

LA PIVA DAL CARNER

opuscolo rudimentale di comunicazione a 361°



sommario

GIANPAOLO BORGHI Il saluto.....	3
Documento condiviso sul gemellaggio tra le riviste “Utrculus” e “La piva dal carner”	4
ANTONIETTA CACCIA	
Sintesi dell’assemblea del Circolo della Zampogna di Scapoli del 14 maggio 2016.....	5
Sommari di “Utrculus”	6

la tribuna

MARCO BELLINI . Quale musica tradizionale?	7
PAOLO NARDINI . Il Festival e il Laboratorio permanente di musica popolare	9

la piva

DANIELE BICEGO . La müsa della collezione Fraser di Edimburgo.....	12
--	----

contributi

RINALDO DORO . Presenze musicali in Canavese	23
ANNA FERRARI . Eros il contrabassista	27
BRUNETTA PARTISOTTI . Il Principe.....	29

non solo folk

FRANCO PICCININI . Bandiera rossa sulla ciminiera di Ventoso.....	31
PAOLO VECCHI e PAOLO SIMONAZZI	
Zaira Veratti, una vita da romanzo	35

recensioni

GIANCORRADO BAROZZI . La lucertola con du’ code	37
ALESSANDRO BENCISTÀ . Il maiale visto dalla Toscana.....	38

Il saluto

di Gian Paolo Borghi

L'appuntamento con questo nuovo numero de "La Piva dal Carner" registra un certo ritardo (non tutti i contributi sono giunti nei tempi concordati), controbilanciato però dalla sua sempre più consolidata e organica strutturazione.

Questo tredicesimo numero segna anche un significativo traguardo: il gemellaggio con la prestigiosa rivista "Utriculus"; lo sanciscono sia il protocollo d'intesa pubblicato sia l'utile indice dei primi quattro numeri della sua nuova serie.

La sezione TRIBUNA si apre con due interventi di Marco Bellini e di Paolo Nardini, finalizzati rispettivamente all'analisi di come s'intende e/o si debba intendere, oggi, la musica tradizionale (in una fase culturale "caratterizzata da una attuale percezione confusa della cultura tradizionale", in difesa della propria identità) e un resoconto di una esperienza laboratoriale positivamente realizzata in Maremma con la collaborazione di varie entità territoriali, non ultima l'Archivio delle Tradizioni Popolari della Maremma Grossetana.

Per la sezione PIVA, Daniele Bicego riferisce opportunamente sulla müsa conservata al "National Museum of Scotland" di Edimburgo (collezione Fraser), resa nota da Bagpipes, il noto libro di Anthony Baines. Fotografie (compresa quella di copertina) e disegni di Ferdinando Gatti facilitano l'indagine descrittiva di questo strumento musicale.

La ricca sezione CONTRIBUTI comprende un'efficace ricerca storico-musicale di Rinaldo Doro, che focalizza le presenze musicali in area canavesana, nonché due articoli di Anna Ferrari e Brunetta Partisotti, dedicati ai padri partigiani. Il primo è incentrato su una lettera che Didimo Ferrari (il commissario politico "Eros" della 44^a Brigata Garibaldi) inviò alle figlie per spiegare loro una tecnica musicale che aveva adottato nel 1931 per fare propaganda antifascista. Nel secondo è redatta una nota biografica su Albo Partisotti, il "Principe", autore del testo della canzone Bel partigiano (vedi PdC n.9 pag.31 n.d.r.)

Proseguono in NON SOLO FOLK le storie di vita. Franco Piccinini ricorda un importante episodio dell'antifascismo reggiano, dovuto al coraggio di Gino Bassi, diffusore della stampa comunista clandestina, che issò una bandiera rossa sulla ciminiera dello "Stabilimento Calce e Gesso" di Ventoso di Scandiano. A Paolo Vecchi e Paolo Simonazzi si deve invece un ritratto della libera vita di Zaira Veratti, già staffetta partigiana in Val d'Ossola: chi frequenta la casa di Paolo Simonazzi non può non ricordarla!

Nonostante l'intendimento iniziale di non pubblicare recensioni, la "regola" è stata questa volta infranta da due note bibliografiche del redattore Giancorrado Barozzi e di Alessandro Bencistà, direttore della rivista "Toscana Folk".

Last but not least, l'ingresso nel Comitato di Redazione di Daniele Bicego

Buona lettura!

Documento per il gemellaggio tra Utriculus e La Piva dal Carner

UTRICULUS e LA PIVA DAL CARNER sono due riviste che hanno molto in comune. Nate in luoghi e tempi diversi perseguono gli stessi scopi e cioè la ricerca e la diffusione delle conoscenze su due strumenti diversi organologicamente ma entrambe appartenenti alla grande categoria degli areofoni a sacca d'aria.

Le due riviste sono protese a difendere i valori della cultura e della musica popolare, in un momento in cui queste corrono rischi di mistificazione ed alterazione, facendo perno sulla chiarezza filologica e sul rigore scientifico.

Se UTRICULUS pone al centro dell'attenzione la ZAMPOGNA MOLISANA e per estensione tutte le zampogne del Centro-Sud d'Italia LA PIVA DAL CARNER guarda invece alla PIVA EMILIANA e per estensione alle restanti cornamuse del Nord Italia ma entrambe le riviste sono aperte a tutte le tematiche riguardanti la cultura del mondo popolare. Sia la PdC che Utriculus sono oggi alla edizione della 2^a serie ed hanno alle spalle un lungo percorso sostenuto da valenti collaboratori.

RITENIAMO PERTANTO NATURALE DARE LUOGO AD UN GEMELLAGGIO TRA LE DUE RIVISTE BASATO SULLA RECIPROCA PUBBLICIZZAZIONE E COLLABORAZIONE.

Fin da questo numero le riviste si impegnano a pubblicare un saluto di scambio ed il sommario della gemella. Il sommario potrebbe essere anche complessivo dei precedenti numeri della serie in corso. Se le redazioni lo riterranno opportuno potranno pubblicare articoli o spezzoni già apparsi sulla gemella. Siamo certi di eseguire una operazione che sarà utile per il mondo della musica popolare.

SOTTOSCRIVONO

per La Piva dal Carner

Giacorrado Barozzi, Marco Bellini, Gianpaolo Borghi, Bruno Grulli, Paolo Simonazzi, Paolo Vecchi

per Utriculus

Antonietta Caccia, Mauro Gioielli.

Il documento è stato approvato dalla assemblea del Circolo della Zampogna di Scapoli del 14 maggio 2016



Sintesi dell'assemblea soci del circolo della zampogna

di Antonietta Caccia

Il 14 maggio 2016 si è svolto a Scapoli il tradizionale Incontro Zampognaro di Primavera che – unitamente a quello che si tiene in novembre e perciò detto d'Autunno – il Circolo della Zampogna (CdZ) organizza da circa vent'anni come momento di incontro e di riflessione sullo stato di vitalità e sulle prospettive della zampogna nel contesto del più generale discorso sulla salvaguardia/riproposta/innovazione di tale strumento nell'ambito della musica popolare al tempo della globalizzazione e della world music.

Con l'occasione si è tenuta l'Assemblea dei soci del CdZ convocata, come di rito, fondamentalmente per l'approvazione del Bilancio e per la formulazione di proposte per iniziative e attività. Pur senza raggiungere la vetta delle oltre 150 presenze (tra zampognari e semplici appassionati) dell'Incontro di novembre 2015 e nonostante le indecisioni che – per motivi di carattere familiare della presidente – hanno caratterizzato fino all'ultimo la fissazione della data, l'evento ha visto una buona partecipazione di soci e simpatizzanti e, dopo l'approvazione di tutti gli argomenti all'ordine del giorno, si è concluso con la gustosa – per il palato e per le orecchie – “cena sociale in musica” che costituisce anch'essa un appuntamento ormai ineludibile degli “Incontri”.

In particolare, oltre al Bilancio consuntivo dell'esercizio 2015, l'Assemblea – condividendone motivazioni ed obiettivi – ha approvato la proposta di gemellaggio tra *Utriculus* e *La Piva dal Carner* sulla base del documento condiviso.

Tra le proposte per iniziative e attività da portare avanti è ri-emersa (in effetti se ne sta parlando da un po' di tempo), ed è stata dibattuta con particolare fervore, la questione del Festival della Zampogna e della sempre più scarsa attenzione che, a parte tutte le altre manchevolezze, gli attuali organizzatori riservano ai suonatori tradizionali di zampogna e ciaramella; che ve ne sono ancora- tali per formazione, contesto sociale di provenienza e/o per scelta, praticanti di novene, feste, pellegrinaggi e processioni- ma che uno dei più importanti appuntamenti musicali dedicati a questi strumenti, ormai da anni, ha marginalizzato relegandoli a mere presenze sceniche.

In termini propositivi, gli zampognari partecipanti all'Assemblea hanno quindi chiesto che- in alternativa alla “ri-conquista” dell'organizzazione del Festival pure da perseguire tentando di aprire un dialogo con l'amministrazione comunale- il Circolo si impegni ad organizzare un rassegna dedicata “seriamente” alla zampogna e in cui gli zampognari tradizionali abbiano il giusto rilievo e la possibilità di incontrarsi, suonare i loro repertori, scambiarsi musiche ed esperienze. La proposta è stata fatta propria da tutta l'Assemblea impegnando la Presidente e il Direttivo ad attivarsi in merito.

Oltre al belga Jean Pierre Van Hees, in visita a Scapoli in quei giorni, hanno animato musicalmente la serata: Lino Miniscalco e Ivana Rufo, Guido Iannetta, Christian Di Fiore, Emilio D'Alessandro, Salvatore Fella, Mimmo Fonte, Giuseppe Todisco, Fabio Notarianni, Luciano Vettese e Lucio Pontiero.

indici della nuova serie di *Utriculus*

n. 47 – 1° semestre 2014

- EDITORIALE (A. Caccia)
- LE PIVE DEL NORDITALIA (B. Grulli)
- LA ZAMPOGNA AI PIEDI DEL VESUVIO (V. Marasco - A. Giordano)
- DUE ZAMPOGNARI MOLISANI MORTI A NAPOLI DURANTE IL COLERA DEL 1836 (M. Gioielli)
- LA ZAMPOGNA, I MIETITORI E IL CANTO A METENZA (A. Caccia)
- ANNUARIO 2008-2013 (A. Bavaro)
- ZAMPOGNE SUL PENTAGRAMMA (I. Rufo)
- MISCELLANEA ZAMPOGNARA n. 47 (M. Gioielli)
- LA CHITARRA RITROVATA (M. Brindisi)
- RISONANZE SIMPATICHE (V. Lombardi)
- UN PREZIOSO RITROVAMENTO (S. Villani)
- SILLOGE DELLE FONTI SUI CARNEVALI DI SCAPOLI E CASTELNUOVO AL VOLTURNO (A. Testa)
- BIBLIOTECA
- ABSTRACTS (A. Caccia)

N. 48 – 2° SEMESTRE 2014

- EDITORIALE (A. Caccia)
- LA ZAMPOGNA CHE UNISCE (C. Panaccio)
- LA ZAMPOGNA E L'UNESCO (A. Caccia)
- ALCUNE RIFLESSIONI SU COME FOTOGRAFARE E DISEGNARE CORNAMUSE... (V. Biella)
- LA MUSA DELLE 4 PROVINCIE (V. Biella)
- LA CORNAMUSA ...RESISTENTE! (O. Ambrosiano)
- LE TRADIZIONI DEL FUTURO (A. Fanelli)
- LA ZAMPOGNA A RICCIA (A. Fanelli - G. Moffa)
- CON LA ZAMPOGNA IN BULGARIA (A. Caccia)
- STORIE DI ZAMPOGNARI (A. Di Cesare)
- ANNUARIO 2014 (A. Bavaro)
- ZAMPOGNE SUL PENTAGRAMMA (A. Di Matto - A. Scarinci)
- MISCELLANEA ZAMPOGNARA n.48 (M. Gioielli)
- S. ANTONIO ABATE A LAMA DEI PELIGNI (A. Pezzetta)
- BIBLIOTECA
- ABSTRACTS (A. Caccia)

N. 49-50 – ANNO 2015

- EDITORIALE (A. Caccia)
- PER IL MOLISE IL FUTURO NON È ALTRO CHE UNO STORYTELLING (A. Ruggeri)
- LE ZAMPOGNE E L'ORCHESTRA... LA MAINARDA (M. Agamennone)
- GLI AEROFONI A SACCO ITALIANI DALL'ANTICHITÀ ALL'EPOCA MODERNA (M. Gioielli)
- IL BAGHET.NOTE ORGANOLOGICHE (V. Biella)
- IL VOCABOLO ITALIANO ZAMPOGNA (M. Giannitrapani)
- EMANUELE "NICO" BERARDI. UN AMORE CHIAMATO ZAMPOGNA (A. D.Regg)
- ZAMPOGNE SUL PENTAGRAMMA (A. Scarinci)
- MUSICANTI DEL PICCOLO BORGO (A. Bavaro)
- LA CIARAMELLA CHE NON CANTA PIÙ (A. Caccia)
- MISCELLANEA ZAMPOGNARA n. 49-50 (M. Gioielli)
- MATRE DEL CREATOR (S. Villani)
- UN ANTICO TAMBURELLO DI LARINO (W. Santoro)
- QUEL BALLO ALLA MALTESE (M. Gioielli)
- ABSTRACTS (A. Caccia)

N. 51 – 1° SEMESTRE 2016

(incompleto al momento del lancio della presente PdC)

- EDITORIALE (A. Caccia)
- DOCUMENTO CONDIVISO SUL GEMELLAGGIO UTRICULUS/LA PIVA DAL CARNER
- LA RICERCA SULLA ZAMPOGNA IN MOLISE (A. Caccia)
- ASPETTI VARI DELLA PIVA EMILIANA (B. Grulli)
- UNA FESTA CON PIVA E TAMBURRO NELL'ALTO LARIO NEL 1685 (R. Pellegrini)
- ZAMPOGNISMO E ANIMALISMO (P. Bottali)
- ANNUARIO 2015 (A. Bavaro)
- ZAMPOGNE SUL PENTAGRAMMA (A. Scarinci)
- MISCELLANEA ZAMPOGNARA n. 51 (M. Gioielli)
- RICORDO DI ORAZIO CORSARO (A. Caccia)
- ABSTRACTS

Quale musica tradizionale?

di Marco Bellini

Nei precedenti ultimi due numeri della PdC si è ampiamente dibattuto circa la deriva, anche commerciale, che ha assunto la “Notte della Taranta”, festival dedicato, secondo gli organizzatori, alla riscoperta e alla valorizzazione della musica tradizionale salentina e che, nell’edizione 2015, ha avuto, come ospite d’onore, il cantante Luciano Ligabue. Ancora mi sto chiedendo, e non credo di essere l’unico, cosa c’entra un musicista pop con la pizzica, ma forse la risposta alla mia domanda sta nei circa duecentomila spettatori accorsi al concerto e nell’indotto economico-turistico che tale evento musicale riesce a produrre, di anno in anno, in questa piccola porzione del “tacco d’Italia”, la Grecia Salentina.

È questo, in realtà, un segno dei tempi, di una fase storico-culturale caratterizzata da una percezione confusa della cultura tradizionale, mentre, oggi, nello specifico, la musica popolare, diversamente da altri generi, deve lottare per ribadire la definizione di se stessa e per difendere la propria identità, salvandosi così da banali mistificazioni o da ridicole contaminazioni, che ormai l’hanno profondamente segnata.

Penso ad esempio al cosiddetto fenomeno del “neo-trad”, che lega tra loro musiche d’ispirazione tradizionale e modalità di danza non propriamente vincolate alla tradizione in quanto maggiormente libere nell’interpretazione personale. Nato in Francia, tra gli anni novanta e il duemila, e successivamente diffusosi a macchia d’olio in tutta Europa, il “neo-trad”, lega tra loro artisti che, a differenza di ciò che accadde nel primo “folk revival”, non si sono mossi su ambiti di ricerca e, pertanto, non hanno avuto un contatto diretto con i portatori originali. Resta il fatto, che la loro accattivante proposta ha fatto numerosi proseliti, soprattutto tra i ballerini più giovani.

A titolo d’esempio, in Italia, penso ai fratelli Bottasso, uniti sotto il nome artistico di “Duo Bottasso” e al loro progetto musicale contraddistinto da evidenti venature jazz. Riconoscendo la spiccata bravura esecutiva di questi artisti, credo che, in questo caso, la musica sia puro intrattenimento e difficilmente ballabile (se non addirittura difficilmente ascoltabile).

L’ossimoro di partenza, nuovo/tradizionale, per certi versi spiega molto bene la contraddizione e la maschera adottata da questo movimento, la realtà di una musica che dovrebbe essere semplicemente definita “contemporanea”, tanto “neo” e, allo stesso tempo, davvero poco “trad”...

Su questo stesso filone s’innesta un altro fenomeno di costume come quello delle “mazurke clandestine”. Un’esperienza abbastanza recente, nata a Milano nel 2008, e lanciata grazie all’utilizzo massivo dei social network. Happening notturni in cui schiere di ballerini si ritrovano in ambiti cittadini, sotto portici di palazzi, in piazze pubbliche o, ancora, in parcheggi, con lo scopo di ballare, grazie ad un piccolo impianto di amplificazione o a musicisti improvvisati, non solo mazurche, ma anche altre danze che, pure in questo caso, si dovrebbero rifare alla tradizione.

Il fatto che queste occasioni vengano definite “clandestine” (si badi, rigorosamente con la “k”, perché pare che così sia più di tendenza...) è perché, in teoria, questi incontri dovrebbero essere se non illegali, almeno furtivi o segreti, mentre invece bastano pochi clic per sapere, nei dettagli, dove, quando e chi sarà presente alla prossima “mazurka clandestina”.

Un fenomeno, questo, che inizialmente era caratterizzato da interessanti spunti sociologici: il “recupero” di spazi cittadini “vivi” di giorno, ma “abbandonati” di notte, il tornare a ballare nelle strade, la ripresa di una

socialità che il moderno individualismo ha in larga parte soppresso, ma che ben presto si è trasformato in una moda nell'ambito dei cosiddetti bal folk.

Questi incontri mi colpiscono anche per la profonda modificazione che hanno assunto le danze, specialmente quelle di coppia, spesso spinte o comunque estremizzate nel contatto fisico oltre che nei limiti del buongusto. Anche questo rientra nella nostra attuale cultura, quella dell'estetica e dell'eccesso, e penso che siano ormai parecchio lontani i tempi in cui una ballerina, in maniera estremamente dolce e pudica, alzando leggermente la gonna, scopriva la caviglia con l'intento di lanciare un allusivo segnale all'occasionale ballerino...

Potremmo anche scrivere dei danzatori che oggi si cimentano nei vecchi balli popolari, della mancanza di curiosità relativamente al perché una danza si sviluppi secondo una determinata coreutica, al significato rituale di certe danze oppure ai contesti, non solo geografici, ma anche culturali, in cui quei balli venivano eseguiti.

Una volta chiesi ad una ballerina perché ballasse, mi venne risposto che era una valida alternativa alla palestra... l'indifferenza, il ballo tradizionale che diventa fitness, la morte della tradizione...

O forse no, la tradizione è già morta da tempo e pertanto c'è da chiedersi se ha ancora senso, oggi, trattando queste manifestazioni, parlare di tradizione o di continuazione della tradizione, ma soprattutto occorrerebbe domandarsi quali siano i motivi per cui tutto questo è accaduto...

Sicuramente una musica popolare, inscindibile da una danza ad essa strettamente correlata, si originava in specifici contesti geografici, sociali, culturali ed economici; in particolare si scrive di "musica popolare" non perché, come accade oggi, consumata dal popolo ma perché creata dal popolo stesso, ovviamente con tutte le precisazioni che questa affermazione richiede. Possiamo infatti sostenere che gli stessi ambiti in cui quelle musiche nascevano non avevano contorni netti e definiti, pertanto loro stesse erano naturalmente portate a lente modificazioni, anche attraverso il contatto con culture "altre".

Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, quasi costantemente in forma orale, si rigenerava continuamente in quelle comunità, in risposta al loro ambiente, al loro legame con la natura e alla loro storia e, così, si definiva un senso d'identità e di continuità.

I processi di globalizzazione e di trasformazione sociale, le tensioni tra culture dominanti e culture subalterne, tra una società "forte" ed una "debole" hanno prodotto gravi modificazioni, scomparse e distruzioni di questo importante patrimonio culturale.

Questo nostro passato non dovrebbe essere mitizzato, enfaticizzato o visto con nostalgia, piuttosto occorrerebbe riconoscere che, la riproposta attuale è il prodotto di musicisti che oggi vivono in una ben diversa società e già questo produce un risultato differente.

In riferimento, al materiale tradizionale, ognuno di noi, poi, può proporre cioè che vuole, ma per correttezza e serietà dovrebbe dichiarare che tipo di intervento intende realizzare.

Potrebbe infatti volere conoscere, cercare la verità storica, potrebbe trattare la tradizione con rispetto, rielaborarla, approfondirla, tutelarla, mantenendo un legame con gli elementi di partenza, oppure potrebbe stravolgere tutto, semplicemente manipolando oppure inventando consuetudini folkloriche che in realtà mai sono esistite, col risultato di una proposta che sicuramente sarebbe superficiale, approssimata o, ancora peggio, marcatamente ingannevole.

Il festival e il laboratorio permanente di musica popolare

di Paolo Nardini

A quaranta anni di distanza dal *Convegno sulle tradizioni popolari e la ricerca etnomusicale* organizzato nel novembre del 1975 da Caterina Bueno alla FLOG di Firenze, al quale si esibiva anche il Coro degli Etruschi, il gruppo musicale fondato da Morbello Vergari, l'Archivio delle tradizioni popolari ha realizzato il 25 novembre 2015 un *Festival della musica popolare* al quale hanno partecipato undici gruppi. Questa iniziativa si presentava come un'occasione per avviare una riflessione, per aggiornare le conoscenze sulla musica popolare in Maremma e per connettere i gruppi fra loro e possibilmente con un nuovo target di pubblico. L'Archivio delle tradizioni popolari ha messo le sue forze insieme con quelle dell'associazione Alcedo, una piccola organizzazione locale nata a Grosseto alcuni anni prima con lo scopo principale di svolgere e favorire ricerche sugli aspetti naturalistici e antropici della Maremma^[1].

Il programma è proseguito poi con un *Laboratorio di musica popolare* che si tiene a cadenza mensile. Ogni Laboratorio si svolge in due tempi: la prima parte è dedicata alla presentazione dei gruppi e ad uno scambio di opinioni fra tutti i partecipanti, pubblico compreso, su alcuni temi legati alla musica popolare. Si sono affrontati temi come il rapporto fra la musica popolare e la musica "colta", gli aspetti storici, economici e sociali delle comunità che ne fanno un veicolo di espressione e di informazione, si sono trattate questioni come quelle della solidarietà, del lavoro, dello sviluppo, cercando di stimolare i componenti dei gruppi a esprimere le motivazioni del proprio fare musica, delle scelte, delle ascendenze, dei motivi di rottura con un concetto più ortodosso di tradizione. In questo contesto i gruppi hanno potuto esprimersi nel linguaggio che fa più parte del loro vissuto, anche attraverso la performance esemplificativa. Consentire, infatti, a ciascuno di esprimersi nel modo e attraverso il proprio linguaggio, è un'acquisizione ormai consolidata fra gli studiosi di scienze sociali e di discipline demo-antropologiche in particolare^[2].

Grazie alla contiguità fra lo Spazio 72, la piccola sala teatrale in cui si sono realizzati i Laboratori, e il ristorante del Circolo Arci Khorakhanè, il pubblico ha potuto condividere la mensa con i musicisti che di volta in volta si sono avvicendati. È questo un modo, ormai sperimentato da tempo e studiato anche in forma teorica^[3], per approfondire la conoscenza dei cori stessi. In alcune occasioni è successo anche che fra un piatto e l'altro il gruppo si sia esibito, in una modalità molto più distesa di quanto avviene sul palco. Ogni incontro è ripreso dopo la cena, dando più spazio all'aspetto performativo, senza tuttavia mancare di esplicitare alcuni aspetti relativi alla performance stessa, alle motivazioni, agli effetti sociali del canto popolare.

Parlare di musica popolare impone una scelta di campo: secondo l'etnomusicologo britannico Philip Tagg, musica popolare, musica folklorica e musica colta costituiscono un triangolo assiomatico. Per musica popolare, in inglese popular music, si intendono tutti quei brani musicali scritti con il linguaggio del popolo e pensati per il popolo. Al suo interno è generalmente considerata, in parte impropriamente, anche la musica folklorica, che è invece quella musica che viene dal popolo, inteso come strati storicamente più disagiati della popolazione, generalmente non scritta ma trasmessa oralmente, e di cui spesso non è possibile individuare l'autore. Si dice, infatti, che la musica folklorica è il frutto di una "elaborazione comune". Schematizzando e semplificando un po', anche se la realtà è certamente più articolata, mentre a una cultura alta, appannaggio degli strati più agiati della popolazione, corrisponde una musica che si definisce "colta", suddivisa fra classica, concettuale, d'avanguardia, alla cultura popolare, intesa nel senso della cultura di massa, che caratterizza strati della popolazione soggetti a logiche di consumo, corrisponde una musica che si indica come "popolare", nelle sue molteplici articolazioni: jazz, blues, rock, progressive, underground, fra le altre. Mentre la conoscenza della musica colta si diffonde soprattutto attraverso le accademie e i conservatori,

la musica popolare è più soggetta alle logiche di produzione discografica e di consumo. È parzialmente improprio, come dicevo, considerare la musica folklorica fra i generi che caratterizzano la musica popolare. Ci sono aspetti che favoriscono un'inclusione e altri che indicherebbero come ragionevole un'esclusione. Molto dipende dalla focalizzazione del concetto di musica folklorica: se per musica folklorica s'intendono i canti arcaici, trasmessi di generazione in generazione per lunghi periodi di tempo, di cui è difficile, se non impossibile, individuare l'autore o gli autori e spesso frutto di elaborazioni anonime che si sono succedute e sovrapposte, e sono giunti a noi attraverso la ricerca di studiosi che hanno registrato dal vivo, nel corso delle loro ricerche, la voce dei "portatori" di queste tradizioni, allora la musica popolare nel senso sopra esposto non la comprenderebbe. Se invece consideriamo la riproduzione che viene fatta, da parte di gruppi musicali attuali, di quei canti, sia nel corso di spettacoli, che possono essere di piazza, di sala o di teatro, oppure incisi in audiocassette o dischi CD, o diffusi via web, allora la musica folklorica intesa in questo senso rientra pienamente nel concetto di musica popolare, e l'unico aspetto attraverso il quale se ne distinguerebbe, è il fatto di non rientrare, o rientrare solo in parte, all'interno di logiche di produzione discografica e di consumo di massa. La musica folklorica in questo senso intesa costituisce, infatti, un'interpretazione attuale dei canti arcaici oggetto, un tempo, di trasmissione orale, da parte di gruppi che si occupano, più o meno professionalmente, ma comunque con un impegno che è di carattere professionale, della sua diffusione. Un altro aspetto che permette alla musica folklorica di entrare a far parte della musica popolare, è il fatto che tali canti sono ormai del tutto decontestualizzati. Nella loro forma arcaica erano elementi solidali alla società all'interno della quale insistevano, mentre al momento attuale sono per un verso una eredità dei gruppi musicali di riproposizione delle musiche folkloriche (o tradizionali), mentre dall'altro un momento di ricreazione per ascoltatori eterogenei; né gli uni, né gli altri appartengono, se non idealmente, alle formazioni sociali all'interno delle quali quei canti rappresentavano un elemento costitutivo. Un termine che ci aiuta a distinguere il canto arcaico, ormai udibile solo attraverso vecchie registrazioni fatte dagli studiosi di etnomusicologia e depositate presso gli archivi sonori, dalla sua attuale rielaborazione e riproposizione, è "musica folkloristica". Questo fenomeno, che è un fatto storico rilevabile e documentato, prende anche il nome di folk-revival.

D'altra parte si rileva una certa ambiguità linguistica, e queste puntualizzazioni sono dovute al fatto che in Italia si è spesso inteso, per musica popolare, la musica di tradizione orale. Nei paesi anglosassoni, invece, la musica di tradizione orale è indicata con il termine *folk-music*, mentre per indicare la musica che ha ampia diffusione attraverso i dischi, la radio, la televisione, internet, si usa il termine *popular*. Tuttavia il panorama della musica comunemente intesa come popolare, in Italia, si allarga ulteriormente andando a comprendere un nuovo genere: la musica d'autore che si rifà ai temi degli antichi canti, che assume la forma delle antiche ballate, o che include istanze che sono proprie dei canti di lavoro o di protesta. Queste composizioni, che provengono per lo più da musicisti o da professionisti dello spettacolo, assumono le caratteristiche esatte di quella che usualmente si indica come musica leggera, ma presentano alcune caratteristiche proprie della musica folklorica. Ad esempio *Canzone alla Maremma*, di Elio Menconi e Spartaco Trapassi, nota anche come *O mite terra*, fu scritta ed ebbe diffusione radiofonica nel 1951. Questa canzone è diventata patrimonio dei cori del grossetano, soprattutto di quelli "storici". Altre canzoni d'autore che divengono patrimonio comune dei cori grossetani, sono quelle di Mauro Chechi, un professionista dello spettacolo, autore e interprete teatrale, divulgatore e insegnante di poesia improvvisata.

In alcuni casi si riscontra una ricerca delle musiche e dei testi di canzoni tradizionali, caratterizzanti aree e culture diverse, accanto alla produzione di brani musicali originali. Questo ci aiuta a ragionare su cosa sia la musica popolare. Naturalmente tutto dipende da cosa s'intende con il termine "popolare": quasi tutta la musica leggera è "popolare", ma non lo è nello stesso senso in cui esiste un canto di lavoro, o una canzone di lotta, o un antico rispetto d'amore tramandato di generazione in generazione. In entrambi i casi è lecito usare il termine "popolare", ma con due significati diversi. La diffusione della musica leggera fra la gente è dovuta essenzialmente all'uso di strumenti che la gente non manipola, e in qualche modo è "costretta" a fruirne. I canti di lavoro o di lotta, invece, raramente sono fatti propri dai centri di distribuzione della musica quali radio a diffusione nazionale e dischi, e la gente non solo ne fruisce, ma ne è il vero produttore.

Naturalmente negli ultimi decenni, col cambiare della società, con il processo di terziarizzazione, i canti di lavoro e di lotta non sono più contestuali all'ambiente sociale in cui esistono, ma costituiscono testimonianze del passato, di un modo di sentire e di esprimersi che non è più attuale. Un canto come la *Cantilena delle saline*, ad esempio, era funzionale a enumerare le quantità prodotte durante il lavoro, ma lo sviluppo tecnologico attuale lo rende del tutto obsoleto, almeno per lo scopo che si individua di enumerazione. Ecco allora che interviene un nuovo soggetto sociale, qualcuno che sta a metà fra il popolare e l'intellettuale, che recupera quel canto e lo ripropone al pubblico, questa volta non più nel contesto lavorativo, com'è ovvio, ma su un palco. E allo stesso modo incide dei dischi. È un po' quello che è successo, per portare un ulteriore esempio, con il gruppo musicale Nuova Compagnia del Canto Popolare, che recuperando canti tradizionali, modificandoli adeguatamente e migliorandoli, ha fatto spettacoli e inciso dischi.

Dunque non possiamo pensare che il canto popolare sia oggi quello di un tempo: quello di oggi è una riproposizione colta (a volte più, a volte meno, per la verità, e comunque sempre fuori del suo contesto di origine) di ciò che un tempo era solidale con l'ambiente sociale della sua esistenza.



I due gruppi musicali di Roccatederighi: Il Sedicidagosto (seduti) e Bube e i Mazzacani della soffitta (in piedi).

NOTE

- 1 Il Festival è stato legato alle celebrazioni per la Festa della Toscana 2015, che quest'anno aveva per tema "Le riforme di Pietro Leopoldo e la Toscana moderna: iniziativa economica (liberalizzazioni); delle comunità (enti locali e loro identità); dell'organizzazione corporativa (scioglimento delle corporazioni e costituzione delle camere di commercio); dei diritti umani (abrogazione della pena di morte e della tortura)". Tali temi non sono estranei al canto popolare, che prevalentemente tratta di solidarietà, rivendicazioni sociali, senso dell'identità e amore, inteso anche come naturale gioia della vita.
- 2 Uno dei primi esperimenti, in questo senso, è quello attuato fra studiosi e poeti estemporanei. Già nel 1997, in occasione del convegno di studi sull'improvvisazione poetica "L'Arte del Dire", che si tenne a Grosseto nel mese di marzo poeti e professori si sono confrontati allo stesso tavolo, in alcuni momenti non senza qualche frizione. Anche in occasioni successive, e in particolare ai numerosi incontri di studio sulla poesia estemporanea realizzati a Ribolla (GR), i poeti sono intervenuti dicendo la loro, se non negli aspetti organizzativi, nei momenti di discussione e di performance. È emerso chiaramente, in quelle occasioni, come ciascuno abbia la necessità di esprimersi secondo il proprio linguaggio.
- 3 Ne è un esempio anche l'incontro annuale che l'associazione culturale "Sergio Lampis - Improvisar cantando" di Ribolla organizza a Pianizzoli, nel comune di Massa Marittima (GR). Qui si incontrano, per cenare insieme, poeti estemporanei e appassionati di poesia in ottava rima. La cena è un'occasione per lo scambio di esperienze e opinioni, non solo fra pubblico e poeti, ma anche fra i poeti stessi, che di solito, quando si incontrano sul palco, non hanno modo di scambiarsi confidenze. Quella della cena, invece, è una condizione distensiva, durante la quale, comunque, si improvvisano ottave e spesso si scambiano stornelli. Per una analisi più approfondita del fenomeno, cfr. Elisabeth Rosse, *Ottava di scena, ottava di tavola. Legami tra modo di cantare e modo di essere*, in C. Barontini, P. Nardini (a cura di), *Improvisar cantando. Atti dell'incontro di studi sulla poesia estemporanea in ottava rima*, Effigi, Arcidosso (GR), 2009, pagg. 105-112.

La müsa della collezione Fraser di Edimburgo

di Daniele Bicego

La müsa è una cornamusa con un solo bordone, tipica delle vallate che si diramano dalle alture dell'Appennino in quel territorio situato a cavallo delle province di Pavia, Genova, Alessandria, Piacenza, conosciuto come zona delle "Quattro Province". Questo piccolo territorio possiede un ricco repertorio di canti e balli tradizionali, tramandati oralmente e suonati prevalentemente sul piffero, un oboe popolare anch'esso tipico della zona, tradizionalmente accompagnato dalla müsa e, da circa un secolo a questa parte, dalla fisarmonica.

Esistono una quindicina di esemplari antichi di müsa, per la maggior parte incompleti, conservati in musei e collezioni private. Le due raccolte più importanti sono al Museo Ettore Guatelli di Ozzano Taro (PR) e al Museo "Lascito Cuneo" di Calvari (GE), ognuna con all'incirca una decina di strumenti tra müse e pifferi.

Tutte le müse antiche, comunque, si trovano in Italia, ad eccezione di questa che è al National Museum of Scotland di Edimburgo; così ad Aprile 2015, ottenuti i necessari permessi, mi sono recato in Scozia per esaminarla, insieme al costruttore Julian Goodacre che devo ringraziare per la generosa assistenza fornitami.



La müsa di Edimburgo

Goodacre, costruttore di cornamuse di Peebles nelle Lowlands, ha già esaminato lo stesso strumento nel 1985. All'epoca Maurizio Martinotti del gruppo *La Ciapa Rusa* gliene commissionò una copia, che venne effettivamente utilizzata per un certo periodo ed è ancora in suo possesso a Casale Monferrato. Julian nel 2014 ha dedicato alla müsa un articolo sul periodico della Bagpipe Society.

In effetti già da tempo si sapeva dell'esistenza di questa müsa perché faceva parte della collezione di Alexander Duncan Fraser, un grande appassionato di cornamuse vissuto a cavallo tra '800 e '900, che la descrisse in un libro pubblicato nel 1907, di cui parleremo più avanti; infine è divenuta proprietà del museo nel 1947. Sul chanter è ancora visibile il numero di catalogazione: 1947-117 stilato con vernice bianca.

La müsa di Edimburgo è molto interessante per diversi motivi: intanto è completa di tutte le sue parti, con ance, sacca e copri sacca in tessuto compresi¹. Ad oggi conosciamo soltanto un altro esemplare di müsa completo². E poi è molto antica: con certezza ha più di un secolo di vita, ma potrebbe risalire a tempi ancora più remoti; mostra inoltre ben visibili i segni dell'uso. Se ne deduce che è stata suonata a lungo, il suo valore quindi non è solo storico e collezionistico, ma dalla sua analisi ed eventuale ricostruzione potremmo anche ricavare delle interessanti indicazioni musicali.



Il coprisacca della müsa di Edimburgo

Il sito del National Museum riporta una breve biografia di Fraser:

Dr. Alexander Duncan Fraser MD (1849-1920) nato a Lochgilphead da una famiglia originaria della contea di Inverness, si diploma in medicina all'università di Edimburgo verso la fine del secolo XIX, e lavora in seguito in Northumberland, Isola di Skye e Falkirk. Per tutta la vita coltiva la passione per la cornamusa, studiando la storia dello strumento e il suo repertorio, e collezionando strumenti antichi e moderni provenienti da tutto il mondo. Nel 1906 [in realtà nel 1907, nda] pubblica un libro "Some Reminiscences and the Bagpipe" Parte della collezione fu donata al Royal Scottish Museum (ora National Museum of Scotland) nel 1947.

Andiamo dunque a vedere questo libro, un tomo piuttosto massiccio – con le sue oltre 400 pagine – che è stato anche ristampato in varie edizioni moderne ed è liberamente consultabile online: <https://archive.org/details/somere-miniscence00fras>

Il libro tratta delle cornamuse in generale (ma concentrandosi più sulla Highland Bagpipe) dal punto di vista storico; un capitolo, intitolato *The Romans and the Bagpipe*, è dedicato allo strumento in oggetto. Senza dubbio le idee dell'autore sono piuttosto originali. La didascalia sotto alla foto della müsa, a pag. 232, recita: *La piva celtica o cornamusa del nord Italia L'antica Tibia Utricularis dei Romani, uno strumento molto antico, come si deduce dall'usura dei fori per le dita del chanter di legno duro (nocciolo).*

Fraser tenta di ricostruire le origini della cornamusa tracciandole fino all'epoca degli antichi Romani e Greci... la tesi di fondo è che i Romani avrebbero conosciuto la cornamusa attraverso i Celti (per la precisione quelli della Pannonia, secondo la testimonianza di un autore latino che, però, non viene citato). A riprova che i celtisti, nel senso quelli che vogliono forzatamente trovare origini celtiche in qualunque cosa, non sono un'esclusiva del nostro tempo e del nostro paese! Prima di tutto, egli evidentemente ignorava che lo strumento è una müsa e non una piva; poi si confonde sul termine che indica il suonatore: PIFFERARI (forma arcaica e, tra l'altro, al plurale) evidentemente indica il suonatore di piffero e non di cornamusa. Per aumentare la confusione, a pag. 208 c'è una foto sottotitolata ITALIAN PIFFERARI ma i suonatori sono una coppia ciaramella-zampogna.

Comunque, per noi sarebbe molto interessante sapere come questa müsa è giunta sino in Scozia; Fraser afferma di aver ricevuto lo strumento da tale Mr. Sutherland di Solsgirth, Dollar (una località a nord di Edimburgo), ma come sia arrivata fin lì dall'Italia, non ci è dato sapere. Io ho cercato di trovare una corrispondenza tra questo strumento e gli altri originali, per capire almeno se essa è simile a una delle müse di nostra conoscenza; il risultato è stato che tutte si discostano molto nelle misure, ad eccezione di una proveniente dalla zona di Montoggio, che è appartenuta ad Angelo Vaggè detto Langin (1849-1936) ed è stata ritrovata da Claudio Cacco presso i discendenti: potrebbe essere opera dello stesso costruttore? Un articolo a parte che è in preparazione sarà dedicato al confronto tra i due strumenti.

Un rilievo del chanter della müsa del Langin è stato realizzato da Valter Biella ed è consultabile su internet <http://www.baghet.it/diseño%20musa%20Montoggio%202.pdf>.

Oltre al libro di Fraser, ce n'è un altro che tratta della müsa di Edimburgo: Bagpipes, di Anthony Baines, una pubblicazione per i suoi tempi molto autorevole.

La rara, se non ormai estinta, cornamusa dei pastori dell'Italia sub-alpina, la piva, è esemplificata da uno strumento della collezione Fraser (NMoS 1947.117; vedi Fraser, 1907, fig. 232): ha una sacca di pelle intera, con una copertina di tessuto stampato aperta in fondo. L'insufflatore e il bordone sono fissati alle zampe, il chanter al collo. La cornamusa è stata tornita in legno di nocciolo. Il chanter conico, molto consumato, lungo 31 cm., ha 7 fori (non ha il portavoce), con il VII foro sdoppiato (foro di sx tappato), due fori di risonanza laterali e un altro foro di risonanza di fronte al di sopra degli altri due, somiglia alla gaita spagnola nella stessa collezione, con un tubicino molto corto fissato al chanter con della cera. Conservato con lo strumento c'è un mandrino di osso per costruire le ance prima di fissarle sul tubo – una pratica comune ai suonatori di bombardina, sia in Occidente (Catalogna) che in Oriente. (...) Il bordone basso è composto da due sezioni, lungo in totale 40 cm., con una cameratura di ca. 0.9 cm. nella prima sezione e 1.3-1.4 cm. nella seconda, che termina diritta senza una cavità scavata all'interno della campana. L'ancia del bordone è una comune ancia semplice di canna. La piva è occasionalmente presente in antiche raffigurazioni, p.e. un'incisione con tema pastorale del sedicesimo secolo di Benedetto Montagna³ BAINES 1960, p. 109.

A parte la confusione dei termini (anche qui piva invece di müsa) è evidente che Baines ha avuto modo di esaminare di persona lo strumento, vista la precisione delle misure che riporta. Né Fraser né Baines però conoscono il piffero nel senso specifico dello strumento che viene suonato in coppia con la müsa. E questo è curioso perché la tradizione del piffero ai loro tempi era ancora viva, seppure solo localmente, mentre la piva era già allora in forte crisi.

Le origini della müsa si perdono nel passato più remoto. Le prime citazioni di cui abbiamo conoscenza le troviamo in area ligure nel XVI secolo:

I più antichi documenti noti che citino esplicitamente i nostri strumenti risalgono entrambi al 1578: uno scritto di Giuseppe Pessagno ancora riguardante fatti avvenuti a Otero nomina un fifaro; e soprattutto, una grida vescovile contro i costumi popolari in occasione della festa di Sant'Anna (23 luglio) a Sestri Levante cita "balli così dintorno alla Chiesa dedicata ad essa Santa come in diversi altri luoghi del Borgo, et Giurid.ne della Podestaria, con suon di Muse, et altri istromenti, e vieta risolutamente di suonare Muse, Liuti, Arpe, Viole, Lire, Rebecchini, Cittere, Chitarre, Flauti, Piffali, Cornetti: né qualsi vogli altra sorte d'istromenti atti a far ballare (...) ne fare Rionde in qualunque luoco, sotto l'istesse pene. Vietando similmente alla Confraternita di Santa Caterina del Borgo, che non facci suonare ne Muse, ne altre sorte di strumenti. GNOLI-PAVETO et al. 2007, p. 163.

Altre citazioni della müsa sono in un documento del 1583 (dove viene chiamata musetta) riguardante fatti avvenuti in val Fontanabuona; e in altre testimonianze: del 1593, a Torriglia; del 1661 a Marzano, vicino a Torriglia; del 1750, sempre a Torriglia. (tutte riportate nel libro sopra citato a pag. 163).

Il documento del 1578 è particolarmente interessante, perché insieme alla müsa menziona anche il piffero, oltre ad altri strumenti.

Ho voluto riportare queste citazioni perché le testimonianze che abbiamo sulla costruzione delle müse ci riportano spesso all'area ligure: da lì vengono sia Nicolò Bacigalupo "u Grixu" (1863-1937) la cui attività è ben documentata che, probabilmente, altri costruttori e gli indizi fanno pensare a una forte presenza di questi strumenti nei secoli passati sul versante ligure, molto più radicata di quanto non sia oggi.

Sappiamo che la tradizione di suonare in coppia piffero e müsa era ancora viva nei primi anni del '900, per entrare poi gradualmente in crisi. Già negli anni Quaranta era stata definitivamente soppiantata dalla fisarmonica. Tra gli ultimi suonatori di müsa ricordiamo Giovanni Raffo "Creidöra" (1844-1918), Carlo Buscaglia "Pillo" (1861 o '62-1935), Carlo Musso detto "Pragaja" o "Carlaja" (1873-1956). Di questi suonatori si sono conservati anche gli strumenti, sebbene incompleti; il chanter della müsa del Pillo è tuttora conservato dai discendenti⁴, mentre la müsa completa (ma priva di sacca) di Pragaja era in custodia all'etnomusicologo Febo Guizzi, di recente scomparso. Pare che la müsa di Pragaja sia la stessa usata prima da Creidöra.

Veniamo finalmente allo strumento di Edimburgo. Come già detto, esso è completo. Fraser smontò le ance per fissarle su un foglio di cartoncino con sopra scritto *Sheperds Pipe - Italian*; nello stesso foglio sono fissate ance di altri strumenti: una zampogna, una gaita, una uilleann pipe, una musette francese e persino l'ancia di un non meglio identificato strumento giapponese. Sulla sinistra si vede uno spazio vuoto, per un'altra ancia descritta come "chanter reed-italian" che purtroppo non c'è più.



Le ance attaccate ad un cartoncino

Per quanto riguarda la müsa abbiamo: l'ancia semplice del bordone, l'ancia doppia del chanter, e un'altra ancia del chanter ancora fissata sul mandrino di osso che serviva per lavorarla (vedi foto a pagina precedente). Le ance sono fatte nella maniera tradizionale usata per müsa e piffero: le due linguette di canna sono tenute insieme con del filo alla base, senza tubo di ottone all'interno. Tutte le ance di müsa conservate sono fatte così, e la müsa di Edimburgo non fa eccezione.

L'ancia veniva quindi fissata sul cannello, a sua volta inserito con del filo nell'alloggiamento cilindrico in cima al chanter. La müsa di Edimburgo conserva il cannello originale, anzi esso è fissato così saldamente allo strumento che, temendo di danneggiarlo, ho preferito non smontarlo.



Il cannello incastrato

Il chanter ha sette fori digitali sul lato anteriore, e nessuno dietro. Il foro per il mignolo della mano bassa è sdoppiato e quello di sinistra è ancora tappato con la cera, segno che l'ultimo suonatore che l'ha utilizzata doveva essere destro. Più in basso troviamo i due fori di risonanza, talvolta chiamati "orecchie" perché posti trasversalmente, vicino alla campana; e poi due fori supplementari di intonazione, ricavati frontalmente, uno sopra l'altro.

Di solito, tra il foro che viene chiuso con il mignolo e le "orecchie" è presente un solo altro foro. Non possiamo escludere che il secondo, quello superiore, sia stato fatto in seguito, magari per correggere l'intonazione della sensibile. Non è un caso isolato: ci sono infatti altre muse con lo stesso foro doppio, per esempio quella del Museo Guattelli catalogata con il numero A 13 (100-106), in cui i fori supplementari sono addirittura due e ricavati lateralmente, uno di fronte all'altro. La presenza di tali fori e la similitudine estetica avevano orientato il mio interesse verso questo strumento, nell'ipotesi che potesse provenire dalla stessa mano della Fraser, ipotesi poi smentita da un'analisi più attenta. In più ci sono due pifferi su cui sono stati praticati dei fori simili nello stesso punto, e questi pifferi sono proprio quelli del *Langin* di Chiappa di Montoggio, trovati insieme alla müsa di cui si è parlato prima. Molto probabilmente questi fori sono stati fatti da una mano diversa da quella del costruttore, dato che sono di fattura piuttosto grezza a differenza di tutti gli altri. Questo elemento fa riflettere: forse ricavare dei fori supplementari per l'intonazione della nota più bassa era una pratica non infrequente, e la ritroviamo sulle müse citate come su molti pifferi (per i pifferi del *Langin* vedi BIELLA-GANDOLFI 2012, pag. 44-47). Va detto che tutt'ora, anche nei pifferi di produzione moderna, il foro che emette la fondamentale (Sol) viene sempre corretto con della cera, in questo caso con l'obiettivo opposto e cioè di abbassare l'intonazione della nota; questa pratica suggerisce che i suonatori siano abituati all'idea di apportare correzioni personali a una nota molto sensibile come è quella più bassa dello strumento.

Un'altra caratteristica della müsa Fraser che balza all'occhio (sia Fraser che Baines l'hanno evidenziata) sono le profonde concavità in corrispondenza dei fori del chanter, specialmente della mano bassa: per esperienza posso affermare che uno scavo così profondo non può essere causato solo dall'uso, bensì evidentemente era già presente in origine o perlomeno, se fatto in seguito, è stato ricavato con l'uso di un utensile e non è ascrivibile alla sola consunzione del legno dovuta all'uso. Difatti, nella parte posteriore del chanter c'è un piccolo incavo nel punto in cui il suonatore appoggiava il pollice della mano destra: questa concavità, con ogni probabilità causata solamente dall'uso (non ci sarebbe motivo di farla intenzionalmente), è molto meno profonda di quelle sul davanti. Inoltre, nella parte anteriore notiamo come gli incavi in corrispondenza dei fori della mano bassa sono molto più profondi di quelli dell'altra mano, quasi assenti (se provocati dall'uso dovrebbero essere più o meno uniformi).



Le concavità dei fori bassi

Fraser, come Baines, afferma che lo strumento è in legno di nocciolo (walnut), e personalmente ritengo corretta questa identificazione.

Gli innesti sono in legno più tenero e lavorati più grossolanamente rispetto al resto dello strumento, e potrebbero essere non originali. Capita sovente che degli strumenti più antichi si conservassero solo le parti sonore, che poi si rimettevano in uso rifacendo nuovi innesti al momento di cambiare la sacca: molti strumenti infatti ci sono giunti o totalmente privi di innesti e sacca, o con degli innesti rifatti sommariamente, talvolta anche a coltello, come nella müsa del Museo Guatelli già citata sopra (numero di catalogo A13 (100-106).

L'insufflatore ha la tipica forma corta a ogiva peculiare della müsa, attestata in tutti gli esemplari antichi in cui il pezzo è ancora presente, anche di costruttori diversi. Sembrerebbe originale anche se a uno sguardo attento parrebbe fatto di una diversa qualità di legno rispetto a chanter e bordone. Dal lato che si inserisce nella sacca è ancora fissato il disco di pelle che funge da valvola.

Venendo al bordone, la prima sezione ha una tornitura molto lineare, quasi senza decorazioni, mentre la seconda mostra un'estetica più ricercata (esattamente come nella müsa del *Langin*). La seconda sezione è abbellita nella parte iniziale da un grande anello di ottone; difficile dire se sia originale, a solo scopo decorativo, o se sia stato aggiunto in un secondo momento per aiutare a tenere insieme la parte in legno, che mostra una vistosa crepa ed è stata di conseguenza incollata; verso la campana sono presenti alcuni giri di filo di ottone, aggiunti presumibilmente per lo stesso motivo.

Il bordone pare ancora nelle condizioni in cui è uscito dalle mani del costruttore, cioè senza rimaneggiamenti successivi a parte queste riparazioni e, forse, alcuni dei fori. Difatti come tutte le müse anche questa presenta dei fori

nella parte terminale del bordone. Qui in particolare ce ne sono ben otto, e non sappiamo se fossero tutti presenti in origine, o in parte ricavati successivamente, ma dobbiamo notare che i quattro fori "centrali" sono realizzati in modo piuttosto rozzo, mentre i due iniziali e i due estremi sono di fattura più raffinata. I fori non sono distribuiti in maniera simmetrica ma con angoli che paiono casuali (vedi schema nel disegno tecnico), e sono tutti tappati con la cera ad eccezione dell'ultimo dalla parte della campana.

Come è uso comune nei musei, mi è stato concesso di esaminare lo strumento solo indossando dei guanti e usando strumenti di misurazione in materiali non duri (plastica), inoltre non era possibile smontarne nessuna parte (tranne estrarre i pezzi sonori dagli innesti).



i pezzi della müsa di Edimburgo

Le due sezioni del bordone però sono incastrate molto saldamente tra loro, tanto da non permettere di separarle. Per questo motivo non è stato possibile misurare con precisione la lunghezza della mortasa della seconda sezione, cioè la parte dove si infila il tenone dell'altro pezzo, perciò nel grafico la misura non è riportata.

Allo stesso modo non è stato possibile togliere il tubo di ottone su cui si innesta l'ancia, che è fissato con un largo tenone di filo nella sua sede. In questo caso però si è potuto misurare la lunghezza della sede dell'ancia entrando con gli strumenti dall'altra parte.

Inoltre non era possibile rimuovere i tappi di cera dai fori del bordone e dal foro per il mignolo mancino, di conseguenza la misura di questi fori è meno affidabile delle altre.

Un'ultima annotazione riguarda il copri sacca in tessuto, che è presente in entrambe le müse che si sono conservate complete. È anche chiaramente visibile in tutte le foto storiche che conosciamo: quella di *Pragaja* nel 1930 (AAVV 2004, pag. 21), quella del *Pillo* nel 1932 e quella del *Fiorentin* nel 1946 (entrambe in BIELLA 2014, pag. 42-43), parrebbe quindi che sulla müsa fosse una pratica consolidata ricoprire la sacca con un copertina di tessuto, che invece era sempre assente sulla piva emiliana.

BIBLIOGRAFIA

- AAVV 2004: M. Balma, C. Bonnafous, P. Ferrari, L. Messori, A. Zanocco, *Giacomo Jacmon Sala*, Nota cd book 519, Udine 2004
- BAINES 1960: Anthony Baines, *Bagpipes*, Pitt Rivers Museum, Oxford 1960
- BIELLA - GANDOLFI 2012: Valter Biella e Riccardo Gandolfi, *I pifferi di Calvari - note tecniche e organologiche*, autoproduzione, Bergamo 2012
- BIELLA 2014: La Müsa delle "Quattro Province", in *Utriculus*, XIII - numero 48 - Scapoli (IS) Settembre 2014
- FRASER 1907: Alexander Duncan Fraser, *Some reminiscences and the bagpipe*, W. J. Hay, Edinburgh 1907
- GNOLI-PAVETO et al. 2007: Claudio Gnoli e Fabio Paveto, "U messié Draghín", in Paolo Ferrari et al., *Chi nasce mulo bisogna che tira calci*, Ass. Musa, Cosola 2007
- GOODACRE 2014: Julian Goodacre, "MüSings On The MüSa", in *Chanter*, periodico di *The Bagpipe Society*, ed. Summer 2014, Leek, Staffordshire, p. 25-30

NOTE

- 1) Da quanto riferitomi dal curatore del museo, insieme alla müsa era conservato un secondo coprisacca di tessuto, che oggi sarebbe esposto al Piping Museum di Glasgow, erroneamente abbinato con una zampogna. Non ho ancora avuto modo di verificare questa affermazione, ma la zampogna dovrebbe essere quella proveniente dalla stessa collezione e fotografata in FRASER 1907 a pag. 216. Comunque la müsa, sebbene di proprietà del museo da quasi settant'anni, non è mai stata visibile al pubblico, in quanto Edimburgo ha solo una piccola raccolta di strumenti musicali e quindi non ha mai allestito un apposito settore, preferendo mandarne alcuni a Glasgow per essere lì esposti. Tra questi non c'è la müsa, che oggi continua a giacere nel deposito del museo.
- 2) L'unica altra müsa rimasta completa è conservata in una collezione privata in provincia di Torino, ed è stata descritta in BIELLA 2014, pag. 29-42.
- 3) Benedetto Cincani detto "il Montagna" (1480 circa – prima del 1558) è stato un pittore e incisore originario di Vicenza. Baines fa riferimento a questa incisione: <http://www.iconos.it/le-metamorfofi-di-ovidio/libro-vi/apollo-e-marsia/immagini/35-apollo-e-marsia/>
- 4) a Cegni, paese d'origine del Pillo, oltre al chanter che con sicurezza sappiamo provenire dalla sua müsa, sono stati trovati due segmenti di bordone. Sono stati donati a Stefano Valla da un anziano del paese; ci sono buone probabilità che uno dei due, o entrambi, fossero di proprietà del Pillo e quindi facessero parte della sua müsa. Naturalmente non ne abbiamo alcuna certezza. Ma essi, purtroppo, non formano un bordone completo: entrambi costituiscono la parte terminale, mentre mancano i segmenti iniziali; sono inoltre torniti con due essenze di legno molto diverse.

foto di Julian Goodacre e Daniele Bicego

RINGRAZIAMENTI

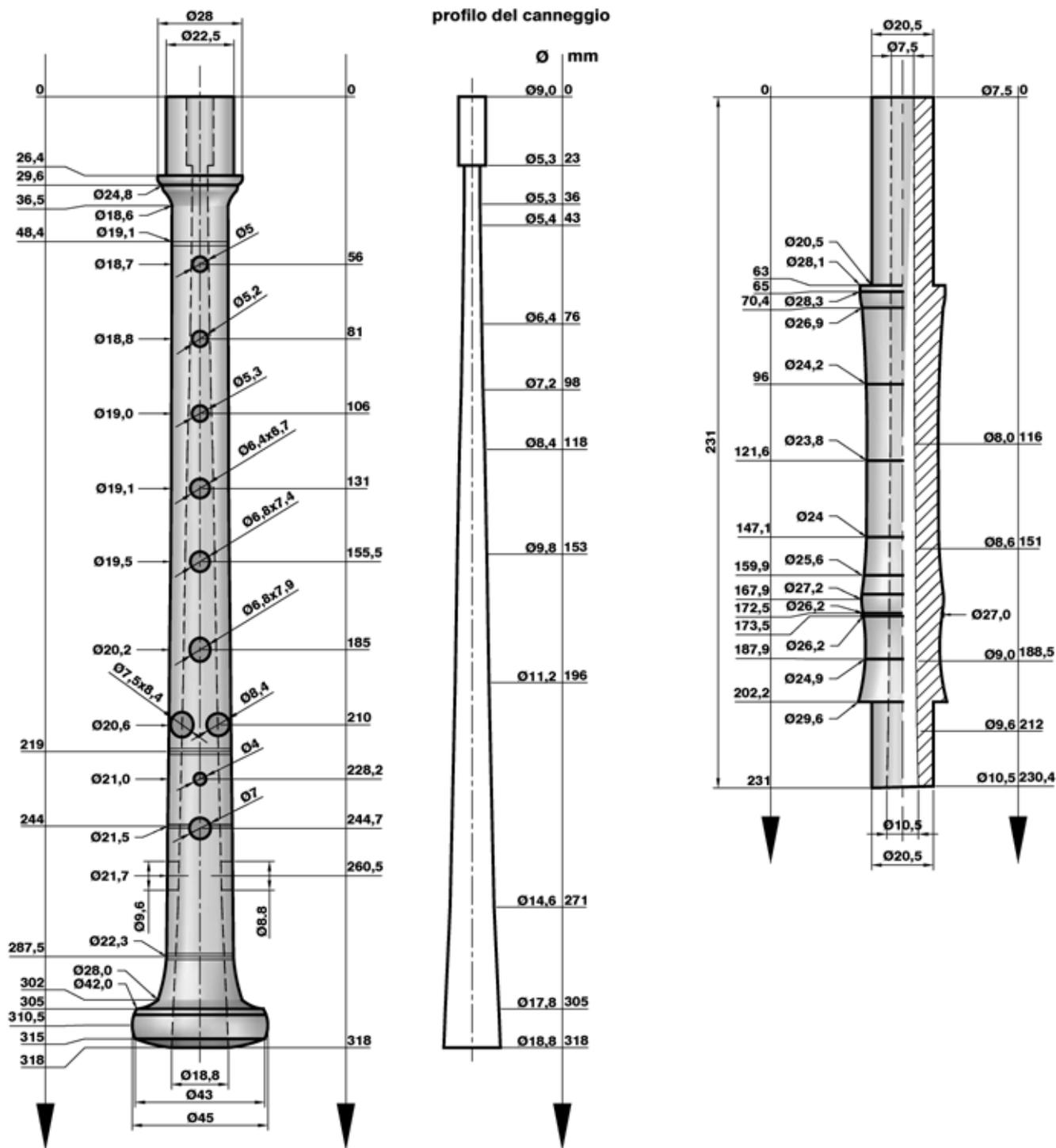
Enrico Barchetta, Matteo Burrone, Claudio Cacco, Ferdinando Gatti, Julian Goodacre, Bruno Grulli, Steven Jackson, Renato Lagomarsino, Stefano Valla

MÜSA FRASER, VALORI DEL CONO INTERNO DEL CHANTER

diametro	lunghezza	diametro	lunghezza
5,3	282	11,4	
5,4	275	11,5	
5,5	272	11,6	
5,6	270	11,8	
5,7	267	12	103
5,8	264	12,2	97
5,9		12,4	92
6	255	12,5	
6,1	254	12,6	86
6,2	249	12,8	84
6,3	247	13	79
6,4	242	13,2	77
6,5	240	13,4	70
6,6		13,5	
6,7		13,6	67
6,8		13,8	64
6,9	229	14	63
7	228	14,2	
7,1		14,4	50
7,2	220	14,5	
7,3		14,6	47
7,4	216	14,8	44
7,5		15	40
7,6	214	15,2	38
7,7		15,4	37
7,8		15,5	
7,9		15,6	35
8	205	15,8	33
8,1		16	32
8,2	202	16,2	30
8,3		16,4	27
8,4	200	16,5	
8,5		16,6	26
8,6	195	16,8	23
8,8	191	17	22
9	187	17,2	20
9,2	180	17,4	17
9,4	175	17,5	
9,6	171	17,6	15
9,8	165	17,8	13
10		18	10
10,2		18,2	9,5
10,4	150	18,4	7
10,5	145	18,5	
10,6		18,6	4,5
10,8		18,8	2
11	125	19	0
11,2	122		

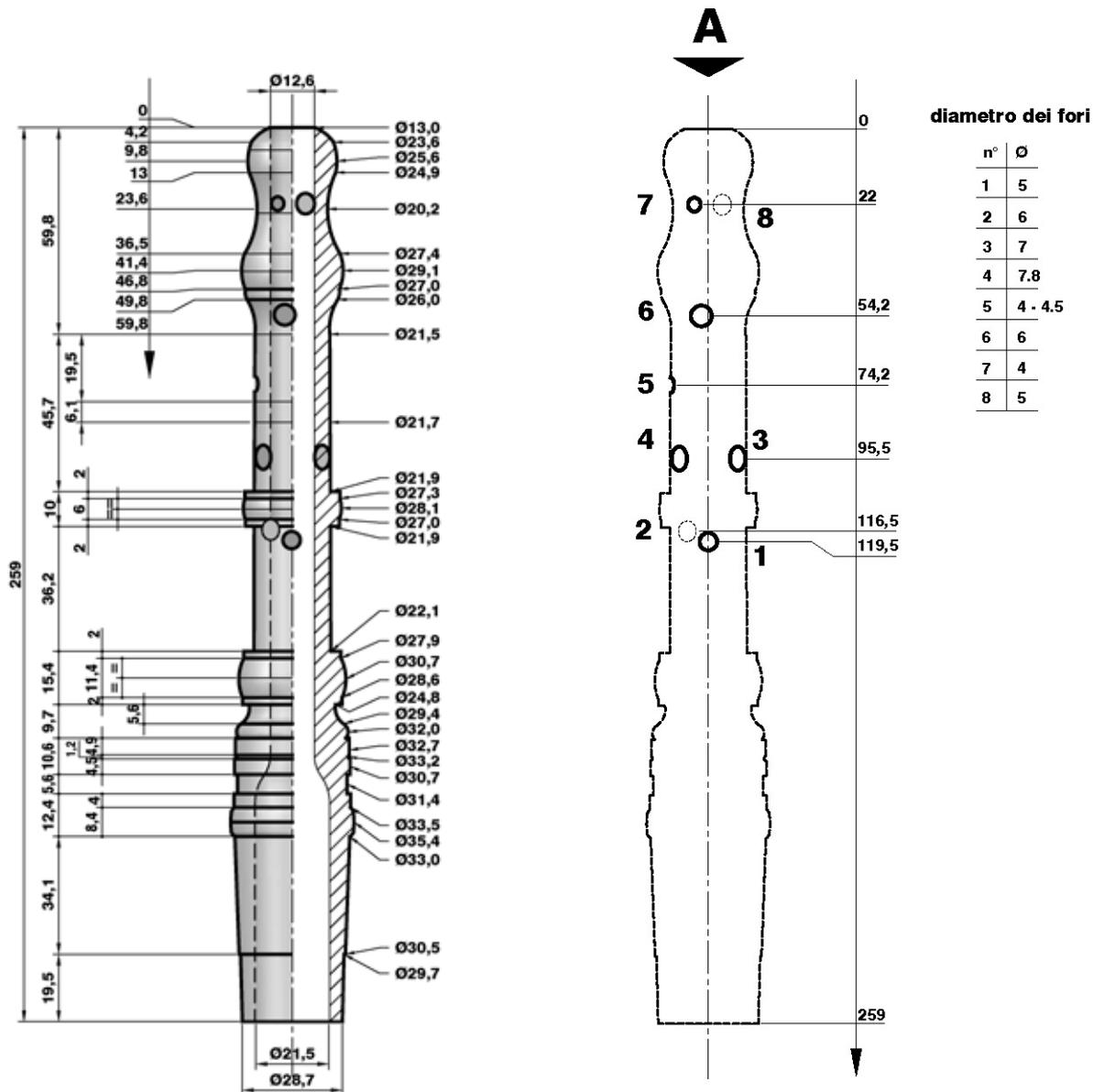
Per la misurazione sono stati utilizzati dei tastatori di plastica con sagoma a T. appositamente costruiti; essi vengono montati su un'astina con scala millimetrata, dove si legge la misura quando il tastatore, inserito nel chanter, tocca le pareti interne. Per esempio, la misura 8,4 – 200 significa che a una lunghezza di 200 millimetri dall'estremità inferiore del chanter, il diametro interno è 8,4 mm. Per maggiori dettagli sul metodo usato vedi PdC n° 6 – Luglio 2014, pag. 11-12.

MUSA FRASER, RILIEVO DI CHANTER E BORDONE (I SEZIONE)

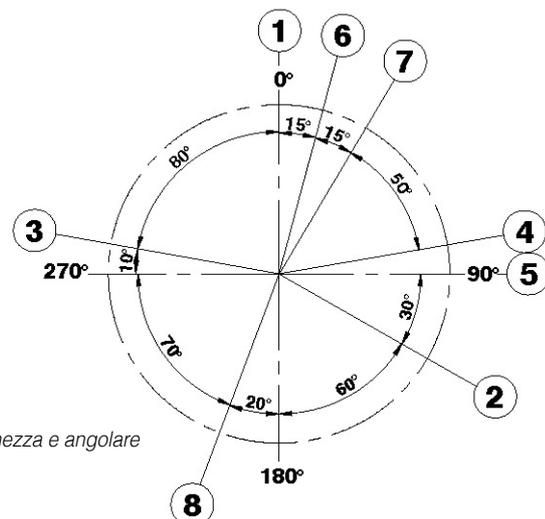


Canna del canto della musa di Edimburgo e conicità interna
 Segmento iniziale del bordone della musa di Edimburgo

MÜSA FRASER, RILIEVO DEL BORDONE (II SEZIONE)



angolazione dei fori vista da A



Segmento terminale della musa di Edimburgo e distribuzione dei fori in lunghezza e angolare

Presenze musicali in Canavese

di Rinaldo Doro

Il Canavese, territorio situato tra la città di Torino e la Valle d'Aosta, presenta ancor oggi al suo interno substrati di Cultura Popolare che non sono stati perduti o dimenticati, bensì una logica evoluzione ha fatto in modo che alcune "sane" tradizioni locali (pensiamo al rito del "Maggio Cantato" in uso a Bajo Dora o al "Saba dij Erbe" in Val Chiusella) riescano a vivere come tradizione contemporanea e non come becero "folklore". Riguardo la musica tradizionale, le varie formazioni dei "Quintèt" locali riprendono sì le vecchie musiche di inizio secolo, ma eseguono anche nuovi "standards" che sono divenuti ormai materia comune. Parecchie sono le corali e le compagnie teatrali amatoriali, rinverdisce anche il cosiddetto "teatro da stalla" o "in ginnastica", sorta di commedia a braccio che si recitava una volta nei cortili o nelle stalle appunto, citiamo ad esempio "Il Fiorindo", "La Cadrega Fiurija", "La Figlia del Contadino", etc. etc.; merito anche del Centro Etnologico Canavesano che ha saputo rivitalizzare una forma di teatro spontaneo, forse non più concepita come tale dalla società contemporanea, troppo abituata a temi e format televisivi.

La musica ha sempre avuto terreno fertile sul territorio canavesano, in molti paesi come Brosso, Rueglio e Palazzo ha addirittura creato stili e "scuole" di stile facilmente riconoscibili. Vige il detto che "a Brosso è più facile contare chi non suona che chi suona!" Se attualmente la presenza di musicisti e strumenti musicali all'interno della Cultura Popolare Canavesana è ben assodata e facilmente censibile, oltremodo oscure rimangono le testimonianze riguardo il passato. L'ambito popolare è noto che non destava tutto quell'interesse negli scrittori "paleo-etnografi" che documentarono gli avvenimenti e gli usi e costumi delle genti locali. Alcune notizie però si sono ritrovate, in verità una qualche piccola luce di "creatività popolare" possiamo riportarla dal sunto di questi cronisti...

La data è quella del 1390: "Frequenti erano state in quell'anno le visite e i soggiorni del Conte e delle Contesse a Ivrea. Il castello era nuovo, ultimato o quasi, ed il 5 settembre il Conte Rosso (Amedeo VII) si era fatto comprare certi sonagli per ballarvi la morescha... cum dominabus que cenaverunt cum eo" (F. Carandini "Vecchia Ivrea", 1963 - Cognasso "Il Conte Verde", 1926).

E ancora: Libro I - Capitolo XV "Li tambornij de' Alamagna primieramente con moderato passo fora del ducal palazzo jncominciorno ad aparere... apresso li quali uenieno con jnaudita armonia, lj ducalj tubicenj...- Libro II , Capitolo VIII "...ad un tempo se sentj risonare l'aere da diuersi jnstrumenti spiritalj percosso, juj corneti con distinctj fori altisonj, che talj jn Sueuia ne jn lj montj de la populosa Bauaria furno mai auditj, da duj alemanj con ueloce mutamenti de digitj ispirati, lj concordanti et resonantj pifarj, tamburi, cinfollj, et le claugorante ed contorte tube... - Capitolo XIV: "...et incontinente cominciorno le auricalchee tube et perforatj cornetj, et altri infinitj et diuersj instrumentj, con gran melodia a recolta sonare... - Libro III, Capitolo XIII: " Cenato che lj principi hebero, se incomincio ne la spaciosa salla il delecteuevole ballare, a lume de ardentj dopierj da pagj retenuti, et iuj diuerse fogie de danze uedeuansi fare, alcune a la francesca, altre a la portugalessa, altre con richissime touagle, a oro finissimo lauorate, balando a la morescha, alcun altre a la lombarda." (Antonino, "Adrianeo", manoscritto, Raccolta Pinoli n. M. 450, Biblioteca Civica d'Ivrea, rist. Piercarlo Broglia Editore, Ivrea 1981)

Così commenta invece l'inglese Charles Burney (Londra 1726-1814), eminente pioniere della storiografia musicale, nel suo libro "Viaggio musicale in Italia": "Nelle chiese francesi ad ogni lato del coro si trova uno strumento chiamato 'Serpentone', credo a causa della sua forma. Serve ad intonare il canto ed esegue la parte del basso quando si canta polifonicamente. Questo strumento spesso è suonato male, ma se usato come si conviene, può produrre dei buoni effetti. Comunque, in generale, è suonato con forza eccessiva, per cui tende a soverchiare le voci che accompagna; a parte ciò, di per sé, si accorda alle voci meglio dell'organo, poiché i crescendo e i diminuendo si possono ottenere con più sfumature e, nello stesso tempo, è meno soggetto a sopraffare e distruggere con un imperfetto tem-

peramento la perfetta intonazione che soltanto la voce può raggiungere”. Come non pensare a “Lou Tubbo Bordòn” in uso nelle chiese valdostane, strumento a fiato ligneo o in metallo che sostituiva l’organo? E ancora: “In Savoia, sull’altra sponda del Rodano, nei territori del Re di Sardegna, mi aspettavo di incontrare ad ogni passo i suonatori savoirdi che sono numerosi anche a Londra ed a Parigi; ma sinora non avevo incontrato altro che un miserabile violinista cieco e un altrettanto penoso suonatore di ‘Dolcemele’ (piccolo strumento a corde, che viene suonato percuotendo con un martelletto le corde, tese tra due ponticelli).” Giunto finalmente a Torino, qui il Burney incontra: “Alcuni musicisti girovaghi, quelli che in Inghilterra sono chiamati cantori di ballate. I violinisti, qui a Torino, suonano in gruppo. All’ “Hotel de la Bonne Femme”, dove io alloggiavo, scese una compagnia di questo tipo, composta da due voci, due violini, una chitarra e un contrabbasso: tutti piuttosto scadenti, sebbene assai superiori ai nostri strimpellatori. Le cantanti, due ragazze, cantarono in duetto, intonatissime, accompagnate da tutti gli strumenti. Alla sera gli stessi esecutori si esibirono su di un palcoscenico improvvisato nella “Grande Place”, vendendo canzoni come i nostri ciarlatani fanno con le loro panacee, ma con assai meno danno per la società. Contemporaneamente, in un’altra parte della stessa piazza e su di un altro palco, un uomo e una donna cantavano ballate veneziane a due voci, in modo assai gradevole, accompagnati da un “Dolcemele”. Seppi poi che in Italia la maggior parte dei musicanti girovaghi sono veneziani: errano da un luogo all’ altro in gruppi di quattro o cinque e di solito si esibiscono su di un palco, così come li ho potuti vedere a Torino.” (C. Burney “Viaggio musicale in Italia”, 1770, ristampa E.D.T. Torino, 1979).

Sempre riguardo il periodo tra ‘700 e ‘800: “Alcune delle venti (? n.d.a. oggi se ne contano trentacinque) pifferate che si suonano ancora ai giorni nostri sono l’unica documentazione, gelosamente tramandata di padre in figlio, di quella che fu la musica del vecchio e glorioso esercito sabaudo... per avere notizie più precise delle pifferate più antiche bisogna risalire ad Emanuele Filiberto... nella Cittadella di Torino esisteva già una Banda di sette suonatori di pifferi e “musettes”(cornamuse) che oltre al servizio nella fortezza partecipava a tutte le feste militari e di corte. Anche Ivrea disponeva di una Banda simile a quella di Torino, che parimenti partecipava a tutte le manifestazioni civili, militari e religiose.” Ricordiamo la presenza in quegli anni a Torino di Michele Todini, valente musicista e liutaio con bottega nell’attuale Via XX Settembre, virtuoso di “Musette de Cour” (una cornamusa a mantice, dotata di bordoni intonabili in diversi accordi e “chanter” cromatico), per la quale scrisse un concerto dedicato alla piccola cornamusa e orchestra, purtroppo andato perduto.

In Canavese, abbiamo notizia di musicanti pagati per suonare durante i “Balli della Frasca” (antenati dei più moderni balli a palchetto), gestiti dalle “Badie” dei giovani: Salassa (1610, processione di S.Giovanni con “Violoni” che avrebbero suonato anche per il ballo), Busano C.se (1817), Rivara (1738, Feste di S.Sebastiano e S.Giovanni, “merenda” offerta ai suonatori di Tamburo e Violino), Cuornè (1607, spesi dall’Abate 25 scudi da 8 fiorini per: 5 feste di Carnevale per i balli, 3 giorni di Pentecoste e nel giorno di S.Dalmazzo, sempre con balli), Oglianico (1606, scudi 6,4 “datti alli sonadori che hanno sonato il Carnevale”), Ciriè (spesi fiorni 53 per l’acquisto della “frascata per il ballo”), Feletto (1600, 16 fiorini “per hauer contratato i sonatori et fatto balare la festa del Corpus Domini”), Brosso (la “Musica”), Borgomasino (1717, il Vicario generale consente che “durante la messa grande si suonino i violoni, ma che tali strumenti non suonino arie profane o per il ballo”), Strambino (1696, la “ Musica” con violini, trombe, tamburi e pifferi “obuà”), Candia C.se (1698, “...organizzare il ballo pubblico con l’uso del tamburo, violini, trombe, pifferi “aubois” et altri istrumenti”), Borgofranco d’Ivrea (1770, venivano ingaggiati dall’Abate della Badia suonatori di “violino, oboe e tamburo” al servizio della processione e del ballo. A tal proposito, è interessante notare che, in un documento manoscritto settecentesco redatto da Pier Antonio Rubino Fiorina, cappellano e maestro di scuola, si parli proprio delle “Oboade”. Il 21 settembre, festa patronale di S.Maurizio, finito il Vespro, i giovani della “Badia” andavano con i suonatori di violino per le case a fare le “Oboade”, cioè balli, canti, scherzi e grandi bevute. Curioso il termine indicante proprio l’oboe, in quanto, a differenza dalle altri parti d’Italia dove il “Piffero” (Ciaramella, Bombarda) è conosciuto come il tipico strumento ad ancia doppia, in Canavese per “Piffero” si intenda invece il piccolo flautino traverso (“Fifre”) che accompagnava l’esercito napoleonico nelle marce. È palese quindi che si adotti il termine “Piffero Obuà” o “Aubois” per indicare un tipo di strumento diverso, per contraddistinguerlo dal “Piffero” usato dalle Bande militari. Notare anche che a Borgofranco d’Ivrea esiste la “Piazza del Ballo”, sicuramente uno spazio dedicato anticamente a questo tipo di manifestazioni.).

Costantino Nigra, nel suo "Natale in Canavese" (1894), scritto in collaborazione con Delfino Orsi, rammenta di aver visto e udito un "Piffero": "Il Natale si recita sempre in chiesa durante la messa di mezzanotte tra il 24 e il 25 dicembre. La descrizione qui fatta si riferisce alla rappresentazione del 1838 in Villa-Castelnuovo, nella quale sostenni, fanciullo, la parte di uno degli angeli minori. (...) Undici pastori, con larghi cappelli bianchi e mantelli formati da coperte bianche di lana, con lunghi bastoni e colle rispettive offerte sotto il braccio, entrarono e si fermarono in mezzo alla navata della chiesa. Essi si erano radunati in casa di mio padre, e di là si erano recati alla vicina chiesa, con fiaccole e al suono del piffero."



Illustrazione ottocentesca con il trio "Piffero Obuà, Violone e Tamburo"

In un'acquaforte ottocentesca, troviamo proprio la formazione tipica dei tre strumenti citati fino ad ora: tamburo, oboe popolare, violino. Possiamo dedurre che fosse la pratica strumentale popolare più diffusa nel periodo sopracitato, una formazione che garantiva il corretto sviluppo del ballo "pubblico" e delle varie danze in esso proposte.

Ricordiamo infine probabilmente l'ultimo suonatore di "Piffero" ad ancia del Canavese: si tratta di Martino Tapparo detto "Cassul" di Orio C.se (1847 – 1942), "ramasat" (costruttore di scope) ambulante. Martino costruiva scope, scale e attrezzi agricoli, girava per i mercati canavesani vendendo la sua mercanzia. Per attirare i compratori, utilizzava un maialino che legava vicino a sé e suonava il "Piffero", probabilmente eseguiva solo qualche semplice melodia. Rissoso e attaccabrighe, finì i suoi giorni all'Ospedale Psichiatrico di Collegno, dove si spense nel '42. Purtroppo, lo strumento a tutt'oggi non è stato ritrovato e di lui ci rimane solamente una fotografia, scattata a Caluso negli anni '30, mentre suona il suo strumento.



Martino Tapparo detto "Cassul" (Caluso anni Trenta)

Eros il contrabassista

a cura di Anna Ferrari

Dalle sue lontananze mio padre Didimo (il commissario politico Eros della 44^a Brigata Garibaldi) era solito scrivere delle lettere in cui ci raccontava aneddoti della sua vita. Su una delle tante lettere ne presento una proveniente da Ferrara del 19/2/1951 che trascrivo nella parte riguardante l'uso del contrabbasso.



“Mie care bimbe (...) Nel lontano 1931, quando avevo diciannove anni, il fascismo dominava da nove anni e molti credevano che non fosse possibile vincerlo. In quell'anno mi iscrissi al Partito Comunista che lavorava particolarmente tra i giovani ed agiva clandestinamente. Ero responsabile della cellula di Campegine, composta di cinque compagni. La nostra attività si limitava alla lettura della stampa clandestina nella sua circolazione. Sapevo molto bene che se mi scoprivano sarei stato mandato nel confino od in carcere per molti anni; ma avevo già capito che per un giovane agire contro il fascismo era una necessità tanto vitale quanto quella di respirare.

Dato che era difficile trasportare la stampa senza essere scoperti, decisi di diventare suonatore per camuffare l'attività principale. E sapete com'è; una volta pensata una cosa, la si perfeziona sempre per poter meglio riuscire allo scopo.

In breve tempo imparai la musica e mi associai ad un gruppo di giovani veramente amanti della musica.

In un primo tempo suonavo la chitarra, e quando dovevo portare via la stampa, mi mettevo la chitarra dietro la schiena e via in bicicletta. I fascisti ed i carabinieri non facevano caso ad “appassionati” della musica.

Dopo qualche tempo mettemmo su un'orchestrina ed il lavoro si fece più facile (...)

Al “direttore” d'orchestra gli venne l'idea, non so per quale motivo, di farmi suonare anche il contrabbasso.

Dato che la musica del contrabbasso non è della stessa “chiave” del violino e della chitarra, dovetti rimettermi a studiare la musica (...)

Vi voglio far sapere anche che il “contrabbasso” portò più di una volta, nel suo grosso ventre non poca stampa di partito. Questo contrabbasso deve trovarsi ancora nel solaio di zia Armanda, con una corda sola e tutto parlato, così mi disse l'anno scorso

vostra nonna Gelsomina. Se vi capita di vederlo, scoprirete che alla base ha una piccola “finestra” ben camuffata, dalla quale entrava e usciva la stampa.

Come strumento di suono ha “lavorato” discretamente contro il fascismo (...)

Vostro papà

Il principe

di Brunetta Partisotti

T'an sree mia un Princip!?! ...Così apostrofavano mio padre, Albo Partisotti, quando da ragazzino pretendeva di vestire elegante, con vere scarpe anziché i "sabot" (zoccoli di legno), e magari la mantellina al posto delle vecchie giacche rammendate e riutilizzate che erano appartenute a suo padre, morto quando lui era bambino.

Quel soprannome, "scotmai" si dice in dialetto cavriaghese, gli è rimasto attaccato per tutta la vita, ma non era per lui offensivo, anzi, lo ha sempre portato con orgoglio, perchè in tutto quello che faceva e in tutti i settori, voleva essere tra i migliori, un princeps, alla latina, un primo.

E anche quando scelse la lotta partigiana, quello fu il nome di battaglia, lo stesso citato come autore del testo della canzone "Bel partigiano", poiché la ricerca storica non aveva allora portato a scoprire chi si nascondesse dietro quel non identificato Principe.

Ed è stato parlando di quella ricerca con la mia cara amica Delia Canovi, con la quale ho condiviso liceo e lotte politiche degli anni '70 ed ora la passione per il canto corale, che ho riesumato un antico ricordo legato a mio padre che canticchiava a me bambina, e me la insegnava, quella canzone che faceva "Bel partigian, non temi tu la morte..." e che, riascoltandola ora, al di là della retorica di certe parole, mi restituisce un pezzo importante della mia infanzia e della mia formazione politica e civica (*vedi: La Piva dal Carner n.9 aprile 2015, pag.30-31 n.d.r.*)



Albo Partisotti in una foto scattata nel 1940 a Cavriago(RE).

La prima immagine che però mi torna alla mente è proprio il volto e l'espressione concentrata di mio padre che mi racconta dell'amico che aveva musicato il pezzo e di se stesso che invece aveva tessuto su quello spartito un testo per certi versi simile a molte altre canzoni partigiane dell'epoca, e per altri invece più suo, espressione della sua storia personale, quella di un ragazzo che durante il servizio militare giunge a maturare una coscienza politica, grazie ad alcuni compagni che hanno stimolato in lui l'amore per lo studio, la lettura, la conoscenza della storia. Ed è durante i mesi trascorsi in Albania combattendo che il Principe prende la decisione di disertare, approfittando di una licenza, per darsi alla clandestinità ed entrare nelle prime bande partigiane.

In quel giovane che "lasciava la sua casa e la sua mamma", sicuramente vedeva se stesso fare una scelta fondamentale, la scelta della sua vita, quella di dedicarsi prima alla resistenza e alla lotta di liberazione, poi alla politica come impegno al servizio degli altri, in nome di quella che lui definiva una "fede sofferta". Così dopo la guerra vennero gli anni di studio appassionato presso il Convitto Scuola di Rivalentella, dove conseguì il diploma biennale di Capocantiere Edile, ma soprattutto scoprì il fascino della letteratura, dell'arte, della cultura, e capì che è la conoscenza l'arma più potente di tutte: per questo non smise più di leggere e studiare, pur lavorando come Segretario dei parlamentari Reggiani del PCI e pur dovendo mantenere la famiglia, mia madre Almeda e le sue figlie, che dovevano per primissima cosa andare a scuola e studiare studiare studiare, anche se erano donne, anche se col diploma di liceo non si mangia...

Aveva un'idea di cultura profondamente gramsciana, mio padre: cultura è uguale a politica, diceva, è uguale a umanità; essere uomini fra gli uomini significa conoscere, comprendere la vita, saper stare in relazione con gli altri, vale a dire impegnarsi. E lui questo impegno lo ha davvero speso in ogni momento e fase della sua vita, sacrificando perfino gli affetti, perchè per lui al primo posto veniva sempre la politica, la partecipazione alla vita del partito.

Se dovessi definire mio padre con un aggettivo direi che è stato comunista, nel senso più alto e pulito, identificandosi per il resto della vita in quel CUM di "comunista" che è la più bella parola del vocabolario, vuol dire "insieme", e coincide con il progetto di costruire per la collettività una società giusta, uguale, dove vincono i diritti e i valori.

Ho capito solo dopo molti anni perchè parlava di "fede sofferta": il giovane "eroe" della canzone che avrebbe dovuto salvare l'"Italia bella" si era trasformato in un uomo di mezza età profondamente deluso dalle vicende storiche e politiche che avevano trasformato la società e i partiti, fino agli anni '80, poiché la morte nel 1981 gli ha impedito (o forse dovrei dire gli ha risparmiato!) di assistere ai successivi sviluppi.

Penso che mio padre sia morto pensando che la sua esistenza sia stata un fallimento, ma io non lo credo, e mi spiace di non essere riuscita a farglielo capire. Ai pochi veri amici che ha avuto, a chi ha saputo ascoltarlo, a me e mia sorella sicuramente ha insegnato e lasciato molto: la sua eredità sta anche nel suo stesso soprannome, nell'importanza di essere un Principe nel mondo dei valori e degli ideali in cui ha creduto.

Bandiera rossa sulla ciminiera di Ventoso

Gino Bassi festeggia a suo modo il Primo Maggio 1931

di Franco Piccinini

Quando Gino entrò in cucina i suoi erano già a tavola e la madre Maria stava versando la zuppa nel piatto di Guglielmina la sorella più piccola, di 7 anni. Lui era il primo di 4 fratelli e 3 sorelle ed era nato a Ginevra dove i suoi erano andati a cercare fortuna. Ma la loro esperienza di emigranti era stata di breve durata perché, quando nel 1910 nacque suo fratello Armando, erano già rientrati a Scandiano. Il padre Erio aveva trovato occupazione come bracciante presso l'Officina Calce e Gesso di Ventoso e si erano stabiliti in quel borgo dove quasi tutti sopravvivevano grazie alla cava. Anche Gino fin da ragazzo aveva cominciato a lavorarvi: un mestiere duro, sfiancante, ma necessario per contribuire a sfamare quelle nove bocche.



Si sedette al solito posto e la madre gli servì la zuppa bollente. La tavolata era vivace e non mancavano motivi di conversazione. Claudino e Sergio commentarono a lungo la partita della "Coppa Scandiano" disputata la sera prima, dove avevano vinto i reggiani della Juventus per 4 a 1 contro quelli dell'Ubersetto di Fiorano. Armando ad un certo punto informò il padre e i fratelli di aver saputo dell'imminente arrivo della chiamata a militare per quelli della sua classe e non mancarono parole di preoccupazione e di rabbia contro quel Duce che toglieva alla famiglia un valido sostegno. Alice, la più grande delle sorelle, seguiva in silenzio i discorsi dei maschi mentre Virginia e Guglielmina che andavano alle elementari erano perse nei loro progetti di gioco per il giorno dopo.

La cena andò per le lunghe e quando i discorsi si esaurirono Gino, dopo essersi tolto la tuta da lavoro, disse alla madre che avrebbe raggiunto gli amici all'osteria e uscì.

La sera era fresca e umida, il cielo coperto e sembrava minacciare pioggia. Quando fu a metà strada invece di proseguire per l'osteria egli deviò verso la casa dell'amico Derno Azzolini. Erano coetanei, si frequentavano da sempre e lì univa una amicizia fraterna che da qualche tempo era stata ancor più cementata dalla comune fede comunista e dall'aver scoperto di essere entrambe partecipi della lotta contro il fascismo liberticida. Era stato un amico comune a farli entrare, con le dovute cautele, uno all'insaputa dell'altro, nella rete clandestina che il Partito Comunista

stava creando per alimentare e diffondere fra la gente l'avversione alla dittatura. Fu nel corso di una riunione notturna in aperta campagna che si scoprirono entrambi parte della cellula comunista di Ventoso e da quel momento furono inseparabili compagni nelle missioni di propaganda e diffusione della stampa clandestina che venivano loro affidate.

Quella sera dovevano incontrarsi per realizzare un'azione che sarebbe diventata memorabile.

Arrivarono verso mezzanotte sulla spianata. Dal fianco spaccato della collina partiva la ragnatela delle rotaie che convergevano in leggera discesa verso la passerella che si incuneava nel fianco della ciminiera. Prima di procedere si accucciarono ai margini dell'area di lavoro, di giorno brulicante di operai e ora immobile e deserta.

Nell'aria ristagnava ancora il sentore astringente della polvere di gesso che le loro narici conoscevano bene. I loro petti ansimavano ancora e non si capiva se a causa della salita o per l'emozione del momento: sapevano che il gesto che stavano per compiere avrebbe potuto costare molto caro...

I carrelli sui quali di giorno si caricava il materiale estratto dalla cava erano immobili, senza vita, in attesa di risvegliarsi l'indomani sotto la spinta dei braccianti. Avevano scelto quella zona perché era sicura, la meno controllata; non c'era nemmeno il rischio di incontrare qualche ladruncolo in cerca di attrezzi abbandonati nel cantiere; nulla c'era da rubare se non i massi di gesso abbandonati alla base della parete e sui vagoncini ancora carichi.

Tesero le orecchie: nessun rumore insolito li mise in allarme. Allora si mossero e avanzarono uno dietro l'altro facendo attenzione a non inciampare in quei serpenti di ferro. Gino impugnava con forza il bastone attorno a cui era avvolta la bandiera e la stretta su quel legno che gli riempiva la mano gli dava sicurezza, una sorta di incoraggiamento. Derno lo seguiva come un'ombra; erano esperti del luogo e procedevano in silenzio.



In prossimità della passerella si fermarono dietro un vagoncino: ora la ciminiera si alzava di fronte a loro col suo enorme tubo nero che si perdeva nel buio del cielo che minacciava pioggia. Avanzarono e attraversarono rapidamente il camminamento giungendo là dove si apriva la bocca che ogni giorno ingoiava tonnellate di materiale. Sulla destra dell'apertura, all'altezza di circa due metri sporgevano, incuneati nel muro, i pioli di ferro che a distanza di 40 centimetri l'uno dall'altro si rincorrevano fino alla cima.

Gino diede un'occhiata all'insù e un groppo gli serrò la gola; si mise a tracolla il bastone che aveva legato con uno spago e diede al compagno un'occhiata d'intesa. Derno lo aiutò a salire sul parapetto; si aggrappò al terzo gradino e con agilità giovanile puntò i piedi contro la parete e li appoggiò sul primo piolo; poi allungò un braccio e si issò in piedi.

Gino aveva pensato tante volte a quel momento e ora, sospeso nel vuoto, in una posizione oltremodo precaria, sentì il cuore correre a più non posso e una sorta di smarrimento attraversarlo, mentre le gambe sembrarono appoggiare meno sicure. Si fermò un attimo per chiamare a raccolta tutte le sue energie, poi con cautela iniziò la scalata, un piede dopo l'altro, una mano dopo l'altra.

Quando giunse là dove la ciminiera cominciava a restringersi gettò uno sguardo verso il basso ma non riuscì a scorgere Derno, che forse si era acquattato. Si fermò per qualche istante; aveva bisogno di allentare la tensione. In quel silenzio, nel buio e nel vuoto che lo circondavano, provò allora una acuta sensazione di solitudine: gli parve di essere in un altro mondo, in un luogo senza tempo, lontanissimo dalle fatiche e preoccupazioni di ogni giorno. Preso da quelle sensazioni forti e insolite l'ascesa gli sembrò agevole e in breve raggiunse la cima.

Si afferrò con il braccio sinistro al piantone metallico che sporgeva dalla bocca e si sentì più sicuro. Una brezza vivace e carica di umidità gli sfiorò il volto e gli accese dentro un senso di libertà e di vertigine mentre il petto gli si gonfiava in un moto di soddisfazione. Sentì che la sua presenza su quella ciminiera era una sfida al fascismo, alla sua ottusità violenta, ma anche una prova per se stesso, una affermazione della sua forza e destrezza.

Con un ultimo sforzo si aggrappò al bordo di mattoni della bocca e con una mezza rotazione si sedette sull'orlo della ciminiera. Evitò di guardare il buco nero che gli stava alle spalle ma non poté fare a meno di gettare uno sguardo intorno cercando di riconoscere nel buio della notte i luoghi a lui familiari. Poco sotto intravvide le sagome dei capannoni, dei laboratori, la zona dei mulini di macinazione, il piazzale per il carico del prodotto finito illuminato dalla luce fioca dell'unico lampione. Scrutò verso l'abitato di Ventoso sperando di individuare la sua abitazione, ma non scorse che sagome nere di tetti e alcune luci in direzione di Scandiano. Da quelle parti doveva esserci anche la casa di Alma e il suo pensiero andò alla morosa: chissà cosa avrebbe pensato se l'avesse visto in cima a quella ciminiera!

Furono attimi, poi con la mano libera sfilò il bastone dalle spalle e aiutandosi con l'altra srotolò la bandiera che vi era avvolta. La brezza tese subito la stoffa e il fruscio che arrivò alle sue orecchie lo fece sorridere. Con pochi gesti precisi annodò al ferro che sporgeva dalla bocca i lacci fissati al bastone, mentre lo invase una gioia che faticava a contenere.

Era fatta! E in quell'istante il suo pensiero andò alle centinaia di lavoratori che l'indomani avrebbero ammirato quel drappo rosso sventolare beffardo sul luogo delle loro fatiche.

Ora aveva solo voglia di scendere, di condividere con Derno la soddisfazione per la riuscita dell'impresa. Tratteneva l'emozione e con raddoppiata cautela cercò con i piedi il primo piolo e iniziò la discesa, non senza aver prima dato un'ultima occhiata a quel drappo rosso: era bellissimo!

Raggiunti gli ultimi gradini si lasciò spenzolare finché si appoggiò alla balaustra e in un attimo fu tra le braccia di Derno. La sua vicinanza non fu mai così gradita: assieme guardarono verso l'alto e videro quel telo nero vibrare fra il grigiore delle nuvole. Poi con passo leggero e il cuore in tumulto si allontanarono scendendo verso il borgo.

Il mattino seguente Gino uscì di casa verso le 7 e si sentì leggero e felice come quando da bambino partiva per il suo ultimo giorno di scuola. Con il cuore in festa e la bocca piegata in un sorriso a stento contenuto, egli si unì ai lavoratori che a quell'ora, come ogni giorno, camminavano verso l'officina e per un attimo temette che gli leggessero in viso ciò che provava dentro. Ancor più forte fu l'emozione quando, usciti dall'abitato, qualcuno additò la vetta

della ciminiera su cui sventolava la fiammante bandiera rossa. Sui volti dei presenti si lessero segni di sorpresa e di meraviglia e un moto di curiosità spinse tutti ad accelerare il passo. Giunti sul piazzale dello stabilimento si unirono alle decine di operai col il naso all'insù intenti ad ammirare quello che era uno vero spettacolo, una novità assoluta. Un brusio di commenti e battute espressi sottovoce si diffuse fra quegli uomini dalle tute polverose e sulla maggioranza dei loro visi si poteva notare un aperto e sincero sorriso. Tutti comprendevano bene il significato che aveva quel drappo rosso in quel primo giorno di maggio: uno sberleffo, il gusto di una rivincita, il piacere di trasgredire, la voglia di dire ci siamo ancora, e un moto di ammirazione andò a coloro che di notte avevano fatto quella scalata per regalare a tutti quello spettacolo.

Era giunta l'ora di iniziare il lavoro e, mentre si alzavano le urla dei capi squadra che invitavano gli operai a raggiungere il loro posto, arrivò sul piazzale una Fiat 514 dalla quale scesero quattro militi, due di loro armati di moschetto. Si portarono al centro del piazzale dove stava il direttore dello stabilimento con i suoi collaboratori e si avvertì dai loro gesti che l'irritazione e l'agitazione erano massime.

Rimasero qualche minuto a consulto, poi si videro due dei militi indietreggiare di qualche passo, alzare i moschetti e sparare verso la bandiera; ma il tentativo di scalarla non sortì alcun effetto se non quello di suscitare l'ilarità contenuta dei presenti.

Allora fu dato ordine di togliere di mezzo quel vessillo imbarazzante: poco dopo si vide una tuta blu arrampicarsi lungo la ciminiera e gettare di sotto la bandiera.

Nella mattinata un dispaccio del Prefetto di Reggio E. informò Mussolini che una bandiera rossa era stata issata sulla ciminiera dello Stabilimento Calce e Gesso di Ventoso di Scandiano.

Gli autori di quel gesto, rimasto per decenni nella memoria collettiva del proletariato scandinave, non furono immediatamente individuati. Solo un anno dopo, nel corso di indagini tese allo smantellamento della rete clandestina del partito comunista, la polizia politica fascista riuscì a mettere le mani su Gino Bassi, ad arrestarlo e attribuirgli, grazie forse a qualche infiltrato, la responsabilità di aver issato la bandiera sulla ciminiera.

Una nota della Prefettura di Reggio E. del 18 gennaio 1933 inviata al Casellario Politico Centrale riassume la vicenda giudiziaria del Bassi:

“Nel corso delle indagini che condussero alla scoperta della organizzazione comunista in questa provincia, è risultato che il suddetto individuo, precedentemente al luglio 1932, aveva svolto attiva propaganda comunista a Ventoso di Scandiano mediante distribuzione di stampa sovversiva, e capeggiando riunioni in quella località tra gli aderenti al detto movimento. È risultato inoltre che, in occasione del 1° Maggio 1931, issò una bandiera rossa sulla ciminiera della fabbrica “Calce e Gesso” di Ventoso e che nello stesso anno, in varie riprese, diffuse, spargendoli su strade di campagna, in ore notturne, numerosi manifestini sovversivi.

Con rapporto in data 30 settembre 1932..., fu denunciato in istato d'arresto, al Tribunale Speciale per la Difesa dello Stato, per i reati di ricostituzione del disciolto partito comunista, per avervi appartenuto e per aver fatto propaganda, ma, per intervenuta amnistia, il 18 novembre u.s., venne dimesso dal carcere. Il medesimo non ha pregiudizi penali e, in precedenza, non era politicamente noto. Trasmetto due copie della sua fotografia e trascrivo i suoi connotati...”.

NOTE

- 1 Le informazioni contenute in questo articolo sono tratte da: Archivio Centrale dello Stato, Casellario Politico Centrale, Roma: Bassi Gino, busta 392, fasc. 115312; Basenghi Ivan-Della Casa Cecilia, Un paese nella polvere. Storia di uomini e di pietre, Ca' de Caroli, Ventoso, Calce gesso e cemento nello scandinave; Casalgrande, 2005; Il Solco Fascista, 30 aprile 1931.
- 2 Gino Bassi partecipò come partigiano combattente alla guerra di Liberazione, inquadrato nella 76^a Brigata S.A.P.

Zaira Veratti, una vita da romanzo

a cura di Paolo Vecchi e Paolo Simonazzi

Zaira Veratti nasce in una casa di contadini di fronte alla chiesa di Buonacompra, frazione del comune di Bondeno, provincia di Ferrara, il 17 maggio 1919, da Margherita Brunelli, che faceva la mondina tra il Piemonte e il Pavese. Il cognome di Veratti le deriva dall'uomo che più tardi sposa sua madre e al quale lei rimarrà sempre molto legata. Zaira segue la famiglia in Piemonte, dove il padre putativo fa il bergamino (bovaro). I suoi studi si fermano alla prima elementare, dunque è analfabeta. Da giovanissima comincia a fare la mondina e altri lavori agricoli.

Durante la RSI si unisce ai partigiani della val d'Ossola comandati da Cino Moscatelli, che sarà uno dei liberatori di Milano. Fa la staffetta, prepara da mangiare ma, riferisce Zaira, porta sempre con sé un piccolo mitra. Quando la madre di Moscatelli si nasconde in un convento, lei e il figlio Cino la vanno a trovare, entrambi vestiti da suora. Zaira è un animo semplice, ce l'ha coi fascisti che aveva visto picchiare i suoi cugini socialisti, ma non con Mussolini che non vuole criminalizzare e che secondo lei ha fatto delle cose buone per i poveri. Secondo Zaira il Duce è stato rovinato dai camerati che gli stavano intorno. Ha un buon ricordo anche di Donna Rachele, perchè qualche volta le ha fatto l'elemosina. Non è anticlericale ma ha votato per lo più "falce e martello".

Nell'immediato secondo dopoguerra la troviamo in Lomellina e a Vercelli ha un fidanzato ferroviere di nome Natale. Le piace il cinema. Un giorno ci va con un'amica, c'è un controllo della polizia, non ha i documenti. Un poliziotto si dice disposto a chiudere un occhio se lei sarà gentile con lui. Zaira, furibonda, gli pianta le unghie in faccia graffiandogliela a sangue e gli strappa perfino la divisa. La arrestano, c'è il processo, nel quale viene difesa dall'avv. Pattoia del foro locale, che lei paga con delle uova. Prima della sentenza vede il poliziotto e minaccia di sottoporlo allo stesso trattamento se dovesse incontrarlo di nuovo. Condannata a sei mesi, in carcere fa la scopina.

Nel dopoguerra sposa Pierino Colombo di Settimo Milanese, quartiere operaio, nonostante la contrarietà della famiglia di lui. Il marito, poliomieltico, aveva studiato musica, lei dice diplomandosi maestro di pianoforte, comunque è suonatore di fisarmonica. Vivono facendo gli ambulanti, girando i mercati e le fiere tra Lomellina e Monferrato con una motocarozzetta a tre ruote. Lui suona, lei vende i pianeti della fortuna e Lilli, la loro cagnina ammaestrata, gira tra la gente alzandosi sulle zampe posteriori, con al collo un cestino per raccogliere i soldi. Mario, il pronipote di Pierino, ricorda quando nei primi anni Cinquanta, in occasione di una qualche festa, entravano rombando col loro mezzo, su cui c'era sempre la cagnetta, nei cortili di Baggio (MI) dove allora abitava. Mario ricorda Pierino e la sua fisarmonica e la Zaira che volteggiava a suon di musica come una gitana. Alla sera, a volte piuttosto brilli, con qualsiasi tempo ripartivano e si allontanavano sferragliando tra il fumo e il rumore della motocarozzetta. Vivono a Mortara fino alla morte di Pierino, nel 1970, dopo aver svolto quella attività per una quindicina d'anni.

Da questo momento Zaira fa perdere le sue tracce, tanto che il nipote Mario pensa sia morta. Fa una vita da clochard, girando l'Italia a piedi o in treno, naturalmente senza pagare il biglietto. Conosce gli Orfei e lavora per il loro circo, lei dice anche come trapezista, più probabilmente come donna di fatica. Per qualche tempo divide la campina con una famiglia di zingari, i Truzzi. Impara qualche parola di Sinti, perciò oggi può sostenere di aver chiesto l'elemosina (manghel) ma non rubato (ciorel). Infatti Zaira per i suoi trascorsi e i suoi spostamenti parla un dialetto tutto suo fatto da parole ferraresi, piemontesi, zingare, ecc. Di solito dorme nelle stazioni o sulle panchine, ma ogni tanto trova qualcuno che la ospita. D'estate va in Romagna ad aiutare un'amica che vende le piadine. Vive della solidarietà della gente, nei bar trova sempre qualcuno che le offre da mangiare, perchè si fa benvolere per la sua simpatia. Gira soprattutto al nord e al centro ma si spinge anche al sud. A Bari viene ricoverata e registrata in ospedale in seguito alla frattura a un piede.



*a sinistra: Zaira Veratti nel 1987 a casa Simonazzi con "Pavolo": così chiama Paolo nel suo dialetto misto.
a destra: Zaira riceve il saluto del Presidente della Repubblica Oscar Luigi Scalfaro*

Zaira arriva a Reggio Emilia la sera del 22 dicembre 1984. Dorme su una panchina nella zona della stazione, comincia a nevicare. I vigili la vedono e la portano da Don Daniele Simonazzi, in via Adua. La madre del parroco pensa di ospitarla, dapprima solo per qualche giorno. La fa lavare, sciogliendole la lunga treccia di capelli appiccicosi. Zaira si trova bene, sembra disponibile a fermarsi. Ma ogni sei o sette mesi parte con il fagotto delle sue quattro cose, andando a piedi alla stazione. Non vuole pesare, ma dentro di lei scatta anche il richiamo della vita nomade. Se ne va alla mattina presto per paura che qualcuno la voglia trattenere. Poi, quando è stanca perchè l'età comincia a farsi sentire, chiama da un bar (ha una foto della famiglia Simonazzi con il numero di telefono): è a Senigallia, o a Forlimpopoli, o in Piemonte, o su una panchina a Reggio. È stata via anche tre mesi. Poi dai primi anni novanta si stabilizza definitivamente nella casa che l'aveva accolta tanti anni prima. Fino al febbraio del 2015 è autonoma, fa ancora qualche lavoro domestico. Poi si rompe il femore, cammina col girello, adesso vive in una casa protetta di Reggio Emilia ma, a novantasei anni, ha ancora una sua schietta lucidità.

Zaira aveva conosciuto Oscar Luigi Scalfaro quando faceva il giudice a Novara. Lui e sua figlia le facevano l'elemosina. Quando l'ormai ex Presidente della Repubblica è venuto a Reggio, in visita all'Oratorio don Bosco di via Adua, l'ha vista e si è ricordato di lei.

Di lei non si può non ricordare la sua fede. È la fede dei più piccoli, è la fede delle persone del Vangelo. Come ci ricorda Don Daniele Simonazzi va rimarcato il suo modo di dare la pace, data rigorosamente a tutti con un bacio su entrambe le guance e la sua preghiera dei fedeli attenta alle persone chiamate per nome, a quelle che non ci sono più ed a quelle che ci attendono.

La vita di Zaira Veratti meriterebbe un romanzo, o un film. Questo abbozzo di biografia, troppo veloce e inevitabilmente lacunoso, è basato sui suoi ricordi e di quelli di chi gli è stato attorno.

FLORIO CARNESECCHI
La lucertola con du' code
Storie tra la Val di Cecina e Siena

Arcidosso (GR), Effigi, 2015, p. 266, € 16

recensione a cura di **GIANCORRADO BAROZZI**



Il titolo di questo libro pieno di “storie vere” sentite dire nel dopoguerra in famiglia o negli anni Settanta dai compagni di una sezione senese del PCI, rimuginata per lungo tempo nella mente dell'autore e finalmente rinarrate da lui come lascito da tramandare ai propri figli, allude a una strana scoperta fatta da Carnesecchi, poco dopo essere tornato ad abitare in campagna, presso un piccolo podere a mezza costa sulle colline senesi.

La mitica “*lucertola con du' code*”, leggendario oggetto del desiderio del mondo contadino, in quanto ritenuta apportatrice di fortuna, stava lì, nei pressi di quel podere, a scaldarsi al sole di maggio distesa su un mattone. Sin dall'infanzia, avendo sentito favoleggiare di lei, l'autore l'aveva cercata qua e là, senza mai però trovarne traccia, e quando, in età adulta, si era ormai convinto che “questo animale fosse un sogno” privo del benché minimo riscontro nella realtà, essa gli appare all'improvviso in tutta la sua enigmatica fisicità. Emblema araldico di una Toscana rustica e selvatica, fatta di gente semplice e priva di blasoni, se non quelli popolari affibbiati per scherno agli abitanti dei paesi vicini, quel rettile biforcuto riporta l'autore indietro nel tempo e gli fa ricordare tutte le cose viste e soprattutto quelle udite durante l'infanzia.

In quegli anni gli adulti commentavano tra loro la guerra appena finita, rammentavano i nomi dei propri morti, gli eccidi nazi-fascisti, gli scampati pericoli, le gesta dei partigiani, e i bambini rimanevano stupiti nell'ascoltare quell'intrico di storie che sembravano venir fuori dai poemi di Omero. Frammenti epici narrati oralmente a veglia, o richiamati solo per sommi capi, mediante fuggevoli accenni riferiti a fatti che era forse ancora troppo doloroso rievocare nei dettagli, ma che trovarono ugualmente il modo di imprimersi nella mente di chi li aveva potuti orecchiare da piccolo tra le mura di casa. E poi, sempre sollecitata dall'apparizione della mitica lucertola, la memoria dell'autore passa agli anni della “ricostruzione” vissuta nei luoghi abitati dalla sua famiglia in Val di Cecina. Un mondo popolato di minatori e di operai delle industrie estrattive che trasformarono il paesaggio “dantesco” di quelle terre, bonificandolo dalle esalazioni velenose che ne ammorbavano l'aria. Numerose però furono in quell'epoca le vittime causate dalle inadeguate misure di sicurezza dovute all'avidità delle società concessionarie che sfruttavano fino all'estremo le risorse naturali e la manodopera del luogo. Il disastro minerario di Ribolla, il più grave avvenuto in Italia, in cui per le esalazioni di grisù perirono in galleria in un sol giorno (il 4 maggio 1954) 43 operai, viene anch'esso ricordato in un toccante capitolo del libro (alle pagine 206-212). Il tragico episodio è giustamente inquadrato da Carnesecchi nel contesto ambientale di quella “terra del diavolo” e in un panorama culturale presidiato come numi tutelari dalle figure di Bianciardi e Cassola. Ma, dal momento che, come scrive l'autore nell'introduzione, “non si voleva rifare il neorealismo né ritrovare la ‘madeleine’ della zia”, gli echi che in questo libro maggiormente si avvertono sono quelli di altri autori di matrice toscana, testimoni di quel particolare gusto per il “magico quotidiano” impersonato, ad esempio, dai personaggi “semplici” di Nicola Lisi o dai “buffi” di Aldo Palazzeschi.

La spontanea capacità di cogliere nella realtà di tutti i giorni gli aspetti comici e quelli più assurdi, che sta alla base delle affabulazioni orali e di tanta parte della novellistica toscana delle origini (dal Sacchetti al Lasca, senza voler qui scomodare il Certaldese), riaffiora intatta nella sua naturale freschezza anche in queste pagine dall'apparenza volutamente svagata e così poco letteraria. L'autore è un autentico esperto di narrativa orale, nel recente passato ne ha studiato con cura gli aspetti stilistici e strutturali, recuperando con scrupolo filologico, assieme ad Aurora Milillo, i testi ottocenteschi di Ciro Marzocchi, un corrispondente del glottologo Domenico Comparetti e collettore nel Senese di un vasto *corpus* di novelline popolari; ha inoltre documentato la diffusione del tema comico del paese degli sciocchi, a partire dal “caso” degli abitanti di Montieri seguendone in prospettiva storica le tracce anche fuori d'Italia. Insomma, avrebbe avuto tutte le carte in regola per analizzare e scomporre in modo asettico e scientificamente irreprensibile

anche l'eterogeneo repertorio di narrazioni orali entrate a far parte del suo personale bagaglio di conoscenze. Se in questo libro non l'ha fatto è perché ha preferito anteporre al *rigormortis* di una perfetta anatomia, che avrebbe finito col lasciare sul tavolo di dissezione un corpo inerte, l'auscultazione partecipe dei segni vitali tuttora presenti in quell'organismo che forma una parte assai consistente della sua stessa memoria.

Per riuscire nell'intento e preservare ogni "gomitolo" di storie venutosi a creare attraverso i molteplici contatti intrattenuti nel corso degli anni con i propri genitori, con i parenti, con gli amici di paese e con i compagni di partito, l'autore si è servito di un modello che, da Sharazad in poi, ha assicurato successo a chiunque abbia osato praticarlo: incastrare l'uno nell'altro un'infinità di racconti così da comporre un iper-testo dall'apparenza inestricabile e fitto di rimandi interni, tale da sembrare espandibile all'infinito. Per orientarsi in questo coacervo di fili intrecciati che formano uno smisurato tappeto non c'è che un mezzo, anch'esso già ampiamente collaudato da un particolare genere di racconti diffuso ovunque nel modo: affidarsi al prodigioso intervento di un animale soccorrevole.

Come certe bestiole aiutanti che all'improvviso fanno capolino per trarre d'impacciogli eroi delle fiabe, anche la lucertolina dalla coda biforcuta guida il narratore di questo "caotico", bellissimo libro scritto da Carnesecchia recuperare uno a uno tutti i nomi (e persino i soprannomi) e a rinarrare per filo e per segno le avventure di cui furono protagonisti uomini e donne appartenuti a un universo familiare, fortemente radicato (come in verità capita più nelle leggende popolari, che nelle fiabe) in un territorio locale definito con precisione estrema, saturo di punti di riferimento e di toponimi bene individuati, che non lasciano spazio alcuno all'immaginazione del lettore, obbligandolo a ripercorrere, passo dopo passo, assieme al narratore le varie tappe della sua concreta esperienza di vita.

Un'esperienza che l'ha posto non al centro, ma "nei dintorni dell'azione" facendo di lui, più che un autentico protagonista delle vicende storiche narrate, un semplice "testimone auricolare" (secondo l'appropriata definizione coniata da Elias Canetti) di cose capitate ad altri. "Di pochissimi fatti – scrive l'autore nell'introduzione – sono stato protagonista, di pochi spettatore. La maggior parte delle storie fa parte del mio bagaglio perché qui sono accostate le narrazioni che più mi hanno colpito o di cui mi sono ricordato in questa fase della vita". E il merito di tutto ciò, egli ha voluto insinuare nella scelta del titolo dato al proprio libro, va tributato all'inattesa epifania di quella pigra lucertola dotata di una duplice coda: un piccolo prodigio della natura che, al tempo stesso, stando alla fantasia di chi scrive, appare come l'icona immaginaria dei due sensi (letterale e metaforico) riposti in ogni narrazione considerata degna di essere tramandata ai posteri affinché la catena della memoria non venga a interrompersi.

Il maiale visto dalla Toscana

di Alessandro Bencistà

Per chi è cresciuto nella campagna fiorentina ed ha vissuto l'ultima stagione della mezzadria (che ancora si ostina a chiamare civiltà contadina) l'alimentazione che ha accompagnato la crescita di tutta una generazione è in gran parte legata ai cibi che oggi si reclamizzano con la formula quasi matematica di chilometro zero (Km 0 ...) e con l'appellativo di dieta mediterranea, una delle culture inserita fra le eccellenze ONU, da proteggere e salvare.

Fra i prodotti dell'agricoltura che per secoli hanno costituito la base quasi unica dell'alimentazione contadina il maiale, insieme al pane, al pecorino e al vino, apportava la maggior parte delle calorie indispensabili alla crescita e all'enorme consumo di energia che richiedeva il lavoro della terra che, come si diceva fra noi, va guardata in faccia.

Sopravvivere alla guerra e al dopoguerra, con la diffusa disoccupazione, le malattie, la miseria che avevano colpito anche la nostra famiglia non era stato facile, ma crescere in campagna, in mezzo ai nostri amici contadini è stato un dono della Provvidenza; come dicevano i partigiani, la nostra arma migliore furono i contadini.

E in ogni podere si allevavano almeno un paio di maiali, alimentati con i rifiuti quotidiani della cucina familiare che la massaia raccoglieva in un secchio e alla sera finivano nel trogolo (allora non c'era bisogno della raccolta differenziata), insieme alle ghiande che cadevano dalle grandi querce presenti in tutta la valle, la cui raccolta era uno dei lavori affidati ai bambini e alle donne che dopo le giornate di vento riempivano le cistelle. "Il maiale che sogna la ghianda" recitava un antico detto quando si desiderava qualcosa difficilmente raggiungibile.

E al maiale sono legati anche i miei primi e sfumati ricordi di vita, da quello rubato dai tedeschi e macellato nell'aia di una casa colonica, al sangue regalatoci dal norcino; con l'aggiunta di qualche manciata di farina e una spolveratina di zucchero il babbo ci preparava una prelibata cena: a Greve in Chianti si chiamava migliaccio (a Firenze roventino), la nostra piadina.

Il giorno della lavorazione del maiale era una mezza festa, e al contadino dopo la divisione col padrone e col norcino ne restava abbastanza per consumare durante l'anno: a cominciare dal prosciutto, il più prezioso derivato della lavorazione, insieme al salame, alla finocchiona, alla carnesecca che si mantenevano più a lungo. La salsiccia raccolta in lunghe corone e appesa al soffitto era un'altra delle eccellenze da serbare. Più deperibili altre parti meno pregiate ma altrettanto prelibate come il capofreddo, il burischio, i ciccioli; infine le vesciche riempite di lardo.

Nei giorni seguenti la lavorazione si consumavano le parti meno nobili (ma non meno gustose) come la rostinciana, il fegato e il budello.

I miei ricordi più lontani sono legati ai fegatelli, che insieme agli uccellini costituivano il piatto principale per la mia festa (15 novembre), una tradizione che per anni ho mantenuto inalterata anche se da molti anni sono scomparsi gli uccellini che non catturo più con le tagliole. "Il vero paternostro è il fegatello" imparerò molto tempo dopo studiando la letteratura. Conservati sotto lardo in un vaso di vetro si mangiavano in estate. Ormai scomparso è invece il budello, che lessato e condito con sale e pepe era un desinare da leccarsi i baffi; un nostro vecchio amico durante una cena sull'aia ebbe il coraggio di mangiarsene un metro e mezzo, senza tralasciare la rostinciana e i fegatelli.

E a proposito di cene pantagrueliche voglio ricordare anche il primo sindaco dopo la Liberazione che dopo una delle sue cene in fattoria volle festeggiare l'uccisione del maiale concludendo il pasto con dodici salsicce arrostate, e fu la sua ultima cena. Pochi anni dopo gli dedicarono una via del paese.

Ci sarebbero ancora tante cose da dire sul maiale ma non mi voglio dilungare oltre nel riesumare vecchi ricordi, anche perché queste brevi note compaiono in una rivista emiliana e parlare del maiale in trasferta si rischia di fare una brutta figura.

Aggiungo soltanto una nota nostalgica sul maiale di una volta, quello che veniva allevato nelle famiglie dei contadini era tutt'altra cosa dalla produzione industriale di oggi rivolta soltanto a produrre prosciutti; il grasso di una rostinciana o di una bisticchina nell'arista era pura poesia, specialmente con contorno di rape nostrali (quelle di Bertoldo) raccolte dopo le brinate invernali e strascicate in padella. Un ulteriore suggerimento per le eccellenze ONU.

P.S. Per chi volesse saperne di più, la mia personale etica maialesca è raccolta nel libro:

IL MAIALE DALL'ARISTA ALLO ZAMPONE

con la versione integrale de: "L'ECCELLENZA ET TRIONFO DEL PORCO"

di Giulio Cesare Croce - Edizioni Polistampa, Firenze 2007

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 4° - n. 13 (100) - APRILE 2016

redazione

Bruno Grulli (proprietario e direttore - RE)

Paolo Vecchi (direttore responsabile - RE)

Giancorrado Barozzi (MN), Marco Bellini (PR), Daniele Bicego (MI), William Bigi (RE), Gian Paolo Borghi (BO), Antonietta Caccia (IS), Franco Calanca (BO), Antonio Canovi (RE), Stefania Colafranceschi (Roma), Ciro De Rosa (NA), Giovanni Floreani (UD), Nicoletta Fontanesi (RE), Luciano Fornaciari (RE), Ferdinando Gatti (MO), Luca Magnan (PC), Remo Melloni (RE), Silvio Parmiggiani (RE), Franco Piccinini (RE), Emanuele Reverberi (RE), Pierangelo Reverberi (RE), Paolo Simonazzi (RE), Placida Staro (BO), Andrea Talmelli (PR), Riccardo Varini (RE).

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.

Dal 14 maggio 2016 la Piva dal Carner è gemellata con Utriculus

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

in copertina: La musa di Edimburgo (di Ferdinando Gatti)

il presente numero di La Piva dal Carner è di 40 pagine