

LA PIVA DAL CARNER

opuscolo rudimentale di comunicazione a 361°



16/17

montecchio - reggio emilia _ gennaio/aprile 2017

sommario

IL SALUTO (la PdC).....	3
FRANCO PICCININI • Si è costituita l'associazione degli amici della Piva dal Carner	4
la tribuna	
GLAUCO SANGA • Lo stato di salute della storia delle tradizioni popolari in Italia	6
ANTONIETTA CACCIA e altri • Tempo di zampogne.....	8
Breve intervista a SIMONETTA GILIOLI, presidente Istoreco di Reggio Emilia	12
la piva	
DANIELE BICEGO • Ricostruire la mûsa	15
GIANLUCA SALARDI • La piva nella provincia di Modena.....	23
MARCO BELLINI, ENZO GENTILINI, BRUNO GRULLI Fotografie di suonatori di piva della Val Ceno.....	25
contributi:	
GIANCORRADO BAROZZI • Riascoltando la “voce” di Bruno Pianta attraverso alcuni suoi scritti	28
GIANPAOLO BORGHI • Giuseppe Ferraro e le sue ricerche nel reggiano	35
EMANUELE REVERBERI • La quadriglia di Sillano.....	38
GIOVANNI GILLI • Una canzone partigiana e alcune canzoni sulla Resistenza	39
nonsolo folk	
FRANCO PICCININI • Bandiere rosse sul padiglione dell'Unione Sovietica	44
GS • La frase di Proust	50
GS • Come eravamo.....	51
ELENA • Il dente	52
recensioni	54
varie	56

in copertina: suonatore di piva ignoto presumibilmente della Val Ceno (Parma)

Il saluto

La PdC ha attraversato un momento critico che è sfociato nella realizzazione di un numero doppio (16 e 17). Ricco di buoni materiali ha raggiunto il record delle 60 pagine. Altra novità è costituita dalla nascita della ASSOCIAZIONE DEGLI AMICI DELLA PIVA DAL CARNER, della quale si legge all'interno e che risponde al link www.amicidellapivadalcarnar.it. Il ruolo originario della PdC è salvo.

GLAUCO SANGA apre la Tribuna con una amara considerazione del ruolo sempre più marginale riservato dalle Università allo studio delle tradizioni popolari italiane. Al suo contributo fanno seguito ANTONIETTA CACCIA e altri che dissertano sul concetto di tradizione.

Con SIMONETTA GIGLIOLI, presidente di Istoreco, continua il ciclo di interviste ai personaggi apicali che rappresentano istituzioni che potrebbero stabilire o ristabilire contatti con il mondo della ricerca sulla cultura popolare.

Per la PIVA, DANIELE BICEGO ci traccia un prospetto approfondito sulla ricostruzione della MÜSA, cui fa seguito un ulteriore "lamento" di GIANLUCA SALARDI sulla assenza di suonatori di piva nel Modenese e sulla necessità di approfondire le ricerche archivistiche sull'argomento.

MARCO BELLINI, ENZO GENTILINI e BRUNO GRULLI lavorano su fotografie di suonatori di piva ignoti ed apportano alcune correzioni alla anagrafe dei suonatori pubblicata sulla PdC n.7/2014.

Notevole è il contributo offerto da GIANCORRADO BAROZZI sugli scritti dello scomparso Bruno Pianta. Non da meno è il lavoro di GIAN PAOLO BORGHI su Giuseppe Ferraro e sulle sue ricerche nel Reggiano. Una inedita Quadriglia raccolta a Sillano viene trascritta da EMANUELE REVERBERI, mentre GIOVANNI GILLI produce una panoramica sulle canzoni legate alla Resistenza.

In NONSOLOFOLK è pubblicata una ricerca di FRANCO PICCININI sulla esposizione di una bandiera rossa sul Padiglione dell'Unione Sovietica alla Fiera di Milano del 1927 e continuano i piccoli ma suggestivi approcci letterari con tre briciole di GS e di ELENA.

La recensione di un libro di OMERITA RANALLI sui "Canti e racconti dei contadini d'Abruzzo: le registrazioni di Elvira Nobilio (1957-58)", la segnalazione della uscita di UTRICULUS 2016, la comunicazione dell'avvenuto ZAMPETTO 2017 e la presentazione dell'incontro sui vecchi balli delle province di REGGIO e PIACENZA chiudono il numero.

la PdC

Si è costituita l'associazione degli amici della Piva dal Carner

di Franco Piccinini

Il 20 dicembre 2016 si è riunito presso l'Agriturismo "Corte Braglia" di Montecchio Emilia un gruppo di amici e alcuni componenti la redazione della rivista "La Piva dal Carner" per dare formalmente vita alla "Associazione Amici della Piva dal Carner". Erano presenti: Marco Bellini, William Bigi, Gian Paolo Borghi, Luciano Fornaciari, Enzo Gentilini, Bruno Grulli, Franco Piccinini, Pietro Lanzoni, Paolo Simonazzi, Paolo Vecchi.

In quella sede conviviale si è proceduto all'approvazione dell'Atto Costitutivo e dello Statuto della Associazione ove sono in particolar modo messi in evidenza le finalità e i compiti della stessa: "Promuovere la ricerca e la valorizzazione del patrimonio culturale musicale popolare e di altre forme espressive popolari (dialetto, teatro, storia orale, poesia dialettale e non...) che si sono venute storicamente determinando".



Sostegno alla "Piva dal Carner" Nell'ambito di questo obiettivo più generale l'Associazione ha fra i suoi compiti prioritari quello di sostenere e favorire in ogni modo l'attività di ricerca, dibattito e divulgazione svolto da decenni in modo meritorio dalla Rivista "La Piva dal Carner". Nel rispetto

dell'autonomia della Rivista e della sua Redazione, l'Associazione metterà in atto tutte le azioni utili al sostegno della sua azione di ricerca, alla sua diffusione la più ampia possibile, alla valorizzazione dei suoi contenuti.

Valorizzazione della Cultura Popolare: L'Associazione promuoverà anche attività di valorizzazione e divulgazione delle diverse forme in cui si è venuta storicamente manifestando la cultura popolare nei territori emiliano romagnoli e non solo: iniziative culturali e di spettacolo a carattere musicale, teatrale e letterario; produzione e diffusione di materiale bibliografico, sonoro e multimediale inerenti la cultura musicale e popolare; valorizzazione di ricerche e studi inerenti la cultura popolare.

Gestione del sito internet: Per la realizzazione dei suoi obiettivi e per mantenere un rapporto più diretto con i soci e gli interessati, l'Associazione, attraverso i suoi organi, provvederà anche alla gestione di un sito internet dove sarà pubblicata on line l'intera raccolta della rivista. Il sito sarà anche sede di confronto e dibattito sulle tematiche relative alla Cultura popolare e di divulgazione di materiali e ricerche inerenti le diverse forme di espressione. La gestione e l'aggiornamento del sito, che risponde al link: www.lapivadalcarner.it sono stati affidati al socio Luciano Fornaciari.

I soci e il Consiglio Direttivo: Nel corso dell'assemblea costitutiva si è provveduto alla elezione del Consiglio Direttivo della Associazione nelle persone di William Bigi (Presidente), Marco Bellini (Vice Presidente), Franco Piccinini (Segretario-Tesoriere), Bruno Grulli (Direttore de La Piva dal Carner)

Lo stato di salute della storia delle tradizioni popolari in Italia

di Glauco Sanga

Avvicinandomi all'età nella pensione (2018) mi sono reso conto che uno degli insegnamenti che ho tenuto negli ultimi anni all'Università Ca' Foscari di Venezia, Storia delle tradizioni popolari, non avrebbe più avuto continuazione, a differenza degli altri miei insegnamenti (Etnolinguistica, Etnologia), anche perché non sono più disponibili per varie ragioni (soprattutto anagrafiche) i colleghi che l'hanno tenuto in precedenza (Italo Sordi, Elisabetta Silvestrini, Lidia Beduschi, Donatella Cozzi). Mi sono anche reso conto che la Storia delle tradizioni popolari è sempre meno insegnata in Italia, e che di conseguenza si sta perdendo un patrimonio di conoscenze che sarà difficile ricostituire. Perché se non si creano scuole, allievi, una continuità culturale attraverso la didattica, diventa più difficile garantire un futuro a un campo di studi e di ricerche.

Questa situazione non nasce oggi ma viene da lontano; la storia sarebbe lunga da narrare, ma continuo a pensare che una responsabilità l'abbia avuta uno dei nostri maggiori folcloristi, Alberto Cirese, che nel 1971 ha voluto abbandonare la Storia delle tradizioni popolari, professata a Cagliari, per passare a Siena (e poi a Roma) sulla cattedra di Antropologia culturale, considerata forse più prestigiosa (o di moda?) per uno studioso di ambizioni internazionali, in ciò seguito dalla sua ricca e importante scuola di folcloristi sardi, che sono passati quasi tutti (Angioni, Clemente) a insegnare Antropologia culturale.

Questo ha determinato un oggettivo indebolimento dello stato della materia in Italia, con il conseguente necessario volgersi a tematiche o teoriche o esotiche, che hanno nel tempo allontanato dalla consuetudine con la ricerca domestica, impoverendo un ambito disciplinare che ha fornito il più importante contributo italiano agli studi antropologici; in pratica si è abbandonata la serie A dell'antropologia (quella di De Martino, tanto per intenderci) per scivolare fatalmente nella serie B del panorama internazionale. Può darsi che la sfida proposta da De Martino fosse troppo impegnativa, nondimeno di fatto si è abbandonato il terreno di ricerca a noi più consono e più favorevole – fortunatamente salvo numerosi lodevoli eccezioni concentrate nell'Italia meridionale (Palermo, Bari, Napoli, Cosenza).

In verità lo studio del folklore in Italia è stato curiosamente praticato più da studiosi che provenivano da campi esterni anche se contigui che dai folcloristi in senso stretto, a cominciare dallo stesso Ernesto de Martino, storico delle religioni. Si pensi ai contributi portati da storici come Carlo Ginzburg, Peter Burke (*Cultura popolare nell'Europa moderna*), Giuseppe Galasso (*L'altra Europa*); da sociologi come Danilo Montaldi (ricerche su marginali e sottoproletari); da letterati come Piero Camporesi (studi storici sui vagabondi, i contadini, l'alimentazione); da giuristi come Antonio Pigliaru (*La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*); da musicologi come Diego Carpitella (ricerche sull'oralità, la cinesica, la prossemica popolari), Roberto Leydi (studi di storia sociale), Bruno Pianta (ricerche sui minatori e sui marginali), Pietro Sassu (monografie su

Premana e su Sant'Alberto di Ravenna); da storici delle religioni come Alfonso Di Nola (studi sulla religione e sulla medicina popolare); e in fondo Gianni Bosio, Cesare Bermani, Sandro Portelli sono degli storici orali, e gli stessi Alberto Cirese e Giovanni Battista Bronzini sono dei filologi.

Questi apporti dall'esterno sono stati certamente una vera fortuna per la disciplina della Storia delle tradizioni popolari, ma forse non hanno contribuito alla sua continuità istituzionale, perché gli studiosi sopra ricordati formavano allievi e successori in altri campi e non nel campo specifico del folklore; questa situazione alla lunga ha comportato un indebolimento dei quadri, la difficoltà di rimpiazzare i docenti in uscita, e la difficoltà stessa di mantenere e trasmettere il patrimonio di conoscenze che si è formato negli ultimi settant'anni.

Inoltre, a giudicare almeno dal mio osservatorio veneziano, gli studenti migliori si orientano verso ricerche esotiche o verso tematiche che esulano dallo studio della cultura popolare; la stessa prospettiva sincronica dello studio della cultura popolare sembra oggettivamente in crisi se non obsoleta, di modo che la materia sembra destinata a trasformarsi lentamente nello studio storico della cultura popolare italiana.

(febbraio 2017)

Tempo di zampogne

di Antonietta Caccia ed altri

da www.amicidellapivadalcarnet.it/ dicembre 2016

È il momento degli “zampognari”. Spinti da una antica cultura a percorrere le vie della emigrazione li vedevamo fino ad una decina di anni orsono aggirarsi per le vie delle città del Nord col loro strumento per cercare di raggranellare un qualche soldo. La crisi ha colpito anche loro che sono diminuiti numericamente pur apparendo qua e là provenienti dalle regioni del Centro-Sud. Mi chiedo se queste loro apparizioni sempre più sporadiche possano essere considerate “residui della tradizione”. Io non credo, penso che debbano essere considerate come “residui di una cultura che assomma la pratica della transumanza a quella del trasferimento di questua” ma che in ogni caso è spinta dalla conoscenza del territorio di questa gente e dalla loro operatività economica. La tradizione non c’entra.

Compaiono invece sempre più spesso nei cartelloni concerti e manifestazioni folkloristiche di gruppi di “zampognisti” che calcano le scene in teatri, circoli e quant’altro. Questi gruppi, che generalmente si presentano in costume pastorale, dichiarano di rifarsi alla tradizione (ma quale?). Sulla bravura e sulla professionalità di questi gruppi non si possono fare commenti ma ciò che richiede una nota di chiarezza sta nel definire i concetti di “tradizione” (parola che è a mio parere impropria e che puzza di “retrivo - nostalgico - ecc.”) e di “cultura operativa” che da sempre muove le autentiche espressioni musicali delle classi popolari (BG)

“...Tradizionale” è una parola della quale andrebbe chiarito il significato. Gli attribuiamo semplicemente il valore “...che avviene calendarialmente e regolarmente da tanto tempo...” Oggi però si inseriscono nel “tradizionale” anche cose di recente origine, prive di un reale retroterra e fissate da esigenze commerciali o ludiche e pertanto ci chiediamo quale veramente sia la portata di quella parola. Optiamo dunque per una distinzione tra ciò che deriva dalla “cultura popolare operativa” e ciò che è “qualcosa d’ altro”. Le feste patronali, i balli antichi, la fiaba, ecc. a quale categoria appartengono?...”(tratto da la PdC n. 8, pag. 2)

“...Le sagre, le feste patronali, che avvenivano spesso a conclusione di una stagione agraria e del raccolto di un prodotto, svolgevano un ruolo di aggregazione all’interno di una comunità. Sono “cultura popolare operativa” come anche gli antichi balli che si svolgevano nelle feste. Dire che sono tradizionali significa non capire il motivo della loro esistenza...” (Davide)

“...notevole Davide ...significa non capire il motivo della loro esistenza... cioè le manifestazioni “tradizionali” ci sono e basta... senza connettersi alla economia ed alla cultura che ci sta dietro...” (BG)

Con la sua riflessione che in questo periodo dell’anno, con il titolo “Tempo di zampogne”, evoca il tempo per eccellenza della pratica dello strumento, quello natalizio, Bruno Grulli torna a porre una questione sulla quale sono stati scritti fiumi di parole e altre ne saranno spese da parte di studiosi

ed esperti della materia. Nel mio piccolo, guidata più dall'osservazione e dalla frequentazione degli ambienti zampognari che da studi organici e approfonditi, proverò a dare il mio modesto contributo alla discussione. Ritengo senz'altro condivisibile l'affermazione secondo la quale le sempre più sporadiche apparizioni degli zampognari per le strade delle nostre città (non solo del Nord) in occasione delle festività natalizie possono essere considerate "residui" di una cultura in cui si intrecciano molteplici elementi: dalla transumanza (ma parlerei in generale di migrazioni stagionali di lunghissimo periodo e dalle molteplici forme) alla pratica di questue legate a ricorrenze devozionali di vario tipo oltre che a forme di professioni consistenti nell'esercizio di attività girovaghe (musicali e non solo) e comportanti spostamenti anche molto estesi sia dal punto di vista spaziale che temporale (A. Caccia, *Le migrazioni degli zampognari molisani nei secoli XIX e XX*, Rivista "Glocale", Ed. Il Bene Comune, Campobasso 2015), dalla capacità di movimento (e di saper cogliere tutte le opportunità offerte dal ciclo calendariale) all'esigenza di trovare una soluzione al problema della sussistenza (G. Massullo, *Storia del Molise*, Donzelli ed., 2006 e M. Porcella, *Con arte e con inganno. L'emigrazione girovaga nell'Appennino ligure emiliano*, Sagep Libri & Comunicazione, 1998). Nutro tuttavia più di una perplessità sull'affermazione secondo la quale la tradizione non c'entra, anche se molto dipende da ciò che intendiamo per tradizione. Senza entrare nel merito di un concetto la cui definizione non è sempre univoca e che richiederebbe una disamina più ampia e articolata di quella consentita dall'economia

del presente commento, limito le mie brevi osservazioni al fenomeno che qui interessa – l'andare a suonare la zampogna nel periodo natalizio – nella due forme in cui il fenomeno stesso si è storicamente manifestato e in qualche misura ancora persiste: l'una in forma itinerante e questuante, l'altra come prestazione a domicilio sulla base di un patto (e di un prezzo) determinato e rinnovato ogni anno mediante la "tradizionale" formula dell'*accaparrà l'n'vere* (letteralmente "accaparrare le novene", in A. Caccia, *La novena al tempo delle madonnelle*, Utricolus n. 45/2008 e *Le migrazioni degli zampognari...*, cit.). Nell'uno e nell'altro caso, come dimostra una vasta iconografia, la figura del pastore zampognaro nelle rappresentazioni visive della Natività e quella delle coppie canoniche (zampogna + ciaramella) immortalate nel corso dell'Ottocento da numerosi artisti nelle strade e davanti alle edicole votive (madonnelle) di Roma costituiscono un topos talmente diffuso e introitato nell'immaginario collettivo da diventare uno degli elementi costitutivi della narrazione (e della tradizione) del Natale; tradizione quindi esso stesso, quali ne siano state e ne siano tuttora le motivazioni che lo sottendono e come tale vissuto e interpretato dagli zampognari. Ivi compresi quelli di nuova generazione che, a torto o a dritta (come si dice dalle mie parti), continuano a proporre una pratica (a Natale ci vuole la

zampogna) rimodellando e reinterpretando l'andar per novene con modalità (a partire dal secondo dopoguerra la forma itinerante e quella dello spettacolo hanno prevalso su quella a domicilio), suoni (il repertorio delle pastorali dell'Immacolata e del Natale è stato integrato con brani natalizi desunti sia dal repertorio della musica cosiddetta classica che da quello della musica cosiddetta leggera) e strumenti (vedasi il capitolo tuttora aperto delle modifiche apportate alla zampogna laziale e molisana), rispondenti al contesto, al gusto e alla sensibilità del nostro tempo. In altri termini, in maniera innovativa e ri-contestualizzata sotto diversi aspetti, tutti attinenti ai contenuti e al modo di esprimerli ma non alla sostanza del rapporto e del modo di sentire degli zampognari nei confronti della ricorrenza o dei valori (nello specifico della religiosità popolare) che hanno plasmato la tradizione del Natale e della zampogna legata al Natale.

In tutto ciò io vedo anche una testimonianza di quella “cultura operativa” che secondo la definizione datane dall’intellettuale calabrese Pasquino Crupi (Prefazione al volume di Renata Ceravolo, *A sapi ‘a lapa*) è “ un sapere, che contiene tutti gli assi per orientarsi nel mondo in cui si vive e rispetto al quale, come si conviene alla società della penuria, attrezza i mezzi per la sopravvivenza: con i suoi canti, che ricreano la forza-lavoro, con le sue formule di scongiuro, che allontanano le malattie dell’invidia, con i suoi modi di dire, che tolgono la musoneria della storia e restituiscono sorriso”. E, mi permetto di aggiungere, con le sue zampogne grazie alle quali, almeno a Natale – come annota Tilman Seebass commentando un dipinto di Leopold Robert che raffigura una coppia di zampognari in atto di suonare davanti a una madonnella romana (il dipinto è riprodotto sulla copertina di *utriculus* n.45/2008 e il commento è nella Relazione alla conferenza su “ Northern Mediterranean Folk Music in the visual arts”, Università dell’Illinois 14-17 aprile 1988) gli zampognari diventano “musicisti elevati al rango di mediatori e di santi che redimono lo spettatore trascinandolo nel loro stato di adorazione esemplare”. Vi pare un’esagerazione? Forse lo è. Ma, come in tutti i settori delle attività umane, anche nel mondo della zampogna vi sono zampognari e “soffiatori di zampogne” e, credetemi, l’esperienza vissuta e le interviste fatte dal Circolo a decine di zampognari di vecchia e nuova generazione mi confermano che sotto il profilo culturale ed affettivo il ruolo di annunciatori del e di mediatori con il sacro (santi in effetti non si reputano) gli zampognari sentono di svolgerlo, soprattutto quelli che hanno avuto e hanno tuttora la possibilità e la voglia di esercitare il servizio delle novene a domicilio (per quanto pochi ve ne sono ancora che lo fanno a Napoli e dintorni). E il fatto di percepire un compenso per tale servizio non è per nulla vissuto come una contraddizione o una *diminutio*. Non si dice forse anche a proposito dei preti che “senza soldi non si cantano messe?”. La Convenzione Unesco per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale ingloba i contenuti della tradizione nel concetto di *intangible cultural heritage* (in italiano “patrimonio culturale immateriale”) definendolo al primo comma dell’articolo 2 come “ le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d’identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana ...”. Al secondo comma del medesimo articolo si precisa quindi che “ Per ‘salvaguardia’ s’intendono le misure volte a garantire la vitalità del patrimonio culturale immateriale, ivi compresa l’identificazione, la documentazione, la ricerca, la preservazione, la protezione, la promozione, la valorizzazione, la trasmissione, in particolare attraverso un’educazione formale e informale, come pure il ravvivamento dei vari aspetti di tale patrimonio culturale”. Colpiscono, per quanto di specifico interesse in questo contesto, l’espressione “Questo patrimonio... è costantemente ricreato in risposta...” e i termini “vitalità” e “ravvivamento” che indicano, a mio parere, la chiara presa d’atto di una visione dinamica, attualizzata e attualizzante di ciò che definiamo “tradizione” o “tradizionale” associandolo a qualcosa di statico, che si ripete sempre uguale a se stesso mentre in realtà è sempre il frutto di come agiamo nel presente ciò che per varie ragioni abbiamo deciso di portarci dietro dal passato. Pur tra torsioni e contraddizioni, con le loro sempre più sporadiche apparizio-

ni nelle strade, con le loro esibizioni in concerti, programmi televisivi, internet e manifestazioni di vario genere, con le loro mantelle e cioce assurte a costume senza tempo ma con le ane di plastica, l'otre in goretex e con un repertorio che spazia dal canonico *Tu scendi dalle stelle* a più ricercate atmosfere colte e world, gli zampognari /zampognisti del XXI secolo fanno parte di questo processo. (Antonietta Caccia)

“...Nell’articolo di Antonietta ad un certo punto si dice che gli zampognari hanno coscienza di svolgere un ruolo e qui sta una delle chiavi del ragionamento: che sia la mediazione col misticismo religioso natalizio oppure il ballo nelle feste di paese il ruolo risponde ad esigenze arcaiche che si informano a culture altrettanto arcaiche, ma... attenzione... proprio perché si tratta di culture le modalità delle manifestazioni sono in divenire e rifuggono dalla staticità che gli viene attribuita se vogliamo conservare il termine”tradizione...” (BG)

“...Rileggendo l’intervento di Antonietta Caccia e le “punzecchiature” di Bruno mi convinco sempre di più che l’uso della parola “tradizione” sia soprattutto dettato dalla esigenza di semplificazione di un vasto insieme di concetti che andrebbero maggiormente sviluppati. Istintivamente la parola “tradizione” non mi piace, mi richiama al vecchio, al conservativo, al nostalgico e forse è per questo che preferisco non usarlo...” (Davide)

“...Ma ha ancora senso parlare, oggi, di tradizione? Quando certi “riti” vengono decontestualizzati e pertanto svincolati dalle comunità e dai contesti sociali in cui nascevano, si sviluppavano e forse morivano?...” (Marco)

“...Se noi diamo alla parola “tradizione” il suo giusto peso non ha e non aveva senso parlarne; è un “qualcosa” che avviene da tempo e con regolarità. I contesti configurano un discorso più ampio che tiene conto dell’economia e della collocazione culturale dell’ episodio...” (BG)

Mi accodo ai brevi interventi di Davide e di Bruno reclamando per la cultura popolare un valore che va ben aldilà della tradizione; detta così sembra voler svuotare un dato fenomeno del suo retroterra materiale e portarlo a livello di una semplice manifestazione folkloristica. Ha ragione la Caccia quando precisa che nelle migrazioni degli zampognari “si intrecciano molteplici elementi: dalla transumanza (ma parlerei in generale di migrazioni stagionali di lunghissimo periodo e dalle molteplici forme) alla pratica di questue legate a ricorrenze devozionali di vario tipo oltre che a forme di professioni consistenti nell’esercizio di attività girovaghe...”. Nel retroterra di tutto questo ci sta una cultura, anzi più culture, ed affermare che si tratta della “tradizione” significa cancellarle. La tradizione è una invenzione di qualcuno che, più o meno dimrecente, ha travestito dei musicisti con cioce, tabarro e cappellaccio e lo fa circolare in determinate occasioni rituali. (Francesco Munarini)

Breve intervista a Simonetta Gilioli

presidente Istoreco di Reggio Emilia

Simonetta Gilioli, nata a Reggio Emilia il 12/07/1964, è stata eletta il 15 maggio 2015 alla presidenza provinciale dell'Istoreco (Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea) di Reggio Emilia. Laureata in lettere classiche all'Università degli studi di Bologna, insegnante di latino e italiano presso il Liceo Moro di Reggio Emilia, ha sostituito Mirco Carrattieri, presidente dell'istituto dal 2009.

Istoreco è una associazione di promozione sociale senza fini di lucro, che fonda la propria attività sui valori ispiratori della Resistenza e sugli ideali dell'antifascismo, della democrazia, della libertà e del pluralismo culturale espressi nella Costituzione repubblicana e nella Carta dei Diritti della Comunità europea.

Cara Simonetta come ti senti nei panni di presidente di Istoreco

Abbastanza bene, conosco l'istituto da oltre vent'anni, vi ho lavorato come archivista dal 1995 al 1999, ma ho mantenuto nel tempo contatti ravvicinati come compagna di strada e come docente, partecipando e promuovendone le iniziative. La responsabilità è grande, ma è altrettanta la fiducia nei collaboratori – coi quali c'è un rapporto franco e diretto, come è nel mio carattere – che mi aiutano in questo delicato compito. Certo, svolgere una attività come l'insegnamento, dalla quale non stacchi mai e nello stesso tempo esercitare questa funzione ha significato una bel carico di lavoro...

In questo breve periodo hai inteso fare una scelta di continuità con le passate gestioni?

Certamente, se non altro per rispetto del lavoro altrui. Istoreco è cresciuto molto dagli anni 90, è diventato un istituto vivace. Ha saputo circondarsi di una rete di professionisti, ha formato parecchi giovani storici e ricercatori dando vita a una serie di attività ormai consolidate, quali i Viaggi della Memoria per studenti e per adulti, i Sentieri Partigiani, i Laboratori della Didattica, le mostre, pensiamo a quella sulle Reggiane, che ha richiamato oltre 12mila visitatori, la pubblicazione della rivista RS, le attività di ricerca d'archivio promosse dal Polo archivistico, gli Albi della Memoria, le attività legate alla memoria dei luoghi, quali la posa delle Pietre d'inciampo e, ultima in ordine di tempo, l'apertura al pubblico della biblioteca che è stata intitolata a Ettore Borghi. Perché stoppare o limitare una così fiorente attività?

Per quanto riguarda la gestione in senso stretto, invece, abbiamo potenziato il lavoro di squadra sia a livello di dirigenza sia di staff, convinti che il confronto e a volte lo scontro, purché costruttivo, possano dare buoni frutti e stiamo attuando una maggiore razionalizzazione della struttura interna.

Non temi che il cambio generazionale possa creare delle difficoltà nel futuro percorso?

Nel senso che mi si reputa...troppo giovane? Non credo, primo perché non lo sono, poi perché chi mi ha preceduto ha otto anni meno di me! Se invece si parla di cambio di genere, credo che questo sia un passo importante: in 50 anni soltanto dei maschi si erano avvicinati nel ruolo di presidente, era giunto il momento di dare un segnale anche in questa direzione.

La Piva dal Carner e l'Istoreco hanno in comune, anche se per aspetti molto diversi, il ruolo della difesa della memoria: della musica popolare l'una e della storia della Resistenza e del Mondo Contemporaneo l'altra. Un filo sottile divide due visioni contrapposte in entrambe i campi. Coi giovani musicisti la cosiddetta contaminazione tende a modificare geneticamente la natura della musica popolare come era stata raccolta dai portatori originali. Le nuove generazioni invece, che non hanno vissuto direttamente la Resistenza ed il Dopoguerra, corrono il rischio di non storicizzare quella fase storica ed imboccare un percorso di revisionismo sempre più marcato. Cosa pensi di fare per impedire che ciò avvenga?

Ho riscontrato posizioni "revisioniste" forse più spesso in persone adulte che non in giovani e constatato che la conoscenza della storia non è per forza appannaggio di chi l'ha vissuta. Per conoscere e per relazionarsi in modo corretto con gli eventi, per usufruire di quel bene prezioso che è il diritto – e non il dovere, come spesso si sente dire – alla memoria, Istoreco lavora con le scuole, studenti e docenti e si fa promotore di momenti formativi per la cittadinanza, promuovendo la conoscenza dei luoghi, delle voci, delle biografie di chi ha fatto o ha subito la storia. Occorre fare passare il concetto che la memoria sia un diritto e che, come tale, vada conquistato e tutelato mediante la conoscenza, lo studio. Ogni giorno.

La Provincia di Reggio Emilia è stata teatro di avvenimenti storici e di realtà economiche e sociali che hanno fatto di essa un territorio direttamente rappresentato nella musica e nel canto popolare: le mondine, i canti partigiani, le lotte operaie, le lotte bracciantili, ed ancora il ballo liscio della pianura reggiana, ecc. senza tralasciare fenomeni più antichi come il Maggio, il canto spontaneo da osteria, il ballo montanaro, ecc. Ciò che colpisce è la quasi totale assenza nella stampa e nella attività storiografica reggiana di lavori, non tanto di ricerca sulla materia per la quale esistono già altri spazi, ma di studio sulle concause e sul rapporto con la storia e con l'economia della musica popolare. Cosa ne pensi?

È vero, è un capitolo che quasi mai viene affrontato. Noi siamo un istituto di ricerca, siamo a disposizione di studiosi, intellettuali, curiosi che ci chiedano una consulenza scientifica, un aiuto nelle operazioni di rinvenimento di materiali, che vengano presso di noi a documentarsi. Ogni ricerca ha un committente, qualcuno che desideri costruire un percorso, un progetto: occorrerebbe che qualche esperto iniziasse a proporre questi temi, come in passato fece presso l'istituto Cesare Bermani. In occasione del centenario della Grande Guerra, ad esempio, alcuni musicologi hanno utilizzato il nostro istituto per le loro ricerche, ma credo che il motore debba essere chi è competente nel settore. Istoreco è sempre disponibile a collaborare.

A successive generazioni corrispondono probabilmente nuovi modo di ascoltare il "tradizionale" ma c'è il rischio che ciò ne comporti lo svuotamento dei significati e che tra le nuove generazioni si faccia sempre più forte l'idea che in questo mondo vi siano solo aspetti retorici e conservatori.

Non credi invece che al concetto retrivo di “tradizione” vada sostituito quello di manifestazione di “cultura operativa”?

Come docente cerco di affiancare, quando mi è possibile, il contributo della canzone popolare agli argomenti di letteratura, ma ormai le classi sono parecchio eterogenee: ciò che potrebbe essere patrimonio culturale di un reggiano non lo è per un meridionale o per uno studente arrivato da poco in Italia. Inoltre, spesso, la musica di certe canzoni popolari non risulta interessante o gradevole alle orecchie di un ragazzo e questo è un fattore che pesa quando si vuole affrontare il tema “canzone popolare” nel suo complesso. Hai voglia a spiegare che il canto delle mondine doveva per forza essere di testa, data la posizione nella quale erano costrette a lavorare, quindi a cantare, col diaframma compresso: i ragazzi ridono a sentire tutti quegli acuti.

Non sono sicura che il concetto di tradizione sia per forza da intendersi come retrivo: traditio in latino significa consegna, ma anche insegnamento, relazione: tutto sta nel modo in cui si effettua la consegna, nel come ci si mette in relazione col passato. Se la tradizione viene interrogata e posta in relazione con l’attualità, forse la si può recuperare, ma non se ne può prescindere. Forse è questo processo che intendevi come “cultura operativa”.

In quanti realmente conoscono il significato ed il messaggio contenuto in tutto quel mondo di cose impropriamente definito “folclore”?

Oggi si intende il termine folclore in accezione prevalentemente consumistica, mi viene in mente quante persone richiamino, da qualche anno a questa parte, gli spettacoli della Taranta, di cui pochi, credo, conoscono le originarie manifestazioni. Temo siano pochi davvero...

Può l’Istoreco contribuire alla ricerca ed alla divulgazione di queste tematiche fuori dagli schemi rituali? E se può come?

Come dicevamo, Istoreco è un istituto di ricerca che tenta di fare storia e memoria anche in modo non ingessato, fatta salva la serietà e la scientificità degli studi, perciò se qualche studioso vuole farsi avanti, sarà il benvenuto.

Nell’augurarti buon lavoro ti porgiamo sinceri saluti. (la PdC)

Ricostruire la müsa

Breve storia della rinascita di uno strumento dagli anni Ottanta a oggi

di Daniele Bicego

L'ultimo dei vecchi costruttori di müsa in attività è stato Nicolò Bacigalupo detto "u Grixiu", che è anche l'unico di cui abbiamo un'ampia documentazione, con tanti strumenti sopravvissuti tra pifferi e müse; inoltre al Museo Guatelli di Ozzano Taro sono conservati i suoi attrezzi da lavoro: il tornio, gli utensili, pezzi di legno grezzo e alcuni cosiddetti "semilavorati" cioè strumenti non finiti o "sperimentali".

Scomparso lui nel 1930, anche la pratica di suonare la müsa è cessata rapidamente, e di conseguenza la costruzione dello strumento si è arrestata per diversi decenni. Solo negli anni Ottanta ha potuto riprendere, grazie ai costruttori di cui parleremo ora.

Ho trovato molto stimolante ripercorrere questa storia; per uno strumento come la müsa che anche oggi è poco diffuso sono stati comunque tanti gli artigiani che vi hanno dedicato del tempo, e soprattutto trovo interessante capire a quale modello si sono ispirati nel momento di affrontare una ricostruzione e accennare a come hanno risolto le problematiche che si presentavano.

Bisogna dire che negli anni Sessanta, scomparsi gli ultimi suonatori, lo strumento era vivo solo nella memoria locale, ed era persino ignoto ai musicologi: un testo autorevole come "Bagpipes" di Anthony Baines, pubblicato nel 1960, lo ignora totalmente e parla invece della piva, strumento simile alla müsa, ma non uguale. Probabilmente è per questo che l'esemplare di müsa del museo di Edinburgo è stato erroneamente catalogato come "piva".

Il primo a identificare nella maniera corretta lo strumento è Roberto Leydi in un libro del 1979, dove c'è una sommaria descrizione della müsa di Pradaglia. Nel 1985 pubblica in coppia con Febo Guizzi il libro "Le Zampogne in Italia" ma il primo volume, l'unico uscito, è dedicato alle zampogne meridionali. Sempre gli stessi due citano la müsa in vari altri articoli, nel 1981, 1983, 1985. Compagno anche due articoli – entrambi in francese – di Giuliano Grasso, nel 1985 e 1988. Infine nel 1990 esce il monumentale libro "Pavia e il suo territorio" con contributi di tutti gli studiosi citati sopra; a pag. 455 si può vedere la foto delle ance della müsa di Pradaglia con il loro contenitore originale; a pag. 458 c'è il rilievo, con le misure di chanter e bordone.

Partiremo proprio parlando di questo strumento, che è servito come modello a molti dei costruttori coinvolti in questa storia. Vedremo quindi chi si è dedicato alla ricostruzione (incluso me stesso), a quale modello si è ispirato, valutando anche se gli strumenti prodotti sono poi stati effettivamente utilizzati dai musicisti.

FEBO GUIZZI

Il noto etnomusicologo, avendo a disposizione lo strumento originale, ne fece una ricostruzione per il gruppo Barabàn, ai tempi tra i più attivi nella riproposta di musica popolare del Nord Italia; per "par condicio", come amava dire lui stesso, ne fece anche un altro esemplare per La Ciapa Rusa. Nei Barabàn lo strumento è stato suonato da Guido Montaldo prima (si vede in un video

del 1984 con Roberto Ferrari al piffero www.youtube.com/watch?v=d4nZQOSjJDc) e poi da Paolo Ronzio (che lo ha usato fino a tempi recenti), mentre ho perso le tracce di quello della Ciapa. Il gruppo piemontese ha dato un grande incentivo alla produzione della mûsa, avendone commissionate ad almeno quattro costruttori diversi: la mûsa non compare nel primo disco, ma in quello successivo ne viene utilizzata una di Bani, sostituita poi da strumenti di Biella e infine Goodacre (lo strumento di Guizzi venne usato solo all'inizio). La Ciapa Rusa ha registrato quattro album tra il 1982 e il 1987, seguiti poi da un'antologia. Infine, in "Retanavota" che è del '92 la mûsa che sentiamo è campionata, suonata con controller midi.



I - La mûsa costruita da Febo Guizzi per i Barabàn

Come vedremo in seguito la mûsa originale, quella di Pradaglia, è servita da modello a più di un costruttore.

Altra mûsa storica molto interessante è quella trovata a Cegni, appartenuta a Carlo Sala detto "Pillo", e custodita poi dal grande suonatore di fisarmonica Andrea "Taràmila" Domenichetti. L'interesse dei musicisti si è concentrato anche su questo strumento, perché è una mûsa che sappiamo con certezza esser stata utilizzata da un suonatore: come nel caso di quella di Pradaglia, ha avuto l'onore di suonare nientemeno che con il grande pifferaio *Jacmòn*. Purtroppo di questo strumento si è conservato solo il chanter, che tra l'altro è uno dei pochi antichi in legno di ebano (le altre mûse sono quasi tutte di bosso o altri legni locali), bisogna anche dire che (al pari della *Pragaja*) ci è giunto in una condizione molto deteriorata.

È singolare notare che anche la copia fatta da Guizzi ha avuto una vita piuttosto movimentata: come si vede nella foto sotto il bordone è danneggiato nella parte finale.

CLAUDE ROMERO

Romero è una figura importante del COMDT (Conservatoire Occitan) di Tolosa presso il quale già nel 1975 fondò un laboratorio di liuteria, insieme con Bernard Desblancs, per la ricostruzione degli strumenti a fiato tradizionali: cornamuse ma anche flauti e oboi popolari di cui le regioni occitane sono ricche (il laboratorio è oggi condotto da Pascal Petitprez). Ha quindi costruito principalmente cornamuse come cabrette e boudego, oltre allo hautbois du Languedoc. Non è nuovo

al mondo del piffero: ne ha fatti numerosi esemplari (commissionati da Stefano Valla) e i suoi strumenti sono tra i più ricercati.

Sempre Valla gli ha poi chiesto di studiare la müsa trovata a Cegni; Romero ne ha fatto una copia molto fedele; oggi però non è utilizzata anche a causa delle difficoltà che presenta una sua messa in uso; il lavoro di Romero è consistito solo nel costruire una copia esatta, lasciando al suonatore il problema di costruire le ance, intonarla, ecc. e come nell'originale, è un lavoro che richiede di risolvere non pochi problemi. La scala emessa da questo chanter è in effetti molto particolare, il problema principale è rappresentato dalla tonica (Do) che tende a essere molto crescente, varie teorie sono state formulate per spiegare questo apparente controsenso, caratteristica decisamente inusuale su una cornamusa; non è questa la sede per approfondire il discorso ma l'argomento è stato estensivamente studiato da Luciano Messori, che in "piffero e musa" (cd con libretto allegato, vedi bibliografia) ha fornito anche delle ricostruzioni musicali, suonate digitalmente. Messori va anch'egli annoverato nell'elenco dei costruttori in quanto oltre all'approfondito lavoro musicologico ha anche costruito una müsa.



II - Dall'alto: la copia di Blanc, la copia di Romero, il chanter originale del Pillo

Tornando agli strumenti storici, un altro problema è rappresentato dal bordone, infatti i diametri di foratura interna sono sempre eccezionalmente larghi (da 10mm in su), e rappresentano una vera sfida per il costruttore quando si tratta di farli suonare con un timbro stabile. Da quello che ho potuto vedere sino ad oggi, tutti i costruttori hanno adottato come soluzione la riduzione di questi diametri (specialmente nella prima sezione, aiuta a conferire stabilità e armoniosità al suono).

BERNARD BLANC

Dopo Romero, è un altro transalpino ad aver lavorato in maniera approfondita sulla müsa: Bernard Blanc è un costruttore molto stimato di cornamuse del Centro Francia come musette e cabrette. Blanc ha risieduto per diversi anni in Italia, proprio nel paese di Cegni dove la tradizione musicale è ancora molto sentita ed era inevitabile che si interessasse agli strumenti locali; anch'egli ha iniziato esaminando il chanter del *Pillo*, dedicandoci però un approfondito lavoro sulle ance e di perfezionamento dell'intonazione, raggiungendo ottimi risultati, inoltre ha costruito diversi stru-

menti completi. Io stesso ho incontrato in molte occasioni Bernard, scambiando idee e nozioni, gli ho anche fornito le misure di altre müse dello stesso costruttore per un confronto (ricordo che la *Pillo* e la *Pragaja* sono entrambe del *Grixiu*, così come molte delle müse del Museo Guatelli).

FERDINANDO GATTI

Febo Guizzi non è stato l'unico a prendere la müsa di Pragaja come modello per una ricostruzione. Conosciamo Ferdinando Gatti per il lavoro di ricerca sulla piva emiliana, collaborando con la PdC ha effettuato la misurazione di molti strumenti antichi e realizzato disegni tecnici degli stessi. Ha trovato anche il tempo di dedicarsi alla müsa, costruendone una ben funzionante che si ispira alle misure di quella di Pradaglia, e ad altri strumenti simili. È stata realizzata in legno di pero. Gatti utilizza sul suo strumento preferibilmente anche in plastica, costruite con il sistema "moderno" e cioè con le linguette fissate al cannello di ottone.

FABIO ZANFORLIN

Suonatore di müsa con i Suonatori di Menconico, ha costruito da sé diversi strumenti, grazie alle sue conoscenze di meccanica ha prodotto in proprio anche gli utensili necessari (alesatori, ecc.). La müsa utilizzata con il gruppo, in particolare, ha un chanter di bosso con bordone di pero selvatico (la pianta che in dialetto si chiama *peigàla*).

Il primo chanter costruito aveva la classica scala di Do, quindi con il Fa naturale come quarto grado, ma ne ha fatti anche altri con il Fa#. È una variante sperimentata da diversi costruttori, per la comodità di avere la nota già in scala senza usare diteggiature a forchetta, ma mai riscontrata negli strumenti originali. Il bordone era costruito con i caratteristici fori che consentivano di produrre diverse note quando aperti, sebbene poi sia stato utilizzato sempre il Sol come bordone. Le ance erano tutte di canna, sostituita poi dalla plastica per le ance del chanter. Le misure prese a modello per questa müsa erano sempre quelle dello strumento di Pradaglia, secondo lo schema pubblicato su "Pavia e il suo Territorio". Su www.appennino4p.it/menconico c'è un'interessante intervista a Fabio Zanforlin e Roberto Ferrari dove si parla anche della loro ricostruzione della müsa.

FRANCO CALANCA

La müsa trovata a Montoggio (GE) da Claudio Cacco è anch'essa servita come base per una ricostruzione, essa ha conservato anche il bordone originale, però la parte terminale è pesantemente danneggiata e doveva essere in origine di diversi centimetri più lunga; Fabrizio Pilu del gruppo "Il Ballatoio" di Genova ha commissionato a Franco Calanca, stimato costruttore bolognese di pive emiliane e cornamuse scozzesi, una copia (solo del chanter) che egli ha realizzato in legno di bosso ed è regolarmente utilizzata dal gruppo; monta un'ancia di canna.

Ho notato una singolare curiosità: dato che questa müsa è molto simile a quella di Edimburgo, si suppone che i due originali siano dello stesso costruttore. Se così fosse sia l'una che l'altra sarebbero servite come base per altrettante copie moderne, quella di Calanca e quella di Goodacre.

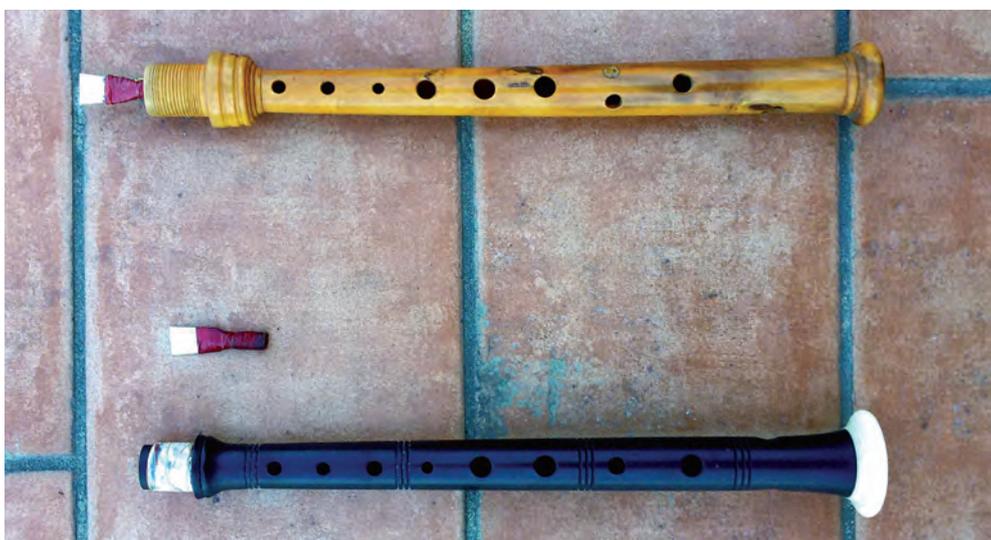
ETTORE LOSINI "BANI"

Bani è una figura chiave nel mondo musicale delle Quattro Province. Pifferaio molto conosciuto, è anche stato il primo a costruire pifferi in un periodo in cui la manifattura di questi strumenti era ferma da circa mezzo secolo (altri artigiani costruivano solo sporadicamente). Logicamente è

stato soprattutto grazie a lui se molti giovani suonatori hanno avuto a disposizione strumenti per suonare in un periodo in cui la pratica musicale stava riprendendo piede. Di sicuro il suo lavoro meriterebbe una trattazione a parte, ma qui ci limiteremo a parlare del suo contributo alla ricostruzione della müsa. Gli strumenti di Bani, tipicamente, hanno un bordone con la nota variabile: più lunghi di quelli antichi, hanno dei fori in punti precisi in modo da permettere di suonare almeno il Sol e il Re, ma alcuni sono in grado di salire fino al La e scendere fino al Do.

Ai tempi delle prime ricostruzioni dello strumento, era ancora viva la diatriba se il bordone dovesse fornire una sola nota per l'accompagnamento, o più di una, e quale dovesse essere, comunque costruire un bordone di altezza variabile (usando sempre la stessa ancia) rappresenta una sfida abbastanza ardua per un costruttore. Losini escogitò un sistema in cui erano presenti sia delle chiavi, che aprivano dei fori sul bordone, sia dei segmenti intercambiabili, più lunghi o più corti, che permettevano appunto di intonare il bordone su note diverse.

Per quanto riguarda il chanter, Bani utilizza di solito un'ancia di plastica; la sede dell'ancia è, come in alcune muse antiche, non conica ma cilindrica e molto larga, quindi le ance sono fatte con un avvolgimento molto largo di filo intorno al cannello, filo che viene poi "assestato" con la colla. Va detto che nessun costruttore ha mai adottato il sistema originale della müsa e cioè le linguette dell'ancia costruite separatamente dal cannello; Goodacre nel suo articolo afferma di aver fatto alcuni tentativi in tal senso, optando quasi subito per un'ancia fatta in maniera più convenzionale. Ricordiamo che Bani è anche uno dei costruttori più prolifici e sono molti i musicisti che oggi usano i suoi strumenti, innanzitutto il gruppo dei *Müsetta* dove erano suonati da Piercarlo Cardinali e oggi da Marion Reinhardt. Bani ha anche costruito una "contromüsa" cioè una müsa bassa, intonata un'ottava sotto, con due bordoni entrambi in Sol. Può essere ascoltata in alcuni dischi come "Mond e pais e mond" del 1995.



III - Due chanter di müsa di Ettore Losini "Bani", con le loro ance

VALTER BIELLA

Biella è conosciuto per l'esteso lavoro di ricerca e ricostruzione della piva bergamasca, il baghèt, ma si è occupato anche di müsa soprattutto con la misurazione degli strumenti conservati; sul suo sito www.baghet.it è possibile consultare i rilievi di numerose müse, tra cui tutte quelle del

Museo Guatelli, quelle del Lascito Cuneo di Calvari, e altri strumenti isolati. Inoltre ci sono dei video reperibili in rete con le prove sonore effettuate sugli strumenti della raccolta Guatelli. Nel sito può anche consultare una bibliografia dove sono citate praticamente tutte le opere riguardanti gli aerofoni a sacco del Nord Italia, sia quelle pubblicate da Biella, sia da altri autori.

Sebbene la sua attività sia concentrata soprattutto sul baghèt (del quale ha costruito centinaia di esemplari) ha anche prodotto qualche müsa, in particolare una per il già citato gruppo La Ciapa Rusa. Anch'egli prese come modello la *Pragaja*.

DANIELE BICEGO

Il mio primo approccio con la costruzione della müsa è stato costruire un bordone che potesse essere intonato su diverse note. Esso aveva un'impostazione diversa rispetto a quelli di Bani: anziché avere dei fori, le sezioni di cui era costituito erano intercambiabili, era sufficiente aggiungere o togliere le sezioni stesse per cambiare nota; la prima sezione rimane fissa (quella inserita nella sacca e che contiene l'ancia), le altre si combinano in diversi modi; con quattro sezioni in totale è possibile ottenere quattro note: Sol, Fa, Re, Do. Il sistema funzionava ma ho quasi subito abbandonato l'idea di un bordone "multitono", convincendomi sempre di più che suonando con il piffero è più indicato e corretto usare un'unica nota di bordone per tutto il repertorio (Sol), in virtù di considerazioni sia costruttive, sia musicali, che sarebbe troppo lungo trattare qui.

Intorno al 2000 ho cominciato a rivolgere la mia attenzione agli strumenti storici, con l'intenzione di fare una ricostruzione che rispettasse le caratteristiche degli strumenti originali ma anche funzionale all'esecuzione musicale. Quello che più ha attirato la mia attenzione è la müsa del Museo Guatelli, numero di catalogo A 13 (100-106).



IV - Una müsa di Daniele Bicego

Ho sempre ritenuto, dapprima solo a intuito poi basandomi su misurazioni e riscontri più oggettivi, che si trattasse di uno strumento molto evoluto e di buona qualità costruttiva, sebbene sfor-

tunatamente non abbiamo alcuna notizia né su chi lo abbia costruito, né suonato, ed è pure al momento un esemplare unico (non c'è nessun'altra müsa simile a questa). Comunque, dapprima ho iniziato a ricostruire il bordone, con le misure originali (lunghezza, diametro interno e fori) poi ho iniziato a sperimentare diversi diametri interni, e ance, con l'intenzione di trovare il migliore compromesso tra stabilità, bellezza del timbro, volume. Al momento utilizzo due set di diametri diversi per il bordone, uno per suonare in trio con piffero e fisarmonica e uno, più potente, per suonare con il piffero da solo. Il passo successivo è stato ricostruire il chanter e anche per quello mi sono basato sulla Guatelli 100-106. Dapprima ho fatto una copia fedele del chanter originale, che essendo di quelli più arcaici (vedi articolo su müsa Edimburgo) suona ad un diapason leggermente più basso, circa un semitono sotto del La=440 in uso oggi, quindi praticamente in Si. Per ottenere un chanter a 440 ho molto semplicemente ridotto le misure dell'originale, usando le necessarie proporzioni. Il primo prototipo suonava sorprendentemente bene, e sono bastate poche correzioni per avere uno strumento funzionante. Ho sempre attribuito il successo e i pochi problemi incontrati nella ricostruzione al fatto che la müsa originale del Museo Guatelli fosse un buon modello su cui basarsi. Più recentemente ho costruito alcuni chanter partendo da misure molto diverse: vari originali del *Grixiu*, che presentano caratteristiche interessanti ma hanno avuto bisogno di molte più correzioni sull'intonazione della scala.

JULIAN GOODACRE

Julian Goodacre è un musicista e costruttore di origine inglese, stabilitosi nella regione delle Lowlands. Costruisce svariati tipi di strumenti, dalle classiche Highland, Border e smallpipes scozzesi a strumenti per musica antica e altri progetti particolari. Ha scritto un breve articolo dove racconta alcuni dettagli del suo lavoro di ricostruzione (vedi bibliografia) la caratteristica che lo ha sorpreso di più pare sia l'assenza del foro portavoce, con lo strumento può comunque emettere la nota di ottava (come la piva emiliana). Ammette poi di essere stato fortunato a poter esaminare l'esemplare del museo di Edimburgo; tuttavia sono certo che quello strumento sarebbe passato inosservato, se non fosse per Maurizio Martinotti che gliene ordinò una ricostruzione: i due si incontrarono nel 1985 in occasione dell'esibizione del gruppo La CiapaRusa al festival di St.Chartier. Julian in totale ha costruito una decina di müse, due delle quali sono state vendute in Italia (quella della Ciapa e un'altra).



V - Müsa di Julian Goodacre

In conclusione

Abbiamo almeno cinque strumenti usati come modello: Pragaja, Pillo (i più imitati), Montoggio, Edimburgo (ognuno con una ricostruzione) e la Guatelli 100/106 (che a quanto ne so sono per ora l'unico ad aver ricostruito).

Il lavoro di ricostruzione dello strumento è cominciato nei primi anni Ottanta, e prosegue tuttora. Almeno nove diversi costruttori vi si sono cimentati, oltre agli etnomusicologi Luciano Messori e Febo Guizzi (recentemente scomparso) che a parte quei pochi strumenti non hanno mai regolarmente intrapreso un'attività di costruzione. Di queste undici persone, tre sono straniere (due francesi e un britannico).

Ringrazio tutte le persone citate nell'articolo, e inoltre Rinaldo Doro, Ranieri Fumagalli per le informazioni fornite.

Bibliografia

Luciano Messori, *Piffero e müsa*, Associazione Musa Cosola 2000 (cd con libretto allegato)

www.vallascurati.it/wp-content/uploads/Booklet_Pifferoemusa.pdf

Julian Goodacre, *Musings on the MüSa*, Chanter periodico della Bagpipe Society

www.bagpipesociety.org.uk/articles/2014/chanter/summer/musing-on-the-musa

Daniele Bicego, *La müsa della collezione Fraser di Edimburgo*, PdC n. 13 Aprile 2016

Post scriptum

Ci tenevo a riportare che oltre ai tanti costruttori, professionisti e non, che si sono occupati della müsa, esistono alcuni strumenti fatti da un abitante di Pej, detto *Giuanin di Vàschi*, il quale ha tornito diversi pifferi e anche tre müse, che oggi sono al Museo Contadino Ferruccio Ferri di Casteggio.

Va detto che sono oggetti non interessanti dal punto di vista musicale: all'artigiano evidentemente mancavano molte nozioni generali sulla cornamusa e probabilmente non aveva a disposizione un buon modello da seguire. Essi sono di fatto inutilizzabili, intanto perché le sacche sono di una misura esageratamente piccola, tanto da non permettere nemmeno di impugnare lo strumento nella maniera corretta, e per tanti altri particolari, segno evidente che chi le ha costruite innanzitutto non sapeva suonarle e ha trascurato troppi aspetti, importanti per uno strumento del genere. Tuttavia, è curioso notare come egli abbia tentato di fare degli strumenti completi in ogni dettaglio (ance comprese) e credo che sia doveroso citare qui questi manufatti, segno della passione di un individuo per le proprie tradizioni.

La piva nella provincia di Modena

di Gianluca Salardi

Ringrazio la Piva dal Carner che mi concede questo spazio per dire la mia opinione sulla piva nella provincia di Modena. Lo so, da tutte le parti se ne nega la presenza ma non voglio credere che sull'Appennino Modenese la piva non abbia mai suonato. Il contrario non mi è ancora stato dimostrato. La provincia di Modena non ha dato i natali a nessun suonatore originale di piva, almeno a memoria d'uomo(8-900) Sarà vero perché se così non fosse lo avremmo trovato.

Sul *Piccolo vocabolario del dialetto modenese* del 1869 di Ernesto Manaresi c'è la parola "piva" ma gli dà il significato di naso lungo. Nel *Vocabolario del dialetto modenese*, Forni 1981, di Attilio Neri e nel *Parolario semiserio del dialetto di Pavullo* di Alberto Pini "carner" assume un significato che vuole dire qualcosa come "stupidotto" ma secondo me è gergo, non dialetto; in altri dizionari significa infatti "sacchetto". Nei vocabolari reggiani invece il significato di Piva dal Carner, già nel GB Ferrari 1832, è bene definito come "cornamusa" e questo vuole dire che nel Reggiano (che faceva parte dello stesso ducato di Modena e Reggio e tra le due provincie non esistevano confini) la piva è stata vista passare.

Perché quindi negare con toni di assoluto che almeno di passaggio la piva nel modenese sia apparsa sconfinando dal Reggiano, come non lo si esclude a pagina 14 della PdC n. 9/1980.

Mia nonna Adelma (1889-1971) proveniente dalla Garfagnana ma sempre vissuta, fin da bambina, nel Frignano Modenese dove sposò mio nonno Giovanni nel 1910 mi disse di aver visto da bambina dei suonatori di Piva ambulanti, forse venivano dal Reggiano; si sono visti anche dopo la Seconda guerra. Molti si sprecarono per farmi notare che si trattava di zampognari abruzzesi o giù di lì; però c'è la testimonianza del vecchio di Palagano che nel 1973 mi disse di un suonatore di fine '800 proveniente dal Reggiano o addirittura dal Modenese. Alla trattoria della Raggia, a Piandelagotti ed a Frassinoro, sarebbero stati visti verso la fine dell'800, "zampognari emiliani", dice la PdC n. 9/1980. Ed ancora Bernardino Ricci in: *Maggio delle ragazze a Riolutato*, Atti e memorie dello Scoltenna, 1908/1909, dice: «Le vecchie cornamuse suonavano...» Andiamo in pianura, nel Carpignano, dove Carlo Contini a pagina 59 del libro *Al Sov* (Carpi, 1972) descrive il «clangore di pive che si ode nell'aria...». Ma qui passiamo ad altro tempo remoto, indietro nel 19° secolo ed oltre. Cosa c'è stato prima dell' 8-900 ? Mi collego allora a quanto lanciato nel famoso e splendido blog "Antiga damand la piva dal carner" dell'estate 2011, a quanto scritto sulla Tribuna della PdC n.2/2013 ed a ciò che dice giustamente Mario Carmelo Lanzafame nella PdC n. 1/2013 e deduco che andando a cercare negli archivi si trovano delle robe che sconvolgono

l'immaginario costruito sopra le testimonianze orali, testimonianze a volte orientate sopra verità immaginate e per le quali si cerca più una conferma che la verità, quella vera. Forse ha ragione chi afferma che siamo ormai giunti alla fine della memoria orale quindi è oggi inutile fare delle ricerche quando già nel 1980 non si sapeva quasi più niente sull' argomento di cui si tratta ed oggi niente del tutto?. Forse sì. Ma adesso però mi chiedo: qualcuno è andato a visionare quei posti e quegli archivi descritti nella tabella costruita nell'intervento citato di Lanzafame? Qualcuno ha cercato bene in libri ed archivi dove alcune tracce della piva potrebbero saltare fuori? Lasciamo almeno aperta questa ipotesi. Ho chiesto in giro ma non ho avuto risposte.

Riprendo un mio titolo della PdC n. 2/2013 e ribadisco che "La piva modenese è nascosta negli archivi".

Fotografie di suonatori di piva della Val Ceno

di Marco Bellini, Enzo Gentilini, Bruno Grulli



Questa fotografia diffusa in internet da alcuni mesi; siamo entrati in contatto con chi l'ha lanciata ma purtroppo abbiamo preso atto che anch' egli non sa chi sia questo suonatore. Già anticipata sulla PdC n. 15 del 2016 e sul sito www.amicidellapivadalcarnar.it la foto permette di osservare la piva suonata ed i suoi particolari. Dai colloqui recenti avuti con abitanti di Massari, Filippi e Specchio si deduce che solo alcune ultranovantenni che vivono a Milano ed in una casa protetta del Parmense potrebbero dare informazioni determinanti sulla identità del suonatore ma non è ancora stato possibile intervistarle. Potremmo subito pensare che si tratti di Caneri di Filippi (n. 39 anagrafe PdC 7/2014) ma, essendo questo nato all'inizio dell'Ottocento, dovremmo datare la foto a prima del 1880. Potrebbe allora essere un altro della vicina Val Pessola (nn. 40-41

anagrafe), Giovanon o Yusfon dei Bagheto Baghetti, località in comune di Varsi. Pensiamo persino al mitico Torri Sante di Massari (n. 38 anagrafe). Daniele Bicego fa notare che la piva della foto rassomiglia in modo deciso alla piva Ferrari ed alla canna del canto Tommasoni raffigurate come nn. 9 e 10 nella PdC n. 74 del 2012. In particolare la chiusura del 7° foro sinistro appare sia nella foto in esame che nella citata piva n. 10. Tutto lascia intendere dunque che si tratti di un suonatore della Val Ceno dalla età indefinita compresa tra i 40 ed i 70 anni ritratto in uno studio fotografico della zona prima del 1940. La fotografia dovrebbe far parte di un fondo di altre foto tra le quali una, irreperibile, che raffigura un suonatore di piva che scende da una scalinata. Chi è il suonatore della fotografia qui pubblicata? Dalla osservazione della piva, dai colloqui con gli Uffici anagrafe e con alcuni abitanti della zona si possono fare varie ipotesi: che il suonatore sia quello classificato col n. 42 dell'anagrafe di cui a pag. 13 della PdC 7/2014 e cioè quello di Ca' Tommasoni che non c'entra coi Baghet (errore nostro) che accorpriamo ai nn. 40-41. Potrebbe invece essere uno dei Giovanelli di Maneia (nn. 33-34-35 anagrafe); come da recenti verifiche all'Ufficio anagrafe, apprendiamo che i Giovanelli abitarono a Ca' Tommasoni e non a Maneia. Data la nota confusione che Lorenzo Ferrari fece durante l'intervista del 1981, ipotizziamo che sia la piva n. 9 che la canna n. 10 provengano dai Giovanelli di Ca' Tommasoni che dista pochi chilometri da Maneia. Eliminiamo pertanto la posizione n. 42. Escludiamo invece i Giovanelli di Specchio avendo recuperato dai discendenti il 13 aprile scorso la foto di Antonio (n. 98 dell'anagrafe PdC 7/2014 dove è erroneamente riportato come di Maneia) e che è assai differente dal nostro suonatore che resta ignoto; collochiamo ANTONIO al n. 42 rimasto vuoto.



Antonio Giovanelli (1874-1959)

Tornando ai Giovanelli di Ca' Tommasoni riscontriamo che gli estremi di GIUSEPPE sono 1926-1977 (molto vicino al "circa 1975" testimoniato da Ferrari) e che questo è figlio di GIOVANNI (1889-1969). Un GIOVANNI Giovanelli (m. circa 1940) ed un GIUSEPPE Giovanelli (circa 1850-1930) sono testimoniati anche da Ferrari. In questa famiglia di suonatori di piva si trasmisero lo strumento di padre in figlio quindi cedettero il tutto a Ferrari. Vogliamo fare una ipotesi che può essere confutata in qualsiasi momento: il suonatore della foto è GIOVANNI GIOVANELLI (m.circa 1940) o GIUSEPPE GIOVANELLI (circa 1850-1930).



Mapa dei luoghi citati (grafica Ferdinando Gatti)

Correzione anagrafe PdC 7/2014

33-34-35) - Giovanelli Giuseppe(1850-1930); Giovanelli Giovanni(m.circa 1940); Giovanelli Giuseppe (1926-1977) tutti di Ca' Tommasoni (Varano Melegari, Parma)

40-41) - uno dei Baghetti (Varsi) potrebbe essere Yusfon o Giovanon

42)(ex 98) - Antonio Giovanelli di Specchio (circa 1874-1959)

Riascoltando la “voce” di Bruno Pianta attraverso alcuni suoi scritti

di Giancorrado Barozzi

Di Bruno Pianta resterà in quanti hanno avuto il privilegio di conoscerlo di persona la memoria del suo particolare, inconfondibile approccio alle ricerche folkloriche che lo impegnarono. Un approccio, il suo, che nel corso degli anni egli ha saputo mantenere sempre diretto, pragmatico e sincero, sino ad apparire talvolta persino un po' crudo. Da uomo e indagatore coscienzioso e intransigente qual era, egli non praticò mai – né con i colleghi, né con i suoi interlocutori di base, né tanto meno con se stesso – l'arte ambigua della diplomazia, non indulse in bizantinismi retorici, né si fece prendere la mano dal gusto libresco delle teorizzazioni astratte. Ricercatore e studioso delle dimensioni performative della cultura orale, egli ha affidato in primo luogo proprio all'oralità la parte più cospicua delle proprie idee e giudizi. Le sue doti di valido esecutore di canzoni e musiche popolari, raccolte “sul campo” da lui stesso o da altri venuti prima di lui, sono state documentate, e tramandate a futura memoria, in tutta una serie di dischi che ci restituiscono il timbro profondo della sua voce alle prese con le antiche ballate del Nigra o con inediti frammenti facenti parte della nostra tradizione etnomusicale e nazional-popolare. Ma a chi intenda porsi in ascolto delle sue personali riflessioni riguardo questo stesso patrimonio culturale non resta oggi purtroppo altra via che affidarsi a un esiguo, e in gran parte sparso, corpus di scritti.

Professionalmente impegnato in prima persona in molteplici attività, come ricercatore sul campo, cantante e strumentista di folk-revival, organizzatore di cultura, funzionario regionale, e altro ancora, Pianta ha trovato poco tempo da dedicare all'esercizio della scrittura. Eppure le pagine che formano il suo lascito sono ricche di spunti e di osservazioni originali che hanno aperto la via a quanti in futuro vorranno proseguire le ricerche di folklore seguendo le sue orme.

In un contributo pubblicato sul primo numero della rivista «La Ricerca folklorica» (aprile 1980), parlando di sé, delle sue esperienze di ricerca, e cogliendo anche l'occasione propizia per dare una delle sue celebri stoccate anti-accademiche, Pianta scrisse, ad esempio:

A parte il fatto che io mi considero sostanzialmente un rilevatore sul campo e non mi pongo problemi di rigore ‘filologico’ nella teoria, se essa serve a spiegare ciò che raccolgo ed osservo, mi permetto di notare che quanto a salti disinvolti dal marxismo allo strutturalismo, o da questo alla sociologia, ho nell'antropologia italiana precedenti ben più illustri del mio.

A conclusione del medesimo articolo, egli precisò inoltre in questi termini la propria posizione riguardo ai compiti dell'antropologia italiana:

Io credo che il problema reale che sta di fronte a quella strana e composita cosa che è l'antropologia italiana, oltre alla formulazione di metodi, ipotesi e definizioni, sia quello della verifica empirica di questi metodi, ipotesi e definizioni.

Se non è condivisibile l'atteggiamento di quanti fanno della ricerca sul campo una discriminante moralistica tra chi lavora e chi produce fumo, ritengo anche più inopportuna la prassi

di quanti riducono la ricerca sul campo ad un'appendice del tutto secondaria di quella che evidentemente viene considerata un'attività eminentemente speculativa. C'è una sfasatura notevole tra elaborazione teorica e verifica sul campo, in totale sfavore di quest'ultima: e basta guardare il complesso delle pubblicazioni di questi ultimi dieci anni per rendersene conto.

Come ho detto, Pianta formulò queste sue osservazioni critiche agli inizi degli anni Ottanta, ma nei quasi quarant'anni trascorsi da allora ben poco risulta cambiato in quella "strana e composita cosa" che è l'antropologia italiana.

Ciò constatato, possiamo quindi volgerci a recuperare come utili provocazioni, tuttora illuminanti, anche altre considerazioni, attinenti lo stesso argomento, fatte da Pianta a pochi mesi di distanza da quelle già enunciate nel suo articolo testé citato. Il brano che segue è tratto da un suo contributo metodologico, e – come al solito – fortemente polemico, pubblicato sul n. 2 de «La Ricerca folklorica» (ottobre 1980):

Io ritengo che la *documentazione* antropologica sia fatta sostanzialmente di precise tecniche e non di assetti teorici per quanto rigorosi che da noi si traducono poi regolarmente in metodi di rilevazione rozzi e approssimativi.

Centrare il dibattito esclusivamente sugli assetti teorici, e lasciare che la prassi di ricerca continui con tecniche assolutamente inadeguate è non solo un modo assai curioso, *anche se tipicamente italiano* [il corsivo è nostro, n.d.r], di dedicarsi all'antropologia, ma si rivela un vero disastro sul piano della formazione del ricercatore, che davanti alla miseria culturale della rilevazione, così come viene fatta normalmente, si convince che l'unico aspetto che valga la pena di approfondire è quello teorico. E il dibattito teorico, avulso dalla pratica di ricerca, diventa un elegante esercizio accademico, e basta.

Quando, un paio d'anni dopo, nel 1982, Pianta ebbe a realizzare l'unico libro interamente scritto da lui, ossia un esaustivo manuale sulla *Cultura popolare* edito, con questo titolo, da Garzanti, egli si mostrò coerente con le proprie premesse, favorevoli al carattere eminentemente operativo della ricerca folklorica condotta sul campo, rispetto alle vane pretese derivanti da un puro approccio teorico alla medesima materia. Nell'Avvertenza, affidata alle soglie del libro, egli scrisse:

Questo non vuole essere un manuale «scientifico». È un manuale operativo. Non è un manuale teorico. È un manuale pratico, costruito empiricamente sulla concreta esperienza di anni di ricerca e sulla conoscenza dei problemi che il neoricercatore si trova regolarmente di dover affrontare.

Il "neoricercatore" che Pianta considerava come destinatario ideale del proprio manuale non era necessariamente uno studente universitario, ma apparteneva piuttosto a quella diffusa schiera di appassionati di base che, a partire dagli anni Settanta, senza un preciso metodo, ma spinti da un entusiasmo da neofiti, andavano spontaneamente riscoprendo il mondo popolare, improvvisando qua e là la fondazione di "musei" della civiltà contadina; ostinandosi a recuperare gli estremi reperti di una cultura materiale che in quegli anni erano appena usciti dall'uso pratico e venivano a caricarsi di un inconsueto valore estetico, dettato da un vago sentimento di nostalgia provato nei confronti di tutto ciò che andava scomparendo. Il manuale di Pianta si rivolgeva poi

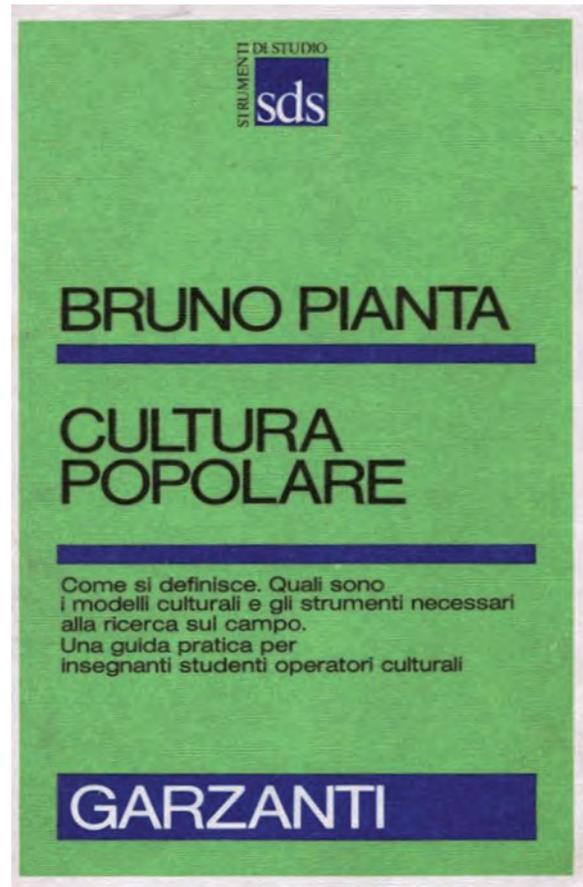
anche a coloro che in quella precisa congiuntura, spinti da una sorta di fervore salvifico, avevano preso a raccogliere, con l'ausilio del magnetofono, frammenti di canti popolari o di testi orali formalizzati e non, affinché non andassero perduti per sempre, convinti di potere ridare, attraverso il *folk-revival* e altre estemporanee forme di "ri-animazione", una nuova boccata d'ossigeno a quel patrimonio culturale a rischio di estinzione. Processo derivante, come immediata conseguenza, dal recente "miracolo economico", dall'improvviso urbanesimo e dalle dinamiche di un'accelerata modernizzazione: tutti fenomeni che, nel corso degli anni Sessanta, avevano mutato in profondità i connotati del nostro paese, trasformandolo – sul piano economico – da agricolo a industriale, e disancorandolo – dal punto di vista dei costumi – dalle sue ataviche tradizioni per consegnarlo in ostaggio al nuovo "mito" del progresso. Pensato e scritto a beneficio di questo specifico strato di lettori, il libro di Pianta, *Cultura popolare*, mantiene fede in ciascuna delle sue quasi 300 pagine ai propri intenti pratico-operativi dichiarati nell'Avvertenza iniziale, e nel farlo rivela perciò, in forme esplicite, le notevoli attitudini didattiche del suo autore. Fatta eccezione per il settimo capitolo, dedicato alle modalità d'uso di strumentazioni tecniche audio e video di tipo analogico, ormai sorpassate e divenute obsolete all'indomani dell'avvento delle tecnologie digitali, tutto il resto del manuale può ancora oggi egregiamente servire da utile vademecum sia per l'etnografo dilettante che per il ricercatore semi-professionista, nonostante siano trascorsi oltre trent'anni dalla sua data di pubblicazione. Particolarmente vantaggiose per il principiante sono, ad esempio, le dettagliate indicazioni suggerite da Pianta nella sezione dedicata al "lavoro con gli informatori" (capitolo 6): indicazioni riguardanti innanzi tutto la delicata dimensione psicologica del rapporto umano che si viene a instaurare tra il ricercatore-etnografo e i propri interlocutori; dimensione che, di fatto, finisce sempre col condizionare in modo determinate l'attendibilità e l'efficacia stessa degli esiti della ricerca entro la quale i soggetti partecipanti, sia pure con ruoli ben distinti, vengono a trovarsi coinvolti.

Nel proprio manuale Pianta è prodigo di consigli pratici e operativi che, pur risultando esposti in forma piana e colloquiale, mai *ex cathedra*, introducono il lettore a prendere confidenza con una serie di questioni assai complesse e sottili, quali, ad esempio, la sostanziale differenza che corre tra le tassonomie elaborate "dal vivo" all'interno del mondo popolare (che Kenneth Pike definì "emiche") e quelle codificate "a tavolino" nell'ambito delle discipline scientifiche ("etiche", sempre stando alla terminologia coniata da Pike).

Pure essendo un grande esperto delle ballate inglesi e scozzesi catalogate a fine dell'Ottocento dal folklorista statunitense Francis James Child, nonché di quelle raccolte nel Canavese dal "nostro" Costantino Nigra, Bruno Pianta, spogliatosi di ogni sussiego specialistico, suggerì ai propri lettori impegnati nelle indagini etnomusicali sul campo il seguente aureo consiglio:

Nella ricerca non usate la parola «ballata» e tanto meno «canto epico-lirico», nessuno vi capirebbe. Per chi le canta, queste sono semplicemente *canzoni*, o al massimo *storie*.

Farsi comprendere da coloro presso i quali e "con i quali" si fa ricerca sul campo, imparare a parlare il loro stesso linguaggio, a usare i loro termini, che, in ogni ambito della vita quotidiana, non coincidono mai con quelli "filologicamente corretti" elaborati in laboratorio dalla scienza ufficiale, è, a giudizio di Pianta, la condizione necessaria che un buon etnografo è tenuto a rispettare. Solo così facendo egli riuscirà a instaurare un dialogo fecondo con i propri interlocutori di base.



Purtroppo dal 1982, anno della sua prima edizione, il manuale scritto da Pianta non è stato più ristampato e risulta perciò oggi quasi del tutto introvabile. Il che è un autentico peccato, in quanto, facendo tuttora eco alle stesse parole usate dall'autore, le utili indicazioni che quel libro contiene, "nell'attuale panorama dell'editoria italiana, non sono altrimenti reperibili".

Bruno Pianta non fu tuttavia solo un buon "rilevatore sul campo" (come egli stesso volle autodefinirsi), né tanto meno fu solo un valido maestro per chi fosse intenzionato a intraprendere ricerche etnografiche in proprio, interpellando la viva voce dei testimoni. Si è qui sopra già accennato alla sua profonda conoscenza, tramite le opere del Child e del Nigra, della migliore tradizione filologica ottocentesca intorno al genere orale della "ballata"; un genere anticamente diffuso, a livello popolare, nell'intera Europa sia continentale che insulare. Ma, scorrendo i suoi testi, occorre sottolineare anche l'interesse non episodico che egli dimostrò nei confronti delle scritture popolari del passato. A dimostrazione di tale interesse, vi è da citare la sua accurata analisi di un eccentrico documento manoscritto d'argomento musicale redatto da un misterioso personaggio del XIX secolo, vissuto nel contado cremonese: tale Giuseppe Bodini, nato a Grontardo (CR) nel 1823 e deceduto a Pescarolo (CR) nel 1889. Bodini, del quale ci è pervenuta una fotografia che risale al 1873 nella quale costui si fece ritrarre reggendo nella mano destra un violino, fu una figura poliedrica appartenente al mondo popolare padano del suo tempo: maestro di scuola, bibliofilo, numismatico, suonatore girovago e arrotino ambulante, la sua esistenza si venne a collocare al crocevia tra la cultura dei girovaghi o degli affabulatori orali e quella, socialmente un poco più

elevata, espressa invece dagli strati inferiori della cultura ufficiale, condivisa dagli umili preti di campagna e dai precettori alfabetizzati, ma poveri in canna, alla perenne ricerca di uno stabile impiego. Questo curioso soggetto lasciò ai posteri, oltre al suo ritratto fotografico, anche una serie di scartafacci manoscritti di vario genere: geografico, diaristico, bibliografico, magico, astrologico e musicale. All'interno di questa congerie, l'attenzione di Pianta si venne a concentrare in particolare su un fascicolo manoscritto, redatto in data 1872, recante il titolo: *Principi elementari di musica con molte suonate necessarie al sonatore per uso di me Bodini Giuseppe*. In un saggio pubblicato nel 1994 nel volume miscelaneo dedicato dal Museo del Lino di Pescarolo alla curiosa figura di Bodini, Pianta rese conto del contenuto di questo insolito manoscritto, nel quale compariva un elenco di 60 titoli di musiche popolari in voga a quell'epoca, integrato da alcune esemplificazioni riportate sul pentagramma. Egli concluse la propria puntuale ricognizione segnalando la straordinaria importanza di questo testo inedito, osservando come "sia la prima volta che in Lombardia viene scoperto un indice ottocentesco «popolare» ampio e dettagliato, non si sa come acquisito, ma sicuramente praticato, di balli in uso", e prevedendo infine che, della presente scoperta, "i futuri studi etnocoreutici non potranno non tenerne conto" (Pianta, 1994, pp. 23-24). Dopo i primi 43 titoli, osservò Pianta, Bodini annotava "un'indicazione misteriosa, che se riuscissimo a comprendere ci darebbe la «chiave» di lettura dell'intera operazione" (ivi, p. 22). L'appunto lasciato da Bodini è il seguente: "sonate che mancano". Posto di fronte a tale ostacolo, Pianta prese a interrogarsi sul senso da attribuire a queste parole, nonché sul senso complessivo da assegnare all'insolito manoscritto. La serie di questioni sollevate a grappolo, quasi tra sé e sé, da Pianta nel corso del suo impegnativo confronto con quella fonte reticente, fu da lui stesso proposta anche ai propri lettori, affinché essi potessero condividere con lui non solo le certezze, ma anche i dubbi rimasti ancora irrisolti. A dimostrazione del tipico atteggiamento dialogico che lo contraddistinse, giova riascoltare l'eco della sua "voce", proveniente da suo scritto del 1994 dedicato al documento d'argomento musicologico lasciato ai posteri da Bodini:

Questi titoli, dal 44 al 60 sono effettivamente assenti nel repertorio successivamente trascritto. Ma perché sono stati omessi? Mancano a chi, o a che cosa? Alla conoscenza di Bodini o alla sua pratica esecutiva? A un repertorio scritto? Al suonatore che gli ha dato le informazioni? Per il momento non siamo in grado di rispondere, e ci limitiamo alla segnalazione. Restano inoltre misteriose le fonti di Bodini. Ha forse notato le musiche personalmente, trascrivendole da una pratica esecutiva? Ha attinto al repertorio inedito di qualcun altro? Sembra improbabile che si sia servito di fonti a stampa (a noi sconosciute), se non altro per la grafia marcatamente «popolare» dei titoli.

Le ricerche condotte da Pianta, sia a livello sincronico sulle fonti orali che, a livello diacronico, su alcune, particolari fonti manoscritte, come quella del Bodini, sono state realizzate con lo spirito di chi, lungi dal voler dimostrare di essere sempre riuscito a "quadrare il cerchio" e a trovare soluzioni definitive a ogni singola indagine, mantiene invece sempre aperto uno spiraglio attraverso il quale filtrano una ad una questioni e ipotesi deliberatamente lasciate in sospeso. Egli ci consegna dunque un insieme di opere "aperte" a ulteriori contributi da parte di quanti, un giorno, vorranno raccogliere il suo invito a cimentarsi con gl'insoluti problemi scientifici che lo avevano appassionato e coinvolto in prima persona.

Rispetto alla moda, oggi corrente nell'etnografia, di privilegiare forme sperimentali (ma spesso astruse) di scrittura composta a tavolino rispetto ai reali contenuti delle ricerche condotte sul campo, la "voce" che ci giunge dai testi dedicati da Bruno Pianta alla musica popolare e ai loro interpreti richiama invece in primo luogo l'attenzione dei lettori proprio sulle concrete scoperte nate dal dialogo intessuto tra il ricercatore e i propri testimoni, mentre concede ben poco ai vezzi retorici dello stile, che rimane invece volutamente piano e disadorno. Nel 2014, tornando a riflettere (per la pubblicazione *Avanzamenti*, curata da Guido Bertolotti, edizioni Squilibri) sul suo ormai quarantennale rapporto di collaborazione e ricerca con la famiglia Bregoli, minatori di galleria e musicisti popolari originari della Val Trompia, Pianta osserva, ad esempio, che le loro esecuzioni musicali "sono vere interpretazioni drammatiche e non soltanto pretesti per una esibizione di belle melodie" (ivi, p. 146) e afferma altresì che "Peppino (la voce solista di quel gruppo familiare, n.d.r., per usare il gergo teatrale, è *dentro* alle storie che racconta; musica, stile di canto, rigore e sobrietà di esecuzione sono al servizio della narrazione e della potenza della storia" (*ibidem*). Sorge qui spontaneo il confronto tra le caratteristiche individuate da Pianta a proposito delle esecuzioni vocali di Peppino Bregoli con quelle, assai simili, riscontrabili anche nei testi etnografici prodotti dal suo stesso rilevatore. Nelle pagine dedicate al mondo della *ligera* e ai canti di miniera Bruno Pianta dà infatti prova di trovarsi anch'egli perfettamente a suo agio *dentro* alle cose di cui parla, esprimendosi in modo diretto, senza mai dilungarsi in oziosi giri di frasi. Per questo motivo, la sua è una "voce" particolarmente insolita del panorama etnologico italiano. Una "voce" genuina, che punta dritta al cuore delle cose e dei problemi nei quali chi parla si è imbattuto nel corso della ricerca sul campo. Di questo suo modo di esprimersi, Pianta offre una splendida prova nel passo in cui, volendo rievocare il contesto in cui si svolse il suo primo incontro con i Bregoli, avvenuto nell'ormai lontano 1972, apre ai lettori un breve squarcio illuminante su orizzonti assai più ampi di quelli che appartengono alla sua sola, personale esperienza:

Prima di tutto – egli osserva –, se non inquadrriamo quell'episodio nel contesto del particolare clima degli anni Sessanta e se non ne cogliamo presupposti e implicazioni, corriamo il rischio di considerarla una singolare bizzarria. Sembrerebbe che alcuni eccentrici fissati, tra i quali chi scrive, girassero per pianure e per valli, il più delle volte nel loro tempo libero e nelle loro vacanze, fissando su un nastro magnetico testimonianze, storie, canti, fiabe, filastrocche...

Per la verità i ricercatori e i ripropositori di cultura popolare e gli operatori culturali a vario titolo ad essi collegati furono una sorta di "movimento", trasversale e minoritario (poche centinaia di persone, a voler essere ottimisti) rispetto ad altri e marginale rispetto ai temi in voga nel dibattito politico-culturale italiano di quegli anni (i rapporti fra mondo studentesco e classe operaia; il femminismo; la rivoluzione culturale maoista; il rock inglese e la musica d'avanguardia; le filosofie orientali e la canapa indiana, i fumetti dei *Peanuts*, l'arte pop e la liberazione sessuale...).

Chi, come me, faceva parte di questo movimento riteneva che il lavoro etnografico, la conoscenza, l'approfondimento critico e la riproposizione del mondo espressivo delle classi subalterne, che si manifestava soprattutto nella comunicazione orale, fossero una premessa indispensabile per un rinnovamento culturale, artistico e politico del paese. Oggi possiamo anche sorridere della nostra ingenuità – in sostanza molti di noi riscoprivano sem-

plicemente un romanticismo *fai da te* ritinteggiato di rosso, con il popolo gramsciano delle “classi subalterne” al posto del popolo “nazione” dei Grimm – e delle nostre mitizzazioni sulla creatività del mondo popolare: però eravamo indubbiamente più concreti di alcune delle mode che vennero in seguito, dalla *new age* alle fantasie celtiche (...). Se non altro abbiamo avuto il merito di rivelare a quanti hanno seguito i nostri lavori – ed erano decine di migliaia – un paese sconosciuto: quell’ “altra Italia”, secondo l’espressione popolare tra gli operatori del *folk revival* del periodo, un paese che era sotto gli occhi di tutti, ma che nessuno vedeva. (ivi, pp. 81-82).

Volendo raccontare dei propri esordi come etnomusicologo, Pianta è riuscito a delineare con tratti sicuri il profilo di un intero “movimento” (la definizione è sua) di ri-scoperta culturale che, a partire dalla fine degli anni Sessanta, coinvolse attivamente “poche centinaia di persone” le quali seppero però rivelare a “decine di migliaia” di fruitori passivi (anche queste stime, non troppo distanti dal vero, sono sempre sue) il volto nascosto di un paese che, prima di allora, era stato invisibile ai più, pur essendo rimasto sempre lì, al suo posto, come la celebre “lettera perduta” del perturbante racconto di Edgard Allan Poe.

Giuseppe Ferraro e le sue ricerche nel reggiano

di Gian Paolo Borghi

Ricorre quest'anno il 150° anniversario della scomparsa di Giuseppe Ferraro, studioso non solo di quella che un tempo veniva definita "poesia popolare", ma anche di vari altri aspetti del mondo rurale di tradizione. Nato a Carpeneto, in Monferrato, il 24 settembre 1845, si laurea alla Scuola Normale Superiore di Pisa con una tesi sui canti popolari della sua terra. Allievo di Alessandro D'Ancona e Domenico Comparetti, in quasi trent'anni di attività raccoglie, tra l'altro, circa 1.200 canti. Il mestiere, prima di insegnante, quindi di preside e di direttore didattico, lo conduce in varie realtà italiane nelle quali attiva una sistematica ricerca demologica. Oltre che in Monferrato, raccoglie testi e documenti di cultura popolare (canti, fiabe, novelle, proverbi, riti calendariali ecc.) nel parmense, nel reggiano, nel ferrarese e in Sardegna, molti dei quali troveranno varie opportunità editoriali. La sua metodologia di ricerca (farebbe eccezione il Monferrato dove probabilmente ha agito in prima persona) è allineata a quelle applicate ai suoi tempi: si avvale cioè di "corrispondenti" che gli inviano i materiali da loro raccolti in base a sue specifiche richieste.

Scrivono Roberto Leydi in un convegno dedicato a un secolo di ricerca etnografica nel ferrarese:

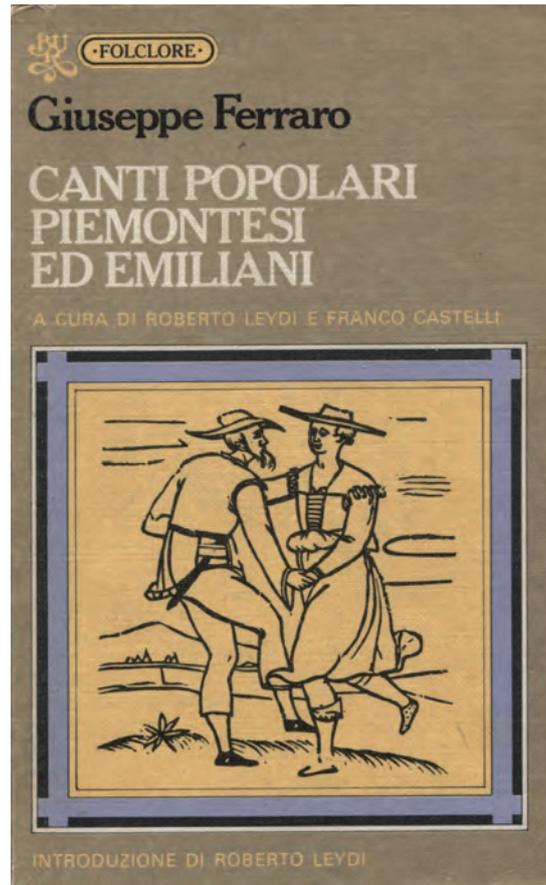
«Ferraro (...) è tenuto ai margini, considerato com'è dai D'Ancona e dai Pitrè quale un bravo e volenteroso assemblatore di raccolte di canti ma non di più. Oggi invece ci accorgiamo che, in ordine a quanto nell'800 si è scritto e stampato sui canti e le tradizioni popolari, le raccolte di Giuseppe Ferraro rimangono tra le cose più utili».

E sempre lo stesso Leydi afferma nella stessa occasione:

«Ricordo spesso una frase che mi rivolse Ernesto de Martino: "Io mi vanto di non aver mai letto né D'Ancona né Rubieri". Era evidentemente una battuta provocatoria, ma certamente oggi io credo che l'utilità del volume tanto celebrato del D'Ancona sia infinitamente inferiore alle raccolte di Giuseppe Ferraro se si considera il materiale che questi ci fornisce per il Monferrato, per Reggio, per Parma, per il ferrarese, per la Sardegna, materiale che pur raccolto attraverso dei mediatori, degli intermediari (Ferraro usava le maestre, imponendo talvolta alle poverine, come provveditore agli studi, di fare anche questo lavoro), è pubblicato in modo estremamente corretto per il tempo».

Giuseppe Ferraro è inoltre consapevole che una raccolta di canti popolari non corredata dalle musiche è incompleta. Precisa infatti, nel 1877, nella *Prefazione ai Canti popolari di Ferrara, Cento e Pontelagoscuro*:

«Ben a ragione nota il chiarissimo Nigra, che la *cognizione esatta delle melodie è indispensabile per la critica della poesia popolare*. Nessuna raccolta di canti popolari italiani, almeno per quanto ne so io, è senza questo difetto, mentre molte raccolte francesi sono abbondantemente fornite delle arie musicali».



Il più importante lavoro che svolge in territorio reggiano è costituito dai *Canti popolari della provincia di Reggio*, stampati nel 1901. Si tratta di una raccolta di indubbio interesse documentario, la cui area di ricerca focalizza sia la città sia il suo forese (San Maurizio, San Pellegrino, Masone, Pieve Modolena, Buco del Signore e0cc.), nonché vari altri territori, come Bibbiano, Quattro castella, San Polo, Scandiano (Arceto). Due paragrafi, inoltre, li dedica ai canti e ai documenti dell'espressività popolare ad Albinea (Montericco) e a Montecchio. La sua inchiesta esclude però documenti dell'alta e della bassa reggiana.

Prevalgono di gran lunga, tra i canti, le ballate; non mancano, inoltre, testi lirico-monostrofici, orazioni, invocazioni, ninne-nanne, canti religiosi, filastrocche, repertori infantili, giochi maschili e femminili nelle varie stagioni dell'anno.

A puro scopo esemplificativo, pubblico il primo canto della sua raccolta, una lezione di *Donna Lombarda* (Nigra, 1), proveniente da San Pellegrino, *presso Reggio*, rispettandone la stesura e riportando in calce una mia traduzione in italiano:

2. *Evdègg a vu dona lumbàrda, Amèmmammè, amèmmammè.*
4. *Vòstarmarè al l'è vecc-di mondi Fèlalmurir, fèlalmurir. -*
6. *Un putinèinch'era in-d-la cuna S'miss a parlär, s'miss a parlär.*
8. *Non staga a bèver, o Re me päder Se loù al bevrà, loù al murirà.*
10. *Ed-dèg a tè, dona lumbàrda Bev'i ste vèin, bev'i ste vèin. -*
12. *Evdègg a vu, caro marito N'ho brisa se', n'ho brisa se'. -*

14. *Ma par-amor dal Re di Franza Te t'al bovrà, te t'al bovrà.* -
 16. *Ogniasuspir che l'è la trhava Adio caro, caro marè.*
 18. *Ogniasuspir che le' la trhava Un servitor la fàvamurir.*

(Vi dico a voi donna lombarda. / Amatemi me, amatemi me. // Vostro marito lo è molto vecchio / Fatelo morire, fatelo morire. - // Un bambinello che era nella culla / Si mise a parlare, si mise a parlare. // Non stia a bere, o Re mio padre / Se lei berrà, lei morirà. // Lo dico a te, donna lombarda / Bevi (tu) questo vino, bevi (tu) questo vino. - // Vi dico a voi, caro marito / Non ho mica sete, non ho mica sete. - // Ma per amore del Re di Francia / Tu te lo berrai, tu te lo berrai. - // Ogni sospiro che lei la traeva / Addio caro, caro marito. // Ogni sospiro che lei la traeva / Un servitore la faceva morire).

Giuseppe Ferraro scomparire a Massa il 19giugno1907.

Per saperne di più:

G. Ferraro, *Canti popolari piemontesi ed emiliani*, a cura di R. Leydi e F. Castelli, Rizzoli, Milano, 1977 (riporta, dell'area reggiana: *Un canto popolare reggiano*, in "Il Pensiero", I, 2 (1892), p. 2 n.n. (canto della prova o del ritorno, Albinea); *La vecchia sposa*. Canto popolare reggiano e novellina sarda, in "Archivio per lo Studio delle Tradizioni Popolari", XV (1896), pp. 190-191; *Canti popolari della provincia di Reggio Emilia*, Vincenzi, Modena, 1901, ad eccezione delle pp. 1-47) ; R. Leydi, *I temi della ricerca da Giuseppe Ferraro a Mario Borgatti. Atti del Convegno Un secolo di ricerca etnografica nel Centese* (Cento, 4 aprile 1981), in *Studi Centesi, Atti e Memorie della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria*, s. IV, vol. VI, Ferrara, 1985, pp. 21-28; G. Vezzani, *Il territorio di Reggio Emilia*, in R. Leydi e T. Magrini (a cura di), *Guida allo studio della cultura del mondo popolare in Emilia e in Romagna (I). I canti e la musica strumentale*, Istituto per i Beni Artistici Culturali Naturali della Regione Emilia-Romagna-Alfa Editoriale, Bologna, 1982, pp. 83-100.

Documenti raccolti nel reggiano da Giuseppe Ferraro:

Benedizioni e maledizioni, in "Reggio Gentile", I, 3-4 e 5 (1891), pp. 1-4 n.n. e 2 n.n. (superstizioni e il canto della Maledetta); *Un canto popolare reggiano* (vedi sopra); *Il mito popolare di Giove Pistore a Canossa*, in "Giornale ligustico", XIX (1892), 9-10; Capodanno nel Monferrato, nell'Emilia e nella Sardegna, in *Archivio per lo Studio delle Tradizioni Popolari*, XIII (1894), pp. 3-10; *La vecchia sposa* (vedi sopra); *Imprecazioni, giuramenti, saluti nella provincia di Reggio Emilia e nell'Alto Monferrato*, in "Archivio per lo Studio delle Tradizioni Popolari", XIV (1895), pp. 515-519; *Canti popolari della provincia di Reggio Emilia* (vedi sopra; esiste anche una ristampa anastatica curata dall'Editore A. Forni, Bologna, 1969. Una nuova edizione, identica a quella del 1901, dal titolo *Canti popolari reggiani*, viene stampata in "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria delle Province modenesi e parmensi", s. V, II (1903).

La quadriglia di Sillano

di Emanuele Reverberi

Il 12 aprile del 1982, in occasione di una escursione in Garfagnana, vennero registrati alcuni brani musicali a Sillano ed a Dalli Sopra (LU) da abitanti di quei luoghi. Le registrazioni e le relative trascrizioni vennero poi pubblicate in un articolo: *Contributi per una ricerca attorno alla musica, ai suonatori ed ai balli tradizionali in alcune aree dell' Appennino Luno-Garfagnino. Indicazioni di lavoro*, in *Le Apuane* n. 17 del maggio 1989.

Nell'articolo si parla dei vecchi balli staccati che si facevano anche a Sillano e zone circostanti prima del liscio e che si sono fatti fino agli anni Sessanta. In particolare, a Capanne di Sillano, la Quadriglia si è fatta fino all'inizio degli anni Ottanta su richiesta di qualche ballerino anziano come pure a Soraggio L'articolo elenca un folto gruppo di suonatori attivi fino agli anni che precedettero la Seconda Guerra Mondiale ed in quelli immediatamente successivi. Dapprima violinisti poi fisarmonicisti. Questi suonatori avevano anche degli scambi anche col Reggiano. Le musiche si sono conservate nelle memorie di suonatori più giovani, uno di questi fu il fisarmonicista GIORGIO MAZZONI di Sillano (1929-2016) che intonò la sua Quadriglia; Mazzoni aveva imparato a suonare la fisarmonica dal maestro Bianchi (1884-1952) di Castelnovo Garfagnana ma sosteneva che di Quadriglie ce n'erano tante, ognuno faceva la sua. Assieme a Mazzoni suonava il clarinetista Guido Bacci (classe 1911) che era presente in occasione della registrazione ma non volle suonare in quanto reduce da una pesante influenza. La quadriglia di Bacci-Mazzoni sarebbe stata sistemata, assieme a Mario Tortelli, da una versione più vecchia di Sillano. La suonavano nelle feste fino su a Capanne, Pradarena, Ospitaletto e Ligonchio.

Quadriglia di Sillano:

informatore Giorgio Mazzoni; registrazione Bruno Grulli a Sillano del 12.4.1982; trascrizione di Emanuele Reverberi 2016

Una canzone partigiana e alcune canzoni sulla Resistenza

di Giovanni Gilli

Non sapevo che la “Canzone dei Garibaldini Reggiani” fosse stata attribuita a Didimo Ferrari “Eros”, pur avendola sentita cantare - e avendola cantata - fin da ragazzo e pur avendo tanto sentito parlare nella mia famiglia di “Eros”, antifascista e comandante partigiano. Era coetaneo di mio padre, pure lui in carcere dal '39 al '43 e poi tra i responsabili del CLN provinciale e quindi in rapporto con “Eros” nel periodo della lotta partigiana. Apprendere, grazie al lavoro prezioso di Antonio Canovi pubblicato sul n° 9 della PdC, che questa canzone è nata nel ricovero partigiano della stalla Rabona di Castagneto di Ramiseto, nel pieno dei combattimenti contro i tedeschi e i fascisti, ha rinnovato l'emozione che essa ha sempre suscitato in me, pur con i suoi concetti semplici, le sue parole un po' ottocentesche e quell'aria da marcia russa.



D'altra parte le canzoni partigiane erano canti di battaglia, dovevano essere cantate in coro, in marcia o nei rifugi, avere strofe corte e ritornelli urlati. E i motivi venivano ripresi da vecchie marce militari, canzoni risorgimentali, di montagna, irredentiste, anarchiche o spesso russe, ad evocazione della rivoluzione sovietica del 1917.

Poche sono le canzoni partigiane composte con testo e musica originali.

Tra queste forse la più bella è “I ribelli della montagna”, conosciuta anche con il titolo “Dalle belle città”. Ha una storia particolare, simile a quella composta nella stalla Rabona di Castagneto.

Il testo fu scritto da Emilio Casalini “Cini”, comandante ventiquattrenne del 5° Distaccamento della 3^a Brigata Garibaldi “Liguria”, nel marzo del '44 nella Cascina Grilla nella zona del Monte Tobbio (Appennino ligure-piemontese). La musica fu composta da Angelo Rossi “Lanfranco”, partigiano dello stesso Distaccamento, studente di musica ventenne. “Cini” fu catturato e fucilato poche settimane dopo a Voltaggio (AL) l'8 aprile 1944, nel corso di un rastrellamento e di aspri

combattimenti durante i quali la 3^a Brigata Garibaldi fu decimata: 175 partigiani caddero combattendo o vennero fucilati, mentre altri 149 morirono nei lager in Germania.

“Lanfranco” dopo la guerra fu un apprezzato compositore e arrangiatore, col nome di “Matanzas” (!) e diresse l’Orchestra di Don Marino Barreto Junior. È morto il 12 aprile 2012. Forse col nuovo nome aveva voluto conservare il ricordo della mattanza a cui era scampato.

Illuminante sulla genesi della canzone è l’intervista da lui rilasciata a Radio Popolare nella trasmissione “Il prezzo della Libertà”(1). Come lui ricorda, le parole le avevano scritte De Melech, il Commissario politico diciottenne (!) – anch’egli sopravvissuto – e Cini, il Comandante del distaccamento, “...*che erano quelli che avevano un po’ più di cultura*”. *Lanfranco compose la musica durante i servizi di sentinella “scrivendola su cinque righe tirate con la matita, a mo’ di pentagramma, su un pezzo di carta tipo quella lì che a ‘s fèva sù el strachin*”. *La prima parte venne fuori “come il classico inno ‘vecchio modo’, un po’ marziale... ma quando sono arrivato al ritornello, siccome sono uno un po’ ottimista, ho detto adesso ne facciamo una cosa allegra, alla maniera popolaresca... e poi alla sera l’abbiamo cantata insieme un po’ alla volta, riga per riga e hanno fatto anche presto ad impararla... perché era una cosa che univa, la sua funzione ce l’ha avuta, di dare anche un po’ di vita, con la seconda parte”.*

Dalle belle città date al nemico
fuggimmo un dì su per l’aride montagne,
cercando libertà tra rupe e rupe,
contro la schiavitù del suol tradito.
Lasciammo case, scuole ed officine,
mutammo in caserme le vecchie cascine,
armammo le mani di bombe e mitraglia,
temprammo i muscoli e i cuori in battaglia.
*Siamo i ribelli della montagna
viviam di stenti e di patimenti
ma quella fede che ci accompagna
sarà la legge dell’avvenir,
ma quella fede che ci accompagna
sarà la legge dell’avvenir.*
Di giustizia è la nostra disciplina,
libertà è l’idea che ci avvicina,
rosso sangue è il color della bandiera
partigiana è la folta e armata schiera.
Sulle strade dal nemico assediate
lasciammo talvolta le carni straziate,
provammo l’ardor per la grande riscossa,
sentimmo l’amor per la patria nostra.
Siamo i ribelli della montagna... (2)

È una canzone paradigmatica, dalle parole ispirate, che condensano in pochi versi tutta la storia della formazione delle brigate partigiane, l’orgoglio e la consapevolezza dell’importanza della loro lotta e il sogno di un futuro di giustizia e libertà. Anche la musica mi sembra perfetta, con l’alternarsi del racconto cadenzato come una marcia e del ritornello allegro e festoso.

Finita la seconda guerra mondiale, per oltre 10 anni la Resistenza venne cantata solo nelle feste dell'Unità e trasmessa solo da Radio Capodistria, mentre alla Rai, alla televisione e nell'industria discografica imperava Sanremo: una sorta di restaurazione della canzonetta di evasione, quasi un blocco collettivo della memoria per far dimenticare le ferite della guerra, in un periodo di nuovi scontri politici e sociali. Unica eccezione sembra essere stato il concorso per nuove canzoni partigiane indetto dall'ANPI di Reggio Emilia nel 1947, nel quale, come ricorda Antonio Canovi, vennero presentate canzoni entrate poi nel repertorio cantato dagli ex partigiani e dai giovani di sinistra nei loro incontri politici e sociali.

Ma la "cultura della liberazione" e "l'umanesimo partigiano" di cui parla Canovi, citando Ernesto De Martino e Roberto Battaglia, lavoravano nel profondo e riemersero verso la fine degli anni 50, con l'uscita, in contesti diversi ma paralleli, di due fra le più belle canzoni "sulla" Resistenza: "Ma mi..." di Giorgio Strelher e Fiorenzo Carpi (1959) e "Oltre il ponte" di Italo Calvino e Sergio Liberovici (1958-59).

"Ma mi..." nacque dal sodalizio di due tra i più importanti intellettuali dell'ambiente culturale milanese, il regista teatrale Giorgio Strelher e il musicista Fiorenzo Carpi. Fu cantata da Ornella Vanoni nel 1959, prima su un 45 giri e poi sull'EP "Canzoni della malavita vol. 2" inciso da Ricordi. Si trattava di canzoni "neorealiste", scritte in dialetto milanese o romanesco (v. "Le mantellate"), che si ricollegavano alla tradizione del canto popolare, sociale e politico italiano (ma anche al teatro e alle canzoni di Bertolt Brecht e Kurt Weill). Nello stesso EP è compresa la canzone la "Zolfara" di Michele Straniero e Fausto Amodei, a testimonianza dei rapporti esistenti tra il gruppo del "Piccolo Teatro" e il gruppo torinese di "Cantacronache".

"Ma mi..." riprende il tema di "Quei briganti neri" e, sulla base anche dell'esperienza personale di Strelher (incarcerato per una settimana dai nazifascisti prima di rifugiarsi in Svizzera), racconta in dialetto milanese la storia di un partigiano nel carcere di San Vittore che, nonostante la promessa del Commissario di risparmiargli la vita, non tradisce i suoi compagni.

"Oltre il ponte" nacque dall'intenso rapporto tra Italo Calvino e Sergio Liberovici.

Calvino, uno dei più importanti scrittori del Novecento, partigiano delle prima ora, combattè nei distaccamenti delle Brigate Garibaldi liguri dalla fine del 1943 (a vent'anni) al 25 aprile 1945: nome di battaglia "Santiago" (sua città natale a Cuba).

Sergio Liberovici, più giovane, prese parte alla lotta partigiana a soli 14 anni. Compositore di musica per teatro e poi per l'infanzia, nel 1957 – ispirato anche lui dai contatti avuti col "Berliner Ensemble" di Bertolt Brecht – fondò il gruppo "Cantacronache" assieme a Michele Straniero, Emilio Jona, Fausto Amodei e altri intellettuali torinesi. Collaborarono col gruppo poeti e scrittori come Franco Fortini, Italo Calvino, Umberto Eco e Gianni Rodari. Il gruppo aveva come programma di raccontare in modo critico e anticonformista fatti e momenti della storia e dell'attualità politica e sociale e di creare un repertorio di canzoni italiane alla pari con quello degli "chansonniers" francesi Brassens e Ferrè o quello dei tedeschi Weill e Brecht. Si dedicò inoltre alla ricerca, registrazione sul campo e pubblicazione di canti popolari, sociali e di protesta italiani, ma anche spagnoli, ungheresi, algerini. Centrale fu il tema del recupero della memoria della Resistenza, contro i tentativi di rimozione della cultura conservatrice degli anni Cinquanta. Si voleva collegare la lotta dei "Partigiani fratelli maggiori", cantati da Fausto Amodei, con le lotte operaie dell'Italia della ricostruzione e col nuovo scontro di classe, che sarebbe sfociato nel tentato colpo di stato di Tambroni e nella repressione del luglio 1960, dei "Morti di Reggio Emilia" cantati sempre da Fausto Amodei.

L'esperienza di "Cantacronache", continuata poi dal "Nuovo Canzoniere Italiano", è stata importante sia per la ricerca etnografico-musicale che per la canzone 'impegnata' e d'autore italiana. (3)

Calvino e Liberovici, che avevano già scritto insieme la bellissima ballata contro la guerra "Dove vola l'avvoltoio" e la "Canzone triste" sull'alienazione operaia dovuta ai turni di lavoro, affrontano in "Oltre il ponte" il tema della Resistenza: un ex partigiano racconta a una ragazza "dalle guance di pesca" i sacrifici ed i rischi della guerra partigiana, ma anche la speranza in un "mondo migliore", "più giusto più libero e lieto", che i giovani di allora vedevano "oltre il ponte" e "oltre il fuoco" nemico. Il racconto diventa messaggio ed auspicio che i pensieri e le speranze di allora possano rivivere nei ragazzi di oggi "che non sanno la storia di ieri".

La poesia "Oltre il ponte" era stata scritta da Calvino nel 1958 e Liberovici la musicò l'anno successivo, ma racconto e musica risultano felicemente fusi, frutto di una comune ispirazione ideale e politica. Calvino partecipò all'attività di Cantacronache con entusiasmo, e fu anche testimone, durante i suoi viaggi negli Stati Uniti, dell'interesse che suscitava Cantacronache nei campus delle università americane. (4)

L'attività di Liberovici fu intensa. Va ricordata la musica da lui composta per "Partigiano sconosciuto", una poesia trovata accanto al corpo di un partigiano ignoto nell'aprile 1945 a Modena, attribuita alla partigiana Claudina Vaccari.

E ancora la canzone "Festa d'aprile", composta assieme a Franco Antonicelli, elaborando i testi degli stornelli mandati in onda dall'emittente partigiana "Radio Libertà", che aveva trasmesso nel Biellese dall'autunno 1944 all'aprile 1945.

Il tema di "Quei briganti neri" verrà ripreso nel 1966 nella drammatica canzone "Sei minuti all'alba", scritta da Enzo Jannacci e Dario Fo e musicata dallo stesso Jannacci. Dedicata al padre, racconta gli ultimi minuti della vita di un partigiano prima della fucilazione.

Sempre nel 1966 Sergio Endrigo compose "La ballata dell'ex". Racconta la vita di un ex partigiano, la sua guerra in montagna, il sogno di un mondo nuovo di uguaglianza e libertà, il ritorno nel paese liberato e, vent'anni dopo, la disillusione perché "non c'è più un cane a ricordare" quell'esperienza e quei valori.

Nel 1974 Armando Trovaioli compose la canzone "E io ero Sandokan" per il film "C'eravamo tanto amati" di Ettore Scola. Sembra quasi una risposta alla disillusione dell'ex partigiano di Sergio Endrigo. La canzone, dal motivo allegro e incalzante, parla dei giorni della lotta in montagna, dei rischi di morte e dei discorsi sul futuro, e della certezza "che il ricordo di quei giorni sempre uniti ci terrà". Nel film viene cantata in coro, attorno al fuoco davanti ad una scuola romana presidiata, da un gruppo di giovani e di ex partigiani, uniti appunto "nel ricordo di quei giorni".

Nel 1995, a seguito di un concerto tenutosi a Correggio per il cinquantesimo anniversario della Liberazione, uscì "Materiale resistente 1945-1995", una raccolta di canti partigiani reinterpretati da vari gruppi musicali contemporanei, accanto a canzoni inedite, sempre ispirate al tema della Resistenza. Il concerto era parte di un progetto ideato dal Consorzio Produttori Indipendenti, con l'intento di unire idealmente la generazione del rok e quella dei partigiani. Oltre al CD furono prodotti un libro e un documentario dai registi Davide Ferrario e Guido Chiesa.

Tra i gruppi presenti al concerto, oltre al CPI, si possono ricordare Gli “Ustmamò”, gli “Acid Folk Alleanza”, i “Modena City Ramblers” e gli “Skiantos”.

Il concerto verrà ripreso, sempre a Correggio, vent’anni dopo, il 25 aprile 2015 e ancora il 25 Aprile 2016, come momento di incontro ideale tra la generazione della Resistenza e le giovani generazioni.

“Materiale resistente 1945-1995” fu un punto di riferimento per molti gruppi musicali che si dedicarono da allora in poi alla riproposizione e rielaborazione delle vecchie canzoni partigiane e alla creazione di nuove. In particolare i “Modena City Ramblers con il CD “Appunti partigiani” del 2005, ma anche i “Casa del vento”, con l’album “Sessantanni di Resistenza” del 2004, nel quale segnalo la bellissima “Storia di Modesta Rossi” (5), cantata assieme a Giovanna Marini.

Entrambi i gruppi utilizzano per lo più basi musicali della tradizione folk irlandese, sulle quali inseriscono sia nuovi testi che i testi delle vecchie canzoni partigiane e sulla Resistenza. Se per le nuove canzoni l’operazione risulta indubbiamente suggestiva, lo stesso non accade, a mio giudizio, per canzoni come “Dalle belle città” e “Oltre il Ponte”. Credo che queste due canzoni debbano essere cantate sulle musiche originali composte dai partigiani Lanfranco e Liberovici. Non è soltanto per rispetto della loro storia e genesi, ma anche perché le nuove versioni non mi sembrano davvero riuscite.

NOTE

- (1) L’intervista può essere ascoltata sul sito www.inventati.org/vocidimezzo.
- (2) Il testo, gli accordi e la musica di questa canzone, come di tutte le altre canzoni qui citate, si possono trovare nel sito ildeposito.org - Canti di protesta politica e sociale e possono essere ascoltate su YouTube.
- (3) Vedi l’importante articolo di Chiara Ferrari “Cantacronache 1958-1962. Politica e protesta in musica”, pubblicato sulla rivista “Storicamente” del Dipartimento di Storia Cultura e Civiltà dell’Università di Bologna e riportato sul sito storicamente.org/ferrari_cantacronache.
- (4) Ibidem.
- (5) Medaglia d’oro della Resistenza, uccisa assieme al figlio, ancora al seno, durante una rappresaglia nazi-fascista a Solaia di Monte San Savino (Arezzo).

Bandiere rosse sul padiglione dell'Unione Sovietica Virginio Boni alla Fiera di Milano del 1927

di Franco Piccinini

Quel mercoledì 27 aprile 1927 il treno della Reggio-Ciano delle 6,20 si fermò puntuale sul primo binario della stazione centrale di Reggio e dalle quattro carrozze cominciò a scendere la variopinta folla di operai, fattorini, impiegati, studenti, uomini e donne, che dai paesini della Val d'Enza venivano in città per lavoro o per fare acquisti negli empori più forniti del capoluogo. Tutti, con passo svelto e vociando, si diressero verso l'uscita dove si scontrarono e mischiarono con le centinaia di passeggeri arrivati alla stessa ora da Guastalla e Scandiano. Dopo che la ressa si fu diradata e mentre i treni sbuffando e sferragliando ripartivano per le loro destinazioni, sotto la pensilina del secondo binario, si poté osservare una comitiva di una trentina di giovani e ragazzi fra i 14 e i diciott'anni, con i vestiti della festa, evidentemente in attesa del diretto delle 6,32 che li avrebbe portati in direzione di Milano. Un attimo dopo li raggiunse quella che doveva essere la loro guida, un giovane uomo sui trent'anni, vestito di scuro, in cravatta e cappello, smilzo, di media statura, con occhi scuri e vivaci, che cominciò a distribuire i biglietti di terza classe che aveva appena acquistato. Era Paolino Armando Melloni, il direttore della Scuola serale di Disegno di Cavriago che stava accompagnando i suoi allievi ad una visita di istruzione alla VIII^a Fiera Campionaria di Milano. Si leggeva sul volto di quei giovani la impazienza e la piacevole tensione di chi sta per partire per un viaggio e una avventura mai provati, verso la città più dinamica e moderna d'Italia. Dopo pochi minuti, fra lo stridio lacerante dei freni, il diretto si fermò davanti a loro che con concitazione salirono e si sistemarono sui duri sedili di legno della terza classe. Alle 6,34 in punto il treno ripartì e per tutti fu il momento del distacco da luoghi conosciuti e familiari che per la prima volta, seppur per breve tempo, abbandonavano.

Virginio Boni era uno dei più giovani di quell'allegra brigata e da pochi giorni aveva compiuto i 16 anni. Entusiasta di quel viaggio, era stato fra i primi a salire e si era conquistato un posto vicino al finestrino per meglio godersi lo spettacolo. Era figlio di Francesco detto "Pipo" che era stato segretario del Circolo Socialista di Cavriago e che nel 1921 dopo il Congresso di Livorno aveva aderito al Partito Comunista. Quella dei Boni, che abitavano a S. Nicolò, era una famiglia proverbiale per l'integrità morale, l'onestà e per la loro non formale adesione ai principi del socialismo: la solidarietà e la fratellanza fra lavoratori era praticata e vissuta in prima persona e trasmessa ai figli come una religione. Francesco era un fabbro straordinario: dalla sua fucina e dal sapiente uso che faceva del martello uscivano capolavori in ferro battuto e la sua fama si era diffusa oltre il ristretto ambito del paese. Egli sapeva che l'istruzione e la conoscenza erano leve fondamentali per il riscatto e l'emancipazione delle classi popolari ed era stato felice quando il figlio gli aveva chiesto di iscriversi alla scuola serale del Melloni. Questi era un cattolico "pipino" che, pur così giovane e da poco diplomato, aveva già dimostrato di avere la stoffa del vero maestro. Semplice e modesto era stato capace di creare per i giovani del paese una straordinaria occasione di crescita culturale e di avvicinamento all'arte, di ampliare gli orizzonti delle loro conoscenze e fornire quel-

le nozioni di disegno tecnico indispensabili per diventare bravi meccanici, muratori, falegnami... Tutti gli allievi lo stimavano e gli volevano bene e la sua scuola era un porto franco, un luogo dove la propaganda fascista non trovava spazio.

Virginio aveva 10 anni quando il 1° Maggio del 1921 in piazza a Cavriago una banda di fascisti aveva ucciso Primo Francescotti e Andrea Barilli e fin da piccolo fu partecipe di quel lutto collettivo e della ferita brutale che era stata inferta alla popolazione di Cavriago. Egli aveva vissuto quei giorni di costernazione e di rabbia e da allora era maturata in lui ancora bambino un'avversione spontanea alle ingiustizie e alle prevaricazioni della dittatura.

Era sempre stato un ragazzino taciturno e giudizioso, ma dentro di sé aveva ben chiaro da che parte stare e, come gli era stato insegnato in famiglia, si stava preparando a diventare un bravo lavoratore e a conquistarsi la sua libertà e dignità personali.

Il treno correva veloce lungo la campagna ormai vestita dei colori della primavera, lasciando dietro di sé il lungo pennacchio di fumo. Raggiunte le stazioni di Cadé e S. Ilario, poco dopo arrivò a Parma da dove ripartì per Fidenza e Fiorenzuola. Dopo il capoluogo parmense, la tensione e l'orgasmo della partenza cominciarono ad allentarsi in quei ragazzi, il chiacchiericcio si placò e un qualche torpore li prese, favorito dall'alzataccia e dal ritmato procedere del convoglio. Un sussulto e un risveglio di attenzione lo ebbero quando verso le 8 nei pressi di Piacenza il treno attraversò il ponte sul Po e si ritrovarono ad ammirare la grandiosità del fiume gonfio delle piogge primaverili. Entrarono quindi nella campagna lombarda, per tanti versi così diversa da quella emiliana: enormi corti agricole, coltivazioni estensive, prati e medicaie a non finire e grande abbondanza d'acqua. Da Casalpusterlengo a Lodi e su fin presso Milano poterono anche ammirare lo spettacolare paesaggio delle risaie. Dopo due ore e mezza, alle 9 in punto, il treno si fermò sotto le pensiline della stazione centrale di Milano e il gruppo di giovani cavriaghesi venne proiettato fra la folla che ingombrava le banchine, faticando a guadagnare l'uscita. Superata l'ampia aiuola che fronteggiava l'ingresso alla stazione, i ragazzi con in testa il maestro attraversarono il sottopasso esistente fra i Bastioni di Porta Venezia e Porta Nuova e, lasciati i giardini pubblici sulla sinistra, si avviarono lungo viale Umberto I. Arrivati in piazza Cavour, all'angolo dell'Ospedale Fatebenefratelli, svoltarono a destra lungo via dell'Annunziata e poco dopo via Pontaccio si ritrovarono sul fianco del Castello Sforzesco. Percorso un tratto di Foro Bonaparte, si presentò loro in tutta la sua imponenza la facciata principale del Castello, con i due bastioni cilindrici ai lati e al centro il portale d'ingresso sovrastato da una torre quadrata munita di un alto campanile su cui spiccava un grande orologio. I ragazzi si sedettero sul bordo della fontana che stava dirimpetto all'ingresso e il maestro Melloni, in piedi davanti a loro, illustrò la storia e le caratteristiche architettoniche di quel magnifico complesso fortificato. Poi entrarono nella fortezza superando il ponticello e il portale d'accesso, e si ritrovarono nel vasto cortile interno; il tempo di un'occhiata per ammirare l'imponenza delle quattro mura che lo delimitavano e subito dopo la comitiva si rimise in cammino. Attraversato il bellissimo parco del castello raggiunsero piazza Sempione e, guidati dal maestro Melloni, si diressero verso Piazzale Giulio Cesare, là dove si apriva l'ingresso principale della Fiera campionaria.

Visita alla Fiera Campionaria

Acquistati i biglietti d'ingresso, i giovani si avviarono all'interno della cittadella della Fiera e si ritrovarono lungo il Viale delle Nazioni pressati e sospinti da una folla straripante. Per un bel tratto si lasciarono trasportare dalla calca, storditi dal frastuono e dal vociare che li circondavano; finché

giunsero a Piazza Italia, dove convergevano i tre assi principali del quartiere fieristico: via dell'Industria, via dell'Agricoltura e via delle Nazioni.

Sfuggendo alla ressa si fermarono presso il padiglione dei Vini d'Italia e qui il maestro Melloni, tenuto conto che erano quasi le 11, decise che si poteva fare una sosta per consumare una piccola merenda e per programmare con calma le visite ai padiglioni più interessanti.

Chi in piedi, chi appoggiato su sedili di fortuna, i ragazzi aprirono le sacche e mentre mangiavano i panini portati da casa, si guardavano attorno ammirando la folla variopinta che transitava davanti a loro. Il maestro, guida alla mano, cominciò allora ad illustrare ai ragazzi ciò che li circondava: alla loro destra i padiglioni della FIAT e della Breda, a sinistra quello turrito della Nafta-Shell dietro il quale svettava il traliccio nero dell'AGIP, alle loro spalle il padiglione dell'Agricoltura col suo grande loggiato...

Virginio seguiva con attenzione le indicazioni del maestro ed ascoltava le osservazioni che faceva su quelle modernissime forme architettoniche che erano state anche oggetto di studio e occasione di disegno presso la loro scuola serale. Ad un tratto però il suo interesse fu attratto dal passaggio di due cammelli del "Servizio carovaniero della Cirenaica", ognuno dei quali portava in groppa due sedili sui quali stavano appollaiati dei visitatori. Li inseguì con lo sguardo fin oltre la torre della Nafta-Shell, mentre imboccavano l'altro ramo del viale delle Nazioni. Proprio in quel momento, gettando lo sguardo all'insù, ebbe una visione inaspettata e incredibile: su un edificio basso, a due falde, dalle linee semplici alleggerite da ampie vetrate, svettavano due pennoni sui quali, agitate dalla brezza, sventolavano fiammanti bandiere rosse decorate con falce e martello. L'emozione gli salì alla gola; non credeva ai suoi occhi; non avrebbe mai pensato di vedere una bandiera rossa in quel luogo dove i simboli del fascismo si sprecavano. Guardò meglio e sul fianco dell'edificio scorse un'inconfondibile scritta a caratteri cubitali: "U.R.S.S."

Ebbe la conferma che quello era il padiglione dell'Unione Sovietica, la patria del Socialismo, il paese che aveva fatto la Rivoluzione, dove si stava costruendo una società nuova, senza padroni e senza sfruttamento, dove l'uomo era finalmente libero e padrone del proprio destino!



Trattenne come poté l'agitazione che lo aveva preso e dando di gomito, con discrezione, segnalò la scoperta a Emore Gilli, a Gastone Ferrari e a Mario Arlini, i tre amici che gli erano vicini che, ne era certo, avrebbero condiviso il suo entusiasmo. Senza una parola, con solo gli occhi e il sorriso che parlavano, i quattro amici non riuscivano a distogliere lo sguardo da quel drappo rosso e cominciarono a pensare a come potersi avvicinare a quel luogo che testimoniava della concreta possibilità di realizzare il socialismo.

Gastone, il più spigliato dei quattro, si rivolse al maestro Melloni chiedendo se potevano allontanarsi per soddisfare un impellente bisogno corporale. Il permesso, accompagnato dalle raccomandazioni del caso, fu accordato e per loro fu un attimo fendere la folla e, superata la torre della Nafta-Shell, raggiungere la loro meta. Non c'erano più dubbi: sul fianco dell'edificio era dipinto, in alto a sinistra, il simbolo dell'Unione Sovietica, mentre sulla destra campeggiava la scritta "URSS". Raggiunsero la facciata dove si apriva l'entrata al padiglione e sul culmine del tetto videro ripetuta la stessa sigla, in forma di insegna luminosa; al centro del timpano campeggiava lo stemma del paese del socialismo e ai lati dell'ingresso erano fissati due grandi dipinti colorati raffiguranti, l'uno un contadino nel gesto della mietitura, l'altro un operaio con il martello alzato nell'atto di battere sull'incudine.

Virginio osservava quei simboli e quell'edificio come se si fosse trovato di fronte ad una chiesa, ad un tempio, a qualcosa di sacro cui bisognava avvicinarsi con il dovuto rispetto. Per qualche attimo si fermò in contemplazione poi, assieme agli amici avanzò verso il portale d'ingresso. Sapevano che il loro tempo era contato, ma non potevano rinunciare a gettare uno sguardo all'interno. Varcarono la soglia: una cascata di luce pioveva dalle numerose finestre inondando l'ampio locale suddiviso in tre navate da due file di bianche colonne che sostenevano le travature del tetto. L'ambiente era semideserto; ai lati di ogni navata scansie, tavoli e vetrine ridondavano di oggetti di artigianato, stoffe, ceramiche artistiche, e personaggi della cultura sovietica; sospesi sopra le finestre incombevano grandi pannelli celebrativi delle conquiste economiche e sociali del nuovo stato sovietico. Avanzarono di qualche passo e ciò che videro appeso alla parete di fondo li lasciò attoniti e sbigottiti: un grande tappeto di fattura asiatica al cui centro era sospesa una immagine a loro ben nota, il ritratto fotografico di Vladimir Ilic Lenin, il padre del Socialismo; a terra, a mo' di altare, una scrivania (quella di Lenin?) coperta da una stoffa riccamente damascata.

Sorpresi e intimoriti allo stesso tempo da quella visione, i quattro ragazzi si fecero l'un l'altro più vicini ed emozionati e quasi increduli si scambiarono con sguardi e sorrisi d'intesa i sensi della loro meraviglia. Si fermarono in contemplazione per qualche istante senza avere il coraggio di pronunciare parola; infine, lanciata un'ultima occhiata all'immagine, abbandonarono quel luogo magico e si ritrovarono all'aperto fra la calca frenetica dei visitatori.

Solo allora poterono dare libero sfogo ai loro entusiastici commenti e manifestare la gioia per il privilegio di cui avevano appena goduto.

Virginio decise che doveva in ogni modo condividere con la famiglia, col padre Francesco in particolare, ciò che aveva visto. Si recò allora presso l'adiacente chiosco dei Tabacchi e comprò una busta con carta da lettera ripromettendosi di comunicare ai suoi, assieme ai saluti, quell'esperienza straordinaria.

Raggiunsero quindi il gruppo degli amici e poco dopo ripresero l'itinerario di visita che il maestro Melloni aveva programmato per la giornata.



Tre anni dopo...

Quel lunedì 2 settembre del 1930, alle 8 del mattino, una macchina della Questura di Reggio si fermò nel cortile dei Boni, poco prima dell'incrocio di S. Nicolò. Ne scesero tre questurini che esibirono a Francesco, il capo famiglia, uscito dalla sua bottega di fabbro, un mandato di perquisizione. Non era la prima volta che accadevano visite di questo tipo: i vicini di casa e tutto il paese sapevano che i Boni erano degli antifascisti, che Francesco era iscritto nel registro degli "Individui pericolosi per la sicurezza dello Stato" e che ogni tanto, in occasione di eventi politici particolari, venivano a prenderlo per tenerlo in stato di fermo per qualche giorno.

I militi della Questura entrarono dunque in casa e cominciarono a rovistare con sistematicità in tutte le stanze, dentro i mobili, sotto i materassi, alla ricerca di prove sulla sospetta attività sovversiva di Francesco e di suo figlio Virginio.

Passò quasi un'ora e nel frattempo una piccola folla si era radunata nei pressi dell'abitazione: c'erano i Bonibaldoni, i Fantini, i Sassi, avventori dell'osteria adiacente, alcuni anziani che abitualmente sostavano sulle pecche della Cassa Rurale. Non era solo curiosità: in questa presenza si poteva leggere uno spontaneo moto di solidarietà e di vicinanza ad una famiglia stimata e benvoluta da tutti.

Poi i militi uscirono dalla casa assieme a "Pipo" e dalla loro espressione rilassata e sorridente si capiva che la loro caccia era stata fruttuosa. Partirono sulla loro auto nera dopo aver caricato Francesco, mentre l'Alberta, la moglie, gridava contro di loro tutta la sua rabbia. Chi assistette alla scena pensò che le ragioni di quel fermo fossero le solite; ma solo dopo qualche giorno, quando Francesco fu rilasciato e dopo che anche Virginio era stato portato in Questura per essere interrogato, si seppe com'erano andate le cose. Durante la perquisizione i militi avevano scoperto sulla pagina di un libro di Francesco un timbro raffigurante un emblema sovietico; ma avevano anche

rinvenuta la lettera che Virginio tre anni prima da Milano aveva inviato al padre per dirgli la gioia provata nel vedere bandiere rosse sventolare sul padiglione Sovietico.

Il 5 settembre la Prefettura di Reggio E. inviò in merito a quella vicenda una nota alla Direzione Generale della Pubblica Sicurezza: "...ho il pregio di riferire alcune operazioni compiute in questi ultimi giorni in relazione all'attività sovversiva: il 2 corrente, in una perquisizione operata nel domicilio di tal Boni Francesco da Cavriago, è stata rinvenuta l'impronta di un timbro sovietico accanto al nome di Boni Francesco, su una pubblicazione di carattere antireligioso, ed una lettera a lui indirizzata dal figlio Virginio... da Milano, in cui si contengono parole di ammirazione per le bandiere rosse che aveva visto sventolare sul padiglione Russo della mostra campionaria di Milano..."

Da Roma vollero saperne di più su Virginio e l'8 novembre la Questura così relazionava: "Il suddetto individuo è un fervente sovversivo di sentimenti contrari al Regime; non ha precedenti né pendenze penali. Il di lui padre è un noto sovversivo ed ammonito politico. Il 2 settembre scorso, in una perquisizione operata nel domicilio di quest'ultimo, fu rinvenuta una lettera datata 13 aprile 1927, inviatagli dal figlio Virginio..., contenente frasi di ammirazione per le bandiere rosse che egli aveva visto sventolare sul padiglione della Russia alla Fiera di quella città dove si era recato". Per tali ragioni Virginio, in data 22 settembre scorso, fu "diffidato per motivi politici ai sensi dell'Art. 166, ultimo capoverso T.U. Legge di P.S..."

NOTA

Le informazioni contenute in quest'articolo sono tratte da: Archivio Centrale dello Stato, Casellario Politico Centrale, Roma: *Boni Virginio*, busta 733, fasc. 69499; *Boni Francesco*, busta 731, fasc. 68108

BRICIOLE

La frase di Proust di GS

Distesa sul divano leggeva assorta, un torsolo di mela abbandonato sul tappeto, il portacenere in bilico sul bracciolo; lo diceva sempre: – Una mela, una sigaretta, un buon libro e io sono una donna felice. –

Voltò pagina e sorrise. Si alzò, prese uno dei suoi mozziconi di matita e sottolineò una frase, la rilesse più volte e un'ultima volta a voce alta: era la sua modalità per memorizzare. Lo faceva dai tempi della scuola e aveva sempre funzionato; ultimamente faceva più fatica a ricordare i nomi e le parole precise e questo le dava una brutta sensazione, brutta come quando si guardava allo specchio con gli occhiali. Era una frase di Proust: *Un uomo può essere profondamente amico di una donna solo se ha verso di lei una vera e propria avversione fisica e sessuale ...interessante...* forse spiegava un piccolo mistero della sua vita.

Una vita punteggiata da belle amicizie maschili, vissuta senza tentazioni, all'insegna di una fedeltà senza rimorsi.

Fin da bambina aveva avuto una profonda curiosità verso il mondo maschile, le piaceva intrufolarsi tra loro, ascoltarli, osservarli e invidiare la loro libertà.

Stabiliva con loro una sorta di legame cameratesco che la faceva sentire alla pari e mai le aveva creato complicazioni, per così dire, sentimentali anche durante l'adolescenza; i ragazzi la consideravano una di loro e non sembravano interessati alle sue "bellezze giovanili" ...forse non ne aveva.

Una certa mancanza di femminilità le apparteneva, l'aveva ereditata da sua nonna, altera contadina della Val di Chiana, dai modi bruschi e spicciativi, che esprimeva sentenze intransigenti verso qualsiasi atteggiamento di vanità, "drusiane" chiamava le donne che osavano tingersi le labbra o agghindarsi i capelli.

Ricordava sua madre che prima di tornare a casa si lavava il rossetto con l'acqua del rio dopo aver disegnato con la mano destra un segno di croce nell'aria e recitato una filastrocca che non aveva mai dimenticato: *Acqua corrente ci beve il serpente ci beve mio Dio ci posso bere anch'io* poi guardandola sussurrava: – Sennò la tu nonna chi la sente! –

Una femminilità dunque respirata nel contrasto e nell'ambivalenza ma lei non aveva mai avuto dubbi chi prendere a modello! Sua nonna era forte e stimata, in paese aveva il rispetto di tutti, poveri e ricchi, uomini e donne e in famiglia il suo potere era indiscusso... era a lei che voleva somigliare e somigliare le somigliava, ancora oggi, in modo sorprendente.

Un prezzo però lo aveva pagato, sottile e profondo, lo capiva ora, era stata una donna senza seduzione, solida e concreta... e adesso quella mancanza morbida di leggerezza pesava nei suoi anni e nei suoi ricordi: non aveva rimorsi avrebbe voluto almeno un rimpianto. (Gennaio 2016)

Come eravamo di GS

Come eravamo? Eravamo certo più giovani, allora, noi “ragazzi” degli anni cinquanta, senz’altro più poveri, meno informati, meno eleganti. Vivevamo insieme in questo piccolo paese che cambiava troppo velocemente ma del quale, con l’arroganza tipica della gioventù, ci sentivamo protagonisti.

VICIOMAGGIO aveva ancora le strade bianche, gettava i suoi rifiuti nel RIO, dove un po’ più sopra, lungo la stradina del Pozzino, le donne, d’inverno, dopo aver rotto il ghiaccio, sciacquavano il bucato lavato con la cenere e il ranno.

In alto, sui poggi, tra gli ulivi, MALPERTUSO e IL TRIBBIO, in basso, tra i campi e i cipressi LE FOSSE e LE CASACCE: quattro microcosmi separati nello spazio della campagna ma uniti nel tempo dalle stesse radici contadine troppo presto poi dimenticate.

Pochissime le macchine di allora, tanti i carri trainati da coppie di chianine bianche che ora ammiriamo soltanto in televisione alla sfilata del palio di Siena; ricordo la Topolino del Sor Migliorini, la Balilla dei Milloni, il Maggiolino del Dottor Rosai, indimenticabile medico di famiglia stile Alberto Lupo nella Cittadella e, mito dei miti, il camion del CIANCA, il meccanico. Era un vecchio camion Chevrolet verde, dai nobili trascorsi americani, acquistato dagli alleati subito dopo la fine della guerra di liberazione e manteneva intatto tutto il suo fascino straniero.

Lo chiamavano “IL BRUTTO” aveva cioè un vero e proprio soprannome di solito, in paese, riservato esclusivamente alle persone. Noi ragazzi, poco abituati alle macchine, ne eravamo contemporaneamente attratti e impauriti.

Il CIANCA lo guidava in modo sicuro e spavaldo, trasportava manne, erba medica, paglia, fieno e ogni tipo di mercanzia, sollevando al suo passaggio nuvole dense di polvere, ma da uomo generoso qual era non rifiutava di fare da taxista ai suoi compaesani: andare ad Arezzo col CIANCA sopra IL BRUTTO è uno dei ricordi più divertenti e emozionanti della mia infanzia.

Questo era dunque Viciomaggio alla fine degli anni cinquanta, alle soglie del cambiamento repentino che qualche anno dopo la costruzione dell’Autostrada del Sole ci impose: quel ponte nuovo cambiò una geografia umana rimasta immutata da secoli.

Per noi ragazzi oltrepassare il ponte significò diventare operai, impiegati, studenti ma rimanere comunque legati al campanile dove DON GIUSEPPE alla messa domenicale contava gli assenti. Si ritrovavano la sera tutti all’APPALTO, i maschi s’intende, alle femmine era ancora proibito, noi “citte” inventavamo una scusa per entrare, farci vedere e poi scappare. Quella bottega vendeva ogni genere di prodotti, era una merceria, un generi alimentari, una tabaccheria era anche l’unico telefono pubblico del paese.

Un telefono per un paese, basta questo per capire chi eravamo ...e ora con un cellulare per ogni paesano, sappiamo chi siamo?

(Pubblicato in 150 copie su: *Notiziario* n. 1/2010 di Viciomaggio (Civitella Chiana.AR)

Il dente di Elena

Eravamo arrivati da pochi giorni, a Termoli, in Molise, quasi al confine con la Puglia; il Molise è così piccolo che tra Vasto che è ancora in Abruzzo e la Puglia lo si attraversa in mezz'ora e, sulla costa, c'è giusto Termoli.

Il Residence "Pollice", appartamento 119, che ci ospitava ormai da diversi anni, in settembre, l'avevamo trovato per caso. Fuori Termoli verso Marina di Petacciato, in zona tranquilla proprio sul mare. Silenzio, aria, spazio, poche persone in spiaggia, la spiaggia attaccata al residence. Era il nostro. E infatti lo fu e per diversi anni. Quell'anno, il 2011, saremmo stati per la prima volta per due settimane.

Eravamo partiti con diversi acciacchi, tutti e due, chiedendo al mare di fare, come spesso sa fare, i suoi miracoli: ritemprare, energizzare, tonificare. I primi giorni ci sono serviti per l'ambientamento, alla luce più chiara e più forte, al rumore del mare, ai ritmi che dovevamo cercare. Io mi ero portata come sempre tanti libri e il portatile per trascrivere alcuni brevi "racconti" scritti di getto sopra una agenda nei mesi precedenti. Ottavio si era portato un libro sul ballo liscio della Val d'Enza, che doveva recensire per una rivista, niente di strano fin qui, la stranezza era data dal fatto che se lo portava dietro senza riuscire a leggerlo e più ci provava e meno ci riusciva. Anche dopo parecchi giorni il segnalibro era sempre alle prime pagine, ed era un libro piuttosto corposo.

Proprio in questi primi giorni di ambientamento una mattina a colazione Ottavio, addentando un pezzo del pane locale, quelle grosse pagnotte rotonde tipiche di molte regioni del sud, una fetta diventata particolarmente dura, perde un dente della protesi, un dente davanti, e nonostante ricerche accurate, il dente non si trova. La pagnotta proveniva da un venditore ambulante che passava tutti i giorni, anche due volte al giorno, dal residence, Innocenzo, e si annunciava con "pane e mozzarella, pane e mozzarella, frutta fresca, zucchine, melanzane, cetrioli, l'uva, l'uva". E noi avevamo comprato sia il pane che la mozzarella che la frutta.

Ad aiutare Ottavio ci fu il fatto che come io mi porto, nei viaggi, gli occhiali di riserva, lui si era portata una protesi di riserva, e questo ha rimediato sia alla masticazione che alla vita pubblica. Restava il problema del dente, dente che sarebbe servito all'odontotecnico di fiducia di Ottavio, per ripristinare la protesi. Ottavio aveva già un rapporto diretto e consueto con un odontotecnico di Reggio, perché diverse volte gli era capitato, soprattutto con la masticazione, di perdere qualche pezzo, o rompere, o danneggiare in qualche modo.

Ma il dente, le altre volte, c'era, era staccato, era spezzato, ma c'era. C'è anche da dire che Ottavio non aveva dato per perso il dente, sin dall'inizio, ma pensò subito al modo di recuperarlo.

E di modi, a dire il vero, non ce ne sono molti, ce n'è uno fondamentalmente: vedere e controllare se il dente veniva espulso dal proprio corpo, insieme alla propria e consueta espulsione. E così Ottavio volle fare. Già dal giorno successivo, al mattino, con l'andata in bagno di Ottavio, cominciò l'accurata ricerca: munito di guanti e di contenitori, si chiudeva in bagno e ne usciva dopo parecchio tempo, a ricerca ultimata. Io ero ancora a letto che lui era già al lavoro in bagno, io facevo colazione e lui era in bagno.

Quei primi giorni a Termoli, furono così appesantiti dall'odore delle ricerche e l'odore che usciva dal bagno, la mattina, copri per qualche ora, la brezza mattutina, il profumo di salsedine, l'aria pulita che odorava di mare, di sabbia e di piante. Rischiavamo di perdere i benefici del mare,

travolti dall'ansia della ricerca e dall'odore della ricerca. Ma Ottavio non si perse d'animo. Con perseveranza e fiducia continuò ogni mattina le ricerche con lo stesso armamentario. Una complicazione era data dal fatto che era diventato difficile allontanarci dal Residence perché come avrebbe potuto procedere Ottavio se invece che nel suo bagno si fosse trovato in quello del primo bar di passaggio? Aveva pensato di portare con sé gli strumenti di lavoro per la ricerca, ma il tutto diventava complicato, aveva pensato ad un sacchettino di plastica, ma gli era sembrato troppo imbarazzante.

Così i nostri spostamenti avvenivano entro un raggio molto limitato e limitrofo al Pollice: andavamo dal benzinaio e al bar attiguo a prendere l'indispensabile. Era questo uno spazio quasi extra-territoriale, anche se nel territorio, nel quale si era di passaggio, per fare benzina, per comprare i giornali, per comprare il vino o la pasta, giusto per sopravvivere. Un largo piazzale, da una parte la strada che portava a Vasto o a Termoli, dall'altra parte il mare azzurro-verde-blu-grigio e in mezzo noi.

Finché...la terza o la quarta mattina Ottavio arrivò a darmi la buona novella: "c'è, c'è". Il dente, aspettato, desiderato, e soprattutto cercato, aveva fatto la sua ricomparsa, proprio nel modo previsto. E adesso Ottavio ce l'aveva in mano, ripulito, disinfettato e integro. Finalmente l'aria poteva tornare pura, l'odore del mare accompagnare il suo rumore, senza interferenze odorose.

Il mare poteva tornare ai suoi benefici effetti, nessun disturbo, niente si frapponeva più alla nostra pace e alla nostra tranquillità.

Liberi finalmente di muoverci a nostro piacere, mettemmo il dente in una scatola e lì aspettò il nostro ritorno a Reggio per ricongiungersi, tramite il lavoro di un bravo odontotecnico, al resto della protesi. La recensione di Ottavio, che con enorme fatica riuscì a leggere il libro sul ballo liscio della Val d'Enza, anche aiutato da me che sotto l'ombrellone cercavo di leggergli i pezzi salienti, tra il dente, il mare e la cucina, sarebbe uscita nel mese di ottobre.

OMERITA RANALLI

Canti e racconti dei contadini d'Abruzzo Le registrazioni di Elvira Nobile (1957-58)

Editore SQUILIBRI

Formato 13x19, 14 foto in b/n, pp. 160 / con CD
euro 17



Publicato a fine 2015/inizi 2016 da Squilibri nella collana *I giorni cantati* (che ha il merito di diffondere i materiali sonori raccolti nell'Archivio sonoro "Franco Coggiola" del Circolo Gianni Bosio), il volume contiene le registrazioni condotte alla fine degli anni Cinquanta da Elvira Nobile, giovane laureanda in Storia delle tradizioni popolari alla Sapienza, nella cattedra diretta da Paolo Toschi. Di ritorno dalla Sicilia, dove aveva preso parte alle attività di Danilo Dolci a Partinico, Elvira Nobile decide di dedicare la propria attenzione agli usi tradizionali dei contadini abruzzesi della campagna di Penne (PE); raccoglie così, con un piccolo magnetofono preso in prestito dai vicini di casa e servendosi della mediazione di una coetanea, Antonietta Ciantra (domestica in casa dei genitori, entrambi maestri elementari in paese), numerose interviste em storie di vita, fiabe e racconti tradizionali, oltre ad un vasto repertorio cantato, parzialmente ancora in funzione. La tesi di laurea fu poi edita nel 1962 in un volume della "Biblioteca di Lares" - E. Nobile, *Usi tradizionali dei contadini abruzzesi della campagna di Penne*, mentre i materiali sonori della ricerca sono rimasti a lungo inediti: custoditi in soffitta, sono poi stati donati dalla ricercatrice al Circolo Gianni Bosio, che ne ha curato la digitalizzazione e catalogazione. L'appendice del volume, curata da Enrico Grammaroli, illustra il percorso di recupero dei nastri, spesso deteriorati e irrimediabilmente compromessi: alcuni, infatti, risultano essere copie artigianalmente condotte di originali perduti, forse consegnati all'università insieme alla tesi di laurea, altri nastri – i cui contenuti sono presenti nelle trascrizioni del volume del 1962, sono invece del tutto scomparsi. Assieme ai nastri, la ricercatrice ha donato all'archivio gli scatti fotografici realizzati durante la ricerca, parzialmente pubblicati nel volume.

Se è vero che «a orientare la rilevazione della giovane ricercatrice non è la tentazione dell'arcaico quanto invece l'urgenza di rilevare le trasformazioni che investivano anche queste realtà rurali nella tumultuosa fase di trapasso verso la modernità, quando gli stessi contadini sembravano non accogliere più "la cultura dei padri come propria e sufficiente" senza sentirsi "pienamente inseriti nel progresso"», come recita la quarta di copertina, bisogna però riconoscere una grande differenza tra le interviste contenenti le biografie e i materiali propriamente etnomusicali. Infatti, l'oscillazione tra modernità e cultura tradizionale è pienamente avvertita nella rappresentazione che di sé danno questi giovani contadini, mentre il patrimonio canoro si rivela invece in piena continuità con le tradizioni vocali della regione.

Una tradizione che, nel caso abruzzese, risente di numerose stratificazioni, e che assimila al proprio interno – anche a causa delle politiche culturali del Ventennio, cui rispondevano pienamente –, diffondendoli come popolari, i repertori d'autore prodotti prima dal Cenacolo michettiano (che riuniva, sulla costa teatina, alcuni noti esponenti dell'estetismo decadente), poi dalle Maggiolate ortonesi (le competizioni canore esemplate sul modello del festival di Piedigrotta, che hanno elaborato i più noti brani della cultura musicale regionale). I repertori canori sono divisi, nel volume, per funzione e per tipologia: stornelli e canti di lavoro e sul lavoro (tra questi, un raro esempio "meridionale" di contrasto tra padrone e contadino), orazioni sacre, filastrocche per l'infanzia, canti iterativi, canti narrativi (che dimostrano l'ampia diffusione che questo genere canoro ha avuto anche in quest'area della penisola).

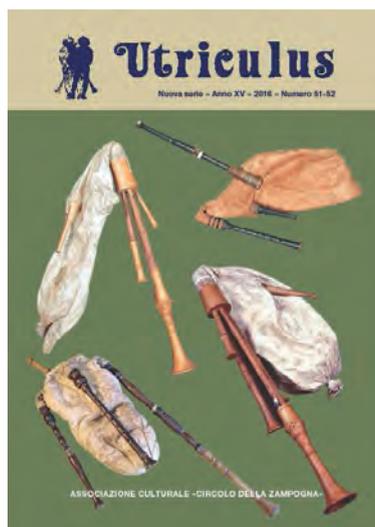
Un'intera sezione è dedicata al Carnevale, che nella cultura tradizionale locale doveva avere grande rilievo fino alla seconda guerra mondiale; la guerra, in generale, è vista dai contadini come discriminare tra l'antico e il moderno.

Pietro Clemente nel saggio introduttivo si sofferma sul valore dell'ascolto delle voci di ieri come compagnia per il domani, e dopo aver raccomandato gli ascoltatori non esperti a far seguire l'ascolto del CD alla lettura del volume, che ne spiega le complesse dinamiche culturali, conclude notando come "Le sonorità di questo libro/disco [...], quelle allegare nel CD sono voci che vengono dal passato, in qualche caso, sono voci di trapassati. [...] Ci sforziamo oggi, ascoltando, di considerare i portatori di queste voci persone, nonni o zii, che ci raccontano della vita di quasi sessant'anni fa, e che, grazie all'espedito tecnico della voce emessa e riprodotta, tornano benevoli da noi, giovani com'erano allora, e si fanno sentiero per guidarci a capire il loro mondo e il loro tempo, a distanza. Si predispongono a farci compagnia e a interrogarci sui nostri valori, sul mondo cambiato, su come potremo portare con noi queste voci, a lungo inascoltate, come un aiuto in un mondo in cui da tempo paventiamo che il sole se ne vada". (La PdC)

Utriculus

Utriculus, la rivista su tutto ciò che fa zampogna gemellata dal 2016 con la Piva dal Carner, è uscita in aprile 2017 col numero doppio 51-52 del 2016.

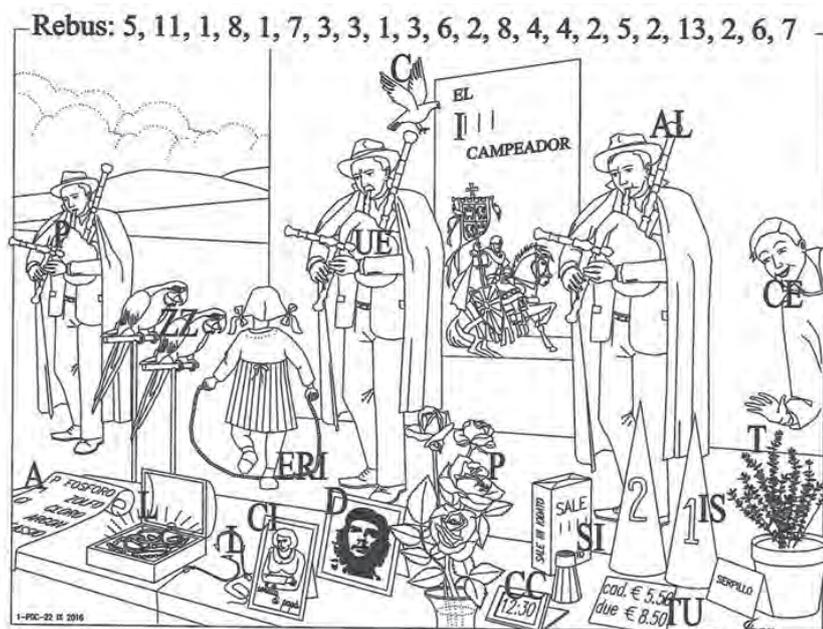
Proponiamo la copertina del numero doppio informando che la rivista può essere richiesta a Associazione Culturale Circolo della Zampogna piazza Martiri di Scapoli - 86070 Scapoli (IS) o con mail circolo@zampogna.org / o sul sito www.zampogna.org



Soluzione del rebus di Ivan Cigarini proposto sulla PdC n. 15/2016

e non risolto da nessuno dei lettori della PdC

Sappi valorizzare l'amicizia e ricorda che due o tre calici di prosecco rasi al bordo ne costituiscono un ottimo cemento



Zampetto di Sant'Antonio Abate 2017

La cosiddetta “tradizione” vuole che nel giorno di Sant' Antonio Abate non si mangi carne, in particolare di maiale, in quanto il giorno del 17 gennaio corrisponde a quello del santo protettore degli animali domestici. Però, chissà perché, in quel giorno avvengono sempre più spesso le cosiddette “maialate” ovvero pagani banchetti a basa di carne di suino. Tra questi avvenimenti ci sta particolarmente il “sampèt party” organizzato dalla “Costituenda confraternita dal sampèt éd nime!” in collaborazione con la Piva dal Carner alle quali si è aggiunta quest'anno la costituenda “Associazione degli amici della Piva dal Carner”. Sembra un gioco di parole, quasi uno scherzo, ma la realtà in queste occasioni supera la fantasia e con questa miscela di spinte, un po' goliardiche diciamolo pure, anche quest'anno una trentina di più o meno noti personaggi hanno consumato per la 32^a volta lo Zampetto. Nato nel gennaio del 1985 (almeno credo) a Rosano di Vetto da una estemporanea offerta di zampetti da parte di Luigione (lo storico gestore della locale trattoria) la cosa è continuata fino a ieri in luoghi diversi e con affluenze variabili ma non è mai stata interrotta. Il banchetto è sempre stato accompagnato da musiche della nostra cultura popolare ed in particolare dalla piva. Per raccontarla bene questa storia occorre ormai una ricerca sul perché, sul come, sul dove e con chi essa si è svolta resta il fatto che anche il 17 gennaio di quest' anno l'avvenimento è avvenuto a Montecchio in un caratteristico locale ed in forma strettamente privata. Le musiche di contorno non sono mancate.



sampèt 2017, l'attesa...(foto Luciano Fornaciari)

associazione
"Amici della Piva dal Carner"

circolo PIGAL

Pifferi, violini & fisarmoniche

...una sera a cena con le vecchie musiche
da ballo del Piacentino e del Reggiano...

con

GABRIELE DAMETTI (piffero)

FRANCO GUGLIEMMETTI (fisarmonica)

EMANUELE REVERBERI (violino)

PAOLO SIMONAZZI (Organetto e fisarmonica)

saranno presenti alcuni ballerini della Val Trebbia

introduce: **MARCO BELLINI**

GIOVEDÌ 11 MAGGIO 2017

ORE 20

**PRESSO I LOCALI DEL CIRCOLO PIGAL
VIA PETRELLA – ZONA STADIO MAPEI
- REGGIO EMILIA – ITALY**

Cena musica e ballo...

25 euro

per prenotazione:



pifferi, violini & fisarmoniche

*ovvero una sera a cena
con l'incontro delle musiche dei
balli antichi e di coppia del reggiano e del piacentino*

giovedì 11 maggio 2017 ore 20.00
presso i locali del circolo pigal
via petrella - zona stadio mapei - reggio emilia

ore 20.00 - breve saluto

ore 20.15 - cena con antipasti, bis di primi, arrostiti, dolci, bevande

ore 21.00 - introduzione di marco bellini

ore 21.15 - apertura delle danze

balli antichi piacentini (Babriele Dametti, Franco Guglielmetti)
balli di gruppo, gighe, monferrine, piana, alessandrina, balli di coppia

balli antichi reggiani (Emanuele Reverberi, Paolo Simonazzi)
marcia dei maggi, piva, furlana cervarolo-migliara, suite di furlane,
quadriglia di sillano, francesina, valzer di virgilio, jolanda, valzer degli
sposi, polka bel morettino, valzer di gara, polca di gara

gran finale (Dametti, Reverberi, Guglielmetti, Simonazzi)

cena musica e ballo 25 euro
prenotazione obbligatoria

per prenotazioni
cinzia o miriam 3663465465 franco 3315368626

LA PIVA DAL CARNER

Opuscolo rudimentale di comunicazione a 361°

trimestrale, esce in **gennaio, aprile**, luglio, ottobre

c/o Bruno Grulli

via Giuseppe Minardi 2 – 42027 Montecchio Emilia - RE - ITALY

email bruno.grulli@gmail.com

ANNO 5° - n. 16/17 - gennaio/aprile 2017 (39/103-104)

redazione

Bruno Grulli (proprietario e direttore)

Paolo Vecchi (direttore responsabile)

Giancorrado Barozzi, Marco Bellini, Daniele Bicego, William Bigi, Gian Paolo Borghi, Antonietta Caccia, Franco Calanca, Antonio Canovi, Stefania Colafranceschi, Giovanni Floreani, Nicoletta Fontanesi, Luciano Fornaciari, Ferdinando Gatti, Luca Magnani, Remo Melloni, Silvio Parmiggiani, Franco Piccinini, Emanuele Reverberi, Pierangelo Reverberi, Paolo Simonazzi, Andrea Talmelli, Riccardo Varini.

Alla memoria: Gabriele Ballabeni, Claudio Zavaroni

impaginazione e grafica Nicoletta Fontanesi

Prodotto in proprio e distribuito gratuitamente per posta elettronica

Il cartaceo consistente in un limitato numero di copie è stato stampato presso:

Cartolibreria "Paolo e Franca" di Castagnetti Donald via G. Garibaldi 3 - 42027 Montecchio Emilia (RE) – P.IVA 02179560350.

Tutti i diritti sono riservati a: La Piva dal Carner. Il permesso per la pubblicazione di parti di questo fascicolo deve essere richiesto alla Direzione de La Piva dal Carner e ne va citata la fonte.

Copie cartacee della Piva dal Carner sono depositate alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, alla Biblioteca Nazionale di Firenze, alla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, alla Fondazione Museo Ettore Guatelli di Ozzano Taro (PR), alla Biblioteca Angelo Umiltà di Montecchio Emilia, al Circolo della Zampogna di SCAPOLI (IS) e ad altre biblioteche.

Registrazione Tribunale di Reggio Emilia n° 2 del 18/03/2013, direttore responsabile Paolo Vecchi

La Piva dal Carner è gemellata con Utrculus

La stesura definitiva di pagine 60 è stata chiusa e lanciata il 30 aprile 2017