

LA PIVA DAL CARNER

opuscolo rudimenatale di comunicazione a 361°



sommario

GIANCORRADO BAROZZI	
Il saluto	3
GIANPAOLO BORGHI	
In memoria di Febo Guizzi (1947-2015)	4
BRUNO GRULLI	
Un ricordo di Febo Guizzi	5
ILARIO MEANDRI e GUIDO RASCHIERI	
Febo Guizzi	5

la tribuna

ETTORE CASTAGNA	
Tarantella pop e pensiero musicale unico	7
SALVATORE ESPOSITO	
La notte della Taranta, riflessioni critiche e prospettive future	9
VINCENZO SANTORO	
Luci ed ombre del “caso Salento”	11

la piva

FABIO PAVETO	
La musa, futuro della vecchia cornamusa delle Quattro Province	14

contributi

BRUNO GRULLI	
Il ballo antico nella collina Reggiana (2^ parte)	16
LUCA LODI & NICHOLAS MARTURINI	
Un trio eccezionale	30
ANDREA TALMELLI	
Questioni metriche e ritmiche nelle influenze tra musica ‘colta’ e musica ‘etnica’ (2^ parte)	39

non solo folk

BRUNA MONTORSI	
Burkina Faso, Diretta di un colpo di stato ed una ninna nanna in lingua morè	46
FRANCO PICCININI	
Florinda, disfattista e antifascista, da Meletole di Castelnuovo Sotto a Milano	48

Il saluto

di Giancorrado Barozzi

Giunto alla quarta annata della nuova serie, questo numero della rivista si apre, purtroppo, con un triplice, doveroso ricordo dell'illustre etnomusicologo, e caro amico di gran parte di noi (autori e lettori de "La Piva del Carner"), Febo Guizzi, prematuramente morto a Milano il 3 dicembre scorso. I contributi di Gianpaolo Borghi, di Bruno Grulli e di Ilario Meandri redatto in collaborazione con Guido Raschieri rendono conto dei molteplici aspetti, di carattere scientifico, didattico e umano, che hanno caratterizzato l'impegno profuso per decenni in campo etnomusicologico dal collega scomparso, il quale ha lasciato un vuoto incolmabile in tutti quanti hanno avuto il privilegio di conoscerlo di persona o hanno avuto modo di apprezzarlo attraverso gli esiti editoriali delle sue ricerche.

La sezione **la Tribuna** accoglie tre distinti interventi, di Ettore Castagna, Salvatore Esposito e Vincenzo Santoro, che ridiscutono in modo critico, ma in toni sempre pacati ed equilibrati, a proposito di certi aspetti della danza popolare e della "Notte della Taranta" già affrontati nel numero precedente nei due provocatori contributi apripista firmati da Pino Gala e Giancorrado Barozzi.

Com'è consuetudine della rivista, la sezione intitolata **La Piva** accoglie anche in questo numero uno specifico contributo sugli strumenti aerofoni della nostra tradizione musicale: è ora la volta dell'articolo di Fabio Paveto riguardante il declino (a partire dagli anni '40 del Novecento) e la successiva rinascita, in epoca più recente, soprattutto per merito di Ettore Losini detto Bani, de la müsa, la tradizionale cornamusa delle Quattro Province.

Nella sezione **Contributi** Bruno Grulli dà seguito a una sua approfondita indagine etno-micro-storica intorno al "Ballo antico nella collina reggiana" (2^a parte) e ai loro protagonisti, impreziosendola con alcune trascrizioni musicali di corredo effettuate da Renzo Gambarelli e Alfonso Borghi sulla base di registrazioni effettuate al magnetofono nel 1982; mentre i giovani "sunadùr dla Bàsa" Luca Lodi e Nicholas Marturini presentano, in "Un trio eccezionale", le trascrizioni di alcune interviste da loro realizzate lo scorso anno presso tre anziani suonatori della Pianura Reggiana: Lando Vezzali, Remo Rustichelli e Lino Davoli, nati tra il 1920 e il 1931; contributo, quest'ultimo, che si fa particolarmente apprezzare come un valido modello di dialogo tra generazioni solitamente considerate, al giorno d'oggi, troppo distanti l'una dall'altra. Nella medesima sezione Andrea Talmelli prosegue poi il suo mini-ciclo di lezioni sulle reciproche influenze (metriche e ritmiche) tra parola e musica, oltre che tra musica "colta" e musica "etnica", già avviato nel numero precedente. Le illuminanti comparazioni qui istituite da Talmelli contribuiscono ad avvalorare, l'effettiva esistenza di quel duplice processo di "circolarità" che contraddice e vanifica l'ipotesi di ogni rigida separazione tra "alta" e "bassa" cultura.

Nella sezione conclusiva, **Non solo folk**, gli orizzonti del numero si allargano, come al solito, sia in senso geografico che tematico: dal Burkina-Faso, Bruna Montorsi, responsabile del settore istruzione ONG Bambini nel Deserto, invia questa volta una sua drammatica testimonianza oculare sul colpo di stato militare perpetrato il 16 settembre dello scorso anno dalla Guardia Presidenziale e sull'immediata, ferma reazione popolare seguita al putsch; la testimonianza comprende al suo interno anche la trascrizione in lingua moré, con traduzione a fronte, di una poetica ninna nanna appartenente al repertorio popolare di quel travagliato paese. Proseguendo un'originale consuetudine già sperimentata nei numeri precedenti, si è infine cercato di dare voce anche in questo fascicolo a una delle innumerevoli persone, forse un tempo ritenute "vissute senza lasciare traccia alcuna", che in realtà hanno invece anch'esse saputo fornire un loro fattivo contributo alla storia (o meglio, all' "anti-storia") d'Italia: in questo caso, Franco Piccinini è riuscito a ricostruire, tramite la documentazione conservata presso il CPC dell'Archivio Centrale dello Stato, la suggestiva biografia della "disfattista e antifascista" Soncini Florinda fu Noè, originaria di Meletole.

In memoria di Febo Guizzi (1947-2015)

di Gian Paolo Borghi



Lo scorso 3 dicembre è scomparso Febo Guizzi, uno tra i più importanti studiosi italiani delle discipline etnomusicologiche. Docente di Etnomusicologia all'Università degli Studi di Torino, a partire dagli anni '70 ha condotto numerose e approfondite ricerche sul campo in Italia e in vari altri paesi. Inizia ad affermarsi tra gli studiosi anche grazie alla progettazione di eventi espositivi di rilevante spessore. Ricordo, in particolare, la mostra su *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, curata in collaborazione con Roberto Leydi, ospitata tra il 1983 e il 1984 in prestigiose sedi a Venezia, Angera, Bologna, Milano, Castelfidardo e Roma. Due i fondamentali cataloghi a corredo espositivo che cura sempre con Roberto Leydi: il primo, provvisorio, omonimo della mostra (Libricoper, Bologna, 1983), il secondo dal titolo *Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia* (Bulzoni, Roma, 1985).

Agli strumenti musicali ha dedicato vari altri suoi prestigiosi lavori, tra i quali: *Per la conoscenza, lo studio e la conservazione degli strumenti della musica popolare*, in "Culture musicali" (4, 1983); *Le zampogne in Italia*, Rizzoli, Milano, 1983 (con Roberto Leydi); *Strumenti musicali popolari in Sicilia*, Edikronos, Palermo, 1983 (con Roberto Leydi); *Gli strumenti musicali e l'etnografia italiana (1881-1911)*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1996 ("Alia Musica". 3); *Guida alla musica popolare in Italia. 3. Gli strumenti*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2002 ("Alia Musica". 8).

Febo Guizzi ha pure prestato particolare attenzione allo studio e alla classificazione degli strumenti musicali etnici e popolari, conservati in varie raccolte pubbliche, istituendo, tra l'altro, il "Museo del Paesaggio sonoro" di Riva presso Chieri, nell'hinterland torinese (con Domenico Torta) e realizzando il catalogo della mostra *Uomini e suoni. Strumenti musicali del Museo Arti Primitive Dinz Rialto di Rimini*, edito nel 1985 dalla fiorentina La Casa Usher (con Alessandro Sistri).

Si legge nel suo curriculum accademico che ha indirizzato particolarmente i suoi studi specialistici nei settori etnomusicologico, antropologico-musicale, etno-organologico e iconografico-musicale. Intorno a queste tematiche ha prodotto lavori di grande interesse, tra i quali: *Considerazioni preliminari sull'iconografia come fonte ausiliaria nella ricerca etnomusicologia*, in "Rivista Italiana di Musicologia" (1, 1983); *Le forme dei suoni. L'iconografia del tamburello in Italia*, Comunità Montana Zona E, Firenze, 1989 (catalogo dell'omonima mostra di Firenze; con il curatore, Nico Staiti); *Corni, strepiti, diavoli e Giudei. Le raffigurazioni del Cristo deriso e il "demoniaco" nei rituali della Passione*, in F. Castelli (a cura di), *Charivari. Mascherate di vivi e di morti. atti del V Convegno Internazionale (Rocca Grimalda, 7-8 ottobre 2000)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2004; *Pifferi e tamburi. Musiche e suoni del carnevale di Ivrea*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2006 ("Alia Musica". 10; con Ilario Meandri, Guido, Lucca, 2013 (a sua cura e con saggi di Febo Guizzi, Giulia D'Angelo, Guido Raschieri e Nico Staiti); *Maschere di suoni. Costruzione del caos e affermazioni di sé. Per un'antropologia sonora della liminarietà contemporanea*, Libreria Musicale Italiana Raschieri, Ilario Meandri e Mario Calderaro).

È stato inoltre curatore del saggio introduttivo, traduttore e autore delle note del libro, a cura di Anthony Baines, *Storia degli strumenti musicali. Con un glossario di termini tecnici e acustici* (Rizzoli-Biblioteca Universale, Milano, 1983), oltre che revisore dell'ultima edizione del volume, di Roberto Leydi, *L'altra musica. Come abbiamo incontrato*

e come abbiamo creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche, Universal Music MGB Publications e Libreria Musicale Italiana, Lucca 2008 ("Le sfere".47).

Ha curato convegni di alto prestigio culturale, ha fatto parte di comitati scientifici di riviste specializzate italiane e straniere, nonché della commissione scientifica del "Fondo Roberto Leydi" istituito a Bellinzona, nella Svizzera italiana.

Nel porgere le condoglianze ai familiari, la nostra rivista rende omaggio a uno Studioso che ha fatto conseguire prestigiosi traguardi all'etnomusicologia italiana.

Un ricordo di Febo Guizzi

di Bruno Grulli

La scomparsa di Febo Guizzi mi ha addolorato ma non mi ha sorpreso; già sapevo del suo stato di salute tramite le mail che mi inviava ed alle quali rispondevo cercando di dargli speranza. È inutile dire quale perdita sia stata la sua per il mondo della ricerca sulla musica e sulla cultura popolare. Febo per me è stato il personaggio chiave del mondo della piva fin da quando lo conobbi nel 1980, colui che sapeva sullo strumento le cose che non sapevo io. Era venuto con Leydi a farmi visita in Municipio a Reggio per vedere la piva del Cioccaia e di quel giorno ricordo quando prese il chanter di detta piva e cominciò a suonarlo svegliando dal torpore i colleghi che stavano negli uffici concomitanti.

Da quella data ci siamo sentiti diverse volte, inutile dire per chi lo ha conosciuto, con quali toni e con quali argomenti. Nel 2010 avevamo avuto uno scambio di opinioni sulle ipotesi di provenienza della sua piva e su quelle di Selva del Bocchetto (Terenzo – PR) che sfociarono nella P.d.C. n. 71/2011. Poi aveva collaborato con la Piva dal Carner n.6 /2014 inviandoci le foto ed i disegni della sua cornamusa. Restammo d'accordo che finito il suo biblico trasloco saremmo andati a trovarlo. Ma ciò non avvenne.

Ora voglio solo ricordare il rigore col quale affrontava le tematiche ma anche la sua impenetrabilità e la profondità del suo sapere. Voglio sperare due cose: che il suo sapere venga diffuso e che se si parlerà di lui o si farà qualcosa per lui questo avvenga nel rispetto del suo rigore. Ciao Febo, per queste feste di fine anno abbiamo dovuto rinunciare ai tuoi auguri musicali per posta elettronica ai quali mi ero abituato.

Febo Guizzi

di Ilario Meandri e Guido Raschieri (Etnomusicologia, Università degli Studi di Torino)

Con la scomparsa di Febo Guizzi, avvenuta a Milano il 3 dicembre 2015, il mondo degli studi sulla musica popolare in Italia perde una delle sue personalità più illustri. Nato a Spoleto il 25 marzo 1947, da padre umbro e madre croata, ha vissuto gran parte della sua vita a Milano, dove è diventato strettissimo collaboratore di Roberto Leydi, padre dell'etnomusicologia in Italia. Iniziò la sua attività di docente universitario a Ravenna e, dal 1999, ha insegnato al DAMS dell'Università degli Studi di Torino, presso il Dipartimento di Studi Umanistici, dove era professore ordinario

di Etnomusicologia. È stato uno dei principali etno-organologi a livello mondiale. Ha condotto e pubblicato studi fondamentali sugli strumenti della musica popolare, innestando in Italia un indirizzo scientifico all'organologia in precedenza inedito. Dal 2000 ha avviato ricerche su musica e carnevali tradizionali inaugurando un approccio innovativo al rapporto tra la festa, la sua sonosfera e i soggetti che vi partecipano. Si è dedicato, dagli anni '70, alle ricerche sulla musica popolare e di tradizione orale, con particolare attenzione alla musica strumentale e agli strumenti musicali; ha condotto, da allora, numerose ricerche sul campo in Italia e in altri Paesi (Croazia, Bosnia e Herzegovina, Perù, Bolivia). Si è anche interessato di musica medievale, contribuendo, negli anni Settanta, alla fondazione del gruppo strumentale e vocale "Alia Musica". Ha condotto studi sistematici nel campo dell'etno-organologia, sia attraverso l'indagine sul terreno, sia compiendo ricognizioni e catalogazioni presso le più importanti raccolte di strumenti musicali in Italia e in altri Paesi; ha in particolare diretto lo studio degli strumenti musicali etnici e popolari del Castello Sforzesco di Milano, del Museo Teatrale alla Scala di Milano, della Collezione Teatrale Marco Caccia di Romentino di Novara, delle raccolte del Comune di Castelfranco Veneto, delle Civiche raccolte d'arte antica del Comune di Torino, dell'ex Museo delle arti primitive Dinz Rialto di Rimini (ora Museo degli sguardi) e del Museo del Paesaggio sonoro di Riva presso Chieri. Proprio quest'ultimo polo museale, fortemente voluto dallo studioso e inaugurato nel periodo di attività presso l'Ateneo torinese, è rappresentativo di un pensiero rivolto all'unità di rigore scientifico nello studio degli oggetti sonori e delle pratiche musicali di tradizione orale. Accanto alla sua attività scientifica presso enti e istituzioni museali, Febo Guizzi era anche un meticoloso e raffinato collezionista (i lettori della rivista potranno ricordare i rilievi su uno strumento appartenente alla sua collezione privata, la nota piva Guizzi). Ha promosso vari convegni di studio sulla musica etnica e popolare (alcuni dei quali nell'ambito dell'International Council for Traditional Music-UNESCO). Dal 1990 è stato membro dell'Advisory Board della rivista internazionale *Imago Musicae*, e si è qualificato come uno dei principali contributori nel settore di studi dell'iconografia musicale. Nel 2004 fu scelto come membro del comitato scientifico della rivista internazionale «Musique - Images - Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale», organo del CNRS di Parigi. Dal 2002, su proposta del Centro di dialettologia e di etnografia del Cantone Ticino di Bellinzona, entrò a far parte della "Commissione Fondo R. Leydi" istituita dal Dipartimento dell'istruzione e della cultura della Repubblica e Cantone del Ticino con funzioni di vigilanza e di consulenza nella gestione dell'archivio Roberto Leydi.

Tra i suoi ultimi lavori ricordiamo il saggio *Bolivia: i luoghi della musica*, contenuto nel catalogo dell'omonima mostra curata da Febo Guizzi presso il Museo della Montagna di Torino e visitabile sino al 28 febbraio 2016; il saggio *"Quella canzon m'intenerisce". Fanciulle, ghironde e savoirdi: realtà popolare o mito popolaresco?* la cui edizione è prevista nel giugno del 2016 per la rivista «Musique - Images - Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale» (CNRS Éditions, Parigi); Febo Guizzi, *Altre Diane*, in Giovanni Barberi Squarotti, Annarita Colturato e Clara Gorla (a cura di) *Il mito di Diana*, Firenze, Olschki [2016].

La sua straordinaria intelligenza e la lucidità interpretativa hanno portato un contributo decisivo alla ridefinizione dell'etnomusicologia e dei suoi metodi per lo studio del mondo contemporaneo e la comprensione del cambiamento culturale.

Tarantella pop e pensiero musicale unico qualche ulteriore considerazione

di Ettore Castagna

Ritorno su un argomento già considerato in passato qui sulla PdC. Effettivamente, mi sono trovato più volte a trattare il problema dell'autenticità. In questa sede (*pdc n. 1/2013 n.d.r.*) con un particolare riferimento alle musiche "tradizionali", "etniche", "folk". Si tratta di un classico dell'antropologia culturale contemporanea sul quale sono stati già scritti fiumi di carta. Discorsi da specialisti obietterete voi. Tranquillizzatevi. Sono qui per fare delle considerazioni a titolo personale mettendo volentieri da parte lo scienziato che è in me. Il dato che l'argomento sia stato trattato in ambito scientifico non vuol dire che sia stato risolto e che non rimangano nodi da sciogliere. Funziona però come sui libri di storia. Essa ci pare astratta e lontana sino a quando si parla degli egizi o degli incas. Diviene più personale, tangibile, vera quando si tratta del delitto Moro o del Boom economico, dell'emigrazione epocale degli ultimi anni. Cose che molti di noi hanno vissuto personalmente, cambiando, modificando, modulando le proprie vite immersi nel flusso storico del momento. Qualcosa che poi finisce per modificare il futuro che altro non è che quel nostro presente di tanti anni fa. Battisti cantava "Che ne sai tu di un campo di grano?" già diversi decenni addietro. Cosa ne possono sapere le generazioni giovani e meno giovani di oggi di quel campo di grano medesimo? È molto probabile che oggi sia incolto o che ci sia sopra un centro commerciale. Raramente teniamo conto di questi movimenti giganti della Storia quando siamo alla ricerca dell'autentico gnocco fritto, dell'autentica pizzica salentina, dell'autentica cornamusa bergamasca. Nessuno tiene conto più che un intero mondo contadino e pastorale italiano si è oramai inabissato fra le pieghe del tempo lasciandoci le sue testimonianze, per chi le cerca e le vuole vedere, ma smettendo di esistere, sospendendo per sempre la possibilità del contatto diretto. Oggi è la pubblicità a raccontarci di quanto è bella, antica e serena la vita in campagna che si svolge in luoghi magnifici, soleggiati, inquadrati col virato seppia mentre cinquanta anni fa migliaia di Ragazzi della via Gluck hanno scelto la strada dell'emigrazione spezzando di fatto la continuità socioeconomica ma anche emotiva e sentimentale di un mondo che "aveva perso" di fronte alle mutazioni impetuose imposte dal mercato dominante. Oggi, per certi versi, l'etnomusicologia in Europa non ha senso. L'etnomusicologia svolta in modo classico, alla ricerca di ciò che connota culturalmente una forma di espressione musicale "altra". I contadini, i pastori, i subalterni come venivano definiti un tempo, identificabili nella loro alterità non ci sono più. Si sono trasformati in consumatori della società di massa. Ecco allora che la sociologia/antropologia della musica non ha altra scelta che dimostrarsi sensibile al pop, tutto ciò che è pop è reale, è razionale, va bene, è logico ed esiste. Vale la pena di essere studiato. La ricerca si sposta, si deve spostare sulla "pizzica pop", la "tarantella pop", su tutto quello che si ritiene metta in contatto l'etnico e il pop. Anche qui nulla di male. Preoccupa invece la spocchia di taluni che credono di aver trovato la vena scientifica giusta, la cosa che vale la pena studiare, la "tradizione contemporanea", l'autentica deriva identitaria che ha senso mentre tutto il resto no. Non parlateci più allora di quei modi di suonare, di cantare, di portare il suono "di un tempo", essi sono archeologia. Ma anche non parlateci di altro che non riempia una piazza. Non potendo avere più nostalgia del passato, una certa scienza (e un certo giornalismo) ha nostalgia del futuro. Basta decidere arbitrariamente cosa ha diritto di far parte del futuro e cosa no. Si sarà trovata la pista evolutiva da studiare che manterrà in vita derive scientifiche che rischierebbero di divenire una forma di archeologia. Ribaltiamo la frittata e cerchiamo fra le pieghe del pop. Ha senso solo quello che sta sul mercato del pop. Lo scienziato e il giornalista sono affascinati dalle piazze piene, dai palchi, dalle luci, dai fumogeni. Ripeto, in tutto questo non ci sarebbe nulla di male se non che finisce per avallare il mercato, le logiche dominanti, per privare sia l'ascoltatore che il musicista del diritto al dissenso. È sempre più difficile suonare musica diversa, non conformata, non appiattita, non omologata. È sempre più difficile cercare il rapporto fra memoria e bellezza evitando la facilità di adattare la propria musica ai calchi del consumo. Chi non si omologa non piace, non viene apprezzato. Nè dal mercato né dallo scienziato che tanto si accreditano a vicenda e hanno così sempre ragione. Per fare il verso a Nanni Moretti direi che personalmente mi sono sempre trovato d'accordo con la minoranza, che ho sempre ritenuto

feconda la diversità rispetto all'omologazione, che al dogma preferisco l'eresia, che preferisco essere inaccettabile piuttosto che banale. Nel Sud Italia il processo di omologazione della "Tarantella Pop" è in atto da molti anni con i suoi successi, le piazze piene, le vendite di salsiccia e birra alle stelle, i suoi giri armonici accattivanti e le sue voci da musica leggera adattate a testi di lamenti funebri o a canti di lavoro. Si tratta di una normalissima forma del mercato e del consumo musicale e come tale non vi è nulla che mi scandalizzi. Oggi tutto è mercato. Non mi sento però tenuto ad applaudirla o ad apprezzarla perché "piace a tutti", perché "vende", perché suona al concertone del sindacato o del festival taldeitali. Nè tantomeno in quanto musicista mi sento tenuto a inseguirla per poter essere ascoltato. Piuttosto che conformarmi preferisco suonare a casa mia e pure da solo. Dall'altro lato della frittata il fatto di "piacere a tutti" non lo trovo una forma di merito. Mi chiederete ma allora tu che vuoi? Vuoi restare al modo di suonare/cantare delle registrazioni sul campo di cento anni addietro? Tutto il contrario Signor Scienziato, io reclamo il diritto di non spezzare il filo con quella cultura musicale di cui ammiro la diversità. Ma anche il diritto di fare a modo mio, secondo la strada di una sensibilità personale. Voglio coltivare il pomodoro nella terra e non nel liquido idropotonico. Oggi nella tendenza rinnovata del food questo va di moda, questo si può fare. Si difendono i coltivari, i sapori, i prodotti determinati da una manualità, da un ambiente perché se ne apprezza il gusto, il sapore, la qualità. Perché non si può fare con la musica? La modernità si ottiene solo plastificando la carta di identità o è possibile progettare una contemporaneità sulla base delle storie individuali e collettive? Sarebbe bello che si potesse scegliere il tipo di modernità/contemporaneità che gradiamo e non quella che ci viene imposta. Non ho intenzione di tuonare contro quello che avviene da tempo in Calabria, in Salento, in Campania. Mi preoccupa il contrario, ovvero che il "pensiero unico della tarantella moderna" non lasci spazio alla diversità di espressione come spesso accade nel mercato estivo dei festival e dei concerti in piazza. Non vi è nulla di male nel suonare il tamburello o l'organetto in modo "pop" ma vedo pernicioso cancellare tutti gli altri possibili modi di suonare compreso quello "storico" perché ritenuto "anacronistico", "non commerciale", non gradito al pubblico che si assiepa sotto il palco che si ammassa e urla e dice che vuole solo "quello" e non altro. Siamo al cortocircuito fra il tifo calcistico e l'ascolto musicale. L'ascolto inteso come effettiva capacità di accoglienza di una forma di espressione artistica se oggi non è morto è senz'altro molto in crisi. Per lo meno sullo scenario italiano.

La mia via personale di opposizione è continuare a fare/sonare quello che mi pare. In acustico, in elettrico e in digitale nella convinzione che la musica conta se è buona, se ha un senso, un suo linguaggio, qualche cosa da dire. E se è buona, prima o poi, da qualche parte ne rimarrà una qualche traccia, qualcuno arriverà ad apprezzarla.

La notte della taranta

riflessioni critiche e prospettive future

di Salvatore Esposito

Nell'arco di diciotto edizioni, il Festival de La Notte della Taranta da evento a dimensione locale, incentrato sull'incontro tra la tradizione musicale salentina e i suoni del mondo, si è via via trasformato non solo in una rassegna sempre più ricca, ma anche in un brand di successo, che ha contribuito in modo determinante alla crescita turistica ed economica del Tacco d'Italia. Per comprendere le dimensioni del fenomeno basta dare uno sguardo ai dati relativi alla ricaduta economica sul territorio del festival (quindici milioni di euro secondo lo studio dell'Università Bocconi di Milano), e non è un caso che Stefano Cianciotta, ricercatore del think tank Competere.eu, abbia sottolineato come questo evento sia "un modello per tutto il Mezzogiorno. Un esempio riuscitissimo di come la cultura possa generare Pil. Basta ricordare che nel 1996 i posti letto nell'area della Grecia Salentina erano poche decine e oggi sono oltre dieci mila. Ogni euro di denaro pubblico investito nel festival produce un ritorno sul territorio dalle 10 alle 12 volte superiore". Alla crescita esponenziale dei dati economici e turistici, non ha però corrisposto un percorso virtuoso di tutela del patrimonio della cultura di tradizione orale, via via marginalizzato sino quasi all'irrelevanza, con buona pace della Fondazione Notte della Taranta, istituita essenzialmente con questo scopo. La tanto favoleggiata costituzione di un archivio sonoro, la promozione di attività di studio e di ricerca sulla musica e la danza tradizionale, la valorizzazione delle tecniche esecutive per gli strumenti e il canto della tradizione, sono solo alcune delle cose che ancora mancano per creare una solida base culturale al festival salentino, evitando lo spettro di una deriva sanremese. Insomma, quella sensazione di progressivo "cupio dissolvi" che aleggiava negli scorsi anni, sembra essere nel 2015 qualcosa di più che un rischio reale, e ciò anche alla luce delle recentissime dimissioni polemiche dal comitato scientifico de La Notte della Taranta da parte del Prof. Eugenio Imbriani e di Sergio Blasi. Ridurre la storia e la memoria del tarantismo ad una serie di favolette accattivanti adatte all'audience di Facebook, veicolare una tradizione attraverso post e video piuttosto irritanti, ridurre un patrimonio culturale al numero di like, o peggio ancora abbandonarsi alla convinzione che basti la comparsata di un big della musica italiana per accendere i riflettori sulla cultura orale di una terra, sono sintomi inequivocabili della svendita di una primogenitura per un piatto di lenticchie. È chiaro che tutto ciò ha avuto un riflesso anche nelle scelte musicali che hanno caratterizzato l'evento centrale de La Notte della Taranta, ovvero il concertone, evento unico, e forse irripetibile non solo per la presenza dei vari artisti ospiti nazionali ed internazionali sul palco, ma soprattutto per gli arrangiamenti originali curati dal Maestro Concertatore, il quale rilegge la tradizione musicale salentina attraverso il suo background e la sua personale cifra stilistica. Negli anni abbiamo assistito ad attraversamenti e commistioni sonore in molti casi interessantissime, e questo con buona pace delle tante polemiche più o meno costruttive che sin dai primi anni hanno animato il confronto tra addetti ai lavori, etnomusicologi, e musicisti. Senza addentrarci in valutazioni critiche retrospettive, è importante porre l'accento su come la comune radice etimologica che lega tradizione e tradimento abbia caratterizzato tutte le diciotto edizioni del Concertone, svelandoci aspetti inesplorati della musica salentina ora nell'incontro con altre sonorità, ora nella riscoperta di radici sonore comuni, ora ancora evitando semplicemente la sua museizzazione. In questo senso mi piace citare quanto ha detto Daniele Sepe, primo maestro concertatore della Notte della Taranta nell'intervista con Claudio "Cavallo" Giagnotti per il docu-film "Mascarimiri 10 anni la storia". Il sassofonista napoletano nel ripercorrere la sua esperienza nel Salento ricorda: "Facemmo il primo incontro nel centro anziani dove preparammo la scaletta, e qualcuno mi disse che andava tutto bene ma era necessario togliere la "pianola" e la batteria dal palco. C'era un ragazzino che la suonava la tastiera e dopo quelle discussioni prese coraggio, ma c'era molta polemica sull'uso dell'elettricità. Ad un tipo molto ostico chi mi chiedeva perché usassi quegli strumenti risposi che in primo luogo il corpo umano era elettricità ed ognuno di noi ha un voltaggio che se viene a mancare siamo morti. In secondo luogo dissi che se erano venuti là con la macchina e non in sella ad un asino, e a casa avevano una televisione, un frigorifero ed una lavatrice, quindi volevo capire perché la musica dovessimo suonarla "a manovella". Arrivò un altro ragazzo che mi disse che a lui pia-

ceva il rock e suonava la chitarra elettrica e mi chiese di portarla, io dissi ovviamente di sì. Tutti gli strumenti popolari e le tradizioni camminano insieme alla gente. A Napoli sono arrivati gli arabi e ci hanno portato l'oud e noi l'abbiamo trasformato in mandolino, i Francesi hanno portato la chitarra e l'abbiamo usata. Oggi siamo nel 2000 e i giapponesi hanno portato una cosa che si chiama Roland, e l'abbiamo usata. La lezione che ci è venuta da Gramsci, De Martino e Pasolini è quella di inquadrare la cultura popolare come una contrapposizione a quella che è capitalistica. Questa è musica che è nata ed è stata prodotta da gente che era schiacciata dal potere, ed oggi non possiamo far altro che utilizzarla per migliorare chi è nelle stesse condizioni, diversamente si fa del folklore". Nelle parole di Sepe è rintracciabile l'aspetto forse più importante del Concertone ovvero l'incontro ed il dialogo della tradizione musicale salentina tanto con le sonorità moderne quanto con quelle provenienti da altre tradizioni. Certo, negli'anni non sono mancate esperienze assai deludenti e cadute di stile epiche (a parte Ligabue quest'anno... chi ricorda Alessandra Amoroso o ancora Emma Marrone che mimava le tarantate rotolondosi sul palco) ma anche momenti di straordinaria bellezza come l'incontro con la musica classica di Pietro Milesi, l'incursione nel rock di Stewart Copeland, l'edizione di Ambrogio Sparagna con Giovanni Lindo Ferretti, ed ancora le belle pagine scritte da Ludovico Einaudi culminate nel pregevole ed insuperato "Taranta Project". Concludendo non posso non sottolineare come discutere sulla Notte della Taranta debba necessariamente portare a critiche costruttive, e con i dovuti distinguo è necessario non buttar via il bambino con l'acqua sporca, perché il solco su cui lavorare è ancora ben visibile, è necessaria solo un po' di accuratezza nel valorizzare la tradizione musicale, magari cominciando a puntare in modo più serio al dialogo con altre tradizioni. Da ultimo mi corre l'obbligo di sottolineare come l'Orchestra abbia via via perso negli'anni elementi di spicco della scena musicale salentina, spesso demotivati da compensi economici quasi offensivi, la tradizione salentina passa anche e soprattutto dalle loro mani, ed è assolutamente necessario per il futuro ripartire dai talenti e dalle esperienze artistiche del territorio. L'auspicio è quello di poter vedere in futuro la Notte della Taranta come un festival in cui la musica salentina sia la base di partenza per una ricerca sonora rigorosa e seria che nel dare nuova luce la repertorio popolare possa trovare sorprendenti connessioni per il futuro.

Luci e ombre del “caso salento”

di Vincenzo Santoro

Negli ultimi anni il “caso Salento” ha attirato l'attenzione di studiosi e di appassionati delle musiche e dei balli “popolari”, sugli esiti di un processo di valorizzazione che ha portato repertori e modalità espressive, nel tempo praticamente scomparsi o estremamente ridotti nell'uso, a diventare un fenomeno di grandissimo e inatteso successo, quasi una vera e propria moda.

Non c'è dubbio che per giudicare gli esiti di questo processo si renda necessario un approccio critico, che riesca ad uscire dal coro di più o meno interessati laudatori a prescindere, impressionati soprattutto dall'enorme seguito e dal grande clamore mediatico che in questo ambito di solito non si è abituati ad avere. Per cui occorre ringraziare *La Piva dal Carner*, che ha deciso di aprire un dibattito sull'argomento, ospitando, nell'ultimo numero, due articolati interventi, rispettivamente di Giancorrado Barozzi e di Giuseppe Michele Gala. Sono dunque a cercare di dare un mio piccolo contributo, nei limiti che consente un breve articolo, partendo proprio dai testi citati, e in particolare dal primo.

Barozzi propone una sintetica ricostruzione della genesi e degli sviluppi del “movimento” salentino, che mi pare in linea di massima condivisibile, tranne per alcuni aspetti importanti. In primo luogo (non mi stancherò mai di ripeterlo), il *revival* degli ultimi decenni non riguarda solo la musica (e il ballo) del tarantismo, ma un insieme più complesso di espressioni culturali. Il centro propulsore di tutto è infatti non certo la danza “della cura”, che viene rappresentata in casi rari e molto delimitati, ma la danza “della festa”, fortemente trasformata rispetto alla tradizione ed adeguata al linguaggio del corpo contemporaneo¹. Per cui valutare l'esperienza salentina limitandosi all'analisi, pur valida, sulle modalità con cui è stata realizzata questa sorta di “inversione della tradizione”, che trasforma il tarantismo da simbolo di sofferenza sociale a momento di sballo collettivo, risulta essere un'operazione assolutamente insufficiente. Si tratta di una sorprendente parzialità dello sguardo che si riscontra in diverse analisi del genere, vecchie e più recenti, e che forse deriva in qualche modo dall'attrazione irresistibile che gli studi demartiniani continuano ad esercitare in certi ambienti, anche accademici, per cui tutto quello che succede in questo ambito deve essere in primo luogo riferito all'eredità dell'etnologo napoletano (di cui naturalmente mi guardo bene dal trascurare l'importanza). In questo modo sfuggono alcune questioni centrali, come ad esempio un elemento molto presente nella scena salentina, e ragione non secondaria della sua capacità seduttiva: la ricerca nei suoni e nei balli della tradizione di un originale aspetto estetico e ludico (direi di “piacere”), che non necessariamente si deve realizzare capovolgendo il significato del tarantismo, anzi può convivere con una lettura “corretta” di questo fenomeno. Insomma, ci si può divertire ballando e suonando la *pizzica pizzica* senza “invertire” nulla e nemmeno tradire la memoria del tarantismo.

In secondo luogo, in questa ricostruzione non viene a mio parere messo in sufficiente evidenza quanto il territorio di cui parliamo sia stato anche lo scenario di un importante dibattito, che è arrivato addirittura nelle sedi istituzionali, sul tema dell’“uso pubblico della cultura popolare” (qui cito una riflessione del compianto Sergio Torsello), all'interno del quale a una impostazione “vincente”, sostenuta soprattutto dalla disponibilità per molti anni di imponenti risorse pubbliche per l'evento più rappresentativo, cioè la “Notte della taranta”, si sono contrapposti sguardi e proposte diverse, che facevano riferimento a ispirazioni culturali e direi politiche alternative. Nel mio saggio *Il ritorno della taranta*² ho cercato di rappresentare questa pluralità, che a mio avviso è uno degli esiti più interessanti del “caso Salento”.

Infine, per venire proprio al Grande Evento per eccellenza, su cui si concentra la polemica di Barozzi (con considerazioni anche in questo caso in gran parte condivisibili), vorrei fare notare che non è certamente il solo contesto in cui si evidenzia un certo tratto di travisamento e di “mercificazione senza memoria”. Basterebbe infatti soffermarsi

su cosa è venuto fuori negli ultimi anni a Galatina per la festa di San Paolo, diventata ormai una sequela di volgari pantomime di uno pseudo neo-tarantismo ad uso e consumo di turisti (e locali) in compulsiva ricerca dell'esotico e del "colore locale". Una cosa del genere sul palco della Notte non è mai accaduta, segno che un certo tipo di senso del limite e di "buon gusto" (o come lo vogliamo chiamare) comunque c'è stato. D'altra parte, non mancano nel Salento esempi di festival, rassegne e progetti culturali con un'impostazione meno superficiale e molto più rispettosa e rilassata. Per cui attenzione a considerare adeguatamente la complessità di una scena estremamente articolata e in continua trasformazione, non soffermandosi solo sull'evento più visibile e mediatizzato.

Quella che secondo me è la grande responsabilità che si può attribuire al gruppo (composto in prevalenza da politici locali) che ha diretto il progetto della Notte, è di non aver saputo affiancare all'organizzazione dell'evento melipignanese la messa in opera di una politica culturale più complessiva, che servisse a diffondere un rapporto con la memoria culturale meno banalizzante e potesse servire anche come "antidoto" agli eccessi della mercificazione e della spettacolarizzazione. E questo nonostante la Fondazione, ma anche il precedente Istituto Carpitella, da cui nel 1998 si originò la Notte della taranta, avessero questi intendimenti addirittura scritti nei propri statuti fondativi. Negli anni, ci si è compiaciuti del sempre maggiore successo di pubblico e mediatico (comunque indiscutibile), ma non si è stati capaci di avere uno sguardo che riuscisse ad andare oltre numeri della serata finale (e la loro esibizione muscolosa a tacitare ogni critica). Anche su questo aspetto, cioè su quelle che ancora Sergio Torsello chiamava, in un suo saggio di qualche tempo fa³, le "promesse tradite" della Notte, negli anni si è sviluppata un'ampia e appassionata discussione pubblica, che non ha portato ad esiti positivi per la sordità e la chiusura di chi avrebbe potuto, invece, agire diversamente.

D'altra parte, il necessario sguardo critico non deve farci dimenticare che il "caso Salento" è anche un laboratorio di grandissimo interesse per varie ragioni. Questo processo di valorizzazione di una parte importante del "patrimonio immateriale", per quanto controverso e foriero a volte di derive sconcertanti, ha però impedito che tali patrimoni fossero condannati all'oblio e alla scomparsa. E questa era, non dimentichiamocelo, la situazione agli inizi degli anni Novanta quando, anche sulla scorta del lavoro fatto nell'ambito del piccolo "folk revival" che si era sviluppato a livello locale in precedenza, partì un nuovo movimento di riuso della musica e dei balli tradizionali. Il tarantismo era deceduto (per fortuna!), il ballo della festa era uscito dall'uso e anche il resto delle espressioni tradizionali erano praticamente sparite. Nessuno (o quasi) ballava più, nessuno suonava (e costruiva) gli oggi onnipresenti tamburelli, e così via. Solo grazie ad una azione diffusa e duratura di recupero e "ri-funzionalizzazione", per quanto contraddittoria e magari *naïf*, si è potuto ottenere un ritorno di interesse per questi temi, ed anche uno straordinario processo di re-impadronimento collettivo di certe espressioni culturali. E non è neppure da sottovalutare che il grande interesse per questi argomenti abbia portato anche alla produzione di studi, ricerche, pubblicazioni e alla messa in opera di progetti culturali, in una dimensione che non mi pare abbia termini di paragone in Italia (se non forse, per alcuni aspetti, in Sardegna). Penso ad esempio alla pubblicazione in edizione critica della maggior parte dei testi storici sul tarantismo, nonché della gran parte dei "materiali originali" della musica di tradizione, frutto delle grandi campagne di ricerche del passato (Alan Lomax, Diego Carpitella, Roberto Leydi, Brizio Montinaro eccetera) e anche più recenti, con la formula del cd/libro, rendendo disponibili materiali importantissimi.

E mi permetto anche di dire che le fortissime ricadute economiche e di promozione territoriale che si sono realizzate nel "caso Salento" forse meritano di essere valutate con maggiore attenzione. Al di là delle polemiche sulla mercificazione della tradizione, che per quanto fondate a volte appaiono sinceramente un po' riduttive, questo aspetto non può essere trascurato o sottovalutato, soprattutto in luoghi del Sud in cui la crisi economica morde con forza. A mio parere, per gli studiosi e gli operatori del settore, oppure più semplicemente per chi ha a cuore l'esito di questa singolare avventura, la sfida che si pone è di cercare di capire come fare in modo – se è ancora possibile, e non è scontato che lo sia – che la deriva mercificatoria non prenda del tutto il sopravvento, per costruire dei percorsi se non di cambiamento strutturale (cosa che mi pare difficile per varie ragioni) almeno di allargamento della consapevolezza e di produzione di spazi di resistenza.

Il “caso Salento” è dunque interessante anche perché può essere visto come una declinazione particolare di un problema più generale: è possibile attivare un percorso di valorizzazione dei patrimoni immateriali che ne impedisca la scomparsa e che abbia un’adeguata dimensione comunitaria? E che possa anche essere motivo di sviluppo territoriale, magari nella direzione di un turismo *slow* attento a dimensioni culturali non consuete? O è inevitabile che processi simili producano la corruzione irreversibile degli stessi patrimoni che si vorrebbero valorizzare?

Rimangono questioni aperte, su cui ritengo che valga la pena di continuare a confrontarsi e a discutere.

NOTE

- 1 Processo analizzato approfonditamente da Giuseppe M. Gala nel saggio: *“La pizzica ce l’ho nel sangue”. Riflessioni a margine sul ballo tradizionale e sulla nuova pizzicomania del Salento*, in Vincenzo Santoro, Sergio Torsello (a cura di), *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento*, edizioni Aramirè Lecce 2002, pp. 109-153
- 2 Vincenzo Santoro, *Il ritorno della taranta. Storia della rinascita della musica popolare salentina*, libro+cd, Squilibri 2009
- 3 Sergio Torsello, *La Notte della taranta. Dall’Istituto “Diego Carpitella” al progetto della Fondazione*, in “L’Idomeneo, Rivista della Società di Storia Patria per la Puglia”, Sezione di Lecce, 9/2007, Edizioni Panico, 2008, pp 15-33.
Disponibile all’indirizzo: <http://lnx.vincenzosantoro.it/2015/07/20/la-storia-della-notte-della-taranta-dallistituto-carpitella-alla-fondazione/>

La musa: futuro della vecchia cornamusa delle quattro province

di Fabio Paveto

Dopo che Jacmon, celebre pifferaio di Cegni (PV) (al secolo Giacomo Sala 1873-1962), abbandonò la *müsa* (cornamusa appenninica delle Quattro Province, diffusa cioè in quel territorio dove si incontrano le province di Alessandria, Piacenza, Pavia e Genova) per accompagnarsi alla più moderna fisarmonica, il declino di questo antico strumento in funzione di accompagnamento dell'oboe popolare delle Quattro Province (piffero) divenne definitivo. L'ultimo suonatore di *müsa* con il quale si accompagnò il pifferaio Jacmon fu il celebre Carlaia di Predaglia in val Curone (AI), al secolo Carlo Musso (1876-1956), con il quale prese parte anche, in rappresentanza della Provincia di Pavia, al raduno folkloristico indetto nel 1930 per il matrimonio di Umberto II e Maria Josè, forse il primo evento "mediatico" nel senso moderno del termine che vide la partecipazione della musica tradizionale di questo territorio appenninico. Si dice che Jacmon abbia affinato al suo stile grazie all'accoppiamento, nei primi anni della sua carriera con il suonatore di musa Giovanni Raffo *Muzetta* di Caldirola (1844-1918) compagno del pifferaio Paolo Pelle *Brigiotu* di Bruggi (AL) (1861-1903). Alcuni anziani informatori riferiscono che tale collaborazione fu fondamentale per il perfezionamento dello stile esecutivo del pifferaio di Cegni.

Dagli anni quaranta-cinquanta, comunque, il piffero non ha più suonato con la *müsa* e quindi, con la morte di quello che fu probabilmente il suo ultimo erede, la cornamusa appenninica delle Quattro Province cadde nel buio più totale. I suonatori ritengono tuttavia che nella tecnica di accompagnamento al piffero della fisarmonica, alcune caratteristiche esecutive rimandino all'antica accoppiata piffero-*müsa*.

Lo strumento è così composto: un chanter in do con la sensibile in si e un bordone che rispetto alle diverse cornamuse presenti nel bacino del mediterraneo ha la possibilità di cambiare tonalità dal sol al re. Chanter e bordone venivano costruiti principalmente con le stesse essenze utilizzate per il piffero: bosso o ebano per il chanter e pero o sorbo per il bordone, mentre la sacca era originariamente ricavata da una pelle di capra trattata "a бага", cioè con lo stesso procedimento utilizzato per fabbricare l'otre di pelle che i mulattieri utilizzavano per il trasporto del vino dalle colline ai paesi della alte valli, mentre oggi la sacca è realizzata in materiale sintetico.

Della *müsa* delle Quattro province non sono state fino ad oggi rinvenute registrazioni, sebbene non si possa escludere che ne esistano, e certamente la ricerca di tracce registrate del suo suono è tra le più suggestive e stimolanti per musicisti e ricercatori che si occupano del territorio delle Quattro province. Neppure la memoria degli anziani è in questo caso di grande aiuto, sia per la difficoltà oggettiva di "descrivere" un suono, sia per l'inesorabile fattore anagrafico che rende sempre più rarefatte le possibilità di rinvenire una testimonianza diretta del suo sistema di accompagnamento. L'opinione più accreditata al proposito si basa sulla supposizione che il suonatore di *müsa* usasse un gioco di terze sopra il piffero oppure ricorresse alla cosiddetta *tarlingata*, termine che probabilmente allude alla costruzione sopra la melodia del piffero di una specie di accompagnamento.

Circa dagli anni ottanta del secolo scorso, la costruzione della *müsa* è stata ripresa dal liutaio di Degara di Bobbio Ettore Losini *Bani*, il quale aprì uno spiraglio di futuro per questa zampogna.

Nel suo gruppo *I Musetta*, la *müsa* ha fatto parte dell'organico fin dalla fondazione, affidata a Piercarlo Cardinali e, negli anni più recenti, a Marion Reinhard, musicista di formazione classica che ha appreso anche, dallo stesso Bani, la tecnica esecutiva del piffero delle Quattro province.

Il problema relativo a questo strumento consiste essenzialmente nel trovare un modo di accompagnamento moderno che *sostenga* il piffero. Si tratta quindi di reinserire uno strumento che fa parte del passato di questa tradizione in un contesto di mutate situazioni sociali e valori estetici; misurandosi cioè, da una parte, con le esigenze filologiche del ricercatore o del cultore più attento ai valori della tradizione, dall'altra con le "oscillazioni" del gusto che fanno sì

che, in una festa tradizionale odierna i committenti apprezzino maggiormente il suono della fisarmonica perché più prossimo alla loro sensibilità. Oggi la *müsa* non di rado compare in trio con piffero e fisarmonica, formazione che fu sperimentata anche nel primo periodo di transizione tra i due strumenti di accompagnamento. Infatti, si racconta che nelle prime feste in cui fu usata la fisarmonica c'erano molte persone allora anziane le quali richiedevano anche la presenza della *müsa*. Così accontentavano i giovani, che erano più attratti, diciamo così, dalla fisarmonica, e gli anziani che amavano l'antica compagna del piffero. Vi sono anche aneddoti che raccontano di una certa resistenza alla sostituzione della *müsa* ancestrale con la moderna fisarmonica, come quando a Cosola, durante una festa, alcuni presenti apostrofarono il fisarmonicista con l'espressione "va via da chi cun sta ghitarra!", che ben rende l'idea di come l'universo musicale dei villaggi delle alte valli fosse egemonizzato dai piffero e *müsa* e tutto il resto ricadesse in una categoria generica a vaga. Si riteneva inoltre che la fisarmonica facesse troppo rumore (coprendo il suono del piffero, possiamo supporre) ed era stata coniata l'espressione dispregiativa *buffabreno* con la quale la si paragonava all'azione di separare il grano dalla pula.

Oggi possiamo dire che la *müsa* abbia in questi ultimi anni ritrovato a pieno la considerazione di suonatori e cultori del genere, anche se una festa locale ancora difficilmente potrebbe reggersi sull'antica coppia piffero-*müsa* senza la presenza ormai imprescindibile della fisarmonica né sembra vicino il tempo in cui ciò potrebbe verificarsi.

Comunque, la strada della riscoperta della *müsa*, aperta nei primi anni ottanta da Bani, è oggi percorsa da altri suonatori, come Fabrizio Pilu e Daniele Bicego, che si cimenta ormai da anni anche con la costruzione della corna-*müsa* delle Quattro Province. Speriamo che in un futuro non molto distante altri musicisti si appassionino a questo strumento così da poterlo riportare di nuovo allo splendore dei suoi tempi antichi e a recuperare anche nella sensibilità e fruizione della gente delle valli la considerazione e l'apprezzamento di cui godeva nel passato.



La celebre foto di Carlon e Carlaja del 1930

Il ballo antico nella collina reggiana: tracce per una ricerca (2^ parte)

di Bruno Grulli

(vedi precedente in P.d.C. n. 11 /2015 pag.25 con mappa allegata)

Ripartiamo da Scandiano, risalendo il torrente Tresinaro. Passando per Iano e Viano si devia per Baiso dove, nella frazione di Montecchio sotto il castello, abitava Amabile Incerti (1923-2005). Fisarmonicista autodidatta, suonò dapprima l'armonica a bocca poi, dopo la guerra, fin dal 1945 Amabile passò alla fisarmonica e suonò il liscio col clarinettista Borgonovi di Cavola. Suonava spesso anche col gruppo di Felina. Conservava la memoria di vecchi balli appresi *"...da Birèt di Giandeto e da Mavron di Baiso (circa 1880-1960)...Mavron, girovago senza fissa dimoradormiva dove capitava.....a volte andava "alla canapa" nella Bassa Mantovana.....girava per le case: "dai Mavron, fas na Furlana..." ma solo i vecchi (nati prima del 1880 n.d.r.) la ballavano seriamente...i giovani la facevano per ridere.... Mavron è sicuramente il più leggendario suonatore di Baiso.....andava a Carpineti...all'osteria " del Frullo"...di fronte alla casa dei fratelli Picciati (che suonavano violino e fisarmonica)...suonava esclusivamente il simitòun....oltre i balli vecchi suonava anche altre cose come "vorrei baciare Ninetta" o "il merlo ha perso il becco"...si dice che fosse bravo e che alla gente dei dintorni piacesse....anche se non tutti sono d'accordo.....di Mavron c'era una Furlana che ora Incerti non ricorda e non sa dire se era quella di Birèt, che Mavron conosceva molto bene, o un'altra, in ogni caso non è quella di Cervarolo (6,31).... prima c'erano suonatori molto più vecchi di lui che suonavano le Furlane fino agli anni Trenta...poi siamo arrivati noi con le musiche più moderne... (parla Amabile n.d.r)"...a Baiso non ci sono mai stati bravi violinisti, si parla, solo di fisarmoniche...e prima del "simitòun"...venivano tutti da fuori...quelli di Felina, da Giandeto, Casina, Migliara, Carpineti.....giravano il mondo...là c'era una gran cultura musicale...in particolare Casina e Migliara e Felina (22,31) ...sono le zone che hanno influenzato i suonatori di Baiso.....quelli della parte verso Parma....Berto di Feriolo, Sandrino di Cà Martino, Manfredi "Bianchi" e Gidio di Felina....e tanti altri....Di Baiso Amabile ricordava i fratelli Montermini della Costa di San Cassiano; i loro figli erano alla Osteria di Levizzano....e l'amico Claudio Bodecchi(1918-morto nella guerra di Russia), fisarmonicista orecchiante che sapeva suonare i vecchi balli imparati da Mavron... di Baiso era Montipò (circa 1890-1980) che era un grande ballerino di Furlana e che aveva insegnato " a voce" ad Amabile il Varsoviè di Mavron (che si ballava abbracciati ed a passettini e saltelli). Montipò ballava anche la "Tommasina" che era come la Manfrina del Frignano cioè una polca veloce che suonava Birèt... a volte gli dicevano " Biret, sònom un Galopen...a Collina di Imovilla (Baiso) c'era Bodecchi Michele (circa 1870-1920) che suonava solo l'organetto semitonato....a Roteglia c' era Brusciòun (cl. 1910 circa) violinista misto orecchiante che suonava assieme ad un chitarrista. A Viano c'era il chitarrista Mingolin (circa 1905-1970); al Casino di San Pietro di Querciola il fisarmonicista Aldo, a Valestra i Pantani (31). A cà Bodecchi in centro a Baiso c'era Giulio Bodecchi (circa 1907-1970) operaio bracciante che suonava con un "sibiol" di latta, tutti i ballabili ed anche la Furlana. La "Frulana" si faceva con le mani sui fianchi ed il bicchiere sulla testa. Musiche scritte di Frulana non esistono, ci sono invece vecchie trascrizioni di valzer di Birèt del 1932. Amabile disse che Piva, Furlana e Tarantella erano in 2/4 e le suonavano solo su richiesta dei più vecchi. Altri balli sentiti nominare e fatti a Baiso sono la Quadriglia (con la galleria fatta dai ballerini), il Passemmezzo, la Giga.....quello della Botte (che aveva visto a Massenzatico nel 1945-46), dell' Hai e della "scrana" che Birèt faceva con musiche varie, del Comando (con degli scherzi tipo il cavaliere che passava sotto le gambe della dama), del "Ciòk", della "Scopa" con uomo e donna che poi quelli che restano soli ballano assieme,.....si facevano prima della guerra, poi poche volte dopo....poi mai più..."(31). Di Amabile Incerti vennero registrate nel 1983 la Furlana di Biret, imparata dal medesimo con alcune variazioni è sempre quella della Val Tassobbio. Ed ancora la Tarantella di Birèt, imparata dal medesimo che è di tipica impronta meridionale; il Ballo dei gobbi di Birèt (con il capo ballerino, come diceva Afro Palladini); la Girometta di Mavron (la quale, afferma Ama-*

bile, si ballava a Baiso, con passettini, fin verso il 1928-30); la Mazurka di Mavron (Passananti); vorrei baciare Ninetta nella versione Mavron dove il finale è come nel brano "Ai dis che i minatori son leggeri"(32); aveva gli occhi neri (imparato in Svizzera); il Valzer Parigino di Camillo Bertoni(31). Alcune trascrizioni verranno pubblicate nel prossimo numero della Piva dal Carner.



Incerti Amabile nel 1945-46

Da Baiso a Levizzano il tratto è breve; all'Osteria incontrammo Pietro (cl.1940) un discendente dei Montermini che suonava il clarinetto. Ci raccontò che "...il gruppo della Costa di San Cassiano era composto da Ettore Montermini(1898-1969) al clarinetto, Alfeo Montermini (1907-1982) chitarrista, Antonio Rivi(1900-1981) alla fisarmonica (ma forse prima suonava il simiton), Ermando Rivi (1902-1975) violinista.... ai quattro fissi, tutti orecchianti, si aggiungeva a volte Giulio Palladini di Levizzano (circa cl.1920), il contrabbassista Lusoli Yusfin Tughéla (circa cl.1898) e Contardo Casali di Levizzano(1880-1965) col simiton. Il gruppo si spostava fino a Viano, Castellarano, Baiso, Prignano (nel Modenese). Altri suonatori della zona furono il fisarmonicista Pietro Bioli di Levizzano(1925-1975), il chitarrista Saloni di Baiso (circa cl.1860).



Ettore Montermini (1898-1969)



Ermando Rivi (1902-1975)



Alfeo Montermini(1907-1982)

Per quanto riguarda i repertori la base era il liscio ma facevano anche la Raspa, il Ballo dei Gobbi (uguale a quello di Amabile) e la Furlana che negli anni Ottanta veniva ancora a volte ballata dai più anziani anche nei matrimoni. Ettore l'aveva imparata dal clarinetista Ebòl di Ceredolo (circa cl.1900). Il più vecchio suonatore di cui si abbia memoria in zona è Bandòu (Corbelli ?) della Costa di San Cassiano (circa 1850-1925)..."(33). Pietro ci suonò col clarinetto la Furlana di Ebòl, la Raspa ed un Ballo dei gobbi che conserviamo in archivio e che pubblicheremo nel prossimo numero.



Festa in località non identificata (probabilmente comune di Vetto) negli anni Venti. Nei particolari il fisarmonicista in alto a destra (1) è probabilmente Camillo mentre il violinista in basso a sinistra, dietro al quale a destra c'è Guazzetti di Sole (2) ed il fisarmonicista in centro (3) non sono identificati. Il chitarrista a destra con berretto (4) è probabilmente il mulatto Basilio Ruspaggiari.



(1)



(2)



(3)



(4)

Risalendo l'Enza da San Polo, dove durante la stagione dell'uva si faceva "...la Furlana de pécc..." anzi qui si aspettava la sera per ballare e c'era il detto: "...an gh'è mia na dòna pió putana dlà sira, basta 'speter cla riva sèimper..."(34), si passa per Ciano e Cerezzola e si giunge nella zona della media Val d'Enza e della Val Tassobbio (35,36,37). Qui c'erano il fisarmonicista Camillo Bertoni di Roncaglio(1891-1945) ed il violinista/contrabassista Renzo Boni di Rosano, detto Ciastra per la località in cui abitava(1894-1968), che erano i maestri riconosciuti da tutti i testimoni. Boni si perfezionò che aveva già una certa età da un Pignedoli di Felina che era più giovane di lui. A volte suonava con Febo Branchetti, fisarmonicista di Scalucchia suo coetaneo e con Orazio Campani(cl.1904), contrabassista/violinista di Donadiola cugino di Celso.



Camillo Bertoni



Renzo Boni



Walter Boni

Come si evince dalle fotografie qui pubblicate spesso i suonatori partecipavano alle feste anche se non ingaggiati in quella occasione. I due suonarono assieme fin verso il 1935 spostandosi in ogni luogo dell'Appennino, fino al Cerreto poi si separarono: pare che entrambe avessero un carattere difficile. Camillo poi suonò col violinista Celso Campani, Boni invece suonò per un po' col figlio Walter quindi si accoppiò a Birèt che si era separato dai Picciati. Nel dopoguerra(1945-1955) si formò il gruppo: Boni, Birèt coi quali suonavano il contrabbassista Ezio Cagni di Frascaro (1916-1980) e Gidio di Felina. Ciastra e Camillo erano soliti eseguire Pive e Furlane variate fra loro tenendo fermo il ritmo ed il motivo di base(38); Walter Boni suonò la chitarra per un breve periodo, prima col padre poi col violinista Oreste Garofani di Montepiano.

A Borzano suonava il violinista Renzo Casali (cl. 1906) in coppia con un omonimo fisarmonicista; Casali si trasferì a Vercallo dove l'incontrammo nel gennaio del 1981 in un tardo pomeriggio che nevicava. Conosceva una Piva ed



Renzo Casali

una Furlana che suonava col violino ma ora le sapeva solamente canticchiare e per farsi venire a mente i motivi dei due balli si mise a saltellare nella via centrale di Vercallo in mezzo alla neve (20,37).



Vercallo

FURLANA (Brillante)

DIVA

Furlana e Piva di Casali, registrazione Bruno Grulli gennaio 1981, trascrizione Alfonso Borghi

Dalle parti del castello di Canossa abitava Celso Campani (1897-1995). Originario del Prade (Castellaro di Vetto) dapprima chitarrista quindi violinista apprese i primi rudimenti dal padre Clerenzio e dallo zio Erminio entrambe violinisti quindi da Renzo Boni; assieme ai Campani suonò per un periodo, prima della Grande Guerra, il contrabassista "Fagiolo di Castellaro"; in seguito Celso suonò col fisarmonicista Vasco Olmi poi con Camillo Bertoni di Roncaglio. Suonavano Piva e Furlana che ora sapeva solo canticchiare. Fin verso il 1935-40 si ballava molto perché ai montanari "piaceva molto saltare". La loro attività si svolgeva tra Vetto, Castelnovo Monti, Gombio e Vedriano. Venivano pagati nel 1920 con 5 o 6 lire (più altri beni di consumo, torte, vivande, ecc.). Il repertorio era quello del liscio che già negli anni Venti aveva soppiantato i balli antichi che però si facevano ancora. Celso come detto canticchiava una Piva molto vicina a quella di Renzo Casali, della quale ricorda la figura della battuta delle mani sotto i ginocchi, ed una Furlana. Non ricorda invece le arie della Manfrina, Tarantella, Trescone, Galop che avevano delle musiche proprie. Si facevano anche i balli dell' Hai, della Scopa e della sedia che Celso afferma che avessero anch' essi musiche proprie che non ricordava (35-36).



Celso Campani descrive le mosse della Furlana (foto del 1980 di Claudio Zavaroni)



La Piva di Celso Campani, registrazione di Bruno Grulli del gennaio 1981, trascrizione di Alfonso Borghi



A sinistra Celso Campani, a destra Gabriele Ballabeni (1981). Foto Claudio Zavaroni

Risalendo da Cerezzola e da Compiano si entra nella valle del Tassobbio con la sua realtà musicale. Tra Castellarò, Donadiolla e Legoreccio vi fu un centro di trasmissione del ballo della Piva. La Piva e la Furlana di Boni e Bertoni, ed allievi successivi, sarebbero state tramandate dal leggendario Diego Rabotti (circa 1865-1920) di Legoreccio che era considerato ai suoi tempi il migliore della zona. Rabotti cedette il suo violino a Renzo Boni al quale aveva insegnato i primi rudimenti di musica all'epoca in cui lo accompagnava con la chitarra (circa 1904-1906). Si dice che Rabotti suonasse il violino da solo e facesse prevalentemente Piva, Furlana ed altri "bai distach" che aveva imparato da altri suonatori più vecchi di lui e dei quali nessuno ricorda il nome ma che erano della stessa zona.



Dall'alto verso il basso: a Legoreccio la casa di Diego Rabotti, l'osteria del nipote e la casa di Tognèt dal Grèz dla Croara.



*Un gruppo di suonatori non identificati si sposta in bicicletta per raggiungere il luogo in cui suoneranno.
La foto (di proprietà di Marcello Sassi e raccolta da Erio Reverberi) è stata scattata nel 1951 a Compiano di Vetto.*

Lo chiamavano da lontano e lo venivano a prendere col cavallo da Castelnovo Monti. Gli spostamenti dei suonatori tuttavia avvenivano per lo più a piedi o in bicicletta, di auto non se ne parlava. I percorsi attraversano a volte sentieri e carraie di campagna fuori dalle strade (38).

A Legoreccio ricordano quando si ballava la Piva con un cesto di gnocco fritto in testa e la gente attorno che prendeva i pezzi dal cesto e li mangiava ballando. Emilia (cl.1898) dell'osteria Rabotti di Legoreccio, nuora di Diego (nonno dell'omonimo gestore dell'osteria chiusa alla fine degli anni Ottanta) che l'aveva visto suonare il ballo della Piva anche per due giorni di seguito cerca di descriverne i movimenti ed appoggia le mani sui fianchi quasi a voler ballare.

Altri suonatori furono il fisarmonicista Mento Corradini di Scalucchia (cl.1903); Alberto e Giovanni Rabotti (fisarmonica e chitarra) ed il mitico "Tognet dal Grèz dla Croara" (o "da Ré"), cioè Antonio Rabotti (o Cotti) di Legoreccio (circa cl.1875) che suonava il violino ma anche il "sibiol" (flauto rustico), faceva solo Piva e Furlana e chiedeva l'elemosina (39).

Su per Cerezzola e dopo Selvapiana e Trinità si arriva a Vedriano dove a Cà Lerio incontrammo nel 1982 Giuseppe Chiesi detto Lèri (1911-1992) che da anni non suonava ma possedeva ancora all'epoca della intervista una fisarmonica a bottoni che usava prima della guerra quando suonava con Bruno Zannoni (1910-1971), già allievo di Renzo Boni, e Afranio Guidetti (1901-1944) tutti due di Molino Zannoni. Alle sagre i tre suonarono anche per 10 giorni consecutivi, giorno e notte ma sempre all'interno della val Tassobbio. Fino al 1935-36 aveva suonato con Rezo Casali: pare che in quegli anni vi sia stato un rimescolamento nei vari gruppi. Dopo il 1935 Zannoni suonò soprattutto con Birèt (35,40).

Di Pineto era originario Renzo Costetti (1923-2015) che poi si trasferì a Montecavolo dove lo incontrammo e registrammo la Piva fatta col suo violino la cui trascrizione venne pubblicata nel 1988 (35). Costetti era stato allievo di



Da sinistra: Bruno Zannoni(violino),Giuseppe Chiesi (fisarmonica), Afranio Guidetti (chitarra). Foto del 1935-36 di proprietà della famiglia Chiesi di Vedriano.
A destra: foto, di proprietà della famiglia Spelti scattate alla fiera di San Michele a Costamedolana nel 1938 Bruno Zannoni (violino), Birèt (fisarmonica).
Sotto: Giuseppe Chiesi nel 1982.



Garofani che a sua volta era stato allievo di Ciastra. Considerata la somiglianza della Piva di Costetti con quella di Celso Campani non è difficile immaginare che anche quella di Boni corrispondeva alla partitura sotto rappresentata. Secondo Costetti la Piva venne richiesta dai più vecchi fino al 1950-1955 e c'erano due modi per suonarla: la Piva Matta che si faceva a mosse lente ed era molto ridicola e la Piva Normale composta dalla "batuda" veloce nella quale c'era il colpo delle mani sotto il ginocchio e dalla "lissa" o "girada" nella quale i ballerini giravano il braccio attorno alla testa. La Piva si ballava in due, un uomo ed una donna, dopo la guerra però si faceva una gran confusione tra Piva e Furlana perché ormai si faceva solo liscio ed in pochi le sapevano ballare(4,35). A Castellaro ed a Vedriano invece affermano che nella Piva l'uomo e la donna si abbracciano mentre nella Furlana questo non avviene (40,41). In una recente intervista un discendente dei Picciati che da bambino ha visto ballare la Furlana e ancora nell'immediato dopoguerra un qualche ballo l'ha fatto egli stesso ci ha confermato che Dante Picciati era un notevole suonatore di Furlana e ci ha informato che ognuno la ballava a modo suo con figurazioni estemporanee (42); la stessa cosa la testimoniò Virgilio Rovali di Cervarolo: "...ognuno faceva un po' quello che voleva purchè tenesse il ritmo..."(6) e questo la dice lunga sulla volontà di libera espressione nel ballo antico anche quando questo è codificato in coreutiche ben definite e spiega il motivo della sua resistenza nel tempo (2). Certi tratti comuni sussistono comunque in tutta l'area che va dalla Val Trebbia al Reggiano, come la battuta delle mani sotto i ginocchi che poi ritroviamo nel "Caprone" della Val Savena.

PIVA DI RENZO COSTETTI

allegro



Registrazione di BRUNO GRULLI dell'Aprile 1982
Trascrizione di RENZO GAMBARELLI



Altri suonatori furono i chitarristi Nino Basoli di Rosano, Dante e Pietro Frignani di Borzano (circa cl.1910); i violinisti Costi, dei Monti di Castellaro, Aldo Maioli di Pineto (cl.1910), Enrico Gabrielli di Pineto (1870-1936), Olindo Virgoletti (violinista ma anche liutaio) il fisarmonicista Rossi Angiolino di Monchio delle Olle. A Crognolo c'erano i fisarmonicisti Giuseppe Frignoli (circa 1910-1970 e Bruno Rossi (1907-1981). Alcuni suonavano l'armonica a bocca e la gente "saltava" lo stesso (35,37). A Borzano c'era poi Tapognani Giuseppe detto Yufòla (circa classe 1885) che "...usava solo il simiton e suonava sempre quei due o tre balli staccati e la gente gli diceva: cambia Fòla..." (38). Di molti si è conservata solo la memoria dei luoghi di provenienza come per un vecchissimo violinista di Donadiola, un contrabassista di Santo Stefano e di altri di cui non si sa il nome ma di sicuro erano i portatori di Piva e Furlana (1,38).

Proseguendo per la val d'Enza si giunge a Vetto dove (35,37), prima della 2^a guerra, erano attivi Gelmiro Azzolini (1894-1951) con la fisarmonica che suonava col clarinetista Galileo Azzolini detto Galina (1899-1951) e col chitarrista/fisarmonicista Nando Guazzetti (1906-1940). A Vetto e dintorni suonavano poi il clarinetista Giovanni Fontana (1891-1971), i fisarmonicisti Baldo Arrigo Salati (nato a Correggio nel 1904), Nicolosi Valter (1908-1997), i chitarristi Fortunato Guazzetti (1886-1983), Bruno Rossi che suonava anche il mandolino (1904-1974), il clarinetista Renato Mario Guazzetti (1904-1970) detto Piagna; il violinista/chitarrista mulatto Basilio Ruspaggiari (nato in Brasile nel 1898



*Sopra: Vetto anni Trenta: a sedere da sinistra Galileo Azzolini, Gelmiro Azzolini, Nando Guazzetti; in alto primo da sinistra Giuseppe Arlotti.
Foto di proprietà Linda Arlotti*

Sotto: Bruno Rossi (mandolino) e Nando Guazzetti (fisarmonica). Foto degli anni Venti di proprietà di Linda Arlotti



e deceduto a Vetto nel 1973), Giuseppe Arlotti(1913-1985) detto “Peppo” che suonava violino, fisarmonica e chitarra; questi suonatori facevano prevalentemente del liscio (37-43). Pompeo Tondelli(1919-Milano 1963) suonava la fisarmonica preferibilmente con Bruno Rossi, Basilio Ruspaggiari e Renato Guazzetti.

Un altro gruppo attivo negli anni Trenta era a Sole di Vetto ed era costituito dai fratelli Francesco (1907-1979) ed Emilio Guazzetti(1904-1966) rispettivamente violino e contrabbasso e dal chitarrista Gino Ruffini detto “Chitarra” (1907-1984); il gruppo veniva integrato dal fisarmonicista Aldo Mattioli (cl.1908) ed a volte dal fratello Ermenegildo di Prato di Scurano (PR). Il collegamento del gruppo avveniva attraverso lo storico ponte sull' Enza che sancisce il collegamento altrettanto storico con l'Appennino Parmense e con l'area della piva, sia ballo che strumento(44). La zona oltre il ponte, prima dell'Unità d'Italia, apparteneva al ducato di Modena e Reggio”...i suonatori passavano di qui... per andare a Vetto... si fermavano a bere un bicchiere di vino poi ci suonavano una Piva...”(45). La testimonianza parla al plurale quindi è da supporre che fosse riferita ad Aldo ed Ermenegildo assieme.

Il gruppo di Sole/Scurano operava nella zona di Gottano, Rosano, Scurano, Vetto, Compiano, Pineto(37) suonando prevalentemente liscio ma su richiesta anche Furlana e Piva nell'esecuzione delle quali c'era i giro del braccio attorno alla testa e la battuta delle mani sotto i ginocchi. Erano ricordati da Aldo Mattioli anche la Quadriglia, il Galop, ed il Calderai, un ballo scherzoso saltellato che si faceva a Carnevale solo tra uomini; ne riportiamo le trascrizioni delle versioni imparate da Mentore Pettenati (circa 1900-1960) e tratte dalla Strenna Artigianelli del 1988 (37-46). Mattioli esegue malamente anche due pive che ricorda poco ma che poi si riveleranno quelle di Pianforini e di Paganen dal Sercc (47)

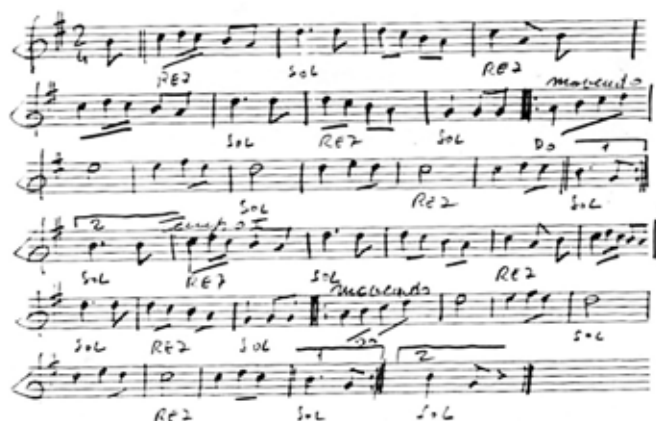
Tutti questi musicisti si riunivano in gruppetti preferenziali ma suonavano anche con chi era disponibile. Le formazioni non erano fisse e si ricomponavano dunque a seconda delle esigenze del momento. Le occasioni erano varie: carnevale, matrimoni,sagre dove suonavano in prevalenza del liscio e dei ballabili ma come già detto, ed a più riprese, venivano richiesti ed eseguiti anche i balli antichi.



*Da sinistra un violinista non identificato, Giuseppe Arlotti (detto Peppo) al centro con la fisarmonica, a destra Nando Guazzetti con la chitarra.
Foto di proprietà Linda Arlotti*

GALOP DI ALDO MATTIOLI

allegro

**QUADRIGLIA DI ALDO MATTIOLI**

allegro

**CALDERAI DI ALDO MATTIOLI**

allegro moderato



PIVA DI ALDO MATTIOLI

allegro



*Registrazioni del 28 maggio 1982 di Bruno Grulli,
trascrizioni di Renzo Gambarelli*



Aldo Mattioli nel maggio 1982 a Prato di Scurano (foto BG)



*Francesco Guazzetti (violino) Aldo Mattioli (fisarmonica) Gino Ruffini (chitarra)
ed Emilio Guazzetti(contrabbasso) negli anni Trenta
(proprietà foto Aldo Mattioli)*

Francesco Guazzetti e Gino Ruffini (con le stesse scarpe) appaiono anche nella foto di copertina

Risalendo ancora l'Enza si arriva nel Ramisetano ma anche qui il nostro viaggio si ferma.

Il ballo montanaro si fece udire anche a Reggio città fino agli anni Ottanta; nei bar di Porta Castello si poteva incontrare sottosera un qualche fisarmonicista che, dopo aver trascorso la giornata in città girando per i bar aspettava l'ultima corriera della montagna e suonava qualcosa. Piero di Pecorile (1917-1976), con l'armonica a bocca, faceva del liscio presso l'osteria del Vagone, da Ettore " a Porta Castello, dove si appoggiavano i montanari, stazionava Richetti (circa 1890-1965) che col semitonato faceva il Passananti (31). "al Muntaner" (circa cl.1910) passava da Tonino in via San Rocco e cenava all' Osteria dell' Americano di via Monzermone, o dal Mantovano in Piazza Fontanesi o in quella di via San Bernardino dove suonava qualcosa e ci piace immaginare che dalla sua fisarmonica uscisse anche l'ultima Furlana de Pécc.. La grande quantità di violinisti presenti nell' Appennino Reggiano ha prodotto una lunga schiera di liutai qualificati che costituiscono un argomento a parte.

Cosciente di aver omesso molti nomi credo che il panorama generale della zona sottesa sia tuttavia abbastanza ampio e soprattutto di stimolo per ulteriori ricerche (Foto, famiglie, anagrafi, ecc). Sono sparsi nel territorio inoltre migliaia di spartiti d'epoca che rischiano la dispersione come esistono ancora molti strumenti usati dai suonatori citati in questo lavoro depositati presso i discendenti. Il materiale sonoro, da me realizzato, è stato consegnato in copia presso l'archivio etnomusicologico dell'Istituto Peri e può essere ripreso e studiato ulteriormente.

La conservazione della memoria sonora popolare, a rischio in questi tempi di mutazioni e di revisioni, era uno degli obiettivi fissati da me e da Andrea Talmelli nelle dichiarazioni d'intenti del 2004 per il funzionamento dell'archivio.

NOTE

- 1 Testimonianze raccolte nei paesi e nei borghi di cui si dirà in seguito fin dal 1979 ad innumerevoli anziani a cui non si è chiesto il nome.
- 2 BG, Balli antichi e strumenti tradizionali in provincia di Reggio E., Il Cantastorie n.31/1980
- 4 Testimoniaza di Renzo Costetti del 1982
- 6 Musica tradizionale a Cervarolo di Villaminozzo; CD edito dall' Archivio Etnomusicologico dell'Istituto Peri di Reggio Emilia nel 2007 e libretto allegato.
- 20 BG, Musicisti etnici in provincia di Reggio Emilia, in: Le Apuane n.1/1981
- 21 Intervista del maggio 2008 a Giorgio Ferrari (cl.1942) di Casoletta di Felina in collaborazione con Mirko Ferrarini
- 22 Giuseppe Giovanelli: FELINA il paese della musica, 1996
- 31 Intervista ad Amabile Incerti del 7 marzo 1983 (vedi PdC n.40/1997)
- 32 I minatori della Valtrompia, Disco Albatros VPA 8237, 1975
- 33 Testimoniaza di Pietro Montermini (cl.1940) e Rivi Erminia (cl.1898) raccolte a Levizzano il 9 marzo 1983.
- 34 Testimonianze di A. Rocchi di San Polo
- 35 BG, Note sui suonatori di derivazione etnica della valle del Tassobbio, in Strenna Artigianelli 1982
- 36 Gabriele Ballabeni: I violinisti etnici della media Val d'Enza, in: La PdC n.12/1981
- 37 BG: Appunti sui balli tradizionali e sui musicisti di derivazione etnica della Val d'Enza; in: Strenna Artigianelli 1988
- 38 Testimonianze di Walter Boni (figlio di Renzo Boni) del giugno 1982 (classe 1918)
- 39 Testimonianze raccolte a Legoreccio nel 1988 da Diego Rabotti (cl.1921) ed Emilia Croci (cl.1898)
- 40 Testimonianze di Giuseppe Chiesi raccolte a Vedriano nel 1982
- 41 Testimonianze di un vecchio di Castellaro raccolte nel 1982
- 42 Testimonianze di Mario Picciati (cl.1929) di Carpineti raccolte il 14 ottobre 2015
- 43 Informazioni fornite da Nobili Nandino (cl.1942), Ruffini Michelangelo (cl.1927), Tondelli Alberto (cl.1948), Guazzetti Bruno (cl.1953), Azzolini Andrea (cl.1950) raccolte a Vetto nel Dicembre 2015 da PIERA CURINI alla quale rivolgiamo un particolare ringraziamento.
- 44 BG: Uno strumento dimenticato, La piva dal carner, il cantastorie n.30/1980
- 45 Testimonianze di anziane di Mercato di Scurano (PR) raccolte nel giugno 1980
- 46 Testimonianze di Aldo Mattioli raccolte a Prato di Scurano (PR) dell' aprile e maggio 1982
- 47 Giuseppe Micheli: Le valli dei cavalieri, Parma 1915

N.B: il corsivo è ciò che è stato raccolto direttamente dagli informatori

Un trio eccezionale: Lando Vezzali, Remo Rustichelli, Lino Davoli

a cura di Luca Lodi e Nicholas Marturini

Questo articolo che proponiamo vuole essere un' omaggio a tre personaggi che sono tutt'ora gli ultimi eredi di una tradizione musicale radicata nella Bassa; ognuno di essi con il proprio carattere, la propria storia musicale e soprattutto di vita. Tre personaggi che si sono incontrati e conosciuti in momenti diversi della propria vita, diversa è la loro formazione musicale, diverse ma allo stesso tempo uguali sono le loro opinioni sulla musica, diversi sono gli strumenti e le pratiche musicali che utilizzano, ma una cosa hanno in comune, l'essere Suonatori!

Intervista a Lando Vezzali, Fabbrico 22 settembre 2015

Lando Vezzali, la fisarmonica più richiesta in tutte le festine del dopoguerra, odontotecnico di professione e noto suonatore delle orchestre emiliane. Ad oggi ancora in intensa attività, non perde occasione per rimettersi in gioco sfoderando l'estro e la grinta che da sempre lo accompagnano: assieme a Remo Rustichelli (violino) e Lino Davoli (contrabbasso) da vita ad un "Trio Eccezionale" impegnato a trasmetterci "il Ballo antico e il Liscio tradizionale della Pianura Reggiana"; titolo anche del cd pubblicato nel 2007 dall'Istituto Achille Peri di Reggio Emilia e curato da Bruno Grulli con il contributo dell'Archivio Etnomusicologico Giorgio Vezzani.



Quando e dove sei nato?

Sono nato il 16 Febbraio del 1931, a Fabbrico nella casa dove vivo tuttora.

Quando e come ti sei appassionato alla musica?

Tutto ebbe inizio grazie a mio padre Vito Vezzali (1893 - 1966) che allora suonava la fisarmonica cromatica, strumento giovane per l'epoca che continuava ad acquisire sempre più popolarità, tanto da far nascere a livello locale numerose ditte costruttrici, in parallelo ai grandi nomi che forse per primi cominciarono a costruire questi strumenti. Mio padre, come mio zio Primo (1890 - 1930), suonavano una *Fratelli Vaccari* di Modena, una di quelle con i bassi detti comunemente "alla modenese", io invece ho iniziato su una piccola cromatica *Archi Giuseppe* di Quistello (MN). Durante la guerra non c'erano molti svaghi neanche per i bambini e mio padre, severo capofamiglia, mi spinse (potrei dire quasi costretto) a studiare musica e conseguentemente la fisarmonica. Dal 1940 circa, fino alla fine della guerra, sono stato allievo di mio padre. Studiando, all'obbligo subentrò l'interesse e la passione che mi portarono a 14 anni (dopo la Liberazione), a fianco di mio padre, alle prime festine. La gente usciva stremata dalla guerra e aveva voglia di divertirsi nella maniera ritenuta allora più naturale: ballare. Con l'esperienza acquisita insieme a mio padre, dal '47 in poi cominciai a suonare da solo, prima ancora nelle festine poi in orchestra.

Che lavori hai svolto? Ti permettevano di coltivare la passione per la musica?

Sì. Allora si cominciava presto a lavorare, avevo 7/8 anni quando con mia madre andavo a vendemmiare, a raccogliere mele e pere e foglie di Olmo (un ottimo alimento per le vacche); nel '44 fui assunto come operaio dalle officine



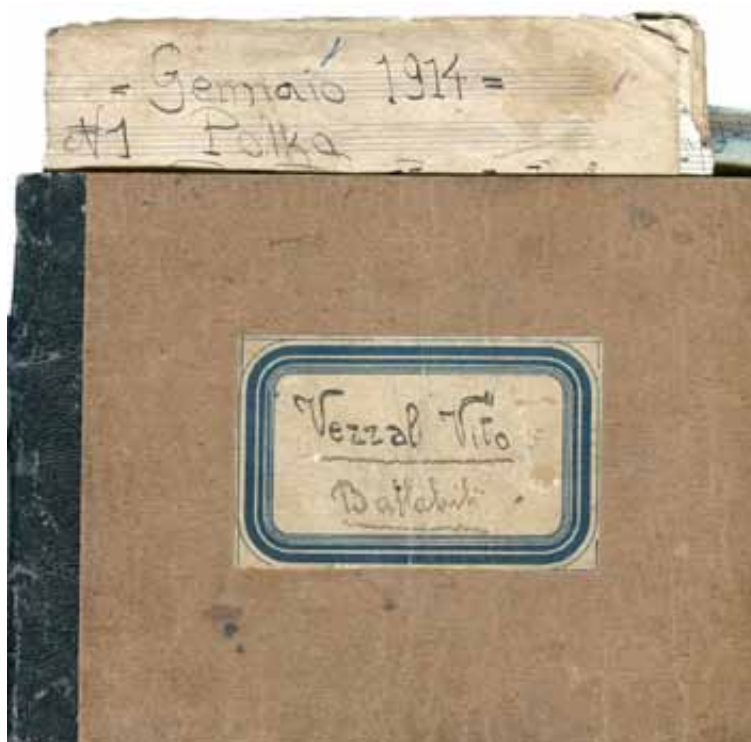
Remo, Lando e Lino a Sant'Ilario d'Enza il 23 maggio 2008 (foto Sistici)



Copertina del CD contenente musiche di Remo, Lando e Lino registrate nell'Auditorium dell'Istituto musicale Achille Peri di Reggio Emilia il 27 gennaio 2007



Everardo Borciani al clarinetto e Vito Vezzali alla fisarmonica. Fabbrico 1940. Proprietà foto Istituto ISMOS Fabbrico



Materiali usati da Vito Vezzali ed ora di proprietà del figlio Lando. Risalgono a prima del 1914

Rovatti di Fabbrico specializzate in pompe idrauliche per irrigazione (dette "Fré" - Frate), i ritmi estivi in fabbrica erano molto pesanti tanto che nell'estate del '52 ebbi un forte esaurimento nervoso che mi spinse ad abbandonare quel lavoro. In seguito, grazie ai sacrifici della mia famiglia, potei intraprendere gli studi di odontotecnico a Bologna; dopo quattro anni da pendolare sono riuscito a trovare il lavoro adatto a me.

Che genere musicale porti nel cuore?

Ricordo ancora le prime due suonatine che mio padre mi insegnò, un valzerino e una polka entrambe molto semplici e in tonalità di re maggiore. Ho sempre suonato di tutto: dal liscio dei vecchi suonatori ai brani celebri dei grandi maestri, fino ad arrivare ai nuovi ritmi americani. Però chi più mi rappresenta sono i ballabili della mia terra.

Che differenza c'è tra suonatore e musicista? Tu come ti ritieni?

Mah... dirò questo: colui che suona può anche non essere musicista. Un esecutore può non avere le competenze teoriche della musica, secondo me c'è differenza anche se un bravo musicista molte volte è anche un bravo esecutore. Io mi ritengo sia uno che l'altro: diciamo che ho ereditato lo spirito da suonatore di mio padre e questo mi ha spinto a formarmi come musicista, ho studiato solfeggio e composizione superando esami di notevole difficoltà.

Nota del relatore: Sminuendosi Lando si ritiene un esecutore di medio livello ma ha dimostrato più volte nella sua carriera di valere molto di più.

Quali sono le conoscenze basilari che bisogna avere per essere un buon suonatore?

Dalla mia esperienza posso dire che una buona base teorica è fondamentale. Allora si iniziava l'approccio musicale con il solfeggio in modo da creare una solida base teorica permettendo di capire il valore dei tempi musicali; così facendo, si insegnava all'allievo ad acquisire una metrica precisa. Questo ti permette di avere un'idea di come tenere il tempo giusto, in particolare, quando si suona da ballo è fondamentale rispettare col "buon tempo" chi balla.

C'erano una volta i suonatori di Fabbrico...

I miei compagni di merenda di quando ero ragazzo... in buona amicizia con qualche bicchiere ci piaceva far risuonare l'eco che arrivava da Santa Vittoria, imitando i Carpi e i Bagnoli senza dimenticare le leggende dei Cantoni e dei Pioli, così si faceva alla buona con la Bottai. Ricordo ancora molto bene questa esperienza vissuta in giovane età, è così che ho imparato le prime suonate, i balli antichi e i vecchi lisci.

Nel 2007 con Lino Davoli e Remo Rustichelli avete formato un Trio: Che rapporto hai con loro?

Ho accondisceso all'idea con molto interesse perché si trattava di un'esperienza fuori dall'ordinario, ho apprezzato lo spirito del progetto volto a rievocare i vecchi tempi, inoltre, è stata un'occasione per rimettermi alla prova in quanto ho voluto arrangiare per il Trio tutto il programma musicale dell'esibizione che ci ha visti protagonisti il 27 Gennaio 2007 all'Auditorium dell'Istituto Peri di Reggio Emilia all'interno della rassegna "Giovani e vecchi continuate ad ascoltare" con la direzione di Bruno Grulli. Io e Lino Davoli siamo amici d'infanzia e in varie occasioni abbiamo suonato assieme, come con Leopoldo Felice Gatti di Rolo. Un progetto simile a quello portato al Peri lo avevamo proposto per la presentazione della tesi di laurea, "Santa Vittoria, il paese dei cento violini" della dottoressa Maddalena Roversi Monaco, nel 1997 a Guastalla e nel 1998 a Santa Vittoria, assieme a Lino Davoli (basso), Leopoldo Felice Gatti (violino), Renzo Marchi (percussioni) e solo nel '98 anche con Waifro Bissoli (secondo violino). Da quell'iniziativa ho recuperato gran parte dei brani che sono stati eseguiti nell'evento all'Istituto Peri con me alla fisarmonica cromatica, Lino Davoli al contrabbasso e da Remo Rustichelli al violino. Remo non lo conoscevo, è stato Lino a presentarmelo; Remo, a differenza mia e di Lino, ha avuto una formazione musicale classica infatti ha sempre accompagnato con il violino le funzioni religiose ma anche lui si è fatto le ossa nelle "festine" in campagna e successivamente arruolato in orchestra, l'orchestrina "Gli Immortali", di cui, come dice scherzosamente, è l'unico sopravvissuto. Conoscendo meglio Remo ho apprezzato molto la sua particolare espressività nel suonare caratterizzata dal suo vibrato malinconico unito a una "cavata" decisa (per Lando la cavata è l'impatto e l'energia dell'archetto sulle corde). Sicuramente le varie esperienze a partire da quella all'Istituto Peri ci ha uniti tutti, dando vita a un "Trio Eccezionale" di "270 anni in tre".

Raccontaci come ti sei sentito quel pomeriggio del 27 Gennaio 2007 quando ti sei esibito con i tuoi colleghi all'Istituto Peri: Come è andata? Quali emozioni hai provato? Ci sono stati anche aspetti negativi?

Siamo arrivati di primo pomeriggio, in un posto che sembrava una "saletta", un teatrino, non un teatrino disadorno, uno spazio con un bel palco, l'ambiente era molto accogliente con il pubblico molto vicino a noi suonatori. Siamo rimasti molto sorpresi dall'affluenza di gente che era venuta apposta per ascoltarci, eravamo un po' preoccupati perché sapevamo che tra il pubblico oltre a tutti i nostri parenti potevano esserci professori ed esperti del settore. Ero un po' in soggezione, non eravamo un'orchestrina di giovanotti, anche se il pubblico ci ha sempre sostenuti, in fondo non eravamo su un'aia. Per il concerto avevo arrangiato molti brani e solo sul palco abbiamo deciso quali eseguire dato che nessuno ci aveva dato particolari indicazioni. Tra i tanti abbiamo scelto: qualche liscio antico come quella mazurka di Baracchi (Arturo Baracchi, 1850-1916: grande musicista e compositore fabbricese che aveva la fama di comporre su richiesta, sia per se stesso, sia per gruppi come i Violinisti di Santa Vittoria), i tre Balli di Gara come me li insegnò mio padre, alcune mie composizioni riarrangiate per violino e infine il ballo dei tre gobbi, sempre dal repertorio di mio padre e la Furlana "la Pironda" quest'ultima recuperata dalla memoria di Leopoldo Felice Gatti. Le esecuzioni da parte mia non erano perfette, qualcosina ho steccato anch'io e l'ho potuto notare dalle registrazioni che hanno poi composto il cd (Il Ballo antico e il Liscio Tradizionale nella Pianura Reggiana – curato dall'Istituto Musicale A. Peri, Bruno Grulli e l'Archivio Etnomusicologico Vezzani). A proposito delle registrazioni sono un pochino dispiaciuto perché la disposizione dei microfoni non ha consentito di cogliere al meglio l'equilibrio dei tre strumenti. La mia fisarmonica spesso prevarica il violino che aveva ruolo di "primo" nell'esecuzione e il contrabbasso è poco presente, nonostante tutto è stata un'esperienza indimenticabile e significativa, per questo sono molto grato a Bruno Grulli per averci dato tutta questa importanza e la possibilità di rimetterci in gioco. Tutto questo ci ha regalato altre occasioni, non solo dimostrative, come quella di Sant'Ilario d'Enza (RE) dove abbiamo avuto il piacere di avere un pubblico danzante.

Altre esperienze importanti?

Sì, ricordo con piacere l'incontro con il regista Ermanno Olmi, che innamoratosi della mia fisarmonica mi chiese di partecipare come comparsa nel suo film "Centochiodi" (2007), in cui impersonavo me stesso impegnato in una festina da ballo in riva al Po. Olmi mi chiese di comporre qualcosa per l'occasione e così nacque la polka, mio cavallo di battaglia, Frizzante.

Possiamo chiederti come hai vissuto, assieme a Remo, quella sera dell' 8 Marzo 2015 al Teatro Italia di Bondanello di Moglia (MN)?

L'8 Marzo 2015 è stata organizzata una serata da ballo in Teatro a Bondanello dove si sono esibiti i Musicanti della Balsa riproponendo vecchi ballabili presi dal repertorio di alcune realtà come la Bottai di Fabbrico (RE), l'Orchestra Alpina di Cervarolo di Villaminozzo (RE), il Concertino Tazzioli di Barigazzo (MO) e brani di alcuni suonatori mantovani. Per l'occasione, a testimonianza di queste realtà, sono stati invitati, ospiti d'onore, a suonare sul palco Remo Rustichelli e Lando Vezzali.

Non ho parole per descrivere... ho avuto un piacere immenso per me e due volte maggiore per Remo... è una persona buona con una grande umanità... ha avuto un immenso piacere anche lui, nonostante non stessee troppo bene quella sera, tanta era la sua volontà di venire e di farvi questo grande regalo, di suonare per e con voi... per me è stata un'immensa gioia... non ho altre parole... se non per dire che è veramente difficile trovare, al giorno d'oggi, giovani della vostra età che abbiano la passione, lo spirito e la volontà per tenere in vita questa tradizione musicale che si sta affievolendo... cerchiamo di tenere la fiammella accesa.

NOTA DEI RELATORI: Ringraziamo infinitamente Lando per tutti gli insegnamenti e per tutto quello che ci dona, prestandosi più e più volte, venendo da ascoltatore o da ospite nei nostri concerti. Ringraziamo per tutte le volte che ci ospita assieme alla consorte e ci accoglie in casa sua rispondendo alle nostre infinite domande lasciandoci sempre la voglia di ritornare. Grazie Lando

Intervista a Remo Rustichelli, Correggio 30 novembre 2015

Remo Rustichelli, eccezionale violinista autodidatta di Mandriolo di Correggio (RE), contadino, suonatore, orchestrale, persona dall'animo buono e dallo spirito forte. È la prima voce del Trio dal 2007 e porta con sé, nella tecnica e nell'animo, molteplici e differenti esperienze musicali che formano il suo particolare stile esecutivo. Raro esempio e forse ultimo testimone della tecnica violinistica della pianura, con una salda impugnatura d'archetto e un'espressività che viene dal cuore fa riecheggiare ancora lo spirito della nostra tradizione musicale.



Quando e dove sei nato?

Sono nato il 24 Marzo 1923 a Mandriolo di Correggio.

Quando e come ti sei appassionato alla musica?

Da ragazzo, subito! Avevo 8/10 anni, ero molto incantato dal violino ma non osavo chiederlo, finché un giorno fu mio padre a propormelo e io accettai senza esitazione e con molto entusiasmo. Il mio primo insegnante è stato il prof. Colli di Correggio, andai da lui per pochi mesi, poi per ragioni economiche mio padre decise di mandarmi da un'altro maestro. Quest'ultimo "al né saveva gnìnt", infatti, poco dopo decisi di continuare da autodidatta.

Che lavori hai svolto? Ti permettevano di coltivare la passione per la musica?

L'unico lavoro che ho svolto è stato il contadino, come mio padre. Nonostante i ritmi della campagna fossero molto pesanti alla sera riuscivo ad andare a suonare. Quand'ero ragazzo alle festine si ballava con chitarra e violino, andavo assieme a mio cugino che strimpellava la chitarra, spesso venivano a prenderci a casa: "andòm a tòr al cèch!" dicevano. (– andiamo a prendere il giovane! – riferito a Remo che già aveva acquisito buona fama come violinista).

Che genere musicale porti nel cuore?

Il genere che mi piace di più è il liscio, ma apprezzo suonare il classico e la "roba" di chiesa infatti mi sono sempre reso disponibile ad accompagnare tutte le funzioni religiose, dai matrimoni ai funerali e per tutte le ricorrenze.

Che differenza c'è tra suonatore e musicista? Tu come ti ritieni?

Devono esser bravi entrambi, ma tra i due sicuramente il più importante è il musicista. Io personalmente mi reputo più un suonatore, mi piace molto la musica da ballo anche da ballare.

Quali sono le conoscenze basilari che bisogna avere per essere un buon suonatore?

L'orecchio senz'altro, una gran passione per la musica e per lo strumento e la grinta nel mettersi in gioco.

Nel 2007 con Lando Vezzali e Lino Davoli avete formato un Trio: Che rapporto hai con loro?

Avevo già smesso con l'orchestra, l'idea mi è piaciuta subito e l'ho considerata una buona occasione per riprendere. Con Lando ci siamo conosciuti durante una festa per gli anziani organizzata dalla parrocchia di Fabbrico (RE), c'eravamo tutti e tre e io avevo con me il violino. Ci siamo subito trovati bene, anche come carattere; ho notato subito le grandi capacità di Lando, "al tgnieva sò bèn", dava un bel ritmo e ci teneva assieme tutti. Conoscendoci meglio ho potuto apprezzare e suonare alcuni brani composti da Lando che ha riarrangiato, per violino, apposta per me. Lino è il veterano del gruppo, di poche parole ma di gran cuore, ha un passato da mandolinista ma è per noi il nostro contrabbassista ufficiale, fu lui a presentarmi Lando.

Raccontaci come ti sei sentito quel pomeriggio del 27 Gennaio 2007 quando ti sei esibito con i tuoi colleghi all'Istituto Perì: Come è andata? Quali emozioni hai provato? Ci sono stati anche aspetti negativi?

Siamo arrivati là di pomeriggio, una paura “della madonna”! Non abbiamo fatto delle esecuzioni perfette, c'era tanta soggezione, un teatro pieno di gente venuta lì solo “par scultèrem mè!” (– per ascoltarmi –). All'inizio è stata molto dura poi il pubblico ci ha dato la spinta giusta per metterci a nostro agio. Abbiamo eseguito principalmente pezzi di Lando ma mi ricordo anche due belle e difficili polke di Adolfo Pioli (1895-1959; grande violinista di Reggio Emilia) che avevo tra i miei spartiti.

Altre esperienze importanti?

Sì, stavo suonando in un veglione con la mia orchestrina quando l'organizzatore mi chiese se potevo fare un brano solista. Mi chiese specificamente il Valzer dell'Usignolo, brano virtuosistico che non eseguivo spesso perchè ritenuto poco ballabile, riuscii ad accontentarlo. L'altra importante, è stata la seconda Guerra Mondiale, qui il violino mi ha salvato la vita. Mi avevano deportato nei pressi di Dortmund in Vestfalia e il saper suonare mi ha riservato un trattamento più speciale rispetto agli altri prigionieri.

Possiamo chiederti come hai vissuto, assieme a Lando, quella sera dell' 8 Marzo 2015 al Teatro Italia di Bondanello di Moglia (MN)?

L'8 Marzo 2015 è stata organizzata una serata da ballo in Teatro a Bondanello dove si sono esibiti i Musicanti d'la Bàsa riproponendo vecchi ballabili presi dal repertorio di alcune realtà come la Bottai di Fabbrico (RE), l'Orchestra Alpina di Cervarolo di Villaminozzo (RE), il Concertino Tazzioli di Barigazzo (MO) e brani di alcuni suonatori mantovani. Per l'occasione, a testimonianza di queste realtà, sono stati invitati, ospiti d'onore, a suonare sul palco Remo Rustichelli e Lando Vezzali.

Ho deciso solo in ultimo di venire, in quel periodo non ero completamente in forma, ma mi dispiaceva perdere quest'occasione e ero curioso di sentirvi suonare con tutto il gruppo. Di salire sul palco non ne ero completamente deciso ma sapendo che con me ci sarebbe stato Lando e voi ragazzi mi sono detto – perché non suonare ancora? Non credevo fossimo ancora in grado di riscuotere grandi successi, ma come disse Lando quella sera: «la musica ha le sue caratteristiche: c'è il forte, il mezzoforte, il piano e il pianissimo. Noi, non siamo più forti come prima, ma siamo a mezzoforte e comunque ci si difende ancora!».

NOTA DEI RELATORI: Ringraziamo infinitamente anche Remo che ci ha onorato della sua presenza quella sera a Bondanello: fino a un momento prima del concerto eravamo d'accordo che Remo venisse in veste di spettatore, ma, mentre provavamo si è presentato con il violino sotto braccio deciso ad esibirsi. Un pensiero speciale anche per lui, che con il suo violino e il suo spirito ci trasmette sempre grandi emozioni; l'ultimo e concreto esempio di una tradizione violinistica radicata nella Bassa. Grazie Remo.

Intervista a Lino Davoli, Campagnola Emilia 16 dicembre 2015

Lino Davoli, suonatore e liutaio amatoriale, ha vissuto in pieno lo svilupparsi della musica tradizionale della Bassa Reggiana, già a pochi anni aspirante mandolinista ha assistito a quel cambiamento di repertorio che ha portato alla quasi totale scomparsa dei balli antichi sostituiti prima dal ballo liscio, poi dai nuovi ritmi americani. Trasferitosi in giovane età a Campagnola ha intrapreso lo studio del contrabbasso che gli ha dato un'opportunità in più per suonare in orchestra. Solo poco tempo fa, appassionato di liuteria, ha cominciato a costruire strumenti ad arco riuscendo ad ottenere ottimi risultati.

Quando e dove sei nato?

Sono nato il 26 Febbraio 1920 a Novellara.



Quando e come ti sei appassionato alla musica?

Avevo 5/6 anni, ho provato subito a fare qualche nota con un mandolino che avevo trovato non so dove, poi la passione mi ha spinto ad andare a scuola da un maestro. Mi sono trasferito a Campagnola e ho cominciato dal maestro Confetta, volevo suonare il violino, ma me lo sconsigliò perché facevo un lavoro molto pesante e per suonare il violino ci vuole la mano tenera. Mi propose, invece, di studiare il contrabbasso visto che non erano in molti a suonarlo e era uno strumento molto importante per le nascenti orchestre da ballo.

Che lavori hai svolto? Ti permettevano di coltivare la passione per la musica?

Sono sempre stato un contadino, di giorno si lavorava pesantemente ma la sera è per tutti, e io andavo fuori a suonare. Si suonava una volta a settimana, il sabato principalmente, e ci andavo in bicicletta con il contrabbasso in spalla. Durante le veglie in casa si suonava anche fino alle quattro del mattino e fu in una di queste occasioni che conobbi Lando, diventati molto amici abbiamo cominciato a suonare assieme anche nei "festivàl", nella feste in campagna e nelle sagre patronali.

Che genere musicale porti nel cuore?

Io non sono del tutto moderno, è l'età. Mi piace sentire il ritmo. Ai miei tempi per ballare bastava un mandolino e una chitarra, voce e accompagnamento e i ballerini ballavano bene lo stesso, adesso le orchestre per far ballare devono avere volumi e ritmi più scatenati; adesso ballare vuol dire questo. Sono molto legato al liscio anche se non disprezzo la musica moderna, ho cominciato a suonare con la "Mandolinistica Novellara", eravamo in tanti: mandolini, mandole e chitarre (e suonavamo liscio, canzonette e ballabili) poi con il contrabbasso ho suonato con tante orchestre, qualche volta anche con i Carpi e i Bagnoli di Santa Vittoria.

Che differenza c'è tra suonatore e musicista? Tu come ti ritieni?

Per essere musicista bisogna aver studiato per avere professionalità, il suonatore è qualcosa che conosce e sente il ritmo e trasmette lo spirito, però secondo me, anche il suonatore deve saper leggere. Io mi ritengo più un suonatore.

Quali sono le conoscenze basilari che bisogna avere per essere un buon suonatore?

L'orecchio è fondamentale, ma chi legge è più preciso. L'importante è sapere come trasmettere l'energia, la stessa energia che da "l'onda" ai ballerini. Che cos'è "l'onda"? Se suoni una sinfonia, i ballerini ascoltano ma non si muovono, mentre quando suoni musica da ballo devi riuscir a dare quello spirito che fa alzare le persone.

Nel 2007 con Lando Vezzali e Remo Rustichelli avete formato un Trio: Che rapporto hai con loro?

Sono bravi entrambi anche considerando che non suonano per mestiere; Lando ha studiato e compone bei brani è un buon amico e ha un buon carattere. Remo ha una forte personalità anche nel suonare, ha una bella cavata potente e pulita; anche lui è un buon tempista e sente bene il ritmo.

Raccontaci come ti sei sentito quel pomeriggio del 27 Gennaio 2007 quando ti sei esibito con i tuoi colleghi all'Istituto Peri: Come è andata? Quali emozioni hai provato? Ci sono stati anche aspetti negativi?

È stata un'esperienza che ci voleva del coraggio e tanta pazienza. All'inizio è stata dura poi piano piano ci siamo presi d'animo e siamo riusciti a piacere. La musica è come il parlare: se uno parla bene lo si ascolta volentieri, ma se uno parla male è tutta un'altra cosa.

A proposito della liuteria: Come e perché hai cominciato a costruire?

Era una voglia che avevo fin da bambino, ma non ho potuto cominciare subito perché non c'era nessuno che mi insegnasse. Per diventare liutaio hai bisogno di avere qualcuno che ti insegni e che ti affianchi, il primo violino mi è venuto un po' storto e non suonava proprio benissimo. Poi ho acquistato un metodo e sono andato a Cremona a prendere i disegni e a informarmi sui legni, con i consigli di qualcuno e l'aiuto del liutaio Lanfranco Baracchi (1930-2014) di Fabbrico sono riuscito a ottenere buoni risultati; sono aperto alle critiche e infatti è capitato di dover modificare qual-

che strumento dopo la prova del suono. Ogni violino ha la sua voce ed è questa voce che ti dice se lo strumento è venuto bene, per costruirlo bisogna andare alla ceca e sperare nella riuscita.

NOTA DEI RELATORI: Un grazie speciale a Lino, uomo di buon cuore che ci ha voluto raccontare sempre quasi tutto della sua vita con il sorriso sulle labbra; narrandoci le sue avventure ci ha sempre invitato a suonare assieme. Con mandolino e violino ci mostrato i suoi ricordi, sempre sorpreso di fronte a due giovani che gli chiedevano ancora del ballo dei tre gobbi, peccato non aver avuto il piacere di sentirlo suonare il contrabbasso che si era costruito (venduto qualche anno fa). Quasi arrivato a 96 anni, nonostante qualche acciaccio, conserva e ci trasmette il vero spirito di un suonatore d'altri tempi. Grazie Lino.



"...giovani e vecchi continue ad ascoltare..."

Questioni metriche e ritmiche nelle influenze tra musica “colta” e musica “etnica” (2^ parte)

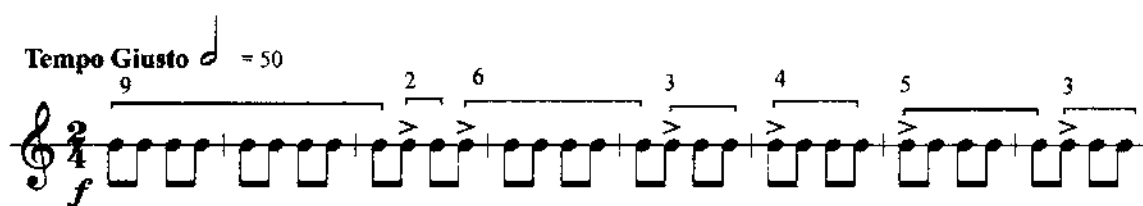
di Andrea Talmelli

Dopo quanto sin qui detto sui due fattori, il metro e il ritmo, che agiscono nel tempo, torneremo ora ad occuparci della *Danza degli adolescenti* tratta dalla *Sagra della Primavera* di Stravinski, e al suo tema ritmico quale esempio di asimmetrie che si susseguono, come già osservato per la musica bulgara derivata dalla danza, in questo capolavoro della musica colta del Novecento.

Per comodità ridurremo la partitura al semplice schema di valori delle durate dei suoni ribattuti. Ogni arco ripete gli stessi suoni di un accordo complesso bitonale, confuso su registri bassi, con un effetto energetico e selvaggio.

L'unico elemento differenziante in questo *continuum* pulsante è la presenza di accenti indicati e dislocati su punti non coincidenti con quelli naturali del metro:

Es. 1 I. Stravinski: *La Sagra della Primavera*. Il tema ritmico della Danza degli adolescenti

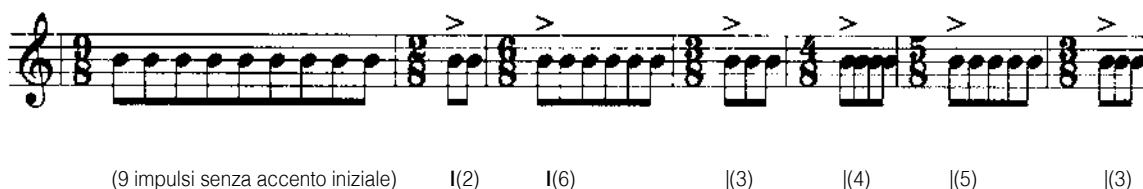


Ho indicato la sequenza numerica dei ritmi *scazonti* (come il passo dello *zoppo*!) che si creano e che disarticolano il regolare metro di 2/4. Gli accenti vengono ulteriormente rafforzati dalla sottolineatura verticale, secca, degli stessi accordi in posizione stretta di ben otto corni con un risultato sonoro particolarmente pesante e marcato. Poiché il metro indicato in partitura diventa puramente virtuale, non essendo rimbalzato da alcun altro elemento musicale, è chiaro che Stravinski avrebbe potuto scegliere una diversa notazione privilegiando metri sempre mutevoli e perciò irregolari.

In pratica nulla sarebbe stato diverso se la sequenza in partitura fosse stata così scritta:

Es. 2

trascrizione dello stesso e multimetria derivata dallo spostamento di accenti ritmici



La *Sagra* è piena di esempi *multimetrici* come quello che ho indicato con questa trascrizione.

Viene dunque spontaneo chiedersi come mai qui Stravinski non li abbia usati. È vero che subito dopo l'avvio e per tutti i 23 numeri di partitura dell'episodio, il metro di 2/4 si impone in tutte le sue articolazioni contrappuntistiche tranne in due sole battute di 3/4 in cui l'elemento motivico affidato al flauto si allunga nel suo ripetersi quasi ipnotico. Ma credo che questa scelta derivi anche da una voluta diversa tensione esecutiva che si crea quando gli strumentisti devono evidenziare, con l'accento spostato, alcuni battiti che non coincidono con quelli forti del metro, così come av-

viene nelle sincopi e nel contrattempo o nell'organizzazione irregolare di passi di danza. In altri termini, gli strumentisti sono obbligati a modificare il loro atteggiamento mentale che si traduce in un gesto più teso e carico di effetto.

In ogni caso, valgono le considerazioni già fatte anche per le scelte di scrittura che fa il compositore di area colta, nel Novecento e nella musica contemporanea, dove preferisce spesso un atteggiamento liberatorio dovuto alla assenza vera e propria di un metro base. Dunque *ametria*.

Nessun *tempo* in questi casi è indicato né all'inizio del brano, né ad ogni suo peraltro inutile cambiamento; viene spesso abolito anche il segno di *misura* suggerendo così un inusuale principio di fantasia costruttiva e libertà esecutiva rispetto alle costrizioni della regolarità metrica.¹

Il brano pare sempre più simile a una narrazione in prosa che in poesia.

O a una poesia caratterizzata da versi liberi come in antichi laudari o nella produzione del '900.

E qui riannodiamo l'interesse verso la *danza* a quello della *versificazione* di un testo poetico sulla costruzione ritmica della musica. Nel rapporto *quasi primitivo* tra musica intesa nel suo aspetto ritmico e testo letterario, non possiamo ignorare le strutture ritmiche già insite in quest'ultimo, rapporto finora altrettanto sacrificato, come si è detto per la danza, nella considerazione generale. Friedrich Lippmann, a tal proposito, ritiene in suo libro² che *“la questione del rapporto che intercorre tra musica composta su testi poetici e su ritmi di danza è cruciale soprattutto per gli anni intorno al 1600 e l'età immediatamente successiva, un'età che vide l'influsso poderoso, se non addirittura determinante, della danza sulla costruzione ritmica della musica”*. Ma, in fondo, quest'ultima ha le sue radici proprio nella parola, nel suo ritmo interno, in quello dei versi poetici o delle frasi in prosa che la contengono. La struttura del testo parlato e recitato diviene la base anche del canto che vi si costruisce sopra e non solo, anche del brano puramente strumentale che in parallelo ne ripercorre schemi ritmici, enfasi accentuative e d'intonazione, codifiche e retoriche.

Certo il rapporto tra poesia e musica è ben più antico rispetto al 1600 indicato da Lippmann che si affretta comunque ad indicare anche i limiti di una ricerca che riguardasse una tipologia completa di ritmi musicali in relazione con le varie specie di verso. Nella sua evoluzione storica questo rapporto è passato attraverso atteggiamenti diversi e differenti teorizzazioni; *obscura quaestio* ove predomina ora la parola come nella tragedia antica, ora il canto come nel melodramma ottocentesco. Ora si cercano equilibri nuovi nel *recitar cantando* d'inizio '600 o nella liedistica romantica, ora si teorizzano codici per interpretare gli *affetti* nelle asciutte partiture di strumenti d'epoca dalle scarse risorse dinamiche. Cui si fa fronte, come ricorda la moderna filologia, riscoprendo tutte le finezze espressive proprie di quei codici, come sbocco e sintesi alle dispute dell'età barocca. Talvolta il *dominus* è la poesia, dicevo, e ci si può persino dimenticare chi sia l'autore della musica, considerata un semplice piacevole svago³, come è nel canto carnascialesco ai tempi di Lorenzo de' Medici⁴; talvolta è il genio-compositore classico-romantico a prevalere come in Verdi, mentre il librettista che ha fornito i testi può essere persino ignorato.

Non è qui il caso di affrontare un tema così vasto e complesso come il rapporto tra parola e suono⁵, né tantomeno le inevitabili implicazioni semantiche sui significati della musica in rapporto al testo letterario⁶; occorre ricondurre questo rapporto nei limiti imposti dalle questioni ritmiche.

Sta di fatto che *...in principio erat verbum*.

“È noto, ricorda Luigi Pagnini, come un verso, o anche un brano di prosa, si possano trascrivere ritmicamente, utilizzando la notazione musicale stessa”. La parola parlata o recitata è già musica, anche per le sue inflessioni d'intonazione, sia pure spesso imprecisabili e mai identiche per tutti, che risentono delle interpunzioni, delle cesure e degli altri aspetti fraseologici; per le sue vocali colorate e predisposte per essere allungabili o fiorite nel canto, oltre che per le sue durate che risultano *naturali* ovvero contratte o dilatabili a piacere. Rispetto alla musica che richiede comunque per l'espressività molto più tempo, il testo letterario è caratterizzato da una maggiore concisione. Scavando ulteriormente diremo che *in principio* si pose la *sillaba* e sulla quantità lunga o breve della stessa si andò organizzando la recitazione poetica secondo i principi della più antica metrica greca e latina. Che a sua volta la storia pone alla base dei *piedi ritmici*, fondamento della musica di tutti i tempi.

1	2	3	4	5	6
(esametro dattilico) Virgilio, Eneide II, versi 1-2					
≤	≤	≤	'	≤	≤
Con-ti-cu- e-reom-nes in-ten-ti-que o-ra tenebant					
≤	≤	≤	≤	'	≤
In-de to-ro pa-ter Ae-ne-as sic orsus ab alto					

Da studente, dovevo esercitarmi sulle regole della prosodia e della metrica e segnare con la matita la quantità lunga o breve di tutte le sillabe e le cesure del verso al fine di una successiva corretta recitazione. Provavo inizialmente un certo stupore per l'ingegnosa costruzione dell'opera letteraria e mi chiedevo come facesse a rimanere poesia e recitazione, costretta entro questi schemi rigidi. Ben presto questo appunto venne superato dalla bellezza della musicalità del verso e della recitazione, come pure dalla naturalezza con cui in poco tempo avevo imparato a recitare gli esametri dell'Eneide senza più ricorrere all'esercizio di matita.

Lo schema apparentemente rigido diveniva qualcosa di fluente, eufonico e spontaneo.

La musica non fece altro che ampliare nella sua costruzione queste disponibilità musicali del ritmo della poesia ed è abbastanza chiaro cosa intendesse Jacopo Peri quando parlava del nuovo recitativo secentesco come *cosa mezzana*, cioè a metà strada tra il cantare e il parlare. "Appare evidente⁷, come egli cercasse di realizzare un modo di cantare, partendo dagli accenti della recitazione, dal ritmo verbale". A tal punto che nel *Recitativo* finisce per ridursi il tempo della narrazione fino a perdere ogni cantabilità, prosciugata sul ritmo della parola, mentre l'accompagnamento diviene statico. Di contro l'*Aria* è il momento di esaltazione delle potenzialità di cantabilità del verso con una dilatazione della costruzione melodica più aperta ad abbellimenti e diminuzioni, andamenti non solo sillabici ma anche melismatici, valori di durata delle note più ampi e più incisivi ritmi puntati, accanto a quelli regolari della sillabazione. Ne consegue il prolungamento dei tempi di durata della musica. L'*Arioso* si porrà infine a metà strada della stessa "cosa mezzana". Tutto sistemato!

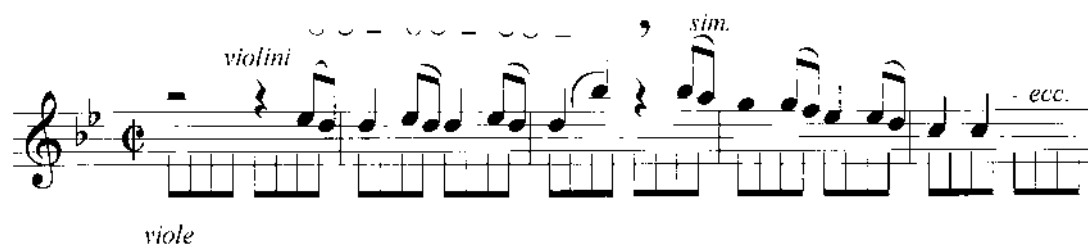
Impensabile ridurre questi processi "a veruna regolamentazione"⁸ nelle più svariate tipologie dei ritmi musicali. Solo "per corroborare la tesi che, accanto alla danza, anche il verso è un agente efficace dello sviluppo stilistico della musica europea, vocale e strumentale", ci preme qui sottolineare una volta di più che "il testo letterario per musica non si deve in genere valutare come un prodotto autonomo di poesia, bensì si deve considerare nella sua musicale potenzialità. Vale a dire nella sua disponibilità a farsi adempiere dalla struttura sonora"⁹. E se questo vale nella scrupolosa indagine sui diversi versi (...quinari, senari, settenari, ...endecasillabi) dell'opera lirica fatta da Lippmann, non dissimile è l'esito cui giungiamo per la musica etnica e popolare.

Questa disponibilità, tradotta nei suoi aspetti ritmici (ma si potrebbe considerare anche nei suoi aspetti melodici!) può condurci a soluzioni molto aperte e diversificate secondo le intenzioni musicali di chi la valorizza.

Anche in ambito puramente strumentale si potrebbero fare infiniti esempi. Prendiamo una sequenza in *anapesto* (breve, breve, lunga).

La riscontriamo in Mozart nel celebre inizio della sinfonia K550

Es. 3



(carattere scorrevole e discorsivo, enfasi retorica sulle conclusioni della proposta e della risposta)

Consideriamo ora versi che utilizzano lo stesso ritmo:

Ritornàva una ròndine al tètto	(Pascoli, 10 agosto)
Di chi più non esiste sul mòndo	
non si dève parlàre o sparlàre	(Calegari, cantastorie)

Le 10 note di ciascuna semifrase della musica mozartiana si inquadrano perfettamente tanto con i decasillabi della celebre poesia di Pascoli quanto col testo del cantastorie grazie alla struttura costante dell' anapesto che vi si sovrappone. Con la stessa intenzione applicativa ci si può sbizzarrire a trovare tutte le parole che ovviamente su quel ritmo "ci stanno", e magari fanno pure la "rima". È quello che fa normalmente chi adatta alla musica preesistente proprie parole. Esercizio questo di spontanea fantasia creativa e persino didattica, con i tratti irresistibilmente ludici delle filastrocche o del gioco del *canto del nome* con cui inizia la lezione, accompagnandola guarda caso con il movimento, Klara Kokas nel citato saggio *Modalità espressive dei bambini con la musica* (cfr. nota nella prima parte dell'articolo).

L'atteggiamento del compositore che scrive musica costruendola e adattandola a un testo poetico scelto (come avviene ad esempio su una poesia di Goethe da parte di tanti raffinati compositori romantici), è ben diverso da quello di chi si ingegna a versificare su una melodia preesistente (come avviene così spesso nella vasta geografia della musica popolare). Che ovviamente è molto più libera. Come dice spesso Grulli, in molte di queste espressioni, ma non in tutte per la verità, ognuno fa quello che vuole e spesso senza avere una cultura musicale e senza sapere nulla di prosodia o metrica, è solo preoccupato di poter esprimere i propri pensieri e sentimenti cercando parole che si adattino bene al ritmo suggerito dalla musica. Come avvengano poi all'occorrenza anche i necessari aggiustamenti ritmici e melodici nelle diverse versioni di un canto, dovuti al numero di sillabe utilizzate, è spesso materia di indagine in un pozzo senza fine.

Poiché la durata della musica, si è detto, è in genere più lunga di quella della recitazione, osserviamo comunque che il numero delle sillabe di un verso non necessariamente deve corrispondere al numero di pulsazioni ritmiche della corrispondente frase musicale. E questo al di là dell'essere o meno in presenza di musica a sillabazione costante e regolare. Se ciò non fosse, la musica finirebbe in una camicia di forza che non le appartiene, oltre a dover constatare che versi tra i più comuni nella poesia come l'endecasillabo, il settenario o il quinario dovrebbero assoggettarsi a metri di 11, 7 o 5 pulsazioni riproponendo quella irregolarità già esclusa dalla nostra struttura musicale classica. Le 10 note dell'esempio mozartiano, come sillabe del verso decasillabo che ha gli accenti sulla terza, sesta e nona, si dispongono su due battute regolari che di pulsazioni di base ne contengono ben 16 (8 x 2), comprendendo qui sia il raddoppiamento dei valori in sede di accentuazione cadenzale, sia un adeguato respiro tra antecedente e conseguente nella melodia.

Un verso quinario dunque, anche in un andamento regolare, prolungherà facilmente la quarta sillaba, sede dell'accento, inquadrando il canto in un metro di sei pulsazioni.

È l'esempio riportato da Marcello Conati di *Donna lombarda*¹⁰ la più celebre ballata assunta quasi a simbolo dell'epica popolare delle nostre regioni :

Es. 4

musica 6 pulsazioni

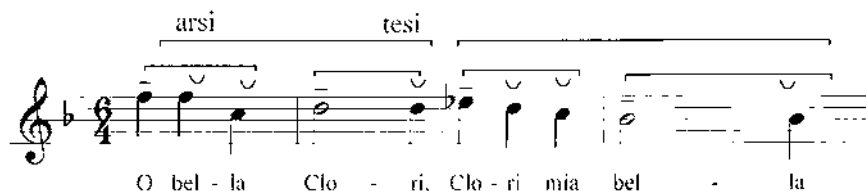
Don-na lom- bard - da don-na lom - bar- da tu vuoi ve- ni- rea spas-so con me don-na lom-

VERSO 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4

In coincidenza dell'accento del verso il valore musicale si allunga. Il 9/8 della trascrizione è solo il prolungamento del suono finale al termine del distico. La ballata alterna quinari piani a quinari tronchi.

Essendo la proporzione tra arsi e tesi di 1:1, la struttura classica occidentale risolve il verso quinario in un alternanza di *dattili* (lunga, breve, breve) e *trochei* (lunga, breve) o spondei (lunga, lunga) con allungamento della sillaba su cui cade l'accento principale del verso (la quarta) e portando dunque a sei i valori musicali. In analogia si potrebbero fare tanti esempi di versi quinari disposti su sei valori musicali regolari tratti sia dai repertori colti che popolari¹¹.

Es. 5



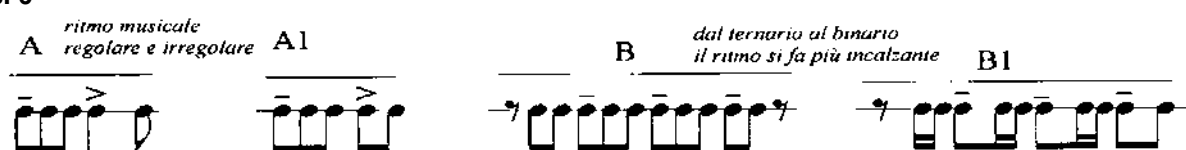
Ma abbiamo già detto come non sia possibile proporre, qui o altrove, una completa casistica riguardante tutte le tipologie di versi in rapporto con le soluzioni ritmico-musicali adottate. Aggiungiamo pure un *...per fortuna!*

Gli schemi ritmici *binari* o *ternari* impostisi nella nostra cultura musicale, come nell'es.5, si attestano anche nei balli delle nostre tradizioni popolari nelle loro svariate accezioni, nei canti dell'osteria e della risaia, nei balli saltellati o lisci, le marce o i canti montanari, quelli patriottici o resistenziali... Certo, le situazioni in cui il canto si realizza, al chiuso o all'aperto, durante il lavoro o nelle manifestazioni politiche, può comprimere l'aspetto ritmico fino alla ripetitività ossessiva degli slogan o aprirsi fino a uno spianato canto libero che solo certe pretese di trascrizione possono cercare di imbrigliare. Vi sono esempi nelle raccolte più importanti che conosciamo, che lasciano aperto questo spazio e dubbi circa la regolarità o irregolarità ritmica di un combinato testo/musica infarcito di respiri propri, di abbellimenti espressivi e melismi mossi a piacere.

Ma vi sono anche esempi che ci dicono semplicemente come gli stessi piedi ritmici possono essere interpretati in modo assai diverso a secondo della situazione musicale (e/o danzata) che si vuol creare. Abbiamo visto come un dattilo + un trocheo possano tradursi musicalmente in un metro regolare che porta le 5 sillabe su 6 valori musicali. Ma la sequenza potrebbe tradursi anche in altri modi. Basterebbe risolvere l'accentuazione del verso come fa Stravinski nella sua *Danza*, evidenziando solo, ma senza prolungarlo nella durata, il corrispondente "battito" musicale forte, e le cinque sillabe rimarrebbero legate a un metro irregolare di cinque impulsi anziché sei.

Si veda qui la differenza tra A (come *incipit* che ricorda il sapore medievale della sigla televisiva di *Almanacco* di Antonino Riccardo Luciani) e A1, magari ripetendone più volte gli schemi.

Es. 6



Lo stesso varrebbe per i versi di 7, 10, 11, ... sillabe, con il risultato di applicare anche noi il ritmo... bulgaro! Ma pare proprio che la nostra storia sia andata in altro senso.

Analizzando invece la sequenza in anapesto già presa a modello, soluzioni ritmiche differenti potrebbero giustificarsi anche e semplicemente con la necessità di una versificazione più morbida o più incalzante. In B il modulo ternario si affida alla semplice accentuazione del testo mentre in B1 si modifica in binario intensificando la forza del ritmo, come nelle marce. La differenza c'è, solo apparentemente più sulla carta della notazione scritta che nella pratica, e il suo riconoscimento, specie nella musica di tradizione orale, va connesso al significato delle parole e alla funzione del brano. (Si può provare a recitare i versi precedenti di Pascoli e del cantastorie sui due ritmi B e B1).

Le porte della ricerca rimangono comunque aperte. I limiti di trascrizione dei brani della tradizione orale, già ampiamente sottolineati da studiosi come Roberto Leydi e Diego Carpitella, portano Marcello Conati a fornire una preziosa *legenda* interpretativa all'inizio della sua raccolta, che in parecchi brani aiuta a capire la approssimativa trascrizione.

ne effettuata in notazione tradizionale. Tra queste note, accanto a quelle riguardanti la linea melodica, le oscillazioni d'intonazione con le sue zone grigie da identificare tra portamento, acciaccatura e approccio in scivolata, parecchie riguardano proprio le questioni metriche e ritmiche, non sempre facilmente traducibili, rese dalle testimonianze interpretative di portatori e ripropositori. Che soprattutto nel canto passano talvolta dal binario al ternario, aggiungendo respiri, indugi e dilatazioni, reinvenzioni o aggiustamenti nelle durate dei canti polistrofici, imposti dalla situazione e dal momento della narrazione. Per non parlare poi dell'enorme gamma di possibilità ritmiche che la musica ha sviluppato nel tempo e che si offre nell'articolazione dei versi, arricchendo le strutture di base degli antichi *pedi*.

Non sempre la fortuna di avere fedeli registrazioni come quelle di Bartok è dunque sufficiente. La trascrizione, avverte Conati, "rispecchia comunque *quella* registrazione effettuata in *quel* giorno da *quello* o *quegli* esecutori". Questo è il limite. Che non toglie certo il fascino allo studio e alla ricerca da promuovere e incoraggiare, e che fu anche alla base del progetto mio e di Bruno Grulli quando nel 2004 aprimmo all'Istituto Peri di Reggio Emilia l'Archivio etnomusicologico Vezzani¹².

Aprire un Archivio, la si metta come si vuole, è sempre un evento importante e uno stimolo che vorrebbe favorire e promuovere gli interessi culturali e il passaggio di testimone tra vecchie e nuove generazioni. Si fa un gran parlare oggi, in età post-ideologica, di recupero della cultura dei territori. Spesso a vuoto però, perché alla prova dei fatti, l'attenzione che si dovrebbe porre per valorizzare sul serio la cultura dei territori non va più in là del naso, impoverendosi in uno *slogan*.

NOTE

- 1 Ma le necessità di ritorno ad una notazione "misurata" è inevitabile quando non sia il singolo esecutore che agisce in piena autonomia a interpretare lo spartito. Già con piccole formazioni cameristiche è difficile una scrittura a-metrica a meno che gli esecutori non leggano tutti in partitura. Non parliamo poi di brani orchestrali dove sarebbe impossibile ricorrere a partiture prive di articolazioni metriche.
- 2 Friedrich Lippmann *Versificazione italiana e ritmo musicale*, Liguori Editore. L'Autore prende in considerazione i rapporti tra verso e musica italiana dell'Ottocento, lamentando lo scarso contributo offerto dalla musicologia ufficiale, e si prefigge di "*dare una tipologia dei ritmi musicali dell'opera italiana in relazione con le varie specie di verso*".
- 3 Nel suo libro *Lingua e Musica* edito da Il Mulino, Marcello Pagnini riporta le severe parole di Joseph Addison: "La musica è senza dubbio un piacevolissimo svago, ma se dovesse occupare interamente le nostre orecchie, se dovesse impedirci di ascoltare i significati, se dovesse soppiantare le arti che sono più proclivi a raffinare la natura umana, mi dispiace confessarlo ma non le darei più tregua di quanto le dette Platone che la bandì dalla sua repubblica". Terribile!
- 4 Il celebre Trionfo di Bacco, è una canzone in versi ottonari ben conosciuta da tutti: "Quant'è bella giovinezza / che si fugge tuttavia...". Il testo di Lorenzo il Magnifico, per la musicalità facile e ripetitiva dei versi e per la rima, è versatile e particolarmente adatto all'esecuzione corale. Ma l'Autore delle musiche rimane ovviamente anonimo perché i musicisti di allora prestavano semplicemente la loro capacità di far musica sul ben più importante oggetto d'arte che era la poesia. In tempi recenti Angelo Branduardi ne ha fatto una sua versione.
- 5 Sotto questo aspetto diremo che Parola e Musica, possono interagire in modi anche molto diversi. Quando la musica è intesa come un *tappeto* su cui si veicolano i testi cantati, è come una barca che galleggia sull'acqua indifferente a quanto avviene sopra di essa. Prendiamo due motivi molto conosciuti: *Auschwitz* di Guccini e *Fratello Sole, Sorella Luna* di Ortolani. Le parole trattano argomenti molto dissimili, anzi contrastanti. Eppure la musica è molto simile per dolcezza, resa più zuccherosa dalla semplicità armonica; è appunto un tappeto di piacevolezza melodica e armonica su cui vengono veicolate le parole. Sono queste che colpiscono il nostro pensiero, certo, ma potrebbero essere anche altre. Questo atteggiamento quasi di "indifferenza" della musica autorizzò Hanslich a metà '800 a contestare il significato stesso della musica e il suo celebre esempio è provocatorio quanto coerente. Sostituendo la frase "Che farò senza Euridice" con "Che farò con Euridice" nell'Orfeo di Monteverdi, il significato del testo è capovolto mentre la musica può rimanere benissimo la stessa.
- 6 Vi è però un altro atteggiamento che possiamo avere, oltre quello della nota 5; si affida a suggestioni ed effetti impliciti nel suono organizzato per riconoscerne significati universalmente condivisi, benché astratti, cioè non legati a un preciso contenuto. La linguistica e la moderna semiologia hanno trattato ampiamente questo aspetto anche in Italia soprattutto negli Anni Settanta sulla scia degli studi di Umberto Eco, con i contributi di Gino Stefani o, di segno ermeneutico, di Mario Baroni. In *Suoni Emozioni Significati* Michel Imberty fornisce un importante contributo per una semantica psicologica della musica. In concreto ci si rende conto che si può rappresentare in musica il senso della paura, come quello della dolcezza, la tristezza o la gioia, la collera o la passione, il freddo (oceanico?) e il caldo (del sole sul mare?). Come

idee dell'iperuranio platonico sono evocazioni astratte che sovrapposte a parole concrete, amplificano notevolmente i significati espressivi della musica. In questo senso un autore come Verdi raggiunge punte di genialità che finiscono per contagiare anche stilemi e conduzione di meno pretenziose *canzoni popolari*. Si pensi a certe influenze di arie come: Ah, la maledizione, Sì vendetta, Cortigiani vil razza dannata, Stride la vampa, Tacea la notte placida, ecc. Queste anticipano capolavori di autentico espressionismo e modernità come Otello e Falstaff, in cui recitativo e aria ormai si fondono in un geniale declamato melodico perfettamente aderente al significato delle parole.

- 7 Oscar Tajetti-Alberto Colzani, *Aspetti della vocalità secentesca*, pag.25, A.M.I.S. 1883.
- 8 F. Lippmann, op, cit. pag.21
- 9 M. Pagnini, op, cit. pag 94
- 10 Marcello Conati, *Canti popolari della Val d'Enza e della Val Cedra*, Palatina Editrice Parma, p.45. Cita Costantino Nigra che la riporta già nella sua preziosa ottocentesca raccolta e che fu forse il primo di una serie infinita di studiosi alla ricerca dell'origine, medievale, di questa canzone dalle mille versioni.
- 11 F. Lippmann, op, cit. pag.15. L'Autore riporta, insieme ad altri, questo esempio di Pietro Bucchianti
- 12 Aperto da una conferenza stampa del 15 novembre 2004 cui prese parte insieme a me, allora direttore dell'Istituto, anche l'Assessore alla Scuola, Università e Giovani Juna Sassi, e lo studioso Giorgio Vezzani, che concedeva in comodato d'uso gratuito tutto il suo ingente patrimonio documentale, l'Archivio dava continuità a un interesse che la città di Reggio Emilia aveva coltivato fin dalla nascita del Cantastorie nel 1963. Grazie a questa iniziativa il Peri si segnalò come il primo istituto italiano ad essere dotato di un centro di documentazione sulla musica popolare. Numerose le iniziative promosse, convegni e conferenze, concerti e produzioni discografiche curate da Grulli come responsabile dell'Archivio su incarico della Direzione.

Burkina faso: diretta di un colpo di stato ed una ninna nanna in lingua moré

di **Bruna Montorsi** (responsabile Settore Istruzione ONG Bambini nel Deserto ONLUS)

Lavoro come volontaria con l'ONG Bambini nel Deserto da una decina d'anni. Da quest'anno in pensione, sono partita a luglio 2015 con l'intenzione di restare in Burkina Faso sei mesi, per seguire da vicino alcuni progetti: sperimentazione letto-scrittura, costruzione scuola materna, cooperative femminili di microcredito...

Il Burkina Faso (*ex Alto Volta n.d.r.*) è noto al mondo per il suo presidente Thomas Sankara, in carica dal 1983 al 1987. In quei 4 anni portò molti miglioramenti al popolo: campagne di vaccinazioni di massa, istruzione primaria diffusa, forme di gestione democratica e orizzontale in tutti i villaggi... Andava in bicicletta e aveva una casa modesta. È l'uomo che ha portato alla cancellazione del debito africano, con un discorso all'ONU che sicuramente gli è costato la vita. Fu assassinato da colui che è diventato il suo successore ed è restato al governo ben 27 anni: Blaise Compaoré. Quando nel 2014 Blaise voleva cambiare la costituzione per potersi ricandidare per l'ennesima volta, il popolo ha detto NO. C'è stata una rivoluzione popolare che ha portato alla fuga di Compaoré e a un governo di transizione che sarebbe durato un anno. Erano fissate le elezioni per l'11 ottobre 2015. Ma ecco che il 16 settembre la Guardia Presidenziale (RSP), con a capo il generale Diendié, ha fatto irruzione al palazzo presidenziale durante l'incontro settimanale del governo, prendendo in ostaggio il Presidente Kafando, il Primo Ministro Zida e altri ministri. Vengono tacitate tutte le emittenti radio e tivù.

Poi arrivano i primi comunicati alla tv nazionale. È abolita la transizione. Sono destituiti il Presidente e tutti i ministri. Divieto di assembramento. Coprifuoco dalle 19.00 alle 6.00.

Naturalmente, quel popolo che aveva fatto la rivoluzione un anno fa, è sceso in piazza. E i militari ne hanno uccisi un numero ancora imprecisato e feriti un centinaio. Con le mediazioni della CEDEAO, dell'Unione Africana, del Re Mossi, ma soprattutto con il dispiegamento di tutte le forze armate regolari del paese, si è arrivati a un accordo di pace e al ripristino del governo di transizione.

Non è per voler enfatizzare le qualità di un popolo. Ma rendiamoci conto: sono riusciti a evitare una guerra fratricida, che sicuramente avrebbe fatto comodo a qualche potenza occidentale che ha armi da vendere... Non hanno fatto vittime, non hanno accettato decisioni proposte da altri, come quelle della CEDEAO, inaccettabili ma cadute nel silenzio della Francia, che solo dopo la resa di RSP ha dovuto felicitarsi con questo governo di transizione e questo esercito. Se tutti gli stati e tutti gli eserciti fossero così, non ci sarebbe ragione al mondo per continuare a produrre armi. Questa è stata una lezione per tutti i popoli del mondo. La lezione di un popolo degno dell'eredità di Thomas Sankara(*).

Il 29 novembre si sono tenute le prime elezioni democratiche, in un clima di speranza, di festa e senza particolari conflitti. Auguriamo a tutti un futuro di giustizia. Questa situazione, assieme ad un'altra lunga serie di problemi, ha ritardato la costruzione e l'apertura della scuola materna LA MAISON DES ENFANTS. Ho passato due mesi sul cantiere, in compagnia dei tanti bimbi del quartiere: abbiamo giocato, cantato, suonato con il legname e i ferri sparsi. Mi hanno insegnato una ninnananna: SINDI SINDI BIGA, in lingua Moré. Si tratta di un canto tradizionale del repertorio infantile Mossi, utilizzato spesso per consolare e addormentare i bambini.

(*) N.D.R.: Tra i meriti di questa straordinaria figura di Sankara c'è quello di avere promosso il cinema Burkinabé, a partire dal FESPACO, il festival di Ouagadougou, diventato un punto di riferimento per tutta l'Africa. Grazie alla sua lungimirante politica si sono imposti a livello internazionale autori come Gaston Kaboré, S. Pierre Yameogo e soprattutto Idrissa Ouedraogo, ospite fisso della ribalta di Cannes, che per inciso è stato al Rosebud di Reggio Emilia a presentare uno dei suoi film più importanti, il bellissimo, commovente *Yaaba* (Nonna, 1989).



*Sindisindi biga..... Taci taci bambino
 Babatienda iene Il papà dov'è andato?
 Babatiendaraga..... Il papà è andato al mercato
 Matienda iene..... La mamma dov'è andata?
 Matiendaquilga..... La mamma è andata al pozzo
 Babatienda iene Il papà dov'è andato?
 Babatiendatuma..... Il papà è andato al lavoro
 Sindisindi biga..... Taci taci bambino
 Sindisindiragnabiè..... Taci taci, non piangere più*

Mercoledì 16 settembre ero nella nostra sede BnD a lavorare, quando è arrivata la telefonata di Sama, nostro referente locale: la Guardia Presidenziale (RSP) aveva fatto irruzione al palazzo presidenziale prendendo in ostaggio il Presidente Kafando, il Primo Ministro Zida e altri ministri.

Un anno fa, nel mese di ottobre 2014, l'allora Presidente Blaise Compaoré (al governo dal 1987 dopo l'assassinio di Thomas Sankara) era stato messo in fuga dalla rivoluzione di un popolo che si opponeva alla sua ricandidatura. Fu istituito un governo di transizione che sarebbe durato un anno. Erano fissate le elezioni per l'11 ottobre 2015. Ma le forze politiche vicine al vecchio governo non potevano accettare il processo di democratizzazione in atto.

Così, la sera del 16 settembre, ci affrettiamo a raggiungere la nostra abitazione, nell'estrema periferia di Ouagadougou. Durante il viaggio verso casa accendiamo radio Omega, l'unica ancora attiva. Parlano di attacchi militari sui diversi assembramenti di persone che si stanno dirigendo verso palazzo presidenziale. Mentre ascoltiamo, la voce dello speaker si blocca, si sentono urla, si sente chiaramente: Feu! Fuoco! Poi, più niente. Il giorno dopo sappiamo che radio Omega è stata incendiata.

Ricevo una mail dall'ambasciata che invita tutti gli espatriati a NON USCIRE di casa per nessuna ragione. Inizia una settimana di ansia e di attesa. Il popolo reagisce con manifestazioni di disobbedienza civile, la città è invasa dal fumo nero dei pneumatici bruciati, l'RSP spara anche sui singoli individui. Intanto i capi della CEDEAO si riuniscono per giungere a una mediazione. Nel frattempo l'Esercito Ufficiale si schiera col popolo e fa arrivare in città tutti gli eserciti del paese, con lo scopo di disarmare l'RSP. L'ottavo giorno i due eserciti, RSP e esercito regolare, siglano un accordo: RSP dovrà deporre le armi. Il Presidente della transizione Kafando viene reinvestito dei suoi poteri, insieme ai ministri.

Ma ci sono stati ancora alcuni colpi di coda prima della resa. Finalmente, a venti giorni dal tentato golpe, Diendiéré e gli altri golpisti sono stati arrestati e rinchiusi nel carcere militare. Le elezioni del 29 novembre hanno portato al governo Roch, un democratico socialista, con oltre il 53% dei voti. Speriamo bene.

Attentato terroristico a Ouagadougou



Il 15 gennaio scorso, a due settimane dall'investitura del nuovo Presidente del Burkina Faso, democraticamente eletto dopo 27 anni di dittatura, un gravissimo attentato terroristico è stato sferrato nella capitale Ouagadougou. Attentato rivendicato da Al Qaeda. Hanno aspettato che le forze di sicurezza burkinabè abbassassero la guardia (in effetti dopo le elezioni sono diminuiti i controlli nelle zone di accesso alla città), per colpire. Uno stato che aveva finalmente saputo rifiutare la prepotenza di chi l'aveva tenuto schiacciato per decenni, portando un esempio di democrazia e autodeterminazione al mondo intero. Un popolo dove da oltre un secolo convivono animisti, cristiani e musulmani, donne velate e donne che allattano in pubblico, dove tutti festeggiano le feste religiose di tutti. Di certo non saranno né gli attentati né i colpi di stato a fermare il percorso di questo popolo. Il bilancio è di 28 morti, una cinquantina di feriti civili e 156 ostaggi liberati. Il Presidente RochKaborè ha annunciato tre giorni di lutto nazionale.

Ma su fb non ho visto tante bandiere del Burkina Faso, Ouagadougou non è Parigi. Ma almeno la TV italiana ne ha parlato. Moltissimi amici parenti e conoscenti, preoccupati, mi hanno chiesto notizie, e li ringrazio. Alcuni hanno sulla foto del profilo la bandiera francese. E in effetti il Burkina, come il Mali e i Camerun, sono ex colonie francesi. Ma è dal 1960 che hanno ottenuto l'indipendenza! E hanno pure delle belle bandiere colorate, ma sconosciute ai più...

Florinda, disfattista e antifascista da Meletole di Castelnuovo Sotto a Milano

di Franco Piccinini

La strage di Piazzale Giulio Cesare

Quel mattino Florinda si era alzata più tardi del solito. Il giovedì non aveva impegni di lavoro e poteva fare le sue cose con calma. Da tanti anni abitava da sola in quell'abbaino al quarto piano di via Lambro 12 e non doveva render conto che a se stessa di come impiegava il tempo.

Appena scesa dal letto accese la panciuta stufa di ghisa e vi mise a bollire il quarto di latte acquistato la sera prima. Quando il consueto profumo la avisò che era pronto lo versò in una tazza, vi aggiunse il pane raffermo tagliato a fette e con calma consumò quella zuppa cui era abituata fin da bambina, quando ancora abitava con i genitori a Meletole di Castelnuovo Sotto.

Ogni volta che faceva colazione non poteva fare a meno di pensare a mamma Cesira quando tutte le mattine verso le otto veniva a svegliarla e sul tavolo della cucina le faceva trovare pronta una scodella fumante di quella zuppa di cui era golosa. Il latte glielo portava appena munto suo padre Noè. I suoi a quel tempo facevano gli stallieri presso una grossa azienda agricola; era un mestiere duro, che impegnava l'intera giornata, ma se non altro il cibo non mancava. Ma arrivò un giorno in cui tutto cambiò: i proprietari non ebbero più bisogno delle loro braccia e iniziò un calvario che li portò per anni a peregrinare da un fondo all'altro a prestare la loro opera in cambio della sopravvivenza. Anche lei fin da ragazzina imparò le dure fatiche del bracciante: "andare a giornata", mietere, voltare i fieni, zappare la terra, vendemmiare, raccogliere il granoturco... Per Florinda non venne mai il tempo di pensare a se stessa, di farsi una famiglia: la miseria l'aveva fatta da padrona nella sua vita e le cose peggiorarono quando dovette provvedere al sostentamento e alla cura dei genitori anziani.

Le uniche consolazioni che ebbe nel corso di quella vita tribolata furono gli ideali di uguaglianza e giustizia che fin da quando era ragazza la predicazione dei socialisti aveva acceso in tanti cuori proletari come il suo. Il sole nascente con falce e martello che vedeva impressi sui simboli del socialismo le parlavano di una società senza padroni e senza sfruttati, di un futuro di riscatto dalla servitù e di emancipazione dalla fatica e dalla miseria.

Dopo che entrambi i genitori passarono a miglior vita, quando aveva ormai raggiunto i 42 anni, Florinda decise di dare una svolta alla sua vita. Volle fare ciò che tante sue amiche avevano già fatto: abbandonare le fatiche bestiali del lavoro in campagna, lasciare il paese e andare in città a servire presso le famiglie dei signori. L'incoraggiamento e l'aiuto a partire le venne da un'amica di Cadelbosco che già lavorava a Milano.

L'11 giugno del 1911, arrivò in quella città sconosciuta e così diversa dal mondo che aveva lasciato e si sistemò nella soffitta di via Lambro dove l'aveva indirizzata l'amica. Era molto orgogliosa della sua indipendenza e aveva deciso di fare la domestica ad ore piuttosto che rinchiudersi come serva presso qualche famiglia borghese.

Quando ebbe terminata la colazione, si ricordò che doveva mettersi avanti con la preparazione del pranzo. Sistemata la pentola sulla stufa, si era appena inginocchiata per ravvivare il fuoco quando all'improvviso un boato squarciò l'aria e fece tremare i vetri delle due finestre.

Florinda sgranò gli occhi per lo stupore e il cuore le balzò in gola; d'istinto spinse lo sguardo verso la bassa finestra che le consentiva di spaziare sulla distesa di tetti della città; ma tutto si era esaurito in un istante e non poté che scorgere un nugolo di colombe che volteggiava frenetico. A sua memoria, da quando era a Milano non aveva mai udito quello che pareva ben più che un colpo di cannone. Tese l'orecchio e avvertì che il vociare consueto che proveniva dalla via sottostante si era un po' intensificato, ma poi tutto era tornato alla normalità.

Quando dopo aver pranzato scese le rampe di scale e aprì il portone con l'intenzione di raggiungere i vicini giardini di Porta Venezia, si ritrovò davanti a un crocchio di uomini e donne del vicinato con sul viso stampate espressioni di orrore e disperazione. Commentavano agitati una notizia sconvolgente che aveva in poco tempo fatto il giro della città: a piazzale Giulio Cesare, mentre si era in attesa dell'arrivo del Re che doveva inaugurare la IX Fiera Campionaria, una bomba era esplosa in mezzo alla folla provocando una strage. Si parlava di decine di morti e feriti, di bambini dilaniati... Immediatamente comprese l'origine di quel boato...

Il resto della giornata trascorse per Florinda in un'atmosfera di angoscia e preoccupazione. Ogni tanto scendeva in strada per raccogliere le voci che si rincorrevano e i particolari raccapriccianti che cominciavano a diffondersi. La bomba a orologeria era stata nascosta all'interno del basamento in ghisa di un lampione posto presso l'ingresso alla Fiera; ogni scheggia era diventata un proiettile; i morti accertati erano 16, di cui tre bambini, ma decine erano i feriti e fra questi alcuni gravissimi.

In serata si diffusero voci che imputavano la responsabilità dell'attentato ad una faida interna al fascismo milanese; ma iniziò da subito, su impulso del Duce, la caccia all'attentatore negli ambienti dell'antifascismo. Al termine della giornata 500 erano già stati gli arresti di anarchici, comunisti, socialisti, ciellini, ma anche studenti...

Nel pomeriggio di sabato 14 aprile Florinda raggiunse piazza Duomo per assistere ai funerali delle vittime della strage. La folla era immensa e a malapena le riuscì di farsi largo e trovare posto lungo via Dante dove si sarebbe allungato il corteo funebre. Era emozionata, tesa, preoccupata e commossa per quella carneficina assurda. Una rabbia sorda cominciò a montarle dentro quando il corteo funebre, con quelle tre bare di bambini avvolte in un drappo bianco, le passò davanti. Pensò che stava vivendo un tempo terribile, dove forze incontrollabili e oscure tramavano alle spalle della povera gente giocando col loro destino.

Non poté resistere oltre in quella calca che la premeva da ogni direzione e sentì la necessità di allontanarsi, di avere vicino gente amica, compagni che la confortassero e le cacciassero quel senso di angoscia e sperdimento che l'avevano presa. Rifece quasi di corsa l'itinerario che l'aveva portata in centro città e quando fu all'inizio di corso Venezia svoltò lungo corso Monforte e arrivata a piazza Risorgimento prese a destra per incrociare via Archimede. Arrivò al n. 24 e varcò il portone dove alloggiava un nutrito numero di muratori reggiani impegnati nei cantieri edili della Coop. Muratori di Milano. Molti di loro erano scappati da Reggio per sfuggire alle persecuzioni dei fascisti; la più parte erano comunisti e socialisti, tutti dichiaratamente antifascisti. La Cooperativa aveva messo loro a disposizione, a fianco del suo magazzino di materiali edili, una serie di locali da utilizzarsi come dormitorio e abitazione.

Quel luogo era un punto di incontro anche per gli antifascisti di Milano e per Florinda era diventato quasi una seconda casa: spesso il sabato sera o la domenica faceva visita a quegli uomini della sua terra e sovente si fermava a mangiare con loro. Erano le occasioni nelle quali fra un bicchiere e l'altro ci poteva scappare un *Bandiera rossa* o una *Internazionale* cantate sottovoce!

Arrestata e deferita al Tribunale Speciale

Nel quartiere compreso fra via Lambro a via Guicciardini tutti conoscevano Florinda e la sua figura dall'abbigliamento modesto, le spalle un po' ricurve, il mento sporgente sul viso coperto di rughe. Sola al mondo, passava in strada buona parte del tempo che le lasciava libero il mestiere di domestica a ore. Fin da ragazza la politica era stata la sua passione e negozi, osterie e esercizi pubblici erano i luoghi preferiti per le sue critiche pungenti al fascismo e per predicare la sua fede socialista.

Questa spregiudicatezza le aveva già procurato dei guai: tre anni prima, nel 1925, era stata arrestata e denunciata per aver distribuito per le strade di Milano volantini commemorativi della morte di Giacomo Matteotti e per aver raccolto denaro pro "Avanti". Fu denunciata per incitamento all'odio di classe commesso a mezzo stampa in contravvenzione all'art. 443 C.P. ed art. 65 della Legge di P.S.

L'orrenda strage di piazzale Giulio Cesare aveva molto colpito Florinda e anche in quella occasione non aveva mancato di sostenere che a compierla non erano stati i comunisti e gli anarchici e che dietro doveva esserci di sicuro qualche lotta intestina al fascismo.



Ma gli organi di polizia avevano orecchie ovunque e dopo qualche tempo Florinda fu fermata e messa in galera. Il 2 maggio 1928 la Questura di Milano inviò al Procuratore Generale presso il Tribunale Speciale per la Difesa dello Stato una denuncia formale della Soncini come responsabile di apologia di reato e propaganda sovversiva:

“Il 28 aprile u.s. alle ore 10,30 l'U.P.I. [Ufficio Politico Investigativo] del Comando Legione M.V.S.N. fece procedere all'arresto della nominata Soncini Florinda fu Noè..., la quale nei giorni successivi all'eccidio di Piazzale Giulio Cesare, nella trattoria di Faré Egidio, sita in Corso Indipendenza 17, angolo via Castelmorrone, e nell'esercizio di fruttivendolo sito in via Carlo Goldoni n. 21, presenti alcuni avventori, dopo di aver manifestata la sua fede massimalista, e riferendosi all'eccidio di Piazzale Giulio Cesare, dichiarò di disapprovare gli attentati che fanno vittime innocenti ma che quello consumato in Piazzale Giulio Cesare era una naturale conseguenza dell'attuale stato della Nazione.

La Soncini, opportunamente interrogata, non ha trovato difficoltà a ripetere quanto aveva dichiarato in quei due pubblici esercizi alla presenza di alcuni avventori, anzi, atteggiandosi ad assertrice della fede socialista massimalista, al cui partito fu ininterrottamente iscritta dal 1887 fino allo scioglimento avvenuto nel 1926, ha confermato quanto le veniva addebitato, aggiungendo che non i suoi compagni socialisti, né gli anarchici, perché essa ne conosce alcuni, devono aver consumato l'attentato di Piazzale Giulio Cesare, ma che il responsabile poteva essere un fascista.

Al predetto Ufficio Politico è pure risultato che la predetta Soncini non lasciava trascorrere giorno senza far propaganda della sua fede socialista. Essa veniva tollerata dagli esercenti e da quanti dovevano necessariamente subire la sua propaganda per riguardo all'età e alla sua miseria...”.

Nello suo rapporto la Prefettura riferiva anche sull'esito della perquisizione effettuata presso la sua abitazione “ove sono state rinvenute e sequestrate numerose copie dei giornali *Avanti!*, *La Giustizia*, *Pagine Rosse*, *Il Becco Giallo*, *Gioventù socialista*, *La Difesa delle Lavoratrici*, *Sport e Proletariato*, *L'Asino...*, *L'assassinio di Matteotti* e il

Processo al Regime di Pietro Nenni, *La Rivoluzione Russa* di Rosa Luxemburg..., diverse immagini di Matteotti..., medaglie commemorative raffiguranti Lenin, Carlo Marx, Carlo Liebknecht ed emblemi dei Soviet”.

Con sentenza del 5 giugno, dopo più di un mese di galera, Florinda fu assolta in sede di istruttoria per insufficienza di prove e tornò in libertà.

Negli anni successivi, come si legge sui rapporti trimestrali stesi dalla Questura, Florinda continuò ad essere sottoposta a stretta sorveglianza e non diede più luogo a “rimarchi in linea politica”.

L’11 luglio 1940 la Prefettura di Milano avanzò addirittura la proposta della sua radiazione dal novero dei sovversivi “trattandosi di una vecchia cadente che vive facendo qualche servizio domestico”. Il Ministero non ebbe difficoltà ad autorizzare la richiesta e il 22 luglio comunicò il suo nulla osta.

Irriducibile disfattista e antifascista

Ma la Soncini non si era per niente ravveduta: nonostante l’età e la miseria in cui viveva e che l’aveva costretta ad abbandonare la sua soffitta e ad alloggiare presso il dormitorio pubblico, non aveva mai rinunciato a parlare, a dire la sua sul fascismo e su quella disgraziata guerra. La polizia, che continuava a sorvegliarla, il 28 maggio 1941, a 72 anni di età, la arrestò per la terza volta e la denunciò alla Commissione Provinciale per i provvedimenti di polizia. Le ragioni sono illustrate in una nota che la Prefettura di Milano il 29 agosto 1942 inviò al Casellario Politico: “Si comunica che la donna in oggetto è tuttora vivente ed alloggia presso il dormitorio pubblico di via Pietro Colletta n. 3. La Soncini il 28 maggio 1941 venne fermata dal locale Ufficio Politico Investigativo della 24^a Legione M.V.S.N. perché segnalata da fonte confidenziale come solita abbandonarsi ad apprezzamenti disfattisti e antifascisti in ordine all’attuale conflitto formulando previsioni sfavorevoli sul risultato finale del medesimo. Per quanto sopra venne denunciata alla locale Commissione Provinciale che in data 11 luglio 1941 pronunciò nei suoi confronti ordinanza di ammonizione. Viene opportunamente vigilata”.

Florinda morì presso il dormitorio “Luigi Buffoli” di via Colletta il 5 agosto 1947, in età di 79 anni, sola, dopo aver visto la Liberazione.

NOTA

Le informazioni contenute in questo pezzo sono tratte dal fascicolo personale di Florinda Soncini conservato nel Casellario Politico Centrale presso l’Archivio Centrale dello Stato a Roma, busta 1.868, fascicolo 13.870

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. 12 - GENNAIO 2016 (38/99)

redazione

Bruno Grulli (proprietario e direttore)

Paolo Vecchi (direttore responsabile)

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

Alla memoria: Gabriele Ballabeni, Claudio Zavaroni

impaginazione e grafica

Nicoletta Fontanesi, Pietro Mussini

Registrazione Tribunale di Reggio Emilia n° 2 del 18/03/2013

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. La ditta conserva il PDF dell'intera nuova serie e su richiesta può riprodurre le singole copie.

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), ad altre biblioteche e spedite ad alcuni indirizzi.

COMUNICAZIONI DI SERVIZIO Da diverse parti ci giunge la richiesta di pubblicare in cartaceo la P.d.C. e di spedirla a pagamento ad un certo numero di indirizzi. A parte un limitato numero di copie preferiamo continuare con questa formula invitando chi è interessato a scaricare il file in chiavetta e stamparlo in quaderno A4. Grazie

Il 31° ZAMPETTO è stato consumato in forma privata alle ore 13 di domenica 17 gennaio 2016 nella sede della P.d.C. secondo la formula Sampèt e Sampàgn

In copertina: la foto, di proprietà della famiglia Spelti di Giandeto di Casina (RE), è stata scattata attorno alla metà degli anni Trenta in località non identificata. Sul palco da sinistra Renzo Boni al violino, Spelti Alberino alla fisarmonica e Giovanni Picciati al basso a tre corde. Non è stato identificato il 4° personaggio a destra col berretto. Come spesso avveniva alle feste partecipavano anche i suonatori non ingaggiati per l'occasione; qui vediamo, 2° da sinistra, Gino Ruffini detto Chitarra e, 2° da destra, Francesco Guazzetti entrambi di Sole di Vetto (RE)

LA STESURA DEFINITIVA DI 52 PAGINE È STATA CHIUSA E LANCIATA IL 25 GENNAIO 2016