongo, 7.10.99 (2 vv. ff.) - Tav. 3 Tamburino Campolongo

U - no di quei tre por - ta - va'n fio - rein ma - no e
 u - no di quei tre por - ta - va'n fio - rein ma - no e poi guar - da che bel' al -
 pin por - ta - va'n fio - rein ma - no

Il percorso melodico delle due versioni è certo somigliante, anzi ben evidente nelle sezioni A e B. Ma subito l'occhio coglie alcune differenze significative, come la cadenza del ritornello (rispettivamente su tonica e dominante) o il cambio di tempo nel finale di Sopalù, che acquista nell'insieme un sapore più arcaico. La lezione di Campolongo è d'al-

tronde un campione eloquente di canto corale tradizionale. Ne testimonia difatti l'essenziale andamento per terze parallele. E però compendia, altrettanto bene, alcune divergenze momentanee da questo andamento: la quinta vuota alla cadenza sulla dominante (sez. B e C) e l'asestamento di una delle voci sul quinto grado (qui, la voce superiore alla sez. C). Tanto basti per chiarire che, anche quando un folto gruppo di cantori partecipa all'esecuzione, le voci si attestano rigorosamente sul moto per terze parallele, con variazioni rare e sempre temporanee. E spesso la chiusa, cioè l'ultimo emistichio, dove le variazioni sono bandite, ne appare il centro di gravità musicale.

Poniamo attenzione al testo per qualche istante ancora. Malgrado la riscrittura, il racconto mantiene inalterato il tema del fiore, in cui ci siamo già imbattuti con *Fior di tomba*: perfetto esempio di quel vocabolario metaforico sessuale che pervade il canto popolare e ne tradisce un'origine linguistica letteraria. Nel nostro caso l'organo sessuale maschile, incarnato dal fiore, diviene strumento di avanzata sociale da parte del protagonista, e il fallimento del matrimonio con la «filia del re» riflette una percezione socio-economica negativa o, se si vuole, conservatrice.

Ma è poi vero che malgrado la riscrittura, il racconto mantenga inalterato il tema del fiore? Nella particolar circostanza del *Tamburino* di Campolongo, sì. Più in generale, no. Lo slittamento verso un universo lirico-patriottico, già notato ne *Il testamento del capitano*, tende infatti ad annullare gli elementi metaforici del linguaggio tradizionale. Tuttavia, il vero motore di questo passaggio è la stessa crisi della tradizione orale. Essendone state viepiù intaccate e sostituite le funzioni (in)formative e sociali, a pagarne lo scotto è proprio la sfera dei significati sessuali, rimpiazzati da un lirismo sì nuovo, ma non inedito nel contesto alpino, anche non italiano. Ora l'ultimo lembo del capitano va *alle montagne/ che lo fioriscano di rose e fior*.

I confronti che ricaviamo dalle registrazioni comelicesi potrebbero continuare fin troppo a lungo. Concludiamo, quindi, fermandoci un'ultima volta a Campolongo, dove si è mantenuta a sorpresa la seguente suggestiva ballata:

Campolongo, 07.10.99 (2 vv.ff.)

1. *Cos'hai Bepin che piangi
Che piangi la note e 'l di
Laronbonbon*

2. *Io piango solamente
a la guera mi toca andar*

3. *No no caro frateło
a la guera andarò mi*

4. *Mi leverò le còtole
Mi meterò i bragon*

5. *Poi monterò cavalo
col primo batalion*

6. *Quando sarò sul campo
mi meterò a cantar*

7. *Senti senti soldati
che voce che l'è qua*

8. *È voce d'una dona
vestita da militar*

9. *Se la sarà una dona
'l magior la sposerà*

Nello scorrere questi versi, sarà forse tornata a mente l'eroina della ben nota *La si taglia i biondi capelli*, che monta in aeroplano e vola verso la prima linea, il Piave. Siamo appunto di fronte ad una variante arcaica di questa ballata, ossia *La guerriera*, secondo il titolo di

Nigra, attestata a Venezia non più tardi dei primi anni Settanta dell'Ottocento.

Riassumendo, la riscrittura "alpina" dei canti popolari è il più importante momento creativo della tradizione orale veneta del Novecento, alla vigilia e alla luce del suo graduale, inesorabile sgretolamento nella seconda parte del secolo. In questo senso, i canti "degli alpini" sono "popolari". All'interno di questo *mare magnum*, abbiamo in particolare seguito le sorti di alcune ballate, rifunzionalizzate attualizzando alcuni personaggi e talvolta sopprimendone altri, e mitigando o eliminando le connotazioni erotiche del linguaggio tradizionale.

Che, in seguito, l'alpino si sia cristallizzato come protagonista delle ballate, è solo in parte riconducibile alla temperie politica espressa dall'Italia nei decenni a valle del 1918. È piuttosto sintomo di uno strisciante venir meno della tradizione orale e dei suoi millenari meccanismi di rinnovamento, esauriti dal *boom* tecnico, economico e mediatico del secondo dopoguerra. Paradossalmente, le incisioni discografiche inaugurate dalla SAT – che hanno diffuso poche varianti testuali e musicali, omologando i repertori divergenti – sono anch'esse conseguenza e alimento di questa inarrestabile desertificazione.

Eppure, come abbiamo visto, ancor oggi il canto popolare tiene in serbo sorprese, in Comelico come altrove, lasciandosi a tratti sfuggire tracce della propria storia. Ennesima prova, se mai ce ne fosse bisogno, di quanto la *longa manus* del passato e i sentieri della memoria orale siano difficilmente vaticinabili. □ *Gabriele Muscolino*

BIBLIOGRAFIA

MARCELLO CONATI, *La musica di tradizione orale nella provincia di Verona*, in *La musica a Verona*, Verona, Banca Mutua Popolare di Verona, 1976

DOMENICO GIUSEPPE BERNONI, *Canti popolari veneziani*, Venezia, Fontana-Ottolini, 1873

CORO «MONTE CAURIÒL», *I canti dei nostri Alpini nella prima e seconda Guerra Mondiale*, RCA Italia, 1967, n. 7

I canti della Resistenza italiana, a cura di T. Romano e G. Solza, Milano, Avanti, 1960

PIERO JAHIER-VITTORIO GUI, *Canti dei soldati*, Trento, Sezione "P" della I armata in Trento rendita, 1919

GABRIELE MUSCOLINO, *Il patrimonio etnomusicale del Comelico: un contributo*, in *Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore*, LXXXIII (2002), n. 320, pp. 184-206

COSTANTINO NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Einaudi, 1974 (ristampa dell'edizione 1888)

VERE PAIOLA, *Canti popolari vicentini*, Vicenza, Neri Pozza, 1975

GLAUCO SANGA, *Il linguaggio del canto popolare*, Firenze, Giunti-Marzocco, 1979

A. VIRGILIO SAVONA-MICHELE L. STRANIERO, *Montanara*, Milano, Mondadori, 1987

ROBERTO STAREC, *Il repertorio etnomusicale istro-veneto. Catalogo delle registrazioni 1983-1991*, Trieste, Istituto Regionale per la Cultura Istriana, 1991

WOLFGANG SUPPAN, *Alpenmusik*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, a cura di L. Finscher, Vol. 1, Kassel, Bärenreiter, 1994, pp. 470-471

GEORG WIDTER-ADOLF WOLF, *Volkslieder aus Venetien*, in *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Classe*, Wien, Gerold, 1864, pp. 257-379