

# LA PIVA DAL CARNER

Foglio rudimentale di comunicazione a 361 °



....mi'n te l'os e ti'n de l'éra.....fòm un bal ala muntanera .....

**2 - MONTECCHIO EMILIA – luglio 2013**

# SOMMARIO

|  |    |
|--|----|
| Un saluto.....   | 3  |
| TRIBUNA (2).....   | 4  |
| Antonietta Caccia.....   | 5  |
| Enzo Conti.....  | 9  |
| Ciro De Rosa.....  | 12 |
| Salvatore Esposito.....  | 14 |
| Jessica Lombardi.....  | 15 |
| Claudio Dado Mora.....   | 16 |
| Gianluca Salarci.....  | 17 |
| Gloria Sereni.....   | 18 |
| LA PIVA NELLE VALLI PIACENTINE<br>di BRUNO GRULLI<br>in collaborazione con Luca Magnani e Paolo Simonazzi..... | 19 |
| ANTONIO CHIAPPELLONI, un fotografo in Val Nure tra 19° e 20° secolo<br>di PIETRO CHIAPPELLONI.....             | 45 |
| Il "BALL ed L'AH!" e il "BALA - CANT" a RIMAGNA<br>FOTO di SONADOR E CANTARIN<br>di GIACOMO ROZZI.....         | 46 |
| LO SMAGGIO ovvero il 1° Maggio a Vetto d'Enza .<br>di ALBERTO TONDELLI.....                                    | 52 |
| Correzioni e comunicazioni.....  | 54 |

## COPERTINA

GIOIE IN FAMIGLIA: dipinto del 1881 di Emilio Perinetti (Piacenza 1852 – 1936), già altrove pubblicato. In esso viene rappresentato un suonatore di piva seduto su di un tavolo che fa ballare la gente attorno a lui in un ambiente familiare. Da notare che la piva ritratta appartiene ai modelli delle valli parmensi. Come vedremo il tema del suonatore sul tavolo è ricorrente. Non siamo certi che questo quadro ritragga una scena piacentina: Perinetti soggiornava spesso a Varsi e dalla locale amministrazione ricevette l'incarico per dipingere il "Carnevale di Varsi". Ben si presta quindi il quadro a dare l'idea di una realtà della Val Nure che guarda alle vicine valli del Parmense.

*(Collezione BANCA DI PIACENZA - Sede Centrale).*

La PIVA DAL CARNER saluta con l'uscita del 2° numero della nuova serie (NS) registrata. Anche nella nuova veste conserva il suo stato volutamente rudimentale, semplice e chiaro. La Tribuna non ha raggiunto la quantità di interventi della prima uscita ma ne ha conservato la qualità.

La P.d.C. diffonde documenti sulla piva emiliana fin dal maggio 1979 ed ha ripreso alla grande coi nn. 74/2012 e 1/2013/NS. In questo numero segue un altro pezzo forte che è naturalmente costituito dal saggio sulla piva nel Piacentino. Lo strumento trova finalmente una risposta di largo respiro alla sua vicenda non solo organologica ed antropologica ma anche storica, umana e leggendaria corredata da belle foto, molte già viste ma alcune inedite. Le foto di Antonio Chiappelloni in particolare sono collocate temporalmente grazie alle informazioni contenute in una biografia curata dal pronipote Pietro. Seguono due lavori sui balli a Rimagna di Monchio delle Corti (PR) e sullo "Smaggio" a Vetto d'Enza (RE). In chiusura una precisazione riguardante l'immagine qui a destra.



*COPERTINA della PIVA DAL CARNER n.12 del 1981*



9 giugno 2013 (Puianello - RE) Nicola Canovi con Uilleann Pipe e Paolo Simonazzi con Ghironda eseguono una suite di furlane dell' Appennino Reggiano

Foto di Lorella Formentini

# TRIBUNA(2)

Volendo rispettare i paletti fissati per lo svolgimento di questa Tribuna abbiamo dovuto sospendere un intervento che è risultato non accettabile per la sua qualità e nel quale si facevano improprie considerazioni sulla foto apparsa nella nota copertina della pdc n.12 del marzo 1981 riportata a pagina 3: l'abbiamo detto in tutte le salse che si trattò di una posa; a pag. 53 del presente fascicolo ne descriviamo per la ennesima volta la sua storia. Un intervento è giunto fuori tempo massimo. Due grossi personaggi che si erano impegnati a scrivere qualcosa non hanno inviato i loro lavori ma sono giustificati da motivazioni personali. In diversi hanno tuttavia continuato ad intervenire con sensibili contributi da posizioni anche contrapposte e non strettamente attinenti al tema iniziale ma la PdC accoglie per principio tutte le voci purchè idonee. Le presentiamo in ordine alfabetico:

**Antonietta Caccia** apre la tribuna con una sacrosanta invettiva contro le tendenze che vengono avanti sulla standardizzazione della zampogna molisana e fissa alcuni concetti nella diatriba "zampognari o zampognisti" senza nulla risparmiare agli amministratori pubblici. **Enzo Conti** dei Tre Martelli ci parla della ricerca sul ballo piemontese dello "sbrando" con un intervento che è più propriamente un saggio. Segue **Ciro De Rosa** con un puntiglioso esame delle terminologie e delle classificazioni dei generi riguardanti il mondo che stiamo trattando (a questo punto non so neanche io quali termini usare per definirlo).

**Salvatore Esposito** tratteggia la figura di Massimo Bubola quale cantautore/cantastorie di storie attuali mentre **Jessica Lombardi** riprende l'intervento di Ettore Castagna apparso nella precedente Tribuna e descrive il percorso del suo approccio alla piva emiliana.

**Claudio Dado Mora** disserta ancora sulle origini della Ballata del Pinelli; segue una breve nota con alcune precisazioni di **Giancorrado Barozzi** riguardanti l'assenza del nome del commissario Calabresi nella versione originale della ballata. A **Gianluca Salardi**, che ripropone la questione della presenza della piva nel Modenese con un arguto collegamento agli interventi di Mario Carmelo Lanzafame apparso nella tribuna di aprile e di Giuliano Biolchini apparso nel blog sulla piva che fu online tra luglio ed ottobre 2011, rispondo che di recente ho contattato qualcuno nel Bolognese e nel Modenese ma mi pare d'aver capito che nessuno stia facendo ricerca nel merito.

**Gloria Sereni** infine definisce la musica tradizionale come testimonianza di un passato ricco di significati e la propone per scopi didattici.

Alcuni nomi importanti hanno dichiarato di voler contribuire dal prossimo numero di ottobre dove è ancora prevista la pubblicazione dei commenti su quanto scritto fino ad ora e degli altri interventi che verranno ricevuti all'indirizzo di posta elettronica [lavidalcarner@virgilio.it](mailto:lavidalcarner@virgilio.it) La redazione si riserva il diritto di pubblicare solo il materiale da essa approvato. Si accetta solo materiale digitale e privo di link che intralcino l'impaginazione.

Il tema resta ancora "LA MUSICA POPOLARE OGGI: RICERCA, CONSERVAZIONE, CONTAMINAZIONE, DIVULGAZIONE". Visto che i 4.000 caratteri sembrano essere pochi, per le dimensioni fissiamo un massimo di 10.000 battute spazi inclusi. E' bene assicurarsi dell'avvenuto ricevimento del materiale inviato. (BG).

# **DALLA ZAMPOGNA STONATA ALLA ZAMPOGNA STANDARD**

**di ANTONIETTA CACCIA      SCAPOLI(IS)**

**Presidente dell'Associazione Culturale "Circolo della Zampogna"**

Prima di avventurarmi nel campo minato del dibattito a cui sono stata invitata a partecipare considerandomi, bontà loro, tra gli "attori del mondo folk di oggi", è doverosa da parte mia una premessa/precisazione. Perché è bene si sappia "da che pulpito viene la predica".

Comincio quindi con il dire che, tra i titolati ad intervenire su una problematica complessa qual'è quella che è stata posta, mi sento, sono, una "fuori posto"; e non lo dico per piaggeria. Non sono infatti musicista né etnomusicologa né qualsiasi altra cosa che mi abiliti a parlare di musica, popolare e non solo. Nel 1990, però, la zampogna irruppe prepotentemente nella mia esistenza e, da suono che solleticava adolescenti melanconie in certe poesie giovanili, da quell'anno divenne passione, anche nel senso di tribolazione, quotidiana. In quell'anno, infatti, con un gruppo di amici, tra cui alcuni zampognari, fondammo il Circolo della Zampogna il cui effetto, nel paese che dello strumento con l'oltre aveva fatto il suo blasone politico/popolare, fu dirompente. Di sicuro per il fatto che a rappresentarlo fu designata una donna e poi, soprattutto, perché la nascita del Circolo avveniva nel segno della rottura.

Rottura con la propaganda e la retorica -peraltro sempre meno convinte e convincenti- con cui la classe politica locale mascherava la propria incapacità progettuale e il proprio vuoto culturale. A partire dall'organizzazione e dallo spirito che permeava la stessa Mostra Mercato della Zampogna istituita nel 1975, alla quale va il merito di avere "acceso i fari" su un elemento marginale di una cultura marginalizzata ma che era stata via via trasformata in uno stanco rituale per nostalgici di un passato bucolico e rassicurante e per turisti a caccia della foto-ricordo con gli immancabili scozzesi in kilt che avevano finito col diventare la vera attrazione della festa. Non che avessimo qualcosa contro i pipers d'oltre Manica, ma avremmo voluto che lo stesso entusiasmo e la stessa ammirazione venissero riservati anche ai nostri meno blasonati zampognari. Inoltre, anche la comunità locale, a parte le famiglie zampognare interessate, dopo l'entusiasmo degli inizi, aveva cominciato a vivere la manifestazione non più come festa propria ma come vetrina obbligata *ad usum regni* e dei visitatori tra i quali i giovani scarseggiavano e quelli che c'erano, c'erano perché era una festa e non perché avessero interesse alla zampogna che consideravano (in gran parte) roba da vecchi e da contadini. Rottura, quindi, con la narrazione superficiale e fuorviante e con il processo di rimozione e di falsa nobilitazione in cui la figura della zampognaro, avulsa dal suo reale contesto, continuava ad essere proiettata in una dimensione tra il mitico e il folkloristico: quella del pastore che con il suo strumento guidava il gregge transumante lungo il Tratturo e che, all'approssimarsi del Natale, scendeva da monti imprecisati per andare ad annunciare la Lieta Novella per paesi e città. Rottura ancora, e di conseguenza, con la riproposizione di un passato re-inventato per tranquillizzare le coscienze e che oltretutto relegava ancora di più la zampogna all'unica pratica "sociale" dello strumento sopravvissuta allo sgretolamento del mondo contadino e pastorale e al salasso emigratorio che, nel corso dei due decenni successivi al secondo conflitto mondiale, svuotò letteralmente non solo Scapoli ma l'intero Molise e più in generale il Sud. Quella pratica era la Novena natalizia nei confronti della quale, beninteso, non nutrivamo alcun tipo di fastidio. Tutt'altro. Ciò che infastidiva e stava ormai stretto, e non solo a noi, è che nella bucolica e rassicurante rappresentazione che il marketing politico aveva allestito poco importava se anche per la Novena erano saltati i canoni tradizionali che per gli zampognari dell'area mainardica significavano recarsi a Napoli (prevalentemente) dove la prestazione veniva eseguita a domicilio "correttamente" - cioè ben eseguita - vestiti "normalmente, con quello che tenevamo", cioè senza pretesi costumi, come ci hanno raccontato gli zampognari più anziani che abbiamo avuto la possibilità di intervistare nel corso degli anni '90 e come ci hanno riferito tanti napoletani in visita alla Mostra Permanente di Zampogne del Circolo. Poco importava se a fare la Novena "secondo l'usanza" - cioè "per devozione, però c'era anche la miseria" - erano rimasti in pochissimi e ciò che restava era la questua itinerante: una strada, un quartiere, un negozio dopo l'altro, un accenno di suonata e via. E poco importava, anzi era da sottacere e da ricacciare nell'oblio, se la musica e la zampogna, in questo caso, erano solo un pretesto per tirare su qualche lira ad

integrazione dei magri redditi della residuale attività agricola, a volte in attesa dell'occasione buona per il trasferimento definitivo al Nord o all'estero, a volte per sfuggire a questa sorte e perché non si sa mai che il lavoro o il posto, ripetutamente annunciati e promessi dal politico o dal partito di turno (in realtà, sempre gli stessi!) prima o poi sarebbero arrivati.



*Zampognari di Scapoli, novena a Napoli, anni '50  
(Proprietà Circolo della Zampogna - Scapoli)*



*Zampognari di Castelnuovo al Volturno  
sulla riviera toscana negli anni '50  
(Proprietà Circolo della Zampogna - Scapoli)*

Non che tra i suonatori girovaghi non ve ne fossero di bravi e che tali "ci tenevano" ad essere anche nella condizione di performances itineranti e questuanti. Dalle decine di interviste realizzate tra gli zampognari dell'area delle Mainarde (in particolare di Scapoli e di Castelnuovo al Volturno, ma vi sono testimonianze anche dell'area del Matese) è emerso che a questuare con la zampogna, non solo durante il periodo natalizio ma anche durante "la stagione", cioè in periodo estivo, erano andati un po' tutti, anche i suonatori migliori, i cui strumenti erano ben accordati, ovviamente secondo il canone della loro musica e in funzione del loro repertorio in cui, peraltro, non disdegnavano d'inserire motivi di canzoni in voga al momento, vedasi l'intramontabile *Marina, Marina* .

Tuttavia, alla fine degli anni '80, la percezione della zampogna -nell'opinione corrente- non si discostava molto da quella di "un *tu scendi dalla stelle* maledettamente stonato, cento lire in un piattino e arrivederci all'anno prossimo", come ebbe ad esprimersi la giornalista Laura Padellaro nel suo reportage sulla seconda edizione della Mostra Mercato della Zampogna (pubblicato su un numero del mese di agosto 1976 del Radiocorriere).

Personalmente, pur consapevole del rischio connesso al ricordo delle malinconie adolescenziali e alle "trappole della nostalgia per la giovinezza", posso dire di aver avuto la fortuna di ascoltare, prima e al di fuori della Mostra Mercato, suoni struggenti, timbri pastosi poi inghiottiti dalla plastica e dalle fibre di carbonio e il lamento inappagato del bordone prima che la foratura lo disperdesse nell'aria, eco anch'essa impigliata nella memoria come il sapore di frutti scomparsi. E poi ancora Novene cariche di sentimento, che nel ricordo hanno il luccichio della porporina di perdute, ingenue letterine di Natale e canti augurali che irrompevano nel silenzio della notte di Capodanno mentre eri in trepidante attesa che nel "buon inno, buon anno" venisse pronunciato il tuo nome. Certo, ho udito anche zampogne querule e "scordate", per non parlare di ciaramelle a cui la melodia stava come la notte al giorno, ma ciò non autorizza ad affermare che la scarsa considerazione della zampogna come strumento musicale sia da addebitare, secondo la vulgata corrente, alle stonature (ammesso che sempre di queste si trattava) e alle nenie cosiddette tediose dei suonatori di strada. Forse che il violino, la chitarra o la fisarmonica sono meno degni di essere apprezzati solo perché tra i suonatori itineranti ve ne sono di quelli che li suonano male? Sento già nelle orecchie l'obiezione di qualche musicista-zampognista il quale, con il tono di chi la sa molto più lunga

di me, replica peccato che quelli che ho citato sono strumenti musicali comunque attendibili, frutto di un processo di standardizzazione, mentre la zampogna ... sappiamo le difficoltà per accordarla e per mantenerla intonata, e poi la scala limitata e l'impaccio del bordone che la rendono inadeguata ad esse utilizzata con altri strumenti e per repertori diversi da quelli tradizionali. Insomma, la zampogna nelle mani e nell'ottica del musicista. Ne abbiamo discusso per anni nell'ambito del Circolo e tutto ci si può rimproverare tranne che di avere perseguito impossibili sogni di purezza.

Però, bisogna intendersi. Intanto, il problema di base è che la zampogna non gode e non ha mai goduto in Italia della stessa considerazione del violino, della chitarra o della fisarmonica. E ciò perchè, semplificando al massimo una tematica complessa, è il suo mondo, quello dei pastori e dei contadini, a non godere della considerazione (ma ci sta bene anche la parola rispetto) da parte delle classi e della cultura dominanti se non nella misura in cui questo mondo e il suo patrimonio culturale possono essere purificati in rappresentazioni arcadiche ed anche folkloristiche "in grado di sopravvivere fuori dalla terra, crescere senza contadini né letame" (E. Castagna, *U sonu*, 2006) oppure, come nel caso specifico della zampogna, essa diventa compatibile con la musica colta, in grado di esprimersi in orchestre classiche e in ensemble di vari tipo. Possibilmente suonata non da zampognari ma da zampognisti ai quali eccentriche nobildonne aprono i saloni delle loro dimore, coccolandoli a dovere e assistendo estasiati alle loro prove orchestrali in cui, ma chi l'avrebbe mai detto, l'arpa e la zampogna stanno così bene insieme! Va da sé che ai questuanti in cappa e cioce queste stesse nobildonne avrebbero a mala pena elargito un modesto obolo, beninteso attraverso la servitù. Perchè è così che vanno le cose (nel) *la fiaba in cui la zampogna di umili origini diventa ben temperata, guadagna il consenso della corte e risolve i problemi occupazionali del reame*.

Il corsivo è il titolo di un articolo nel quale Marco Gennari nel mese di novembre 2011 commentava sul sito di Folk Bulletin la vicenda di un progetto della Regione Molise (che si spera definitivamente archiviato insieme all'ex governatore che lo aveva sponsorizzato) che è la metafora calzante di "una concezione appiattita dell'intero fenomeno musicale, e (del) l'incapacità di concepire il valore della sua diversificazione organologica e umana" oltre che, aggiungo, della bieca appropriazione, da parte della politica, della cultura a fini di consenso elettorale e dell'arrendevole protagonismo da parte di chi, a tali fini gli tiene, è il caso di dire, bordone.

L'incredibile progetto venne infatti annunciato alla vigilia delle elezioni regionali dell'ottobre 2011 e, subdolamente intitolato "Il respiro della montagna", prevedeva la produzione su scala industriale e a totale finanziamento pubblico di una "zampogna standard" sul modello di quella del più noto zampognista molisano, oltre a una serie di attività tutte ovviamente riferite all'insegnamento e alla divulgazione della "nuova" zampogna modello unico.

Per quanti avessero interesse alla *querelle* scatenata da un mio primo comunicato stampa di reazione all'annuncio del progetto - e che attirò sulla mia persona e sul Circolo della Zampogna non pochi strali - rinvio all'ampia documentazione disponibile sia sul sito di FB sia su quello della rivista molisana *il Bene Comune* pubblicata anche in cartaceo (numero del mese di novembre 2011). Non starò quindi a ripeterne i contenuti in questa sede per quanto siano proprio le repliche (in particolare dei musicisti) e le prese di posizione (soprattutto quelle da parte dei politici) a disegnare, in misura molto più eloquente ed efficace di quanto possa fare io, la situazione tutt'altro che felice in cui versa la zampogna nel momento stesso in cui lo strumento gode di un innegabile revival. Una situazione in cui il già fragile equilibrio fra tradizione e innovazione o, più concretamente, fra ciò che resta della tradizione in termini di costruzione, occasioni e modalità d'uso della zampogna e le esigenze, gli stimoli e il gusto dei musicisti "migranti sulle strade della musica" (M. Agamennone, 2000), quell'equilibrio a cui il Circolo ha cercato di dare il proprio contributo, è - a mio parere - ormai completamente saltato. E forse per la prima volta siamo di fronte - almeno in Molise e nel Lazio per quanto mi consta più direttamente - alla frattura definitiva tra il mondo (e la memoria) tradizionale della zampogna e l'approccio che le nuove generazioni di costruttori e suonatori hanno nei confronti dello strumento.

Anni fa (ma non poi così tanti), in uno degli editoriali di Utricolus, di fronte alla crescente e "impaziente" voglia di zampogna che vedevo crescere, parlai di febbre da zampognite acuta.

Ma era ancora il tempo in cui giovani aspiranti zampognari e neofiti dello strumento ci contattavano o venivano al Festival di Scapoli per incontrare i costruttori e i suonatori tradizionali e ci scrivevano lettere con le quali ci comunicavano, per citarne solo una, "il senso di profonda commozione provato nel vedere Salamone, padre e figlio, Mastro Antonio Forastiero e l'ineguagliabile Mastro Santino Bufanio che sedevano al nostro tavolo a pranzo e l'onore di cui mi sono sentito investito nell'ascoltarli".

Oggi, tra quanti frequentano Scapoli o la manifestazione non solo per scatenarsi nella neopizzica o nella neo-tarantella ma perchè interessati allo strumento, cresce il numero di quelli che ai costruttori commissionano zampogne da realizzare secondo i dettami dell'ultima innovazione organologica (pensata altrove) oppure acquistano strumenti "grezzi" per poi sottoporli allo zampognista di turno - che magari è svizzero o lombardo - il quale dopo averli adattati alle "nuove esigenze" li rivende a prezzo maggiorato. Gli otri migliori pare che li faccia un veneto e le ciaramelle uno spagnolo.

Qualcuno, sull'onda di una malintesa interpretazione della Convenzione UNESCO per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale, ha presentato a titolo personale, al Ministero per i Beni Culturali, una candidatura per l'iscrizione della zampogna nella Lista Rappresentativa dei patrimoni dell'umanità indicando, tra l'altro, come primo luogo di diffusione dello strumento la città di Roma ( ! ). Altri, in Abruzzo, hanno da poco fondato - senza sentire il minimo bisogno di farne partecipi le molteplici realtà zampognare diffuse in ambito nazionale - una Società Italiana della Zampogna che si propone di essere "punto di riferimento per tutti coloro che a diverso titolo si occupano di cultura zampognara" e "il cui primario obiettivo è la conoscenza, la tutela e la conservazione dei vari tipi di strumenti presenti sull'intero territorio nazionale e del suo notevole, ed ancora in parte inesplorato ( ?! ), repertorio musicale". Insomma, è *arrivato pensace*, per dirla con la lapidaria battuta dell'indimenticabile Nino Manfredi nel film di Monicelli sul Papa Re. E gli esempi di quella zampognite, che da stato febbrile che si credeva passeggero è diventata un'epidemia, potrebbero continuare. Ma mi fermo qui.

Per concludere: da "stonata" (o presunta tale) ma ricca di tipi e di modelli a "standard" (nel senso di modello unico) ma omologante e povera come il pensiero unico; dalle mani di contadini e pastori dilettanti a quelle di musicisti colti, la zampogna negli ultimi vent'anni ha compiuto davvero un bel salto: in cambio di qualche nota in più ha ceduto buona parte della sua anima contribuendo a determinare quella frattura di cui si diceva prima.

Ma nel fondo del barile della cultura e della musica popolare, benchè già ampiamente saccheggiato, della zampogna qualcosa finora è rimasto: suonatori (e anche costruttori) che lo strumento non l'hanno appreso secondo i canoni del pentagramma, che a Natale ancora "escono" per un giro di Novene, accompagnano qualche processione, animano qualche festa. Purtroppo però, quando sono invitati nei luoghi attuali dell'etnico - festival e festivalini vari - è (quasi) sempre (e solo) per rappresentare l'icona di se stessi. Li conosco quasi tutti quelli che frequentano il festival di Scapoli e, da quando l'amministrazione comunale ci ha espropriati della manifestazione sulla base di un preteso diritto ad occuparsene in prima persona, li ho visti anno dopo anno sempre più marginalizzati, macchie di colore in mezzo alla folla festaiola, sopraffatti dal caldo e dall' "ettunne ettunne" di decine di tammorre. Di solito lasciano la festa prima del concertone finale, ogni anno più scontenti; qualcuno rimane per assistere, spettatore tra gli spettatori, alla celebrazione dal palco, da parte di altri officianti al passo con i tempi, della catarsi collettiva della riscoperta delle radici. E allora temo che - al di là di quello che ciascuno di noi pensa su autenticità, tradizione, innovazione e quant'altro - il rischio più grosso è che, passata la zampognite, potremmo ritrovarci a dover dire - e non a lungo termine - che la zampogna ha davanti a se un ... grande passato. Credo anche, però, che si è ancora in tempo per ricomporre il legame tra ciò che resta del vecchio e ciò che il nuovo ancora non sa cosa vuole essere, e per ampliare e dare nuova linfa all'humus sul quale lo strumento dovrà continuare a vivere. Perchè in noi l'ottimismo della volontà prevale ancora sul pessimismo della ragione e con tutti coloro che non hanno smesso di sentirsi e di chiamarsi zampognari, quale che sia il tipo di zampogna che preferiscono suonare, temperata o modale, siamo pronti a ricominciare dal punto in cui non ci siamo interrotti (AC).

# LO SBRANDO:UNA DANZA PIEMONTESE DALLA TRADIZIONE AL REVIVAL

di ENZO G. CONTI (ricercatore, musicista ALESSANDRIA)

Nella pur lunga storia del faticoso e discusso rapporto tra ricerca, contaminazione e divulgazione della musica popolare italiana credo sia cosa piuttosto insolita, pur nell'ambito degli operatori del folk-revival, poter essere stati testimoni diretti della quasi totalità delle tappe del percorso che ha portato, nel giro di qualche anno, alla diffusione a livello internazionale di una danza tradizionale popolare documentata in origine solamente in un'area alquanto ristretta e spesso legata a ricorrenze particolari. In questo caso l'oggetto di cui si parla è lo sbrando (o brando).

Va detto innanzitutto che questa doppia denominazione è una semplice variante lessicale popolare che muta di paese in paese nella zona di diffusione (Roero, Langhe, parte del Monferrato e aree limitrofe).

Storicamente il termine brando è quello che invece più spesso viene citato in vari testi e sembrerebbe derivare dall'italianizzazione del francese "branle".

Tale termine si trova già citato nel 1496 come passo di danza della Bassadanza, mentre nei secoli XVI e XVII viene definita branle una danza stilizzata diffusa in Francia.

Analizzando il trattato di T. Arbeau "l'Orchésographie" del 1588 ne troviamo riportati ben 26 esempi. Inoltre, secondo alcuni autori, il termine sarebbe associabile anche all'inglese brawl.

E' nel "Libro del Cortegiano" (1528) di B. Castiglione in cui si proibisce al cortigiano di "partecipare alle feste di contado e di esibirsi in balli non convenienti come la moresca ed il brando" che questo termine viene invece citato per la prima volta nell'accezione italiana.

Nelle Langhe è documentato fin dalla fine del Cinquecento: uno dei Capitoli appartenenti al Magnifico e Sig. Abbà di Bossolasco del 18 aprile 1592, ordina che "nel ballo non si potranno far più di tre danze senza licenza, oltre il brando" (G.B. Pio, "Cronistoria dei comuni dell'antico mandamento di Bossolasco con cenni sulle Langhe", Cuneo 1975, p. 96).

L. Negri descrive un "Brando di Cales" per tre coppie nel 1604, altri brandi sono riportati nel primo e terzo "Libro delle Pavane, Gagliarde, Brandi" (1626, 1627) di Carlo Farina e ne viene fatta menzione anche tra i balli che vennero eseguiti nel 1643 in piazza Castello a Torino, per i festeggiamenti del compleanno della reggente Maria Cristina di Borbone-Francia (A. Viriglio, "Voci e cose del vecchio Piemonte", Torino 1971, p.241).

E' impossibile attualmente dire quali esattamente fossero in antico i moduli coreutici del brando e quali aspetti lo accomunassero al branle francese e al brawl inglese.

Sembra però assodato che principalmente tali danze si svolgessero in circolo, con i danzatori che si disponevano tenendosi per mano.

Anche in quanto danza popolare piemontese, come spesso avviene, al di là dell'affinità terminologica e dell'aspetto coreografico di danza "a cerchio", è altrettanto impossibile tracciare una linea di continuità certa con i brandi rinascimentali, quindi sarebbe scorretto individuarne una chiara derivazione, anche se non si possono ignorarne i punti di contatto.

Nell'Ottocento lo troviamo citato come danza popolare in: P. Gavina, "Il ballo, storia della danza" Milano 1898, p. 189.

Nel Novecento la ricerca "sul campo" si è potuta avvalere di nuovi strumenti ed uno dei primi ricercatori che "registrarono" un brando fu l'americano Alan Lomax.

La registrazione fu fatta a Tonco (AT) nel 1954 eseguita dalla banda paesana "La Bersagliera" ed è attualmente ascoltabile sul CD "The Alan Lomax Collection. Italian Treasury. Piemonte e Valle d'Aosta" editato nel 2004.

Si tratta di una danza divisa in tre temi musicali e che a detta dell'informatore Bruno Bezzo, è un brando suonato durante le feste dei coscritti e danzato in cerchio.

Un'altra esecuzione del ballo del "brando" della stessa banda di Tonco, registrata da Gianni Bosio e Franco Coggiola il 19.12.1965 durante la Festa del Tacchino, è nel disco "Italia - Le stagioni degli anni '70, vol.I, n.4".

Ritroviamo il brando ancora citato in "Vecchio Piemonte" di A. BERTELLI, Piacenza, 1971:

*"L'orchestrina è avvisata che "fuori c'è una squadra" e senz'altro attacca risolutamente il "brando", l'intramontabile danza monferrina che risale alla prima metà del Cinquecento, che il Colli (G. COLLI Monferrato, Soc. ed Int.-Torino 1960- pag. 147) dice di avere "una briosità che ricorda lo spumeggiare dei nostri vini, una gentilezza che rivela l'animo delle nostre donne, un'allegria contagiosa che denuncia l'ottimismo spirituale del nostro popolo."*

*I giovani entrano tenendosi per mano, quindi in cerchio cominciano a girare a destra e a sinistra avvicinandosi, allontanandosi.*

*L'indiaiolata danza invita i ragazzi a dimenarsi, a gridare come ossessi, le ragazze intimidite da tanti occhi invece si muovono compostamente, gli occhi abbassati, battendo ritmicamente i piedi sul pavimento di mattoni.*

*Terminato il brando, che ha servito da presentazione, ricominciano le polche, le mazurke, i valzer."*

Più recentemente uno sbrando raccolto a Priocca d'Alba (CN) è stato riportato anche in "Il Canzoniere del Piemonte", Udine 2011, di Alberto Cesa (1947-2010). Nel Novecento il principale contributo alla ricerca sul brando/sbrando la diede però Adriano Antonio (1944 - 2006).

Nato a Magliano Alfieri (CN) fu appassionato cultore delle tradizioni popolari e dedicò la sua vita alla salvaguardia del territorio. E' stato fondatore del mai troppo elogiato "Gruppo Spontaneo di Magliano Alfieri" ma fu anche ricercatore, scrittore, animatore culturale, pedagogo.

A partire dagli anni Sessanta svolse un'incessante ricerca sulla cultura popolare delle Langhe e del Roero documentando (e rivitalizzando quasi senza soluzioni di continuità) un vastissima mole di canti, riti e danze della sua terra, tra cui molti brandi/sbrandi.

Un primo esempio discografico risale ad una esecuzione effettuata nel disco: "Feste calendariali e canti popolari dell'Albese (Basse Langhe e Monferrato), del Gruppo spontaneo di Magliano Alfieri (Albatros VPA 8415 - 1977), nel cui libretto interno lo sbrando viene descritto come un ballo collegato alla feste rituali organizzate in occasione della chiamata alla visita di leva militare (la festa dei "coscritti").

In un libro uscito postumo alla sua morte ("Feste sotto la luna - Balli e ballate dell'albese", Torino, 2006), in cui peraltro vengono riportati altri esempi di sbrando/brando, Adriano Antonio scrive di aver visto ballare il brando in cerchio sui balli a palchetto nelle feste patronali e in qualche aia negli anni cinquanta del Novecento secondo tali modalità: *"ragazzi e ragazze si disponevano in cerchio dando vita ad un vorticoso ed energetico girotondo. A tratti battevano i piedi ritmicamente, mentre con alterne movenze il cerchio si allargava e si restringeva "assedando" al centro una coppia che ballava secondo i modi della monferrina. I due danzatori si tenevano per le mani scuotendole e si dondolavano piegando leggermente le ginocchia e portando il busto indietro. In genere chiudeva le danze il curenùn che indicava, in alcuni paesi del Roero, un brando prolungato.*

*Diventava spesso una gara di resistenza tra danzatori, che portava il vorticoso ritmo all'estremo.*

*I ballerini erano esaltati dal canto intonato a squarciagola, dalle grida di incitamento e dalla crescente e accelerata frenesia della musica.*

*A questo punto la danza assumeva toni quasi estatici, col calpestio dei partecipanti, che scuoteva e faceva rimbalzare l'assito del ballo a palchetto e sollevava la polvere delle aie.*

*Forse fu proprio per questo aspetto che moralisti e censori indicarono con i termini di turpida e tripudia, danze indiaiolate, "dionisiache" come il brando."*

Fu proprio grazie ad Adriano Antonio e al Gruppo Spontaneo di Magliano Alfieri che noi, come Associazione Culturale Trata Birata, durante le nostre ricerche etnomusicologiche partite dalla provincia di Alessandria alla fine degli anni settanta e approdati nelle Langhe e nel Roero agli inizi degli ottanta, venimmo a conoscenza diretta dello sbrando.

Tra le varie musiche per sbrando che ascoltammo durante le feste in cui suonava il Gruppo Spontaneo una ci colpì in particolare.

Qualcuno ci riferì che il titolo era "Sbrando di Meo", ben conosciuto nel Roero.

Probabilmente, come spesso accade nei repertori di danze popolari, un titolo che ricordava il nome di qualche vecchio musicista oppure semplicemente un titolo di comodo finalizzato a distinguerlo dagli altri brandi/sbrandi del repertorio del Gruppo Spontaneo.

Comunque fosse quello sbrando fu immediatamente adottato dal gruppo di folk-revival Tre Martelli che gravitava e gravita ancor'oggi all'interno dell'Associazione Culturale Trata Birata e inserito dapprima nel loro repertorio live e nel 1982 inciso nel loro album "Trata Birata".

Va precisato che tale operazione comportò al momento l'utilizzo della musica di tale ballo solamente a fini concertistici in quanto in quegli anni gli unici balli piemontesi conosciuti e ballati nel movimento del folk-revival erano quelli provenienti dalle vallate cosiddette "occitane".

Anche in guisa esclusivamente musicale il brano ebbe un immediato successo nell'ambito ovviamente del folk-revival, al punto che alcuni gruppi musicali anche non italiani lo inserirono nel loro repertorio.

Tra le versioni più interessanti citiamo quella che fecero gli inglesi Tiger Moth nel loro LP del 1984 con il titolo di Smarlon (lascio al lettore il gusto di indovinare il gioco di parole tipicamente anglosassone che si cela dietro questo strano titolo).

Questa cover comportò che, qualche anno dopo, durante un folk festival in Gran Bretagna in cui suonavano i Tre Martelli, assistemmo personalmente all'insolito spettacolo di vedere danzato il "nostro" Sbrando di Meo con i tipici passi di una country-dance inglese.

Ciò fece sorgere in noi il desiderio di approfondire gli aspetti coreografici "veri" del brando.

In successive ricerche nella zone Langhe/Roero/Monferrato documentammo una ventina circa di altre musiche per ballare il brando e cominciammo quindi ad analizzarne anche le diverse coreografie.

Ci rendemmo presto conto che in tali aree il brando era ancora sporadicamente vivo in qualche festa paesana, in feste rituali legate al maggio e soprattutto alle feste dei coscritti ma spesso, coreograficamente parlando, sopravviveva in forma semplificata e monca.

In tutti i casi era una danza in cerchio a mani unite ma con diversi passi e varianti coreutiche e in alcuni casi patrimonio di gruppi folkloristici di lunga tradizione come il "Canalensis Brando" (diretto dall'operatore culturale Gino Scarsi di Canale d'Alba), al punto che spesso rimaneva difficile distinguere la reinvenzione dall'originalità.



*ballo del brando (sbrando) al Carnevale del 1986 a San Damiano (AT)*

Essenzialmente documentammo sia brandi/sbrandi a due temi musicali (più rari) sia a tre temi (i più diffusi), ovviamente la fase coreutica, scoprimmo, si adatta ai due schemi, ma all'interno di ognuno dei due gruppi esistono ulteriori differenze, anche sostanziali.

Spronati agli inizi degli anni novanta dalla costituzione all'interno della nostra associazione di una nuova entità: il "Gruppo Danze Popolari di Alessandria", cercammo di dare corpo a un repertorio di danze che fosse nostra esclusiva prerogativa nel rinascente fiorire di gruppi di ballerini all'interno del folk-revival italiano ed il brando ci sembrò un'ottima scelta, ma la scarsa omogeneità dei passi ritrovati fino a quel momento ci creava non poche difficoltà.

Sapevamo che un nostro amico ricercatore e musicista di Riva presso Chieri (TO), Domenico Torta, aveva documentato e tenuto vitale nella sua zona l'usanza di ballare il brando in certe specifiche occasioni e gli chiedemmo di insegnarcelo.

La coreografia che imparammo grazie a Torta era più articolata e caratteristica di quelle a cui avevamo assistito in precedenza e soprattutto si adattava perfettamente a tutti i brandi a tre temi musicali che avevamo conosciuto.

I ballerini del nostro gruppo scelsero come musica preferita per i passi appena imparati l'ormai "famoso" sbrando di Meo (probabilmente per la piacevolezza musicale che aveva colpito noi anni prima) e subito divenne una delle danze tipiche del loro repertorio.

Circa un anno dopo a Torino ci fu un incontro di vari gruppi di danze popolari a cui parteciparono anche i nostri ballerini che, con enorme successo, presentarono a tutti il brando nella forma insegnataci da Torta.

Da allora membri della nostra associazione tennero innumerevoli stage insegnando quel particolare modo di ballare il brando sia in Italia sia all'estero dove, soprattutto i Tre Martelli suonando in centinaia di concerti ebbero modo di farlo conoscere ad un vastissimo numero di appassionati.

Con il boom del bal-folk a partire dalla seconda metà degli anni novanta quel brando (lo sbrando di Meo) e quei passi divennero patrimonio comune di innumerevoli gruppi musicali e una delle danze dei preferiti dai ballerini di gran parte d'Europa.

Circa una decina almeno di gruppi italiani ed esteri lo inserirono nei loro lavori discografici e ancor oggi è difficile assistere ad un bal-folk, che non sia dedicato ad una specifica area, senza assistere ad un certo punto allo scatenarsi dello sbrando; se ne può avere una conferma pratica anche semplicemente digitando "sbrando" sui motori di ricerca e nei vari social network.

Ovviamente come spesso succede nell'attuale ambito del folk-revival, collegato ormai quasi esclusivamente al ballo, la consapevolezza da parte dei ballerini del significato e delle origini di una danza è pressoché nulla.

Il successo del brando in tale ambito, aldilà della sua ovvia defunzionalizzazione, potrebbe essere spiegato, ma è una mia personale ipotesi, per la sua particolare energia sposata al fatto sia una delle rare danze italiane in cerchio conosciute nell'attuale movimento del folk-revival.

Una danza quasi ipnotica che rievoca le danze in cerchio più arcaiche.

Dice Curt Sachs che la "*danza in cerchio è un patrimonio culturale antichissimo e come tale si è trasmesso dagli stadi primitivi a quelli più recenti, conservandosi intatto malgrado l'evolversi delle culture*" (C. Sachs, *Storia delle danze*, Milano 1980, p.181).

Il brando piemontese dunque come retaggio inconsapevole delle danze in cerchio connesse ad antichissimi riti apotropaici? (EGC).

## **QUESTIONI DI NOMI, STUDI E (AUTO) RAPPRESENTAZIONI di CIRO DE ROSA (antropologo, giornalista musicale - NAPOLI)**

L'idea di costringere la musica entro recinti terminologici può apparire perfino paradossale nello scenario sonoro contemporaneo in cui convivono espressioni musicali differenti, tendenti ininterrottamente ad ibridarsi in misura maggiore e secondo modalità molto diversificate rispetto ai secoli passati. Una complessità che chiama in causa le stesse discipline che studiano le pratiche musicali, in primis etnomusicologia e *popular music studies*, alle prese con la messa in questione del loro statuto epistemologico, che impone il ripensare le metodologie di indagine di fronte al mutare degli oggetti stessi di ricerca.

Stando così le cose, termini come musica folk, musica tradizionale, tradizioni musicali, musica popolare, musica etnica, world music, musiche del mondo possono finire per sovrapporsi, ma soprattutto sono etichette rispondenti e funzionali a prospettive, angolazioni e trame di carattere differente. Eppure, non si può rinunciare del tutto al linguaggio classificatorio, che è necessario decostruire, per interpretare modi ed espressioni musicali nelle loro molteplici reti di relazioni tra artista e tecnologia, artista e pubblico, musicisti e mercato globale.

Mi propongo di tracciare un percorso, sicuramente non esaustivo, in quel composito fenomeno delle manifestazioni musicali ispirate alle musiche di tradizione orale, soprattutto guardando all'Italia.

È noto come sul finire degli anni '50 del secolo scorso si sviluppa in Italia un interesse per le musiche di tradizione orale sull'onda del folk revival statunitense e delle ricerche dell'antropologo ed etnomusicologo statunitense Alan Lomax. L'impulso è ascrivibile anche al clima culturale, politico e scientifico rappresentato dalla pubblicazione postuma delle riflessioni gramsciane sul folklore ripensato all'interno dei rapporti di classe, dalla propulsione data dalla fondazione nel 1948 del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare a Roma e dalle campagne di indagine nel Sud di Ernesto de Martino e di Diego Carpitella, quest'ultimo anche collaboratore di Alan Lomax nella sua indagine sul campo in Italia.

Non è questa la sede per ripercorrere appieno i fertili sviluppi, la vitalità, ma anche le diatribe di carattere metodologico e politico di quella intensa stagione del folk revival italiano, nato sulla scia degli analoghi movimenti americani e britannici, sta di fatto che il termine folk conviveva con la denominazione di musica popolare, a sua volta ben sostanziata da una lunga tradizione di studi e dalla prospettiva gramsciana sul conflitto egemonia/subalternità, e peraltro era già consolidato dalla forte tradizione di studi sul folklore, anche in virtù della valorizzazione apportata da Carpitella che nei suoi studi parla di "musica folklorica" pertinente un'area sociale che egli stesso aveva definito "fascia folklorica".

Nei primi anni '80, in uno scenario socio-economico, culturale e politico profondamente mutato, la forza propulsiva del folk revival segna il passo o addirittura si esaurisce, anche se non mancano nuove esperienze, al nord come al sud, formatesi proprio sull'esperienza del revival soprattutto di matrice meridionale (penso soprattutto a quelli che erano stati gli insegnamenti di Roberto De Simone con NCCP o all'esperienza del Canzoniere del Lazio). Ancora, dal punto di vista mediatico la visibilità del folk segna una flessione, esito anche della trasformazione antropologica del principale partito di opposizione italiano, che nel proprio circuito di feste ed azione politica aveva dato visibilità e priorità alla musica popolare come portato di antagonismo culturale ed espressione delle classi subalterne. Nuovi fermenti musicali globali si impongono sul mercato (reggae giamaicano, forme di musica urbana dell'Africa occidentale). Nondimeno, non mancano i modelli esteri a cui molti artisti folk revivalisti attivi negli anni '80 guardano: da quello anglo-americano al cosiddetto "celtico", e nel caso delle formazioni nord-italiane, al revival francese: ecco il gran fiorire di ghironde e cornamuse in aree dove questi strumenti erano da tempo scomparsi.

In questo nuovo decennio musicale si afferma l'aggettivazione di "musica etnica" che, a mio parere, non esprime più un'alterità in termini di differenza sociale, (secondo le antinomie egemonia/subalternità oppure colto/extracolto: assi portanti della classificazione dei decenni precedenti, ma si imponeva una "differenza" rappresentata come appartenenza locale, etnica o nazionale, benché per alcuni studiosi il termine etnico, sulla base di una prospettiva di carattere primordialista, coincida con le pratiche culturali del mondo contadino. Non è casuale che questo slittamento che è classificatorio, semantico ma anche di segno analitico ed interpretativo si manifesti in una fase storica segnata da numerosi "revival etnici" e forme di affermazione di appartenenza locale da mettere in relazione con i processi di globalizzazione, e dall'accentuarsi di fenomeni migratori nelle società europee e negli Stati Uniti. Ma non solo, perché nelle scienze sociali sin dagli anni '70 il termine etnia e soprattutto etnicità diventano categorie analitiche centrali per la lettura di molto conflitti e rivendicazioni sociali e politiche. Insomma, parliamo di quel fenomeno di cosiddetta riappropriazione delle "radici" che è entrato nel lessico corrente. Con quella abusata metafora arborea che è tanto potente quanto approssimativa, visto che non tiene conto delle dinamiche culturali.

A partire dagli ultimi decenni del Novecento nel mondo post-coloniale e globalizzato si affermano due espressioni che designano musicisti, etichette discografiche, dischi, musicisti, festival, periodici musicali e rubriche all'interno di periodici: si tratta di "musiche del mondo" e soprattutto di "world music". Un termine, quest'ultimo, introdotto all'interno del circuito mediatico da giornalisti specializzati e produttori discografici, ma già attestato ed adoperato in passato da studiosi di discipline etnomusicologiche. I due termini classificano un movimento musicale che assume una dimensione mondiale, inglobando ambiguamente nelle sue differenti angolazioni fini commerciali, riproduzione di forme di esotismo e di alterità musicale: tutto ciò che non è pop angloamericano o musica colta occidentale è definita world music, mentre il jazz oscilla tra chi lo ascrive come world music ante litteram, e chi pur riconoscendo il contributo afro-americano lo riconduce all'occidentale musicale. Senza dimenticare che nella terminologia giornalistica anche il jazz è sovente sposato ad aggettivi come etno o world. La nozione di world music finisce per comprendere espressioni sonore completamente diverse: dalla musica d'arte extraeuropea alla musica rituale di operatori musicali tradizionali che ricevono il riconoscimento di una comunità locale, dai musicisti appartenenti alle numerose diaspore legate ai processi migratori che miscelano forme della propria tradizione con linguaggi contemporanei ai musicisti urbani occidentali che rileggono le tradizioni contadine o popolari, fino ai crossover, alle ibridazioni che mettono insieme moduli sonori e artisti originari di diverse parti del globo. Tra gli esiti ambigui della world music anche la riduzione delle sfaccettature sonore, della complessità musicale di un Paese che è ricondotto ad un cliché. Insomma, una nuova omologazione nascosta dietro l'idea di esaltazione della diversità. Ma non è tutto, perché la stessa etnomusicologia ha finito per ridefinire il suo campo di indagine identificandosi come disciplina che studia le musiche del mondo.

Ed oggi? L'attenzione verso la patrimonializzazione delle pratiche musicali di tradizione orale, di rituali e feste religiose e profane, considerate patrimonio immateriale da salvaguardare, ha rimesso in moto l'uso del termine "musica tradizionale", sembrano preferire che si parli di "tradizioni musicali". Il termine folk è ben vivo e vegeto, per la sua portata storica, perché la nozione di popolo conserva la sua forza ideologica; magari nel discorso degli addetti ai lavori e dei media è associato a suffissi (nufolk) o a locuzioni (folk geneticamente modificato o folk globale, termini conati da Luca Ferrari). Altre volte la stampa musicale usa il termine "roots music" che possiede più appeal dell'equivalente italiano "musica delle radici". La world music è oggi un genere di nicchia nell'ormai asfittico mercato musicale con derive antologiche orripilanti (l'esotismo è invincibile), ancora guardato con sospetto da molti studiosi, ma anche forte dall'essere quasi una non categoria che serve a rigettare, almeno nelle accezioni più aperte, la "purezza della specie". Va detto ancora, che senza l'interesse mediatico e di pubblico intorno alla world music, quanti studiosi sarebbero restati nelle mura accademiche, invece di diventare interlocutori privilegiati, direttori artistici di festival e manifestazioni musicali, mentori e consiglieri, produttori di gruppi musicali o di voci della tradizione, ma perfino musicisti essi stessi e attori in duplice veste?

Dobbiamo convenire di vivere in tempi post-folk(revival) -anche se quanto osservava Carpitella sul folk revival: "non è possibile un folk revival senza coscienza critica e storica" è sempre attuale - nella quale creazioni e produzioni discografiche mettono insieme logiche *popular* con procedure compositive che riprendono modi della tradizione orale, si riferiscono a valori culturali del mondo contadino o pastorale, ma attingono a strumentari o a espressioni e grammatiche musicali di altri paesi europei o extraeuropei. Oggi convivono pratiche performative diverse, finte ed autentiche al contempo, ci ha spiegato Ettore Castagna nella scorsa pubblicazione della PdC. Così solo per restare nell'Italia del XXI secolo, esistono suonatori tradizionali impegnati in manifestazioni rituali, "custodi delle voci", per dirla con Maurizio Agamennone, come le confraternite laicali protagoniste dei rituali della Settimana Santa, e suonatori giovani e meno giovani che hanno avuto un rapporto diretto con le vecchie generazioni del mondo contadino o pastorale nella trasmissione dei saperi musicali. Ci sono poi musicisti di estrazione urbana che ricevono il riconoscimento delle comunità locali come portatori di un repertorio musicale tradizionale. Naturalmente c'è tutto l'universo di artisti, che possono avere legami più o meno prossimi con il mondo tradizionale orale, ma che sono propensi all'ibridazione sonora. Insomma, con la trasformazione degli oggetti di studio, salutare è riorientare l'analisi dei comportamenti performativi, dell'agire musicale dell'uomo, ma anche di cosa sta dietro la musica.

Che ne facciamo delle classificazioni? Se è pur vero che esse corrispondono a diverse esigenze (accademiche, commerciali, ecc. ecc.), che gli sconfinamenti sono continui, allora piuttosto che rimanervi impigliati, se non vogliamo rinunciarvi del tutto, cerchiamo di impiegarle con piena consapevolezza (CDR).

## **MASSIMO BUBOLA: CANTARE LE STORIE, CANTARE LA CRONACA** **di SALVATORE ESPOSITO (Direttore Editoriale [www.blogfolk.com](http://www.blogfolk.com) - Napoli)**

Cantautore dalle profonde radici culturali, nelle quali si intreccia l'amore per lo storytelling americano e quello per le tradizioni musicali del suo Veneto, Massimo Bubola, nell'arco della sua lunga carriera ci ha raccontato con le sue canzoni, tante storie, storie spesso "scure" come il sottotitolo di un suo disco dal vivo, ma anche storie dense di amore e di poesia. Come non ricordare "Una Storia Sbagliata", scritta e cantata con Fabrizio De André, nella quale veniva evocata la tragica morte di Pierpaolo Pasolini, o ancora le altrettanto belle "Don Raffaè" ispirata da "Il Sindaco Del Rione Sanità" di Eduardo De Filippo ma che in essa qualcuno ha voluto rivedere la figura del camorrista Raffaele Cutolo, "Cocis" in cui ci ha raccontato la mala del Brenta, e "Alì Zazà" su un baby killer napoletano. Storie cantate insomma, in cui cronaca e poesia si intrecciano alla musica, e che evocano un approccio che guarda alla denuncia sociale del primo Bob Dylan o di Phil Ochs, ma anche ai nostri cantastorie, che giravano di paese in paese, portando con se il loro bagaglio di storie da diffondere tra la gente. Sulla scia di tale produzione cantautorale, Massimo Bubola con il nuovo disco "In Alto I Cuori" ed in particolare con la toccante "Hanno Sparato Ad Un Angelo" ha dato vita ad un nuovo progetto, "Instant Songs" che lo ha visto e lo vedrà pubblicare ogni mese una nuova canzone, volta a recuperare la dimensione del racconto nel cantautorato. La canzone ritrova così la sua funzione originaria di cantare i fatti, le storie, i personaggi del nostro tempo, della nostra realtà, facendo emergere le emozioni, il dolore, e la sofferenza che spesso si cela dietro quella "cronaca nera" che affolla telegiornali, quotidiani e pagine internet. La cronaca cristallizzata tra le note

diventa così memoria collettiva, racconto condiviso, superando il breve arco di tempo in cui sono accesi i riflettori giornalistici. Un esempio ne è senza dubbio proprio "Hanno Sparato Ad Un Angelo" in cui Massimo Bubola, racconta la tragica morte di Joy, una bambina di nove mesi, nel corso di un tentativo di rapina ad opera di due balordi ai danni dei genitori, una coppia di cinesi che gestiva un bar nel quartiere Pigneto a Roma. Ancor più toccante è ancora "Quante Volte Si Può Morire e Vivere", pubblicata solo online sul sito [www.istantsongs.it](http://www.istantsongs.it), e nella quale viene il cantautore veneto ricorda la dolorosissima vicenda della scomparsa di Federico Aldrovandi, diciottenne ucciso a Ferrara durante un controllo di Polizia. Proprio questo brano racchiude il senso più profondo del progetto "Istant Songs" di Massimo Bubola, infatti al di là del fatto di cronaca in quanto tale, emerge in tutta la sua grandezza il dolore della madre di Federico, cristallizzata nel confronto forte e toccante dell'iconografia della Pietà Cristiana, fino a quel ritornello che suona straziante nella sua crudezza: "Quante volte si può morire e vivere / nel ricordo, nell'amore e nelle lacrime / dentro i video e nei racconti dei tuoi amici affranti/ e negli occhi tua madre che ora son più grandi". Ultima ma non meno bella ed intensa è "Chi Fermerà Queste Croci?", pubblicata a fine giugno e nella quale, quasi fosse un salmo biblico, Bubola catalizza la nostra attenzione sul tema del femminicidio e della violenza contro le donne. Si tratta di un tema di grande attualità, ma che da sempre caratterizza la storia del rapporto uomo-donna, con quest'ultima spesso, sempre più spesso, costretta a sottostare ad umiliazioni, e vessazioni. In questo quadro a tinte fosche emerge anche la storia di Fabiana Luzzi, giovane donna bruciata viva dal fidanzato per gelosia. "Chi Fermerà Queste Croci?" lascia l'ascoltatore senza fiato, accompagnandolo per mano verso la dura realtà, la triste realtà che vede le donne soccombere in questa strage continua, in questo olocausto senza fine, nel silenzio assordante delle istituzioni, spesso immobili ed impotenti nel tentativo di prevenire tuttociò. Massimo Bubola con "Istant Songs" ha scritto senza dubbio una delle pagine più importanti ed autorevoli della sua produzione artistica, non solo per il valore intrinseco delle singole composizioni, ma certamente per la profondità e la sensibilità che emerge dai suoi testi (SE).

## **PER UNA MUSICA BUONA**

**di JESSICA LOMBARDI**

**(musicista, dottore di ricerca in storia contemporanea - Monaco di Baviera)**

Ettore Castagna è forse un mago che legge nelle menti degli altri a km di distanza? O un musicista che ha vissuto, suonato e ragionato a lungo? O è abile quel tanto che basta per restituirci un'analisi sull'eterno dibattito tradizione-innovazione che proprio una analisi non è, ma che somiglia più ad uno spogliarello: elegante e sensuale muove con efficacia verso la verità. Castagna mette a nudo una verità soggettiva, personale e intima. Insomma, un applauso scrosciante chiuderebbe il sonoro di questa lettura serale, che da 800 km dalla mia città e 200 dal confine, mi rimette in sintonia con un mondo, quello del "folk italiano", che a volte mi è sembrato distante.

Per anni ho amato una musica che non era mia: quella irlandese. Ho suonato jigs e reels con la frustrazione di non essere efficace come gli irlandesi perché il mio modo di suonare era troppo italiano e mentre cercavo di studiare la tecnica per marcare gli accenti giusti di quelle danze, ho scoperto che anche l'Italia aveva altrettanta bellissima musica (sono diplomata in flauto classico e a 20 anni non conoscevo altro). In maniera del tutto casuale ho scoperto che anche nel nostro paese esistevano le cornamuse e che la più vicina alla terra che i miei nonni avevano coltivato era la piva emiliana; dovevo suonarla! Inizì l'esperienza Fiamma Fumana e il binomio tradizione/innovazione fu per me un'ossessione.

Ha ragione Castagna: la tensione tra vecchio e nuovo è necessaria e si risolve probabilmente solo nella storia personale, ma credo che nella ricerca costante di un equilibrio tra queste due forze, vi sia una unica tensione sana e questa sia una sincera passione per la verità. Una verità personale certo, ma che tenda a valori comuni di cui la musica è portavoce. Nella parabola musicale di ognuno, in particolare quando si parla di musica tradizionale e del suo rinnovamento (adoro queste due parole vicine!), permangono alcuni tratti comuni: generalmente si passa dalla lotta verso i padri per poi divenire sempre più disincantati e infine più saggi e meno creativi. Non a caso i dischi migliori di molti

musicisti (e questo avviene quasi per qualsiasi genere) escono in gioventù; perché nello slancio passionale dei 20 anni vi è l'energia più sincera ed è quasi ovvio che l'irriverenza lasci più libera la porta della creatività.

Adesso, dopo aver inciso 7 dischi ([www.jessicalombardi.it/discografia](http://www.jessicalombardi.it/discografia)), vicina a compiere quarant'anni, e dopo aver approfondito abbastanza bene i temi che mi affascinavano tanto (la storia delle mondine, la storia di genere, la storia orale etc..), vedo la mia gioventù musicale sotto altra luce. Oggi mi sembrano ingenui e arroganti i miei discorsi "contro" quello che, musicalmente parlando, io percepivo come "vecchio". E se io soffrivo di una certa ignoranza nei confronti di un mondo ricchissimo di persone che con le proprie tradizioni avevano lavorato e si erano sporcate le mani (i ricercatori, i cantastorie, gli appassionati, i ballerini e i costruttori), chi lavorava con me probabilmente non si era neppure posto il problema. La musica è lo specchio dei tempi, personali e collettivi, ed è sacrosanto che si muova in avanti, ma essa è anche nutrimento della società, delle menti, e delle generazioni. Più il cibo è buono, migliore sarà la salute di coloro che lo mangeranno.

Nell' "Epoca delle passioni tristi" (*M. Benasayag, G. Schmit L'epoca delle passioni tristi, Feltrinelli, Milano 2004*) il cibo deve essere buono, e così la musica perché ci possa aiutare. Quella verità (passatemi il termine non ne ho di meno "grandi" che calzino con quello che intendo) che ognuno di noi può seguire nel maneggiare la musica tradizionale è uno dei cammini possibili verso una società più consapevole, meno becera e cattiva. Non me ne vogliano i "frikkettoni" ma non è la loro la verità che intendo, ma è quella del lavoro serio, meticoloso e insieme coraggioso nei confronti della musica tradizionale. La società di 20 anni fa non è quella di oggi e sarà diversa tra vent'anni. E non va tutto bene in qualsiasi modo essa sia. Vogliamo il meglio per i nostri figli ed è importante che l'etica delle passioni si rinnovi e con essa la musica, tutta, anche quella folk, perché dia il LA per una società migliore (JL).

## **SULLA BALLATA DEL PINELLI DADO DICE LA SUA** **di CLAUDIO DADO MORA (coautore della ballata Mantova)**

Sono Dado Mora, per l'anagrafe mantovana Claudio, ma dall'età di 2 anni in famiglia e tra amici mi hanno sempre chiamato così. A 62 anni suonati i fatti di quel lontano 1969 però me li ricordo ancora abbastanza bene.

Il gruppo "Gaetano Bresci" nacque da una costola del circolo "Luigi Molinari" allora composto da pochi anziani sopravvissuti. Ricordo la decisione assurda di farne la sede proprio sotto il naso della questura in via Tazzoli e ricordo la tristezza di quella sera per l'assurda morte del compagno Giuseppe Pinelli e la voglia di far qualcosa di forte per denunciarne i responsabili. L'idea della canzone, della "Ballata del Pinelli", perché così la chiamammo da subito, scaturì dalla mente vulcanica di Ugo Zavanella che era un po' il nostro leader. Anche se ognuno di noi ragionava con la propria testa, questa la sposammo subito. Io strimpellavo su una vecchia chitarra (era una Galanti bianca semiacustica) un DO e un SOL7 e il testo usciva a getto continuo da ognuno dei coautori: Ugo Zavanella, Corrado Barozzi, Flavio Lazzarini ed io. Lo ricordo bene il testo originale, che però era molto più semplice e breve rispetto a quello che ho trovato in rete sicuramente più politico e meglio strutturato a opera di Joe Fallisi. Riconosco perfettamente il testo originale nella versione che You Tube definisce "scritta a caldo la sera del 21 dicembre 1969", che credo fornita dal caro compagno e amico Dante Goffetti.

Su una cosa devo fare una precisazione, ma senza acredine. Quando la notte stessa ci recammo a interpretare il "pezzo" per verificare la reazione della gente nell'ARCI di Vicolo Sapone (di fianco a Piazza Virgiana), mentre suonavo venni preso per il collo e sollevato di peso da un presunto comunista che urlava che a causa di noi anarchici il potere stava reprimendo a tutto spiano! Vero! Ma, come editò Feltrinelli pochi mesi dopo, LA STRAGE

ERA DI STATO! Insomma il gestore dell'ARCI e i compagni faticarono non poco a strapparmi dalle grinfie del malinformato. In seguito il "pezzo" piacque un po' di più. Chiudo qui, ma potrei scrivere un libro intero sulle vicende che seguirono: dalla messa di Natale di mezzanotte a distribuire volantini che dicevano "Anarchia non vuol dire bombe" e spiegare a certe vecchiette che non era il parroco che mi mandava, che lo leggessero prima di entrare in chiesa; al telefono di casa, che sollevavi la cornetta e parlava da solo; alle auto sotto casa con gente strana dentro, ferma da ore... ecc. ecc.....Tutto è già consegnato alla storia di quel periodo. E ora a queste righe affido il compito di portare un abbraccio ai miei vecchi compagni ed amici del "Gaetano Bresci".

(Dado Mora: Mantova: 9 maggio 2013)

PS.: Ringrazio di cuore l'amico e compagno Corrado Barozzi per avermi consentito questa precisazione.

*In una nota Corrado Barozzi precisa che Dado, nella sua testimonianza, segnala che vi furono discordanze tra la versione originaria della Ballata, improvvisata dai quattro al Circolo "Bresci" immediatamente dopo i funerali di Pinelli e il testo, da lui giudicato "più politico e meglio strutturato", rimaneggiato in seguito da Joe Fallisi e da altri. Barozzi afferma tuttavia con certezza che nella prima versione, che già constava di ben dieci strofe, non compariva il nome del commissario Calabresi. Pare che nessuno abbia mai pubblicato quella versione, ma di certo venne registrata alcuni giorni dopo da Cesare Bermanni. "Lotta Continua" ne pubblicò in seguito una versione pressoché identica ma con la variante dell'inserimento nel testo del nome di Calabresi (n.d.r.).*

## **LA PIVA MODENESE E' NASCOSTA NEGLI ARCHIVI di GIANLUCA SALARDI (tuttologo in pensione San Donato - MI)**

Ho preso da internet l'opuscolo rudimentale della Piva d.C. tramite Folk Bulletin e subito l'ho stampata in formato A4 come consigliato. Ottima impresa. Congratulazioni veraci alla redazione ma mi riallaccio subito a quanto afferma Mario Carmelo Lanzafame nel suo chiarissimo intervento sulla Tribuna PdC dell'aprile scorso con il quale concordo in toto. E' vero che andando a cercare negli archivi si trovano delle robe che sconvolgono l'immaginario costruito sopra le testimonianze orali, testimonianze a volte orientate sopra verità immaginate e per le quali si cerca più una conferma che la verità, quella vera? Io credo proprio di sì. E qui mi riallaccio anche al grandioso blog sulla piva che ha vissuto nell'agosto 2011 sul sito di Gianni Marconi: Libreria del Teatro antiga damand la Piva dal Carner. Complimenti anche a Gianni per quel blog che non doveva essere chiuso. Nel blog ero stato preso in giro per le mie insistenze sul c'era o non c'era la piva nelle colline di Modena mentre io lì parlavo della P.d.C. degli anni 1980-81 dove avevo riportato solamente quello che mi aveva raccontato mia nonna Adelma che la piva l'aveva vista da bambina nel Frignano Modenese, erano ambulanti che forse venivano dal Reggiano. Poi li ha rivisti subito dopo la guerra ma qualcuno mi ha fatto notare che erano zampognari abruzzesi.

In molti si sprecarono per dirmi che nel Modenese la piva non c'era stata ma allora cosa voleva dire Carlo Contini a pagina 59 del libro "Al Sov" (Carpi 1972) quando descrive il "clangore di pive che si ode nell'aria...". Ed ancora Bernardino Ricci in "Maggio delle ragazze a Riolutato, Atti e memorie dello Scoltenna"-1908/1909: "Le vecchie cornamuse suonavano.....". E cosa ha visto il vecchio di Palagano che avrebbe visto dei suonatori addirittura modenesi, e pare reggiani, all'inizio del 1900. Ed alla Raggia ed a Piandelagotti chi erano gli "zampognari emiliani" visti dopo la guerra? (in La Piva d.c. n.9/1980). Poi si sa che nei secoli passati la piva era dappertutto quindi perché non nelle colline di Modena: a cercare bene in libri ed archivi le sue tracce saltano fuori per forza.

Ho chiesto anche recentemente a Grulli se conosceva qualcuno che stava facendo una indagine sull'Appennino Modenese ma non ho avuto alcuna risposta; anch'io ho chiesto in giro nei comuni del Frignano Modenese e Reggiano nell'agosto del 2012 ma tutto tace.

Forse ha ragione chi afferma che siamo ormai giunti alla fine della memoria orale come dice Giuliano Biolchini nel blog del 2011. Quindi è oggi inutile fare delle ricerche quando già nel 1980 non si sapeva quasi più niente ed oggi niente del tutto?. Forse sì. Ma adesso però mi chiedo: qualcuno è andato a visionare quei posti e quegli archivi descritti nella tabella costruita nell'intervento di Lanzafame contenuto nella tribuna di Aprile?

L'invito ai ricercatori è di "non fingere" che quei riferimenti non esistano, li si può trascurare anche per pigrizia; qualcuno di sicuro l'aveva già anche detto nel blog.

Non è per la fatica di impolverarmi le mani, lo farei io ma non so da dove cominciare. Forse nessuno ha voglia di andarla a cercare ma sono sicuro che negli archivi e nelle biblioteche c'è nascosta la piva di Modena. Basta cercarla. Almeno qualcuno ci provi.

Non vorrei che le uniche pive del Modenese restassero quel gruppo di signori che suonano le cornamuse girando per strada accompagnati dal tamburo. Apprezzabili e simpatici ma fino a che punto c'entrano con la piva che ha visto mia nonna Adelma? Scusate per il disturbo.

(G.S. – aprile 2013)

## **LA MUSICA POPOLARE RACCONTA L'ITALIA**

**di GLORIA SERENI ( Associazione Culturale Musicanti del Piccolo Borgo )  
(AREZZO)**

Il progetto nasce dalla collaborazione dell'Istituto Comprensivo Margaritone di Arezzo con l'Associazione Culturale Musicanti Del Piccolo Borgo che da anni porta avanti, nella nostra città, attività culturali rivolte alla valorizzazione e alla diffusione delle tradizioni popolari, utilizzando la musica come mediazione privilegiata di incontro tra passato e presente. La proposta si fonda nella consapevolezza che la musica tradizionale è la testimonianza viva di un passato ricco di significati: racconta la storia degli uomini legati ai loro territori e risulta capace di mediare contenuti culturali tipici di un ambiente inteso come spazio interattivo di elementi naturali e antropici. In modo originario sa consegnare contenuti e conoscenze alle nuove generazioni grazie all'energia valoriale insita nella musica costruita e tramandata dalla gente. Va considerata un vero e proprio oggetto culturale da conoscere e comprendere affinché possa essere conservata come patrimonio immateriale e la scuola, come agenzia educativa, ha il dovere di proporre. Su questi presupposti Silvio Trotta, presidente dell'associazione e le insegnanti delle tre classi quarte della scuola primaria Aldo Moro hanno costruito un percorso sulle orme del patrimonio musicale tradizionale italiano che ha permesso la conoscenza originale della geografia "umana" del nostro paese, della sua civiltà contadina e agro/pastorale collocata in una linea della storia dinamicamente ricostruita.

*"A me quest'anno studiando queste canzoni mi sembrava di camminare indietro nel tempo fino a incontrare la gente che viveva prima di noi"* (Matia 10 anni). La scelta dei canti ha seguito criteri geografici: nove canti dal Piemonte alla Sicilia, in un viaggio metaforico attraverso l'Italia alla ricerca di continuità antropologiche, discontinuità linguistiche, identità locali e glocali; criteri relativi alla tipologia: canti d'amore, canti di lavoro, canti rituali, canti enumerativi, ninna nanne, canti narrativi, con l'obiettivo di rintracciare la funzione che questi avevano nel contesto in cui nascevano e si tramandavano. I brani sono stati studiati nelle melodie e nei testi originali, il mantenimento del dialetto ha permesso analisi linguistiche preziose a vantaggio di un apprendimento della lingua italiana aperto e originale. Ogni canto è stato analizzato nella sua struttura musicale, nella sua tipologia, nella sua valenza geografica e come fonte storica, infine rielaborato dai bambini graficamente con disegni e immagini, frasi e didascalie.

Il maestro Silvio Trotta ha saputo sapientemente arricchire ogni canto, pur nel rispetto delle melodie originarie, inserendo incisi ritmici e ostinati melodici, estrapolando dai testi parole, suoni onomatopeici, rumori antichi, e ha ricostruito i paesaggi sonori che i canti andavano narrando. *"I canti di quest'anno secondo me sono i più belli di tutti perché quando cantiamo e suoniamo mi vengono dentro la testa immagini, tante immagini, come in un film con la musica. Vedo Violina in mezzo alla natura, vedo tutti gli animali di Mosca e Mora come in un cartone, e quando si canta la serenata "Di cu ti lu dissi" mi sembra di essere alla finestra"*. (Vittoria 10 anni). La semplicità del canto popolare nella sua forma iterativa, facilmente assimilabile, memorizzabile, imitabile, allo stesso modo di una filastrocca parlata, ha permesso a tutti i bambini di cantare insieme con buon ritmo e buona intonazione, di suonare strumenti tradizionali e non, che grazie agli arrangiamenti del m. Silvio Trotta, creati nel qui et ora dei suoi laboratori, si sono fusi in una esibizione conclusiva entusiasmante per i bambini e per gli ospiti del loro spettacolo finale. Un successo inaspettato che però conferma con grande forza, il valore della musica popolare. La sua dimensione emotiva, immaginaria, ma soprattutto la sua energia antropologica contatta ciò che ci appartiene, al di là della consapevolezza e della ragione, dando senso al passato, collegando il presente verso un futuro possibile (GS).

# LA PIVA NELLE VALLI PIACENTINE

di BRUNO GRULLI

*in collaborazione con LUCA MAGNANI e PAOLO SIMONAZZI*

**L' Appennino Piacentino** risulta la **zona più spostata a ponente** in cui la PIVA EMILIANA, qui chiamata "piva" o "baga" o "baghetta" o "baghino" per il riferimento all'otre, sia stata usata stanzialmente. Nelle valli piacentine è ancora viva la sua memoria anche se offuscata dal fattore tempo che ne ha decronologizzato le storie ed ha prodotto una nube di leggenda sull'argomento. I suonatori furono numerosi specialmente in val Nure dove di pive ne sono state recuperate diverse mentre la val Trebbia, assieme alla val Tidone, è più caratterizzata dal duo musa/piffero e viene considerata come **l'estremo lembo orientale** della cosiddetta area delle Quattro Province(PV-PC-GE-AL).

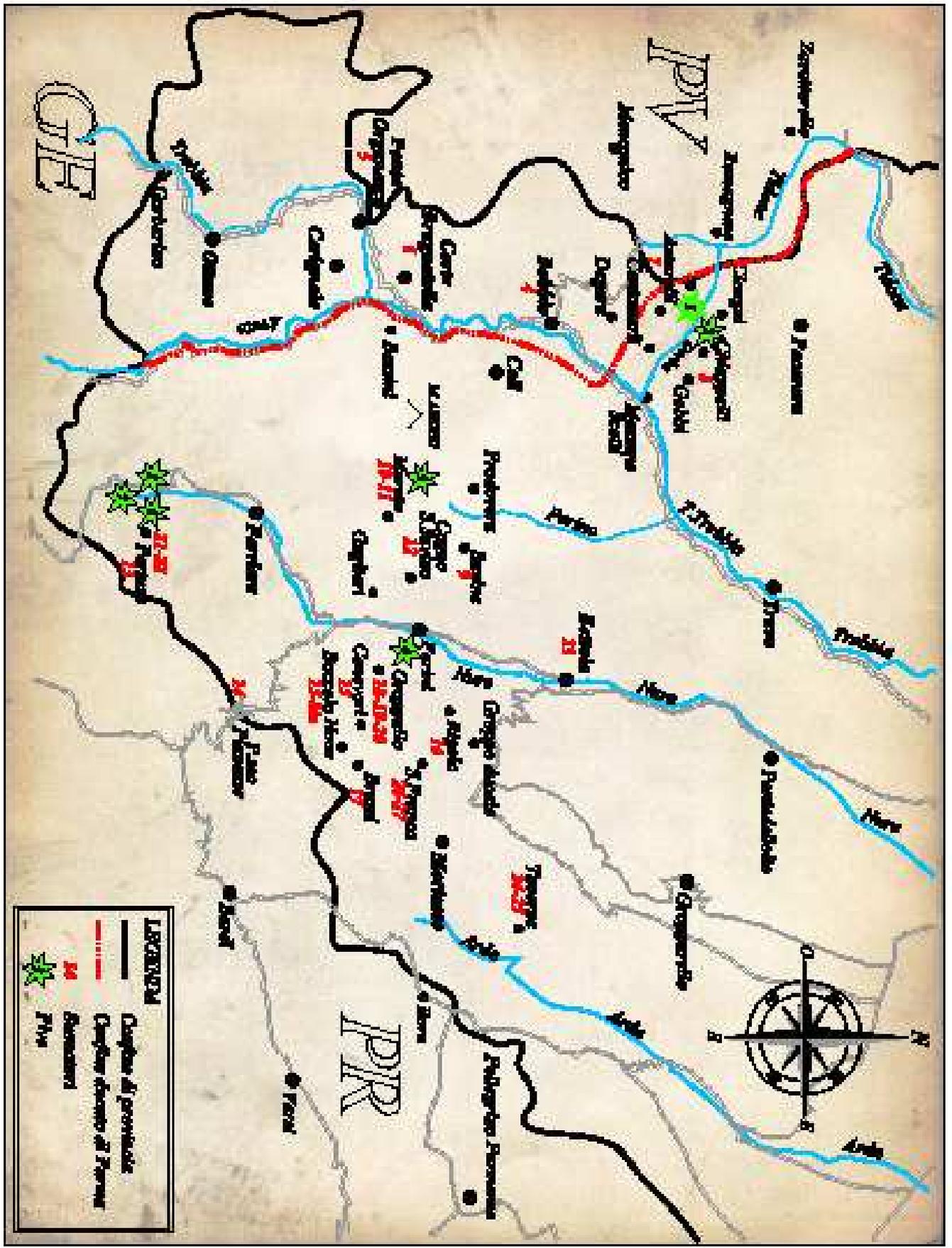
La piva entrò anche in provincia di Pavia attraverso i passi dell'alta val Tidone: *"...nei pressi di Zavattarello (PV) è ricordato...prima della guerra...il passaggio occasionale di suonatori di cornamusa accompagnata da una fisarmonica... senza piffero..... non erano meridionali ... provenivano dalla val Trebbia..."* (1).

**La val Trebbia** segna il passaggio con la zona della musa/piffero e di ciò ne risentono i ricordi sulla piva. Nelle memorie le due cornamuse a volte si confondono essendo questa l'unica valle in cui **la musa ed il piffero hanno coabitato con la piva**. Gli stessi pezzi di quest'ultima ne mutuano i nomi: musòt e pénfre (o manetta) sono l'ancia e la canna del canto; la бага è l'otre come nel Parmense. Lo strumento non viene mai chiamato "Piva dal Carner". In Val Trebbia però furono attivi pochi suonatori di piva ed in una sola zona sembra concentrarsi la loro presenza più recente. Si tratta della **valletta del Dorba** dove tra Chiappelli e Antarelli di Mezzano Scotti (Bobbio) sono state reperite una piva quasi completa ed una canna del canto.

Una teoria formulata nel 1980 e mai confutata(2) vuole che la permanenza della piva sia legata alla realtà storica dell'estinto **ducato preunitario di Parma e Piacenza**. Il confine tra questo ducato ed il Regno Sabauda tagliava fuori il sud-ovest della valle (Degara significa Dogana) e **probabilmente separava l'uso della musa da quello della piva**. Dopo l'Unità d'Italia la musa "invase" la Val Trebbia dove convisse con la "debole" piva la quale sopravvisse solo in Val Dorba. Delle valli del Trebbia e del Tidone erano infatti originari alcuni suonatori di musa; ricordiamo: Bartolomeo Mori "Bortumlen" suonatore di musa (localmente detta *baga*) di Casa Villa (val Tidone), attivo fino ai primi decenni del Novecento in coppia col fratello, il pifferaio Carlo (Carlen). A Bazzini di Ozzola c'era Giovanni Stombellini, detto "Ciccun 'u Sartù" (1876-1960), costruttore di pifferi e suonatore di musa, che ha accompagnato il compaesano Nicola Bongiorno. In val Tidone è riscontrata la presenza recente di suonatori di piffero e musa ma non di piva(3).

In val Trebbia furono numerosi i pifferai che suonavano in coppia con fisarmonicisti locali. Parliamo di Costantino Rossi di Cicogni; Giovanni Losi di Degara, Giovanni Bazzini di Ozzola, Armando Trolio di Ponte Organasco, Pasquale Centenari di Bobbio, Giuseppe Pisotti di Barchi, Luigi Guglielmetti di Pradovera, Giovanni e Luigi Agnelli di Costiere di Coli, ed altri ancora oggi attivi che ne conservano la tradizione a suggello della sopravvivenza di una cultura musicale tramandata a musicisti più giovani (3). In val Trebbia venivano pure pifferai dalle vicine province che si appoggiavano a fisarmonicisti locali ma **a volte capitò che accoppiassero la piva**. Il celebre "Fiorentin" (Fiorentino Azzaretti, 1879-1953) da Pregola in valle Staffora (PV), nella zona di Cicogni è ricordato suonare assieme alla piva del "Signur di Ciapei"(3). Non siamo in grado di verificare le testimonianze ma siamo propensi a credere che se ciò è accaduto sia stato episodico, un tentativo estemporaneo

**MAPPA DELLE VALLI PIACENTINE CON LA DISTRIBUZIONE DEI SUONATORI, DELLE PIVE RECUPERATE E DEI LUOGHI CITATI (A CURA DI FERDINANDO GATTI)**



che non si sa fino a che punto sia riuscito. Come vedremo Fiorentin ed altri pifferai si sono spinti per le strade di Costiere di Coli, dove sostavano all'osteria degli Agnelli per mangiare, suonare e dormire, quindi procedevano per Aglio, Pradovera e attraverso il passo di Santa Barbara, oltre lo spartiacque col Nure fino a Mareto, dove **avrebbero abbinato il piffero alla piva dei Garilli**. Forse i repertori e gli stili della piva subirono l'influenza della accoppiata musa/piffero (3) ma anche qui nutriamo i dubbi precedentemente espressi.

Tra i suonatori di piva annotati in Val Trebbia il più vecchio è quello **mitico di Bobbio** (circa 1760 -1850 ) di cui non si conosce il nome e c'è incertezza sul tipo di cornamusa da lui suonata. Essendo l'unico in zona all'inizio dell'800 era conteso dai paesani e dagli osti. Di lui si racconta che durante le

visite pastorali del vescovo Gianelli, avvenute fra il 1838 ed il 1846 si convertirono molti peccatori. *"... Tra questi ve ne fu uno, di circa ottant'anni che, essendo un suonatore ...e tutti chiamandolo a suonare in occasione di festini e balli egli, per non essere più nell'occasione di concorrere a facilitare questi divertimenti pericolosi... consegnò gli strumenti al Vescovo e vennero bruciati nel cortile del Seminario...(3)".* Non c'è prova che si tratti della stessa persona.

Qui la piva ci ricorda "lo strumento del Diavolo" che fa ballare la gente e la induce in tentazione e quindi il suono che esce da quella canna è da esorcizzare **apponendo una croce** nel punto in cui il suono esce o bruciando lo strumento.

Ma ci fu un tempo, nell'epoca napoleonica stando a quanto informa il giovane procuratore francese Louet probabilmente partecipe a quelle feste, che a Bobbio il ballo era in gran voga. Nel clima dell'epoca *"...dame e paesane, signori e facchini e persino i preti ballavano la "bisse", la furlana, la curenta e la monferrina al suono delle pive; anche gli abati "saltavano" e, assieme alle scarpe grosse dei contadini calpestavano i pavimenti di legno al suono dell'unica piva di Bobbio..."* (4- 5).

Di Torriglia, già in Liguria, era **Garbarino Arsùà** (circa 1820-1890); anche per lui non è chiaro se fosse suonatore di musa o di piva. Ma poi com'era fatta la musa nell'800? Nel diario di don Giovanni Carraro (1876-1947) è riportato che era un uomo di fibra e coraggio indomito, suonatore di piva e ottavino, reduce delle battaglie del 1848, morì vecchio, povero senza prole (3).

Sempre della zona di Torriglia sono segnalati **Agostino** di Maffone e **Giacomo Chigorno Scarcella**(3-6) ma siamo già fuori dal Piacentino e non sappiamo nemmeno con precisione che strumento suonassero.

Due suonatori erano segnalati ancora nel 1960 a **Ponte Organasco** e costoro, in abiti pastorali, scendevano per Natale a Piacenza per suonare le nenie natalizie al santuario di Santa Maria di Campagna ma si trattava probabilmente di suonatori di musa e piffero(7-8). Un altro suonatore segnalato sopra **Corte Brugnatella** è forse sempre uno dei precedenti due con i quali è stato confuso (6).

**In Val Dorba** sono stati recuperati gli unici due esemplari di piva della Val Trebbia che appartennero a **Giovanni Marchesi** nato ad Antarelli (1859/60-1951), detto Tugnarel e **Luigi Magistrati** nato a Chiappelli (1853/6-1947) detto "Il Signur di Ciapèi"(9). Sono anche gli unici suonatori di cui vi è memoria attuale in zona. Gli uffici anagrafe confermano che i due erano cugini (10). Entrambe vissero delle attività tipiche dell'Appennino, coltivatori, boscaioli, carbonai(11).

La piva completa appartenuta al suonatore Giovanni Marchesi è depositata presso Ettore Losini detto Bani a Degara di Bobbio (12). Circola la voce che la piva appartenuta a Luigi Magistrati sarebbe invece stata ceduta funzionante, alla morte del medesimo avvenuta nel 1947, a Tugnarel che la usò per qualche anno ancora. A Chiappelli si dice anche che il Signur e Tugnarel avessero una sola piva che usavano in due e che solo alla morte del Signur, o in sua tarda età, Tugnarel ne entrò in pieno possesso (13). Giuseppe, il figlio di



Guardando con attenzione il chanter si nota anche che Magistrati era mancino, cioè suonava con la mano destra in alto, perché è presente una vistosa usura della canna nella parte destra tra il 3° ed il 4° foro (16).



*La canna del canto del Signur ( Foto Luca Magnani)*

Non si sa chi ha costruito le pive di Luigi e di Tugnarel né da dove esse provengano. Le **ance** invece **il Signur le costruiva da sé** avvalendosi della corteccia del salice da cui ricavava i "sciufлот" (14).



*Particolare della canna del canto del Signur: sono visibili due crocette incise*



*Luigi Magistrati "Il Signur di Ciapei"*



*Giovanni Marchesi " Tugnarel"*

La canna del canto della piva di Tugnarel, fotografata il 4 gennaio 2012 da Magnani, è priva del rivestimento di rinforzo ancora presente nella foto d'insieme soprastante scattata da Grulli il 12 ottobre 2010. Dubitando che anche essa avesse un foro supplementare, dato che nel punto sospetto c'era un rivestimento di filo di rame che sembrava ricoprire un avvallamento circolare, i due posero il quesito a Bani il quale senza indugio tolse il rivestimento ed apparve che il **foro non c'era**. La descrizione dettagliata dei due reperti è contenuto nella P.d.C. 74/2012 (9).



*La canna del canto di Tugnarel prima e dopo l'ispezione (particolari)*



*Altra foto del Signur  
(proprietà Silvana Magistrati)*

La foto di Tugnarel è stata recuperata dalla tomba del medesimo che si trova, assieme a quella del Signur, nel cimitero di Mezzano Scotti. Le foto del Signur sono state invece concesse a Luca Magnani dalla nipote Silvana Magistrati e pubblicate per la prima volta sul **blog "Libreria del Teatro antiga damand la piva dal carner"** in data 5 agosto 2011 (15-17).

Tugnarel, soprannome che gli deriva dal padre Antonio, fu un discreto suonatore di piva ma ciò nonostante di lui si diceva: " ... **sei stonato come la piva di Tugnarel.....**infatti era meno bravo a

suonare... il migliore in assoluto era ritenuto Luigi Magistrati detto al Signur di Ciapei" . Il soprannome di quest'ultimo derivava dal fatto che a suonare era il più bravo (18) o "perchè visse a lungo, era un soprannome per dagli importanza, vista l'età! (15) o perché era alto e magro come Nostro Signore ed aveva un aspetto ordinato. Viggioe (Luigi) era molto preciso"(14). "Ciapèi" è ovviamente il paese di provenienza: Chiappelli.

Prima della Grande Guerra il Signur eseguiva sia il repertorio antico (prevalentemente gighe e monferrine) sia quello "liscio da piffero". Magistrati infatti suonava la piva prevalentemente da solista ma, quando se ne presentò l'occasione, la provò in coppia col piffero. Fu attivo nel territorio di Bobbio, Cicogni, Pecorara e si spinse fino a Romagnese e Menconico nell'Oltrepò Pavese(14-15-18 - 19). Silvana Magistrati sa **canticchiare** una musichetta che definisce Valzer e che suo nonno Luigi suonava con la piva. Pubblichiamo la partitura del breve brano raccolto da Luca Magnani ai Chiappelli in data 30 luglio 2011 che è pochissima cosa, peraltro incompleta nella battuta finale, ma che è importante in quanto trattasi **dell'unico pezzo conosciuto del repertorio per piva del Signur di Ciapei** (15).

SILVANA MAGISTRATI



Registrazione del 30 luglio 2011 a Chiappelli di Bobbio di Luca Magnani. Trascrizione di Emanuele Reverberi. E' trascritto solo ciò che è stato cantato; la registrazione è incompleta e interrotta improvvisamente. Manca una nota RE finale.

"...Il Signur non suonava in chiesa ma nelle feste...ballavano anche per 3 giorni e tre notti...una volta una festa durò per una settimana..... nei matrimoni, faceva il valzer, la giga dove c'era la mossa della **battuta di mani sotto il ginocchio** (che ritroveremo in tutta la fascia appenninica interessata dalla piva n.d.r.)... per i più anziani faceva la curenza dove si diceva: "lasla ché" battendo la mano sulla spalla del ballerino volendo dire che era ora di fare il cambio della dama...erano balli a coppie...il Signur veniva chiamato anche da fuori e quando andava stava via 3 o 4 giorni.....andava col figlio Angelo (classe 1898) e vestito con l'abito buono...veniva pagato in denaro a seconda delle volte...ad offerta libera...suonò fin verso gli 85 anni cioè alla vigilia della 2^ guerra mondiale dove rischiò la pelle in un rastrellamento tedesco..."(14-15).

Di Magistrati si racconta che nei primi anni del Novecento si trovasse a suonare a Centomerli; "... comparivano allora i primi giradischi (grammofoni n.d.r.) , così la gente stufa di sentirlo suonare e molto affascinata dai suoni moderni che il giradischi poteva offrire loro **dette un calcio alla piva** dicendo "Butta via quel sacco d'api!", alludendo al ronzio dei bordoni simile ad uno sciame d'api; e lui con le mani alla testa disperato a rincorrere la piva che rotolava giù per la strada, esclamando "Oh, la me piva!..."(18). L'episodio da l'idea dello stato di marginalità in cui stava cadendo la piva alla quale il dilagare della fisarmonica diede il colpo mortale.

Non si sa da chi avessero imparato a suonare e non ci è noto se i due suonatori di piva della Val Dorba abbiano suonato assieme, i testimoni non l'hanno confermato. Tugnarel e Signur invece furono visti più volte suonare la piva in coppia con **Vitalino Cappati** (classe 1903) della vicina frazione di Gobbi che suonava l'armonica a bocca (12-14 ).

Per motivi cronologici non possiamo ipotizzare connessioni dirette tra i suonatori della Val Dorba ed il mitico di Bobbio e ci ritroviamo così con una restante Val Trebbia con scarsa presenza, **se non con il vuoto**, della piva. Già nel 1927 veniva lamentata " la scomparsa dei poetici pivari che presso la porta delle piccole chiesette intonavano...la nenia della piva...quindi sostavano di casa in casa raccogliendo oboli e bevendo qualche bicchiere di vino... " (7), ma qui potremmo essere in presenza di un altro tipo di cornamusa accompagnata da uno o due suonatori di zufoli e di pifferi. Anche se l'articolo parla genericamente della montagna piacentina il particolare dei pifferi da l'idea che la zona considerata sia l'Alta Val Trebbia. L'articolo del 1927 verrà ripreso in un altro del 1960 e qua si parla



**Nella valle del Perino**, più spostata verso est, c'è Pradovera dove era attivo nella prima metà del Novecento il suonatore di piva **Francesco Civardi** (circa 1863-1943). Non si sa dove sia finita la piva di Francesco ma qualcuno è convinto che essa, intera o a frammenti,



FRANCESCO CIVARDI

*figli e 2 figlie .....probabilmente suonava la piva a Mareto ...." (23-24-25-26). Potrebbe essere il suonatore ritratto in due foto di Antonio Chiappelloni dove si vede un suonatore con la piva durante un ballo; l'omonimo nipote Francesco esclude però che il suonatore sia suo nonno e dice che potrebbe essere uno dei Garilli(26) ma la piva ivi fotografata ha una vera sulla canna del canto che non sembra quella della piva dei Garilli (due flange) inoltre alcune anziane di Mareto escludono possa trattarsi di Domenico Garilli. Luigi Garilli, che era mancino, appare in un altro punto della foto. Potrebbe quindi essere un quarto suonatore. Stiamo parlando di due straordinarie foto scattate da **ANTONIO CHIAPPELLONI** (27) a Mareto (Farini ) alla metà degli anni Trenta. Ringraziamo la famiglia CHIAPPELLONI per l'autorizzazione alla pubblicazione. Nelle foto siamo ad una festa da ballo a Mareto, forse in occasione della festa della Madonna del Caravaggio che cade il 26 maggio (28) col suonatore di piva in basso a destra (particolare 1). Nella 1^ foto appaiono alcuni membri della famiglia **GARILLI** tra i quali lo stesso **LUIGI** (il 5° da sinistra con cappello scuro e mani in tasca - particolare 2). Da notare l'anziano in maniche di camicia e gilè, voltato di schiena al centro della foto (particolare 3), con le mani sui fianchi che sembra saltellare mentre i giovani ballano abbracciati. Nella seconda foto i personaggi cambiano posizioni ed il suonatore di piva (particolare 4) è di fianco e mostra il bordone che è molto lungo e con le frange pendenti. La struttura sulla destra è un tetto di paglia che serviva per coprire il sottostante fienile, siamo nella area del dopolavoro dei Garilli di cui si dirà in seguito.*

Sulla identità del suonatore molto si è elucubrato: Luigi Garilli non può essere perché è nella foto ed il suonatore non è mancino, le anziane di Mareto escludono che sia Domenico Garilli. La piva come detto ha una vera che la Garilli non ha, il suonatore inoltre sembra basso di statura e dalla descrizione fisica il suonatore essere **FRANCESCO CIVARDI di PRADOVERA** la cui famiglia aveva stretti rapporti con Mareto, anzi era imparentata coi Garilli per via di una sorella. Ma il suonatore della foto potrebbe essere anche uno degli altri della zona dei quali diremo in seguito. Insomma, come si può constatare, ognuno da informazioni diverse e non avendo informazioni dirette ed inconfutabili lasciamo aperto il quesito ed ogni ipotesi può essere smentita in qualsiasi momento.

Una testimonianza (unica per il suo contenuto ma che non va taciuta anche se la piva è solista come appare da quasi tutte le testimonianze e da tutti i dipinti che vedremo) vuole che Francesco Civardi suonasse assieme a Luigi Garilli, ognuno con la sua piva, "facevano il duetto ed andavano d'accordo...si completavano l'un l'altro" (28). "La piva di Francesco, che se l'era costruita lui dato che era un falegname ( dichiara il nipote n.d.r.) era stata attaccata con un chiodo ad una trave di legno nella sua casa....con la sua бага e tutte le "pive attaccate"...forse venne a prenderla circa 30 anni fa una cugina che è deceduta da tempo(26).

esista ancora. Nonostante il Perino sia tributario del Trebbia, Pradovera, che dista una decina di km da Mareto, resta legata alla Val Nure. Infatti il figlio di Francesco, "...Luigi Civardi soprannominato U Ciccioe come il padre, suonava la fisarmonica ed andava a Mareto dove c'era Luigi Garilli e qualche volta suonò con lui ma piva e fisarmonica si accoppiavano male. Francesco era originario della zona di Bettola, poi è venuto in quella zona...alla Quercaccia di Ravine ed ha costruito una capanna di legno, fango e sterco ed ha iniziato a viverci e man mano l'ha sistemata e allargata, ora è in sasso..... Francesco Civardi suonava la piva....con la бага di capra.... lo chiamavano "Ciccioe".....era un uomo piccolino, dai capelli rossicci, di spirito arzilla, aveva gli occhi un po' fuori dalle orbite".....suonava "sulla balera", poi quando ha smesso hanno suonato i figli con la fisarmonica....non suonava per Natale!.....suonava dove lo chiamavano ....era sposato ed ha avuto 6



1



2



3



4



**Nella valle del Nure**, che nei caratteri è ormai emiliana anche se nella parte più alta i dialetti risentono ancora dell'influenza ligure, l'attenzione si concentrò fin dagli anni Settanta attorno alla **famiglia Garilli di Mareto** (Farini). Altri suonatori però furono attivi in comune di Farini. Uno era segnalato a **Cogno San Savino** (Farini) tra le due guerre mondiali (29). **Paolo Bruzzi (Paulon)**, della omonima località, vissuto nella seconda metà dell'800 era un suonatore di piva e di ghironda e "faceva ballare la scimmia": da Bruzzi di Groppallo(Farini) si recava d'inverno con gli strumenti in Piemonte ed in Francia e Spagna; rientrava in primavera. Un **Callegari** viveva a Rigolo Chiesa (Bettola): nato attorno al 1920 morì giovane, si recava a suonare fino nel Pavese con piva e fisarmonica (18-30-31). Altri due furono visti ai **Ghé** (Guglieri-Farini) che suonavano assieme( o forse in alternanza); non è nota la loro provenienza, forse da Santa Franca(Morfasso) (32), uno di loro lo chiamavano Ciocalapiva (33) ma come vedremo quel soprannome è un indicativo del suonatore di piva in genere; lo lascia anche intendere una filastrocca diffusa in zona: *"...ciocalapiva in su Pianasa....dai che adesa a pasa... l'è pasa propri dabon...ciocalapiva dal bordon..."*e continuava (23). Per "Pianasa" si intende qualsiasi prato pianeggiante d'altura dove spesso si organizzavano delle feste.

A Mareto c'erano dunque i fratelli Garilli. Domenico(Mencon,Miculon) il più vecchio(1869- 1958), e Luigi (Viggioè) il più giovane(1875-1974). Una delle leggende della Val Nure, ripresa anche da Leydi (29), vuole che Domenico avesse portato con sé la piva in America ma dall'anagrafe di Farini risulta che solo i fratelli Lino e Giovanni emigrarono negli USA nel 1936(34). Non si sa da chi avesse imparato a suonare. Il padre Pietro non suonava ma un'altra leggenda vuole che sia stato il Ciocalapiva. Domenico insegnò a suonare la piva al fratello Luigi ancor bambino quando, verso il 1882-85, pascolavano il bestiame sul monte Aserei (35).

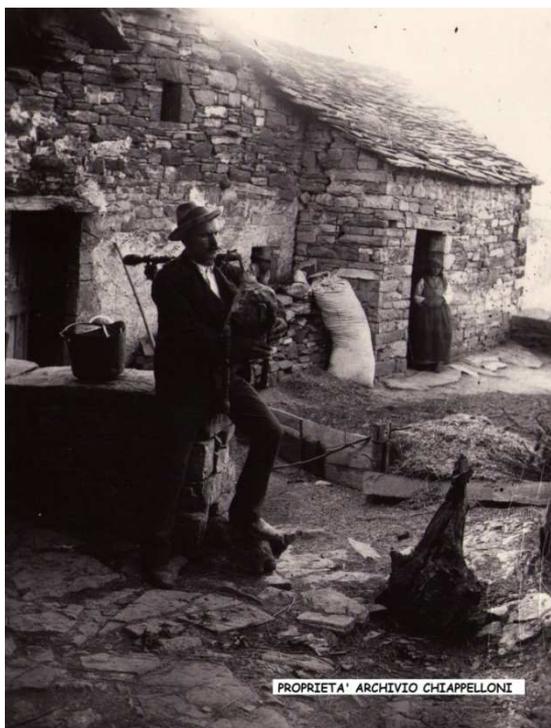
In seguito Domenico cedette la piva a Luigi; forse le pive erano due ma ci sono però due segni opposti per gli appoggi dei mignoli quindi l'hanno usata in due uno dei quali era mancino. Luigi andava ai battesimi, precedeva i cortei nuziali ed accompagnava il ballo della giga, alle feste del "Pian di bò" ed al "Fontanone". Luigi Garilli, bovaro, contadino, muratore, economicamente non stava male; per un periodo la famiglia gestì a Mareto un dopolavoro\osteria. Luigi veniva chiamato spesso in osteria a suonare e con la piva stava su un tavolo seduto e lo faceva per farsi meglio vedere e sentire. Il tema del suonatore seduto su un tavolo è ricorrente. Garilli **suonava la Giga ed i ballerini saltavano e facevano degli urli acuti**; a volte suonava la fisarmonica che possedeva (25-36). Per Carnevale saliva sui trampoli; sempre per Carnevale andarono a Groppallo e lo misero su un camion dove suonava la piva(36). Si spostava anche nei paesi vicini, negli anni '60, lo andavano a prendere in automobile per portarlo a suonare a Groppallo(30). Lo chiamavano per suonare ai balli anche a Ferriere, Farini e altrove, era un uomo di compagnia(28).Talvolta Luigi suonava la piva accompagnato da un fisarmonicista(36):*"... Ciupanein, figlio di Domenico Garilli,*



*Fig.: La fisarmonica di Luigi Garilli (proprietà Luigi Garilli jr.)*

*.....ma non erano ben accordati....una volta suonarono con Gianni Morandi che da militare aveva fatto un campo estivo in zona ....suonavano Valencia, ....Piemontesina Bella ....Rosamunda.....mai visto Luigi suonare coi pifferai (25-37)....."*





*Domenico Garilli presumibilmente all'inizio del Novecento (Foto Antonio Chiappelloni). Sulla identità del suonatore (Domenico o Luigi) raffigurato nella foto c'è disaccordo tra le anziane di Mareto su chi sia dei due data la forte rassomiglianza che c'era tra i due fratelli. Fattore decisivo: il suonatore non è mancino mentre Luigi, si vede nelle foto che seguono, lo era.*

*(Proprietà foto Archivio Chiappelloni)*



*Luigi Garilli l'11 novembre 1962 suona una Giga in occasione del matrimonio di Sartori Bruna nel Dopolavoro di Mareto (foto Antonio Bulla)*

Il dopolavoro dei Garilli fu un centro di notevole aggregazione sociale per Mareto. La foto di Antonio Bulla venne scattata l'11.11.1962 in occasione del matrimonio di Bruna Sartori con Sesenna Giuseppe, Bulla aveva fatto il servizio fotografico:

*"... dopo la cerimonia nella chiesa di Mareto e prima di andare a pranzo a Vigoleno si fece un brindisi al dopolavoro gestito dai Garilli...loro non l'avevano chiesto ...ma si offrì Luigi che volle suonare la giga con la piva ....ballava anche sua moglie Candida ....vestita all'antica con veste lunga...però negli ultimi tempi Luigi faceva poco i balli...mentre per la notte di Natale suonava in chiesa..tu scendi dalle stelle..... "Anche Domenico prima suonava in chiesa...lo ha conosciuto era un uomo buono e generoso..aiutava i conoscenti anche col denaro se serviva...era un uomo antico...ma tutti i Garilli erano brave persone ...contadini ....la Candida era una ballerina molto brava.....ballava anche da sola...da Mareto i giovani andavano a ballare fuori e preferivano la fisrmonica ... non sa di altri suonatori di piva a Mareto, San Savino, Guglieri...forse uno a Pradovera ...(Civardi n.d.r.)"(38).*

Qui Luigi Garilli ci appare come **l'ultimo baluardo, il difensore estremo dell'uso della piva**, principale attore, ma non unico, del ruolo sociale della piva nella zona.



*I tre pezzi del bordone maggiore della piva di Mareto – foto BG*

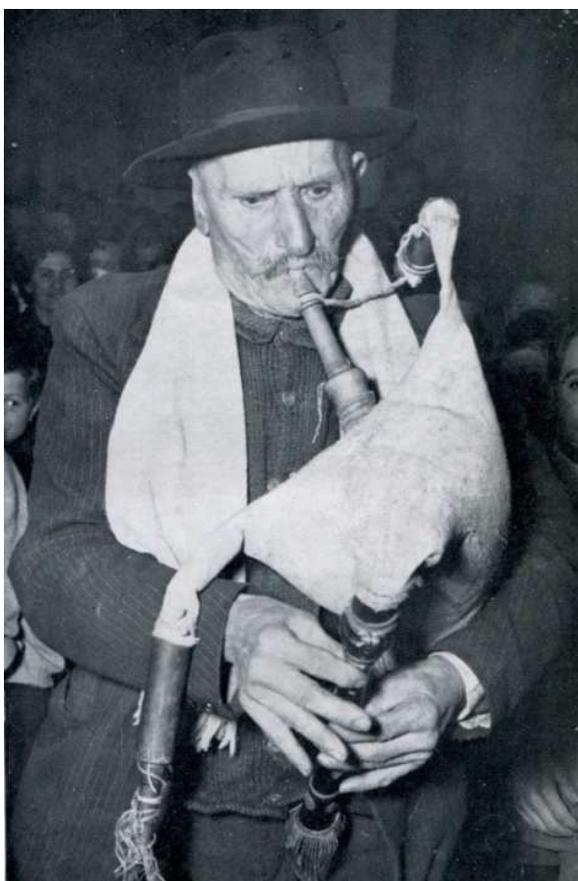
La piva di Mareto è stata **la prima piva ad essere recuperata ed osservata a livello di studio** alla fine degli anni '70(29). Appartenne ai fratelli Luigi e Domenico Garilli di Mareto ed è ora di proprietà del nipote Luigi Garilli di Pontenure. I bordoni terminano a calice e sono di legno di frutto mentre la canna del canto, priva di foro retrodigitale ma col 7° foro doppio, è di bosso ed è ornata, nella scampanatura terminale, di frangia ritornata al violaceo originale dopo che era stata dipinta coi tre colori italiani. L'attacco della canna del canto era ricoperta nel suo interno da una tela di sacco per evitare che l'ancia, qualora si fosse staccata, precipitasse nell'otre. Gli attacchi dei bordoni sono stati sostituiti con pezzi di canna. L'ancia doppia che andava calettata sul tubicino incorporato nella canna del canto oggi scomparso ma un tempo esistente è descritta da Leydi invece con ancia tutta d'un pezzo, cioè col tubicino incorporato tra le lamelle. La piva di Mareto è oggi priva dell'otre originale che era invece presente al tempo delle foto a Luigi; ".....l'otre veniva di tanto in tanto rifatto....l'ultimo venne ricavato in una capretta di 16,5 chili di peso (36)". Una Caratteristica di questa piva è la presenza del foro supplementare di cui si è detto (9).

Il nipote Luigi (classe 1949) da i nomi dei pezzi della piva tratti dalla musa/piffero: ù burdù ai bordoni, canéta l'ancia semplice, musòt l'ancia doppia, l'otre бага, baghin, baghèta, ( "**vieni il mio baghino**...." diceva nonno Garilli abbracciando l'otre) penfrèn la canna del canto, la canna di Mareto era dotata di tubicino, che chiama formino e in millimetri misurava circa 30-35 x 3-5 , che è andato perso...; afferma che la piva l'hanno costruita loro (?) e che a suonare avevano imparato da soli(?). Il figlio di Domenico, Tugnas, avrebbe invece tornito nel nocciolo il primo segmento del bordone maggiore che era mancante(36). La piva dei Garilli ha comunque subito vari rifacimenti e sostituzioni di pezzi ed i legni non sono i medesimi.



*Luigi Garilli fotografato da Giorgio Vezzani il  
30.7. 1969  
( proprietà Giorgio Vezzani)*

Di Luigi Garilli esisterebbe un video sonoro della Rai, effettuato forse alla fine degli anni '50 da Lomax e Carpitella, ma allo stato attuale, nonostante varie ricerche, non è stata reperito. Fortunatamente Garilli è stato fotografato con la piva negli ultimi anni della sua vita; alcune delle foto scattate da Giorgio Vezzani (39), da Mario Di Stefano e Gaudenzi degli anni Settanta (40) vennero pubblicate. In quelle occasioni Luigi venne intervistato sul **Carlin di Maggio** ma non sulla piva. La piva nel Carlin di Maggio veniva suonata per attirare gente ed ancora qui Garilli ci appare come conservatore della tradizione.



*a sinistra Luigi Garilli suona per Natale in chiesa prima del 1969 (foto Gaudenzi) ,*

*a destra.: l'ultima foto di Mario Di Stefano.*

Sono contrastanti le date sul quando Luigi Garilli smise di suonare: nel 1967 suonava ancora le gige ai matrimoni(35); negli ultimi tempi faceva fatica a gonfiare l'otre, diventava tutto rosso in faccia e gli si gonfiavano le vene nel collo (25-36); l' 1.1.1969 suonò in occasione del Capodanno per le vie di Mareto, in chiesa per Natale però c'era sempre andato e lo fece fino alla fine ma per suonare "Tu scendi dalle stelle" ...partiva da sotto il campanile ed entrava in chiesa per arrivare all'altare...(28-35-36)...all'inizio degli anni Settanta nonostante la pelle dell'otre non fosse più idonea e che lo stesso Garilli non fosse più in condizione di suonare, come ritiene Giorgio Vezzani che lo fotografò il 30.7.1969 (41). Probabilmente attorcigliava i bordoni e suonava solo il chanter. La data cercata è importante perché **l'ultima suonata di Luigi Garilli coincide con l'ultima volta che un suonatore di piva emiliana**, portatore della cultura della piva, ha suonato lo strumento. Nonostante Luigi Garilli sia stato l'ultimo suonatore di piva attivo la sua arte è stata apprezzata a Mareto e nelle zone circostanti fino alla fine. Immerso nella cultura della sua gente, come tanti altri suonatori di piva stanziali gode di una affettuosa memoria e di stima.

Bani possiede un secondo chanter, **trovato nei dintorni di Farini** (verso Groppallo) in un solaio da un muratore che vi lavorava (42), che è simile ai reperti in precedenza citati e, come vedremo, a quelli recuperati in Val Nure.

La piva Garilli e la 2<sup>a</sup> canna del canto di Bani sono descritte nella Pdc n.74 (9)



*La 2<sup>a</sup> canna del canto di Bani (foto Luca Magnani)*

**Risalendo il Nure** (siamo già vicini a Santa Giustina in provincia di Parma sotto il monte Ragola) rileviamo a Pertuso il suonatore di piva **Bernardo Cavanna** (circa 1840 – 1927). Figlio di un sarto ambulante che faceva pantaloni a domicilio proveniente da Piacenza che poi si stabilì a Pertuso. Bernardo faceva il segantino nei boschi e quando si trasferiva per lavoro portava con se la piva e la suonava per far ballare la gente. La portò anche nelle montagne del genovese ed a Varzi(PV). Bernardo Cavanna fu per vent'anni il capofrazione di Pertuso per la gestione di una comunaglia di circa 1000 ha. di pascolo e di bosco. *"...era molto amico dei preti..." afferma il nipote Aurelio Cavanna "...e suonava molte cose di chiesa...ma suonava anche nei matrimoni e faceva i balli come la giga, la piva ed il perigordino..."* A Rompeggio c'era una vecchia signora che ricordava la celebrazione del proprio matrimonio avvenuto al suono della piva di Bernardo. Il nipote non ricorda come fossero quelle musiche anche se ha visto fare questi balli con la piva del nonno. Bernardo non conosceva i Garilli, Aurelio invece ne ha sentito parlare come anche del "péinfer" (piffero) senza averlo però mai visto suonare. Bernardo aveva imparato a suonare la piva dai **fratelli Bisi, detti i "pivé"**, anch'essi di Pertuso che furono attivi nella seconda metà dell'800. I fratelli Bisi emigravano stagionalmente in Francia nei dintorni di Parigi. Un loro discendente è un orchestrale del liscio di Piacenza. La piva di Bernardo però non era quella dei Bisi, le quali non si sa che fine abbiano fatto, ma l'avrebbe comprata altrove. Resta comunque il fatto che Bernardo Cavanna possedeva due pive ed il terminale del bordone minore di una terza piva. (43).

Le due pive di Pertuso sono simili per quanto riguarda la struttura dei bordoni e delle canne del canto che presentano tuttavia delle anomalie. Sono state recuperate verso la metà degli anni '80 da Franco Denadai dal raccoglitore Renzo Pareti di Selva di Ferriere che le aveva avute da Aurelio e vennero **sistemate al museo Guatelli di Ozzano Taro**(44). Appartenute entrambe a Bernardo Cavanna vennero conservate dal nipote del medesimo, Aurelio Cavanna-classe 1906, che emigrò in Francia e che da ragazzo accompagnava il nonno mentre suonava la piva. In seguito, nel 1924 acquistò una fisarmonica da un vecchio fisarmonicista di Bettola soprannominato " l'Ciòca la Piva"(probabilmente un Cordani n.d.r.). Quando una volta l'otre si seccò Bernardo suonò la canna del canto da sola. Aurelio dice che a Pertuso la canna del canto veniva chiamata: "Manèta"(manetta) (43). I disegni e le foto dei tre reperti di Pertuso sono pubblicati nella pdc 74 (9).

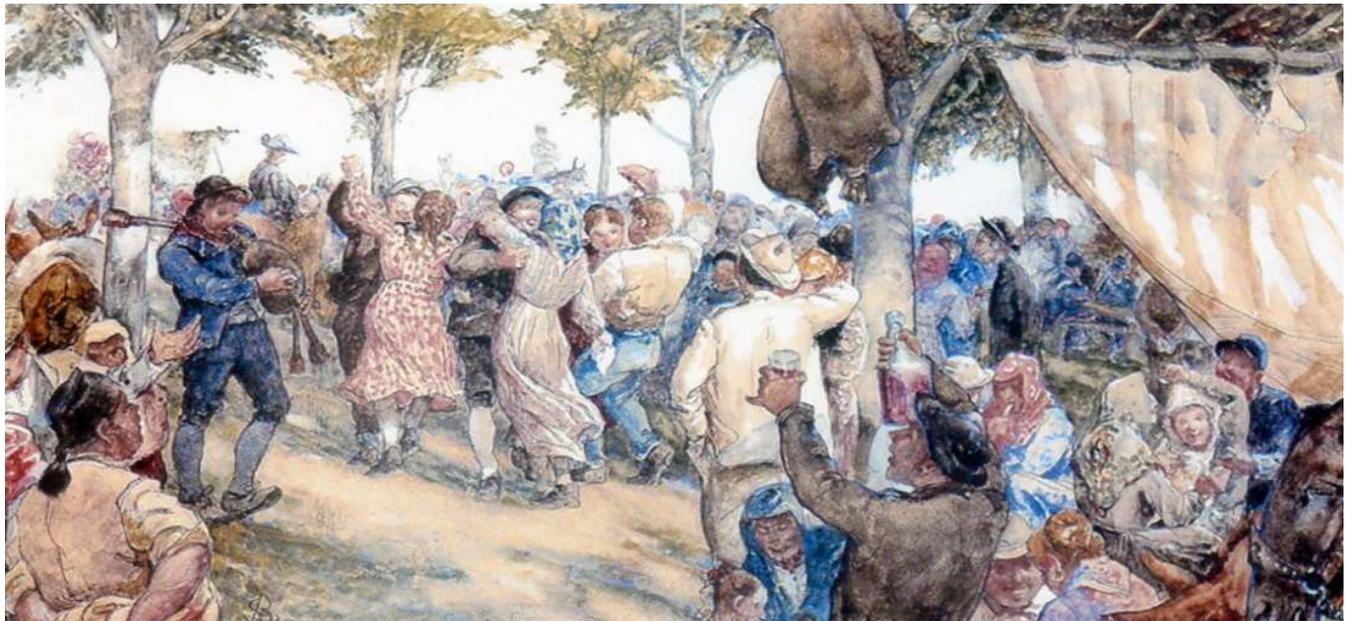
La memoria della piva nella montagna piacentina gode dell'esistenza di alcuni bellissimi quadri che mettono al centro dell'attenzione suonatori di piva in azione. Del 1881 è "Gioia in famiglia" di Emilio

Perinetti (Piacenza 1852 – 1936), già pubblicato (45 - 46) in esso viene rappresentato un suonatore di piva seduto su un tavolo che fa ballare la gente attorno a lui in un ambiente familiare. **Da notare che la piva ritratta appartiene ai modelli delle valli parmensi.** Come abbiamo già riscontrato con Luigi Garilli e come vedremo ancora il tema del suonatore sul tavolo è ricorrente ma non siamo certi che questo quadro ritragga una scena piacentina: Perinetti soggiornava spesso a Varsi e dalla locale amministrazione ricevette l'incarico per dipingere il "Carnevale di Varsi".



*Emilio Perrinetti: Gioie in famiglia (Collezione BANCA DI PIACENZA - Sede Centrale).*

Molto descrittivi sono anche i tre quadri dipinti da Stefano Bruzzi (originario di Groppallo- Farini - 1835 – 1911). Il primo, un acquarello conservato al museo civico di Piacenza, è intitolato "La sagra di Santa Franca" databile al 1909 nel quale abbiamo una immagine chiarissima di una festa da ballo dominata da un suonatore di piva dell'Appennino Piacentino, in cui si nota la tipica forma a bicchiere delle svasature dei bordoni, ed attorno la gente balla e beve inneggiando a lui. Attaccati agli alberi circostanti si notano otri ( o baghe) appesi. Santa Franca è una località in comune di Morfasso nell'alta val d'Arda e già vicina alla provincia di Parma.



*La sagra di Santa Franca. Stefano Bruzzi, 1909 Civici Musei Piacenza  
Fotografia di Sergio Bruzzi*



*Stefano Bruzzi : ALLEGRIA CAMPESTRE. (collezione privata Brescia). Estratto da: Stefano Bruzzi (1835 -1911), catalogo ragionato a cura di Ferdinando Arisi e Andrea Baboni. (47)*

Un altro dipinto è "Allegria campestre" dove la gente radunata su un prato di montagna balla attorno ad un suonatore di piva. Il terzo quadro è " Lo zampognaro" che si vuole sia il ritratto di Ciocalapiva, suonatore di piva.

Una leggenda vuole che quest'ultimo suonatore fosse talmente attaccato alla sua piva, che era l'unica cosa che possedeva che, poco prima di morire, chiese al prete di seppellirlo con la piva nella cassa; si vuole che Ciocalapiva abbia insegnato a suonare la piva a molti altri tra i quali i Garilli di

Mareto ed anche che abbia costruito varie pive. Come abbiamo visto però Ciocalapiva è un nome generico attribuito a riconosciuti suonatori di piva, anche nel Parmense c'era Ciocaia (48). Nel nostro caso Ciocalapiva è il soprannome della famiglia Cordani di Groppallo, originari di Varsi, che gestisce in paese un laboratorio di falegnameria. Il soprannome deriva dall'antenato che visse nell'Ottocento tra a Varsi (PR) e Groppallo(49) e che fu effettivamente un suonatore di piva del quale conosciamo il nome: **ANTONIO CORDANI detto CIOCALAPIVA** che in zona è un personaggio leggendario. Non sappiamo se sia quello rappresentato nei tre dipinti di Bruzzi e che porta sempre un cappello nero anche se coevo del pittore. Antonio Cordani (circa 1805-1882), figlio di un fornaciaio, non volle seguire il mestiere del padre e trascorse una vita da girovago andando alle porte delle case con la piva ma andando anche lontano fino in Austria ed in Svezia (50-51) con altri di Varsi; si portarono anche la "sghégnà" una specie di organetto (probabilmente una concertina) ma un giovane di Varsi che suonava la piva non volle andarci(51). Ebbe tre figli Raffaele, Giacomo ed Angelo che fecero anch'essi i fornaciai, come il padre di Antonio, e si trasferirono coi figli in Val Nure in occasione della costruzione della strada provinciale tra Ponte d'Olio e Camia trascinandosi dietro il soprannome CIOCALAPIVA. I figli di Raffaele Bonfiglio e Benvenuto, nati anche essi a Varsi ed anch'essi fornaciai, avevano imparato a suonare la fisarmonica come il figlio di Bonfiglio: Ugo che avviò, assieme al fratello Umberto, l'attività di falegnameria nel dopoguerra e questo diede voce ad una leggenda secondo la quale i "Ciocalapiva" sarebbero stati costruttori di pive.



Stefano Bruzzi: LO ZAMPOGNARO (Collezione privata-Roma). Estratto da: Stefano Bruzzi (1835 - 1911): catalogo ragionato a cura di Ferdinando Arisi e Andrea Baboni.(47)

**Valentina Turni** (classe 1916), vedova di Lodovico Cordani, pronipote di Antonio Ciocalapiva, intervistata a Serravalle di Varano Melegari(PR) l'8 agosto 2011, ci precisa che "ciocalapiva" si diceva solamente dei suonatori bravi mentre agli altri si diceva semplicemente: al sona la piva. La famiglia era già soprannominata Ciocalapiva a Varsi, quindi è possibile che Antonio discendesse da altri suonatori, ed il soprannome restò; ma ciocher la piva non significa in questo caso "rumoreggiare" ma "suonare la piva" e non ha un significato dispregiativo. Antonio Cordani andava alle sagre a Bardi, alle Bore, a Pellegrino dove si ballava la Piva (ballo), ma suonava anche ai funerali (a Varsi suonò la piva per la sepoltura di un certo "Monsitoni") ed alle feste dello "scartucin"... una volta Antonio volle pagare la farina per fare la polenta.

Valentina ci canta una canzone appresa da una zia che accompagnava il ballo della piva suonato da Antonio Cordani: " ....mi' n te l'oss e ti' n de l'éra.... fòm un bal ala muntanèra.... Marietta salta de là o .Marietta salta de là ....guèrda al fosso de kì....guèrda al fosso de là...." L'aveva sentita da Rosetta Cordani, una parente di Antonio che morì vecchia nel 1924. **E' l'unico brano che conosciamo del "Ciocalapiva".**

PIVA

VALENTINA TURNI



Registrazione di Bruno Grulli dell'8 agosto 2011 a Serravalle di Varano de Melegari(PR). Trascrizione di Emanuele Reverberi. L'ultima parte è stata omessa in quanto parlata e priva di una linea melodica

Antonio volle insegnare a suonare la piva ai figli Giacomo e Raffaele "....suonate ragazzi.....imparate ragazzi a suonare .....io vi insegno per niente.....gli altri vogliono dei soldi e voi non ne avete...." Infatti sia **GIACOMO** che **RAFFAELE** furono suonatori di piva, non come il padre naturalmente.....ma furono anche campanari. I figli di Raffaele, Bonfiglio e Benvenuto passarono invece alla fisarmonica ma fecero anche gli organisti in chiesa ed una volta, nel 1919, suonarono con l'organo Bandiera Rossa provocando i rimproveri del prete...ma sicuramente hanno suonato anche il ballo della piva (51). Ritroveremo un rapporto pastorale ballo della piva-organo in val Baganza, a Madonna di Campagna (20 - 52) e altrove. Anche il figlio di Bonfiglio, Ugo Cordani, suonava con la fisarmonica polca, mazurca e valzer ma non giga e piva. La famiglia è tuttora soprannominata " I CIOCALAPIVA".

Benvenuto (1880-1960 circa), che per tutta la vita lo aveva usato nel suo lavoro, volle farsi seppellire con un "becco o bocca di fornace..al bufét...." un corto tubo che serviva per attizzare il

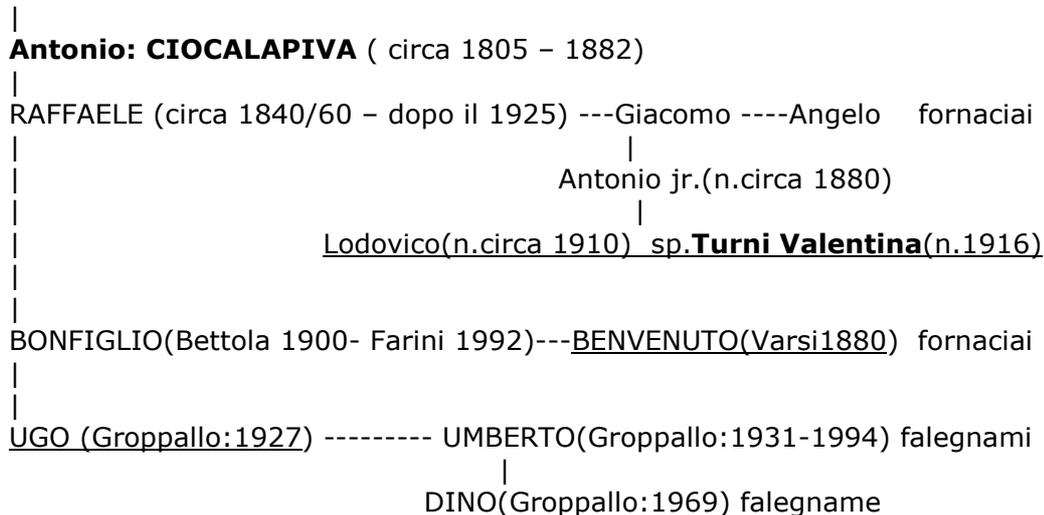
fuoco nelle fornaci e questo diede voce alla leggenda sulla sepolture con pive (49-51). Ma la vera origine della leggenda della piva sepolta con Antonio fu il fatto che Raffaele durante la sepoltura del padre suonò la piva e da ciò si disse che "era stato sepolto con la piva". Come Benvenuto, sulla cui tomba c'era una fisarmonica sulla lapide anche per il vecchio Antonio c'era una statua con un suonatore di piva ma venne eliminata col cimitero nuovo di Groppallo degli anni 80. Anche Antonio era stato sepolto a Groppallo in quanto i Cordani, prima di stabilirsi a Varsi, erano stati in altri paesi del Piacentino(51). Il loro mestiere li obbligava a spostarsi frequentemente da un paese all'altro ed è difficile stabilire le loro residenze se non facendo una approfondita ricerca presso le anagrafi.

Non si sa da chi abbia imparato a suonare il Ciocalapiva né chi abbia costruito la sua piva che alla sua morte era ancora in buono stato e venne usata da Raffaele e Giacomo. Quando non funzionò più venne lasciata come trastullo ai bambini tranne la canna del canto che venne riposta in una nicchia del muro. Quando ristrutturarono la casa i muratori chissà dove l'hanno gettata.

Da notare il percorso inverso della canna del canto della piva n.4 ritrovata da un muratore in un solaio di una casa in ristrutturazione (9).

### **ALBERO GENEALOGICO APPROSSIMATIVO DELLA FAMIGLIA CORDANI (53)**

Padre anonimo :fornaciaio



Sempre a Groppallo è rilevante l'episodio storico dell'arrivo delle cinque campane per il nuovo campanile della chiesa. Nel 1857 venne sistemato il campanile e dalla Liguria, giù per la fondovalle del Nure, trainate da tiri di buoi, arrivarono 5 campane nuove. Si dovette costruire una nuova strada per far arrivare i carri sotto il campanile ma la particolarità sta nel fatto che nel tratto finale c'era un suonatore di piva a cavalcioni su ogni campana su ciascun carro. Non sappiamo chi fossero questi suonatori che con ogni probabilità provenivano da Groppallo e da zone limitrofe( 54-55).

A Canevari (Farini) c'era agli inizi del 900 **GIOVANNI** che suonava la piva e faceva ballare la scimmia, andava in giro per i paesi e faceva il buffone (56). Nella stessa zona è stato visto suonare la piva anche un certo **MATTEO** di Boccolo Noce(57).

Al passo delle Pianazze (Farini) la locale osteria viene condotta dalla famiglia Bracchi da undici generazioni quindi da secoli e nella seconda metà dell'Ottocento il gestore fu **ANTONIO ISIDORO BRACCHI** che suonava la piva; nato a Boccolo de Tassi (Bardi) nel 1831 morì a Pianazze dopo il 1920.

I Bracchi, data la loro secolare permanenza in loco, sono tuttora soprannominati " i Pianassa" e, pur essendo la località in comune di Farini i Bracchi si sentono più Parmensi che Piacentini. Fino al 1929 il passo delle Pianazze e tutta la zona circostante erano amministrati da Parma poi passarono sotto Piacenza. I mercati di riferimento erano Bardi e Bedonia e la Val Ceno più in generale e la cultura della piva saliva forse da lì.

Si raccontava che Antonio Isidoro suonasse la Piva nell'osteria ma che, insieme ad altri con la fisarmonica, andasse anche in giro a suonare nei matrimoni. L'osteria era anche luogo d'incontro di suonatori provenienti dalle due parti del passo.

L'epoca degli incontri sul passo con la piva erano gli anni di gioventù del bisnonno Antonio Isidoro ma ha sicuramente continuato a suonare la piva anche dopo visto che il nonno Giovanni lo ricordava bene (57).



*Nella foto databile circa 1920: seduti da sinistra un nipote, Antonio Isidoro con accanto sua moglie Solari Francesca nata a Pione di Bardi nel 1847 e morta nel 1927 ...Dietro in piedi da sinistra una nipote, il figlio di Antonio Giovanni Bracchi nato nel 1890, ultimo nato dopo otto sorelle... una delle 8 figlie.*

I passaggi erano sicuramente frequenti in quanto nella zona vi erano parecchi suonatori di fisarmoniche, organetti. Ce n' erano anche molti che erano andati all'estero per suonare (57).



*La foto dei suonatori in gruppo è datata al periodo della guerra 1941-1945  
Titolo incluso nella foto:  
Cacciatori di volpi.*

Nel 1944 durante la guerra a Pianazze passarono i tedeschi e i mongoli e siccome l'osteria era rimasta incustodita perchè erano tutti scappati, portarono via tutto il possibile. Quello che non portarono via lo bruciarono, compresa la fisarmonica di Severino (che usava per suonare ai matrimoni). Si suppone che la piva di Antonio Isidoro sia anch'essa bruciata in quella occasione (58).

#### **ALBERO GENEALOGICO FAMIGLIA BRACCHI (59)**

Gian Antonio ( ? - 1791)

|

Antonio (1766 - 1829 )

|

Giovanni Andrea (1814 -1836 )

|

**Antonio Isidoro** (1831-dopo il 1920) sp.1868 Solari Francesca(1847-1927)

|

Giovanni (1890 - 1969) + 8 sorelle

|

Severino (1923 - 2009)

|

Giovanni ( classe 1959)

In alta val d'Arda troviamo la memoria di **GIOVANNI DRAGHI** (1847-1928), suonatore di Piva originario di Bettola si stabilì poi ad Oneto dove a volte suonava col fisarmonicista Capelli di Ravazzoli. La moglie di Draghi, Gropelli Maria, molto più giovane di lui, era una straordinaria ballerina di Piva. Altri suonatori di piva dell'alta val d'Arda erano **PASQUALE PONTICELLI** di Taverne di Monasterolo e "**MATLEIN**" la cui piva sarebbe finita a Milano in una collezione privata; entrambe erano attivi ai tempi di Draghi (60). Matleïn potrebbe essere il citato Matteo visto nella zona di Boccolo Noce da Isingrini.

#### **RIASSUMENDO**

Di suonatori di piva attivi nell' Appennino Piacentino tra l' inizio dell' Ottocento ed il 1974 solo 19 sono, più o meno bene, accertati. In tutto però **ne sono stati contati 25** che (mantenendo la numerazione della anagrafe pubblicata sulla PDC n. 1/77 dell' aprile scorso)(6) sono :

- 4) forse il MITICO di Bobbio,
- 5) forse uno a PONTE ORGANASCO,
- 6) forse uno sopra CORTEBRUGNATELLA,
- 7) GIOVANNI MARCHESI detto Tugnarel, il
- 8) LUIGI MAGISTRATI detto Signur di Ciapei,
- 9) FRANCESCO CIVARDI
- 10) LUIGI GARILLI,
- 11) DOMENICO GARILLI,
- 12) uno a COGNO S.SAVINO,
- 13) BERNARDO CAVANNA,
- 14) ANTONIO ISIDORO BRACCHI,
- 15) GIOVANNI di Canevari,
- 15 bis) forse MATTEO della zona di Boccolo Noce,
- 16) CALLEGARI di Rigolo Chiesa,
- 17) PAOLO BRUZZI,
- 18) ANTONIO CORDANI detto CIOCALAPIVA,
- 19) RAFFAELE CORDANI,
- 20) GIACOMO CORDANI,
- 21-22) i fratelli BISI di Pertuso,
- 23) GIOVANNI DRAGHI,

24) PASQUALE PONTICELLI,  
25) MATLEIN,  
26-27) forse due della località GHE' di Santa Franca.

Quelli preceduti da un "forse" sono in dubbio per il tipo di strumento usato o per la loro stessa esistenza. Sicuramente molti altri sono stati attivi ma sono sfuggiti alla nostra ricerca. Le pive recuperate invece (complete o ridotte a qualche frammento) **sono 7** e, mantenendo la numerazione pubblicata sulla PDC n.74/2012 (9) sono appartenute a:

1) GIOVANNI MARCHESI,  
2) LUIGI MAGISTRATI,  
3) LUIGI e DOMENICO GARILLI,  
4) IGNOTO DI FARINI,  
5-6-7) BERNARDO CAVANNA

Strutturalmente uguali alle pive delle valli parmensi quelle piacentine presentano tutte 7 delle peculiarità estetiche che non hanno riscontro nel Parmense. I bordoni terminano a bicchiere cilindrico e la canna del canto termina a bombardina il che impone di siglare l'esistenza di una **"TENDENZA PIACENTINA"** che non era ancora chiara nell'ipotesi delle tre valli del 1984 (61) ma in seguito meglio definita e quindi fissata nella P.d.C. 74/2012 (9). All'interno di detta tendenza si possono riconoscere almeno tre stili che non necessariamente corrispondono alla mano di altrettanti costruttori. I Garilli avrebbero sostituito di certo un pezzo di bordone nella loro piva, se non fabbricata l'intera piva (28-36) mentre altre testimonianze vorrebbero che ben quattro pive, alcune scomparse, fossero state costruite dal "Cicalapiva" o dai suoi figli. Anche la piva Civardi sarebbe stata costruita dal medesimo. Questo vorrebbe suggerire che vi sarebbe stato un processo di fabbricazione recente delle "Piacentine" (9-26- 28-30-51-62). Si valuta invece che le pive recuperate abbiano dai 150 ai 250 anni e non c'è un solo documento o una testimonianza certa che fissi il nome di un costruttore di pive. Siamo piuttosto propensi a credere che molte testimonianze, che alludono in termini generici alla fabbricazione di pive, intendano in realtà le operazioni di rifacimento di otri ed anche se non di pezzi di ricambio quali segmenti di bordoni, insufflatori, blocchi di attacco. Per quanto ci risulta **nulla si sa di concreto sui costruttori di pive.**

## **FINE**

**Si ringraziano** per la collaborazione e per le informazioni fornite: Uffici Anagrafe dei comuni di Bettola, Farini, Ferriere, Bobbio, Travo e Varsi, Giovanni Bracchi, Franco Denadai, Luciano Fornaciari, Fabio Uliano Grasselli, Ugo e Dino Cordani, Sergio Bruzzi, Ferdinando Gatti, Renzo De Micheli, Silvana Poletti, Pietro Chiappelloni, Claudio Gnoli ed il sito DOVE COMINCIA L'APPENNINO, Ortensia Garilli, Franco Guglielmetti, Ettore Losini detto Bani, Giancarlo Scognamiglio, Emanuele Reverberi, Cesare e Giampiera Paganelli, Valentina Turni, la famiglia MAGISTRATI, TUTTI GLI INFORMATORI e TUTTI GLI ANZIANI INTERVISTATI.

**Si ringraziano** inoltre la BANCA DI PIACENZA ed I MUSEI CIVICI di PALAZZO FARNESE di PIACENZA per aver autorizzato la pubblicazione dei quadri: GIOIE IN FAMIGLIA di EMILIO PERINETTI e: LA SAGRA DI SANTA FRANCA di STEFANO BRUZZI.

Ci scusiamo coi proprietari di alcune fotografie pubblicate e dei due quadri di Stefano Bruzzi: "Lo zampognaro" e "Allegrìa campestre", depositati in collezioni private a Roma ed a Brescia, delle quali non conosciamo il nome.

## NOTE

- 1) Testimonianza raccolta da Claudio Gnoli da un anziano nei pressi di Zavatterello (PV)
- 2) BG: Balli antichi e strumenti tradizionali in provincia di Reggio Emilia, in *Il Cantastorie* n.31/1980
- 3) AA.VV.: La piva – La diffusione storica dei pifferai – I suonatori storici - Le origini dei Masetta- i suonatori recenti- i gruppi musicali contenuti nel sito: *Dove comincia l' Appennino*, a cura della Associazione delle 4 Province (4P), largamente parafrasato nella parte iniziale. [/www.appennino4p.it](http://www.appennino4p.it)
- 4) Carmen Artocchini: Anche i preti ballavano la "bisce", in: *Libertà*, Piacenza 1 maggio 1978
- 5) Maximilien de Villemarest: *L'Hermite en Italie*, 1824. Ripreso da G.Olmi nel 1994. Tratto da: *Dove comincia l'Appennino*, cit.
- 6) BG.: I suonatori di piva emiliana; anagrafe provvisoria, in: *La PdC* n.1/77, aprile 2013
- 7) Aldo Ambrogio: Natale, la piva, i pivari, i presepi, in: *La Scure*, Piacenza, 25 dicembre 1927
- 8) Suonavano la piva in Santa Maria di Campagna, in: *Libertà*, Piacenza, 24 dicembre 1960
- 9) BG in collaborazione con Ferdinando Gatti, Luca Magnani, Paolo Simonazzi, Franco Calanca: *Le 18 pive emiliane superstiti*, in: *La P.d.C.* n.74/ 2012
- 10) Informazioni raccolte da Luca Magnani dall'anagrafe di Bobbio. Antarelli e Chiappelli in val Dorba fanno parte del comune di Bobbio ma fino al 1928 facevano parte del comune di Travo. All'archivio storico dell'anagrafe di Travo risulta che MARCHESI GIOVANNI, nato ad Antarelli di Mezzano Scotto il 23/10/1860, e' figlio di MARCHESI ANTONIO e SARTORI LUIGIA. MAGISTRATI LUIGI, nato a Chiappelli di Mezzano Scotto l' 11/09/1856, e' figlio di MAGISTRATI GIACOMO e MARCHESI ROSA e che quindi MARCHESI GIOVANNI e MAGISTRATI LUIGI sono cugini in quanto MARCHESI ANTONIO e MARCHESI ROSA sono entrambi figli di MARCHESI GIOVANNI e MONTINI MARIA. Non e' stato possibile reperire notizie riguardo l' emigrazione degli stessi in quanto le informazioni anagrafiche dell' epoca sono andate perdute negli anni della seconda guerra mondiale
- 11) informazione di Dino Magistrati del febbraio 2011
- 12) Colloquio telefonico con Stelio Sartori dell' 11 marzo 2012
- 13) Testimonianza del 30 luglio 2011 di Primina (classe 1922), nipote di Tugnarel, raccolta a Chiappelli da Luca Magnani
- 14) Informazioni di Sartori Maria Rosa (classe 1930), Gabriella Magistrati, Pasqualina Magistrati (classe 1949) fornite a Chiappelli il 13 marzo 2012.
- 15) testimonianze di Silvana Magistrati (classe 1937), nipote del Signur, raccolta a Chiappelli il 30 luglio 2011 da Luca Magnani e colloquio telefonico da Pavia del 22 marzo 2012.
- 16) Osservazioni del chanter effettuate il 13 marzo 2012 a Chiappelli
- 17) Blog: Libreria del Teatro antiga damand la Piva dal Carner in sito [www.giannimarconi.com](http://www.giannimarconi.com) attivo dal 30 luglio all' 8 ottobre 2011
- 18) AA.VV.: *La piva in Val Trebbia e Val Nure*, in: *Dove comincia l'Appennino*, cit.
- 19) molte informazioni su Tugnarel e Al Signur di Ciapei, e sulla piva in Val Trebbia sono state fornite a Degara di Bobbio da Ettore Lòsini in varie occasioni
- 20) *Musica sacra per organo*, editore Forni, Bologna 1975
- 21) *Dizionario Biografico Piacentino (1986-1980)*, Edizione Banca di Piacenza, 2000
- 22) Italo Sordi: *L'albero del suono*, Form Icona Editrice, Pavia, 1985
- 23) Testimonianze di Giò Guglielmetti raccolte da Franco Guglielmetti ed informazioni del medesimo fornite in varie occasioni
- 24) Testimonianze dei nipoti di Francesco Civardi
- 25) Testimonianze di Gina (classe 1925), Emilia (classe 1928), Ortensia (classe 1958) raccolte a Mareto il 29.3.2011
- 26) testimonianze raccolte da Luca Magnani il 23.11.2012 e intervista del medesimo a Francesco Civardi (classe 1939) del giugno 2013
- 27) Pietro Chiappelloni: Antonio Chiappelloni, un fotografo, in *La P.d.C.* n.2/luglio 2013
- 28) Intervista di Luca Magnani a Cesare Paganelli (classe 1918) del giugno 2013
- 29) Roberto Leydi, *La zampogna in Europa*, Como 1979
- 30) informazioni fornite da Sergio Bruzzi (classe 1953) di Groppallo il 2 marzo 2011 ed in altre occasioni
- 31) Ettore Guatelli, *La coda della gatta*
- 32) testimonianza di Martini Onorato (classe 1927) di Bettola di Piacenza raccolta nel gennaio 1988
- 33) testimonianze di anziani di Guglieri raccolte il 29.3.2011
- 34) Ufficio anagrafe di Farini
- 35) Farini, libretto distribuito dal comune di Farini nel 1969
- 36) Informazioni di Luigi Garilli (classe 1949) nipote dell'omonimo suonatore fornite a Pontenure il 9 febbraio 2011
- 37) Gianfranco Scognamiglio e Gino Macellari, *Val Nure e Val Ceno*, 1971

- 38) testimonianze di Bruna Sartori (classe 1938 di Mareto) raccolte a Vigoleno il 9 gennaio 2012 da Luca Magnani
- 39) La Zampogna, in: Il Cantastorie n.29/1979
- 40) Stefano Cammelli, Canti e musiche popolari in Emilia Romagna, Casse di risparmio dell'Emilia Romagna, 1978, pag.206
- 41) colloquio con Giorgio Vezzani del 1980
- 42) Comunicazioni di Ettore Losini Bani
- 43) testimonianze di Aurelio Cavanna raccolte il 24.6.1983 da Franco Denadai ed Ettore Guatelli
- 44) Tesi di Laurea di Cristina Ghirardini sul museo Guatelli.
- 45) AA.VV. Le tradizioni musicali delle Quattro Province
- 46) Carmen Artocchini: Le ore della gioia, Tep edizioni, Piacenza 2002
- 47) Stefano Bruzzi (1835 -1911), catalogo ragionato a cura di Ferdinando Arisi e Andrea Baboni.
- 48) BG.: Uno strumento dimenticato, La piva dal carner: Il cantastorie n.30/1980
- 49) Testimonianze di Ugo Cordani (1927) del 24.3.2011 e del luglio 2013
- 50) Testimonianze raccolte a Santa Giustina nel luglio 1982 dal sig. Soprani (classe 1908) E di Maria Rosi (classe 1896) raccolta a Roncole nel luglio 1982 E di anziani raccolte a Cabriolini nel giugno 1980- testimonianza di Mario Spedalini (classe 1899) e Lusignani Angiolina (classe 1909) raccolta a Maneia nel 1982
- 51) Testimonianze raccolta da Valentina Turni (classe 1916) raccolte a Serravalle di Varano dè Melegari l'8 agosto 2011
- 52) BG, la piva in val Baganza, Per la val Baganza 2012
- 53) Uffici anagrafe di Varsi, Bettola, Farini
- 54) informazioni di Gianfranco Scognamiglio
- 55) Domenico Provini, Gropallo nella tradizione e nella storia, 1957
- 56) Informazioni di Giorgio Cavanna (classe 1951) del 22.9.2011
- 57) testimonianze di Riccardo Isingrini raccolte da Luca Magnani nel 2012
- 58) informazioni fornite il 14.4.2011 da Giovanni Bracchi (classe 1959) udite dal nonno Giovanni Bracchi (1890-1969) figlio di Antonio Isidoro
- 59) L'albero genealogico è stato fornito da Giovanni Bracchi
- 60) Riccardo Gandolfi: L'antica musica che risuonava nelle nostre valli: La Piva-in: quaderni della Valtolla dicembre 2010.
- 61) BG, La Piva, in Modal 1984
- 62) Carteggi privati e conversazioni di posta elettronica raccolti e archiviati tra il 1978 ed il 2013

# ANTONIO CHIAPPELLONI: UN FOTOGRAFO IN VAL NURE TRA 19° E 20° SECOLO

*di Pietro Chiappelloni*



ANTONIO CHIAPPELLONI

Nel 2001 la Provincia di Piacenza organizzò una mostra intitolata "Gente e luoghi di Val Nure nelle lastre del fotografo Antonio Chiappelloni".

La mostra risalì la media e alta Val Nure nell'estate 2001, allestita prima a Ponte dell'Olio, poi a Bettola, Farini e Ferriere, e venne curata da Mario di Stefano, responsabile del Centro Etnografico della Provincia e già autore di ricerche e pubblicazioni sulle origini della fotografia nel Piacentino.

Erano esposte alcune decine di fotografie, scattate tra fine Ottocento e i primi anni Trenta, in cui Antonio Chiappelloni ritrasse gruppi familiari, luoghi, avvenimenti della valle.

Antonio era nato a Mareto nel 1873, da Agostino Chiappelloni e da Giuditta Garilli. Primo di altri cinque fratelli (Achille, Aurelia, Luigia, Giuseppe e Stella), compì i suoi studi in seminario. Svolse il servizio di leva a Piacenza nel corpo sanitario. Dopo il congedo nel 1895, lavorò come insegnante presso istituti locali. Con ogni probabilità risale a quel periodo il suo interesse per la fotografia, un'arte relativamente giovane

ma che proprio sul finire dell'Ottocento si andava affermando anche a livello amatoriale.

L'11 ottobre del 1902, all'età di ventinove anni, Antonio Chiappelloni partì dal porto di Le Havre a bordo della nave "La Touraine" per emigrare negli Stati Uniti. A Ellis Island, luogo di primo approdo di gran parte degli immigrati europei in America, è conservato il registro d'immigrazione che riporta il suo nome, affiancato dall'attività di "photographer". Con lui il 18 ottobre 1902 sbarcarono, insieme a francesi, austriaci, svizzeri, anche Giuseppe Sartori (di 42 anni), Pietro Sartori (26 anni), e Giovanni Paganelli (22 anni).

Antonio trovò lavoro nelle ferrovie e poco dopo conobbe Carolina Crosignani, nata a Ziano nel 1886, che sposò a New York nel 1906; dall'unione nacquero Diana e Dante. Con la moglie iniziò a gestire un locale con annessa sala da ballo, frequentato in gran parte dai numerosi immigrati italiani. Nei primi anni Trenta tornò certamente in Italia,

così come testimoniano alcune fotografie; risale invece al 1936 la sua cancellazione definitiva dalle liste del comune di Farini.

Le centoquaranta lastre di vetro conservate, gli antichi "negativi", oltre a luoghi e persone dell'alta Val Nure ritraggono anche scorci della città di Piacenza di fine Ottocento: per esempio militari sul Pubblico Passeggio, i collegiali del Morigi, la costruzione del ponte ferroviario sul Trebbia, o lo stradello che poi sarebbe diventato viale Risorgimento, con palazzo Farnese sullo sfondo.

Tutte queste immagini testimoniano la sua grande capacità tecnica e la sua passione per la fotografia, passione che non l'abbandonò mai fino alla morte, avvenuta a New York nel 1953.

*Questo articolo è stato originariamente pubblicato sul Bulleten di Faren n.6, maggio 2010. Viene ora ripubblicato, per concessione dell'autore, considerata l'importanza della biografia del fotografo Chiappelloni nella datazione delle fotografie pubblicate nel saggio sulla piva nel Piacentino.*

## **IL "BALL ED L'AH!" e il "BALA - CANT" A RIMAGNA (MONCHIO DELLE CORTI - PR) - FOTO SONADOR E CANTARIN** di **GIACOMO ROZZI**

**A Monchio delle Corti**, negli anni '70, un gruppo di giovani dinamici e volenterosi, si prodigano nelle diverse attività di volontariato ed anche per migliorare le attività ricreative.

Anche nel campo della cultura prendono forma alcune importanti iniziative come la "Corale di Monchio", in continuità con un precedente e validissimo gruppo corale che nel 1955 vinse il primo premio al Festival di Mossale. Nel 1979, un gruppetto di amici con uno spiccato interesse per le tradizioni e la storia locale, da me guidato, decide di formare un gruppo che possa valorizzare il dialetto locale e riproporre le antiche tradizioni.

Nell'inverno del 1980, senza grandi pretese, si forma il *Gruppo comico-dialettale "La Fésia"* (feccia), che si esibisce inizialmente in brevi scenette comiche e presentando anche un repertorio di canti popolari in occasione del Carnevale ed in estate sulle piazze dei paesini limitrofi. Questa formazione di comici e cantanti improvvisati, incontra subito molte simpatie ed anche innumerevoli incoraggiamenti ad intensificare le rappresentazioni. Le commedie, che sono quasi sempre scritte e sceneggiate dal sottoscritto propongono scenette semplici, di spiccata comicità spontanea, racconti di vita contadina, di una civiltà ormai perduta, ma si caratterizzano per una approfondita ricerca di antiche usanze, tradizioni, modi di dire, proverbi, favole, leggende e canti che sistematicamente vengono riproposti nello scorrere gradevole della recitazione.

Un'importante ricerca è stata fatta anche nel campo del canto popolare, con la conseguente riproposizione autentica e spontanea dei canti da parte dei validi *cantarin*. Nel 1995, sempre a cura del gruppo *La Fésia*, è stato stampato un libro: *Cantavamo insieme*, (autori: Rossella Pettorusso, Claudio Siri e Giacomo Rozzi - Grafiche Step edit.); una ricerca sul canto popolare e le tradizioni ad esso legate, fatta in collaborazione con gli alunni delle scuole medie di Monchio

Per quel che riguarda la ricerca sulla tradizione del *Ball ed l'Ah!* e del *Bala-cant* avevo saputo di questa usanza nel paese di Rimagna e allora, intervistai (a Rimagna nel 1983) Mavilla Ennio (*Marocch*), Mavilla Remo, Mavilla Aquilina, Mavilla Giulia, Bruni Palmina, Dalcielo Maria e la sorella Luisa che abitava a Valcieca. Proprio da queste due sorelle, della famiglia dei *Pivaj* e figlie di Lino Dalcielo (che suonava la fisarmonica in coppia con il fratello Antonio col clarinetto), da loro registrai il canto del *Bala-cant*, e la descrizione dei due balli, nonché la melodia degli *stornej*, *i dispètt* e *i rispètt*.

In alcune rappresentazioni del gruppo *La Fésia* vennero riproposti al pubblico il *Bala-cant* e il *Ball ed l'ahi!* con gli "attori" del gruppo e con l'ausilio della fisarmonica di Lazzari Remo e Marco Dallagrossa. Negli anni '80, a Rimagna durante la festa del paese grazie all'organizzatore Guatteri Pierino venne riproposto il *Ball ed l'ahi!* con un notevole successo. Essendo un elemento di notevole attrazione, quasi tutti gli anni (anche nel 2011) durante la serata della sagra del paese è stato sceneggiato il *Ball ed l'ahi!*, ovviamente con personaggi in costume d'epoca e con i testi sempre nuovi e spassosi.

Il testo che segue aiuterà il lettore a capire la dinamica dei due balli, che naturalmente si gusterebbero maggiormente assistendo dal vivo alla loro esecuzione.

**Nei tempi passati**, il lavoro duro, e la generale mancanza di denaro, non permettevano grossi svaghi alla gente che abitava questi monti. Ciò nonostante, non mancavano del tutto le occasioni per feste semplici e gioiose (la sagra era una di queste), alimentate dalla fantasia e dalla voglia di vivere di

giovani e meno giovani. Protagonista indiscusso di questi rari ed intensi momenti di divertimento era il ballo, al quale incitava il suono di un melodioso "orne" (fisarmonica) affidato alle mani di un "sonador" più o meno abile. Al ritmo veloce di "valis ( *valzer n.d.r.*), galopp, manfrina, furlana o piva", ballati a seconda dei casi sull'aia o in sale di fortuna affittate quasi sempre da privati, gli accaniti ballerini "i frustavne i pē a forsa ed balā" (si consumavano i piedi a forza di ballare). Per non lasciare che la serata scendesse di tono si combinava, a volte, il ballo con il gioco e lo scherzo: ecco dunque nascere "El ball dla sedia", "El ball dla spasadora", "del fiasch", "del didal"... e così via. Uno dei più divertenti e graditi era "El ball ed l'ahi!", tipico dei paesi situati sulla sponda destra del Cedra e che aveva una dinamica tutta particolare: mentre le coppie ballavano, "el sonador", ad un certo punto, interrompeva la "batuda" e tutti si fermavano: una dama, allora, rompeva il silenzio con un "Ahi!" di cui il cavaliere chiedeva il motivo. Seguendo uno schema fisso di domande e risposte, la donna interrogata rispondeva un "son ferita" al quale seguiva l'inevitabile "dove?" dell'uomo. E qui iniziava il bello. La risposta, era sempre in rima, lasciava spazio all'arguzia, alla malizia, alla simpatia. Se la ragazza voleva ballare con qualcuno in particolare, alla domanda "dove?" poteva rispondere: "Son ferita nel cuore e voglio ballare con il mio amore, ma se il mio amore non c'è, ballerò con chi piace a me!". E così si sceglieva il cavaliere, occasione davvero unica se si considera che, normalmente, alle donne non era concesso prendere alcuna iniziativa.

Inutile dire che le rime, affidate all'inventiva dei più burloni, che le componevano a ruota libera, assumevano presto un carattere più spiccatamente comico ed audace, che scatenava una contagiosa ilarità. In un tempo in cui il senso del pudore e della convenienza erano forti inibitori del comportamento, trovare un gioco che lasciasse spazio anche ai naturali e sinceri impulsi del momento, era davvero una festa nella festa..

A Rimagna, oltre al "*Ball ed l'hai!*", era in uso una combinazione fra ballo e canto chiamata appunto "*Bala-cant*", che aveva la peculiarità di essere riservato e richiesto dalle giovani coppie che "*es piazevne*" (si corteggiavano, più o meno corrisposti), dai fidanzati o in procinto di diventare tali.

Nel bel mezzo della serata della "fésta da ball", per vivacizzare la compagnia, interveniva colui che aveva il compito di fare da "*cap-fésta*" che dava disposizione ai "sonador" di fare una pausa e successivamente ad alta voce si portava al centro della stanza ed esclamava "*Adèsa féma el Bala-cant*"!! (Ora facciamo il *Bala-cant*). L'instancabile *sonador* riprendeva da solo con il suo "orne" (fisarmonica) o in coppia con un compagno munito di "clarin" ed eseguivano una "*sonada a orechia*" che ad un certo punto era interrotta dalla potente voce del "*capfésta*", il quale invitava i presenti a fare il "Bala-cant" ed esortava i ballerini a farsi avanti con la richiesta di ballare con un ben preciso compagno/a, ma solitamente erano le donne a scegliere.

L'invito iniziale era sempre cantato e fatto in modo che ogni ragazza/o potesse avere per "*balarin*" il proprio ragazzo/a, o quello sospirato/a.

*Seguono due esempi di come si eseguono il "Bal ed l'ahi!" ed il "Bala-cant" con dialoghi in dialetto di Monchio capoluogo. Le introduzioni ed i dialoghi sono stati inseriti in uno spettacolo del Gruppo "La Fésia" di Monchio delle Corti, che ha curato scenografia e dialoghi. La ricerca è di Giacomo Rozzi.*

## **"Ball ed l'ahi!"**

(Eseguono: Rita con Gianni, Sara con Giorgio, Francy con Lorenzo, Raffy con Claudio o altro - Dirige: Mino - Alla fisarmonica: Marco)

Mino: *Adesa basta con el ciacre che 'l ne fan farina;  
tachema con un valis o 'na manfrina.  
El sonador l'é pront oramai  
dema la via al ball ed l'ahi!!!*

*E siv pront tuti quant?  
Encmensema con "El brigant"  
V'arfermarī se e diggh basta,  
ma entant fegh fā l'aspa!*

Marco suona un valzer: "II brigante e la ragazza".  
Tutti ballano: Al primo stop della musica:

Francy: *Ahi !*

Lorenzo: Che hai?

Francy: *Son ferì!*

Lorenzo: Adova ?

Francy: *Son ferì en-t-un znocc // e voj balā con un bel giovnott  
che quand o bala o para un frullin // voj balā con "Mulinex" Tanghin*

Prende come ballerino Giovanni detto Tanghin  
II ballo prosegue, poi c'è un secondo stop

Raffy. *Ahi*

Claudio: Che hai?

Raffy: *Son ferì!*

Claudio: Adova?

Raffy: *Son ferì en-t-un oss // voj balā con un tocch gross  
e allora mi tolgo un capriccio // voj balā con el bel Ciccio*

la Raffy prende il Ciccio e Ballano.....(Termina il ballo)

Mino: *El primm ball e v'el piazzù? El second o ven da lu!  
En gh'è d'ù senza trī, di bei temp v'arcordarī!  
E che la gioventù la pasa e la n'artona pu!*

Mino fa un cenno e Marco riprende a suonare un altro valzer. Le coppie ballano restando sempre come prima. Primo stop.

Rita: *Ahi !*

Gianni: Che hai?

Rita: *Son ferì!*

Gianni: Adova ?

Rita: *Em son ferì ala fontana // voj balā con vun ed Giubana  
che è biondino di capelli // voj balā con Campelli*



Foto Giacomo Rozzi

Rimagna 1987

Riproposizione del BAL ED L'HAI

Si continua con questo metodo lasciando spazio all'arguzia e all'audacia fatta di sottintesi e provocazioni riferiti ai personaggi e ai difetti dei ballerini coinvolti  
Il 2° Ball ed l'ahi! può terminare con questa rima:

Mino: *Forsa, raghess, degħ un prilon,  
quest l'è l'utme, ma l'utme dabon!  
Per salutav e farema 'na Piva  
e al sonador femghe n'eviva!*

Tutti applaudono mentre Marco suona una "Piva" e con questo ballo si conclude "El ball ed l'ahi!"



REMO LAZZARI con la sua fisarmonica

Foto del 1985 di Giacomo Rozzi

## "BALA - CANT"

Durante una serata di festa, in una sala di una casa privata le coppie ballano al suono della fisarmonica e di un clarinetto.

The image shows a musical score for a piece titled "Bala - cant". It is divided into three sections: "Invito al ballo", "Stornell", and "risposta". Each section contains two staves of music with lyrics written below. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are in Italian and describe a social scene at a party.

Scenografia: uomini vestiti con pantaloni di velluto, camicia e cappello, donne con gonna lunga, camicetta, foulard, fazzoletto in testa, e grembiule.

Mentre i "sonador" ce la mettono tutta per ben figurare, Lorenzo interviene bruscamente e sbotta: Cambiema musica sacranon! Se no me m'adorme ma dabon! (i "sonador" interrompono il ballo) (in questo caso c'è solo il fisarmonicista)

Mino: *Va ben! Alora adesa cme pr'encant e farema el "Bala-cant"*

Marco si siede pronto a suonare e Mino dirige il Bala-cant.

Cantano e ballano: Francesca, Sara, Raffaella, Giorgio, Gianni, Vittorio (detto Ciccio).

Mino: *Alora, adesa e farema el Bala-cant...Ma...Chi bala?*

(Domande, risposte e inviti sono cantati.)

Per prima è Sara che si fa avanti e dice: Io)

Mino: (Si rivolge a Sara cantando) Dite voi, signorina, chi bramate qui al fianco?

Sara: (dice a voce alta) Giorgio!

Mino: (cantando) Venga qui Giorgio intanto a fare un giro in questa sala!

Giorgio: (richiesta cantando) Stanotte ho sognato il Paradiso e l'angelo più bello aveva il tuo viso!

Sara: (risposta cantando) Se vuoi quell'angelo o così bello, vieni domani sera, ma con l'anello... (si avvicinano pronti a ballare)

(Marco inizia a suonare "II battagliero" e tutti ballano. Poi interrompe la musica e Francesca si fa avanti)

Mino: Dite voi signorina... ecc...

Francesca: Gianni!

Mino: Venga qui... ecc...

Gianni: Forza Rosina (Francesca) dai, scendi dal pero, son qui che aspetto, che brucio e spero!

Francesca: Ma se tu bruci, o brucia pure, le pere cadon solo quando son mature!

(si avvicinano pronti a ballare)

(Marco riprende a suonare un valzer: Rosamunda. Si riprende a ballare e ballano Giorgio, Rita, Gianni e Francesca) Si fa avanti la Raffaella

Mino: Dite voi signorina... ecc...

Raffa: II Ciccio!

Mino: Venga qui il Ciccio intanto... ecc

Ciccio: In mezzo di Rimagna c'è una fontana,  
chi beve di quell'acqua o s'innamora.

Raffa: Io ne ho bevuto di un bicchierino,  
mi sono innamorata di tè, o cretino!!!  
(le coppie ballano e quando si interrompe di nuovo "la sonada" (la musica))

(Conclude il Ciccio con una rima)

*Bala-cant e ball ed l'ahi,  
la festa l'é fnì oramai,  
quatre salt e 'na cantada,  
ema pasà 'na bèla srada!*



riproposizione da parte del Gruppo "La Fésia" del "Bala-cant" a Cassio di Berceto (PR) 2008 Foto di Rita Rozzi

Marco suona una Piva (ballo) sull'aria di "riz, patati e fazoo" tutte le coppie ballano e si conclude così il *Bala-cant*.

#### NOTE BIBLIOGRAFICHE

- Lunario delle Corti 1986/89
- Cantavamo insieme - Grafiche STEP - 1994

**La foto che segue è inedita ed era nascosta in casa di uno dei "sonador": Cecrope Mavilla (classe 1907), detto "Sceco". E' stata trovata alcuni anni fa dopo che lui e la moglie sono morti. E' stata scattata verso la fine degli anni '20 e ritrae cinque "sonador e cantarìn" di Rimagna. Posano sulla fontana situata al centro del paese e con orgoglio mostrano i loro strumenti musicali: un "clarinèt" (clarinetto) e un "orgne" (fisarmonica) e ai lati i due musicanti hanno in mano due "querc" (coperchi di pentola) quello a sinistra e, con una sorta di tamburello e due bacchette in mano quello a destra. Quello ritto in piedi ha l'aspetto di essere il "capobanda". Nella foto son ritratti in basso da sinistra: Gino Dalcielo (*el Nin*), Cecrope Mavilla (*Sceco*), Ennio Mavilla (*Maròcch*) e Dante Mavilla (*Garibo*), in alto è Emilio Guatteri (*Capasìn*).**

(NB in corsivo il soprannome con cui erano conosciuti).

Non sappiamo in quale occasione sia stata scattata la foto, ma con tutta probabilità è in occasione di un "Cantamaggio", una tradizione in uso sino agli anni '50, allorquando *la sera fra l'ultimo* di aprile e la notte del primo maggio un gruppo di giovani "cantarìn e sonador" si organizzavano per andare lungo le strade del paese, di casa in casa, cantando l'arrivo di maggio e della bella stagione, non disdegnando di fare richieste (cantate) di cibi e bevande, utili da far festa il giorno successivo (es. "Io son venuto a cantar maggio e con la gola del formaggio e con la gola dla ricota e bonasera e bonanota").

Sempre in quell'occasione i giovanotti del paese che non sapevano ne cantare ne suonare si dedicavano ad altre faccende e "balosad" (marachelle, birbonate) più o meno piacevoli per chi le riceveva. Ecco dunque che nel gran fermento di quella notte si facevano "i dispètt del primm ed magg"; una quantità di oggetti venivano prelevati dai cortili, dalle stalle ed anche dalle case per poi nasconderli nei posti più impensati, oppure venivano portati a casa d'altri. Era un vero spasso osservare, il mattino seguente, le espressioni di stupore o di irritazione, di colui che si ritrovava di buon'ora a fare i conti con roba non sua, da rendere magari ad un vicino antipatico. Un tempo, però, i giovanotti del paese avevano un'altra azione da compiere il primo maggio: con la complicità della notte, andavano ad appendere alle finestre delle ragazze "da marito" mazzi di fiori o di "pisacan" (elleboro fetido) a seconda che volessero esprimere corteggiamento e simpatia nel primo caso oppure quello di scarso apprezzamento e quel pizzico d'antipatia che inevitabilmente stuzzicano il dispetto.



....e nella vicina sponda reggiana....a Vetto..... ma anche a Ciano d'Enza (n.d.r.)...

## **LO SMAGGIO ovvero il 1° MAGGIO A VETTO D'ENZA (RE)** **di ALBERTO TONDELLI**

“ Il giorno 21 aprile, dedicato alla memoria della fondazione di Roma, sarà celebrata in tutto il Regno d'Italia la Festa Nazionale del lavoro e saranno passati in rassegna i reparti della Milizia volontaria “. Così Mussolini, capo del governo annuncia di fatto che: la Festa del Lavoro, nata a Parigi il 20 Luglio 1889 da un' idea della seconda Internazionale e stabilita per il giorno del primo maggio in ricordo di una grande manifestazione operaia svoltasi a Chicago e repressa nel sangue, sarà di fatto abolita, il momento unificante e soprattutto mondiale nato per rivendicare la giornata lavorativa di otto ore, cesserà. La Festa del Lavoro viene trasformata in festa della milizia.

Viene vietato su tutto il territorio italiano qualsiasi forma di aggregazione, riunione o assemblea che non siano organizzate dal governo e tanto più è severamente vietato festeggiare il Primo maggio.

In seguito, la milizia fascista, sarà sguinzagliata per intimorire ed eventualmente purgare gli operai delle fabbriche che manifestano.

Nel 1928 per aver celebrato il Primo Maggio, sedici lavoratori di Verona, Torino, Trieste e Milano, vengono condannati a 102 anni di carcere, ma tutto ciò non ferma il mondo del lavoro che con intraprendenza e fantasia continua a manifestare in forme diverse su tutto il territorio.

Si coglie l'occasione del Giro d'Italia e dell'assembramento di tifosi per diffondere volantini, si passeggia a mo di sfilata in cravatta rossa e scarpe lucide, o, come in una fabbrica di Voghera, gli operai si presentano puntualmente al lavoro però, vestiti a festa.



*1° Maggio 2010.... Un trattore è stato "rubato" e portato davanti al municipio di Vetto d'Enza (RE); sono lì presenti anche altri oggetti.  
(Foto Paolo Maria Ruffini)*

Vetto, dove, come in tutto il resto del Paese è vietata la manifestazione del 1° Maggio, l'assembramento di più persone, e qualsiasi forma di comunicazione che non esalti il regime fascista rischio, purga, arresto o anche di peggio e dove, i capetti locali calpestano ormai quotidianamente i più elementari diritti di libertà provocano la reazione dei contadini del luogo che si coalizzano manifestando con una iniziativa più che originale.

Ognuno si auto deruba dei propri attrezzi e strumenti di lavoro e la notte antecedente il primo maggio li porta nella piazza principale del paese, proprio davanti al palazzo municipale.

Il giorno successivo sarà impossibile riprendere la normale attività lavorativa.

Come andare nei campi senza il carro o senza la vanga?

Così, all'alba del Primo Maggio, non resta altro che incamminarsi per i sentieri, che attraversando monti e valli portano al municipio per denunciare, alle autorità il furto e per poi restare sorpresi dalla presenza di tanti derubati, altri compaesani che da tempo non si vedevano, vecchi amici con i quali da un po' non si scambiavano quattro chiacchiere, e tutti erano vestiti a festa, perché non si va dal podestà con abiti da lavoro.

Con tale iniziativa vengono raggiunti almeno due obiettivi uno fare comunque un giorno di festa o almeno di non lavoro in quanto gli strumenti necessari si trovano tutti nella Piazza del paese, secondo la possibilità di aggregarsi con gli altri compaesani sempre con la scusa del ritiro dei propri arnesi da lavoro e non meno importante eludere le ordinanze del duce sotto gli occhi dei volontari della milizia.

Così, ancora oggi il giorno del primo maggio è normale vedere nella Piazza centrale di Vetto, proprio davanti alla sede municipale, carriole, carri, falciatrici, badili, vanghe e non è raro trovarvi portavasi, sedie, tavolini, ringhiere, vecchie auto o moto e addirittura gru e ponteggi per l'edilizia ecc.

Una Manifestazione che si è trasformata in tradizione e che forse tanti giovani volontari del così detto "**smaggio**" non ne conoscono la origini e le ragioni per cui è nata.

## AGGIORNAMENTO ANAGRAFE SUONATORI DI PIVA EMILIANA

Aggiornamenti all'anagrafe dei suonatori di piva, impostata nella pdc n.1/77 dell' aprile 2013 e detta per l'appunto provvisoria, sono già necessari e questa rubrica diverrà praticamente fissa dato che si suppone che continuino le scoperte di altri suonatori o di modifiche ai dati esposti. Ci riferiremo alla numerazione di cui alle pagine:32-40 della citata pdc.

4) Il mitico di Bobbio: è nato circa 1760 e non 1769

9) FC è FRANCESCO CIVARDI circa 1863-1943



15 bis) forse MATTEO nella zona di Bocolo Noce

33 bis) ANTONIO GIOVANELLI

83-84-84bis) i Dal Celo, si chiamano DALCIELO. I suonatori sono forse 2 nati prima del 1801 ed uno dopo

85) L'ULTIMO DEI DALCIELO

90) SEMBRA certo quello proveniente dal LAGASTRELLO

L'ELENCO PASSA DA 91 A 94 registrati..... per ora.....

---

## L' ORIGINE DI TUTTI I TRAVESTIMENTI CON PIVA TABARRO E CAPPELLO E DELLE ICONE SIMILARI



....almeno dalle nostre parti sembra proprio così.....la foto venne scattata a Vercallo (Casina-RE), durante uno dei soliti raid postprandiali, nell'inverno 1980-81 da Claudio Zavaroni( 1956-1985) ed usata per la copertina della PIVA DAL CARNER n.12 del marzo 1981.....il personaggio ritratto non è un suonatore di piva ma è il signor Cristofori di Vercallo che incontrammo casualmente ...gli mostrammo la piva del Ciocaia e gli chiedemmo se sapeva cos'era la piva dal carner... egli rispose " ah la piva la gh'era mo chisà d'in do la desgniva" ...consenziente volle mettersi in posa col tabarro di mio nonno Ernesto.....la piva del Ciocaia ....ma non suona ... l'otre è sgonfio e la posizione delle dita sul chanter è casuale ed inattendibile....in seguito ricavai il disegno a lato e ne feci quella cartolina che dal 1981 è in giro per tutto il mondo.....(BG)



PER UNA LETTURA OTTIMALE SI INVITA A STAMPARE IN FORMATO A4 E FASCICOLARE

**Tutti i diritti sono riservati a: LA PIVA DAL CARNER. Il permesso per la pubblicazione di parti di questo fascicolo deve essere richiesto alla redazione della PIVA DAL CARNER e ne va citata la fonte.**

Copie cartacee della Piva dal Carner n. 2/2013 sono depositate alla biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, alla Fondazione Museo Ettore Guatelli di Ozzano Taro (PR), alla Biblioteca Angelo Umiltà di Montecchio Emilia, al Circolo della Zampogna di SCAPOLI(IS), nei centri di raccolta a Roma, Firenze e Bologna previsti per legge ad in altre biblioteche.

## **LA PIVA DAL CARNER**

*Opuscolo rudimentale di cultura popolare, ricerca, comunicazione e dintorni a 361°  
TRIMESTRALE – esce in Gennaio – Aprile – Luglio - Ottobre*

**c/o Bruno Grulli (proprietario e direttore)**

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

**E MAIL: [lapivadalcarner@virgilio.it](mailto:lapivadalcarner@virgilio.it)**

### **ANNO 1° (35 °) - n. 2(78) di LUGLIO 2013**

REDAZIONE: Bruno Grulli, Gian Paolo Borghi, Franco Calanca, Ferdinando Gatti, Luca Magnani, Remo Melloni, Silvio Parmiggiani, Emanuele Reverberi, Pierangelo Reverberi Paolo Simonazzi, Placida Staro, Andrea Talmelli, Riccardo Varini.

Alla memoria: Gabriele Ballabeni, Claudio Zavaroni

prodotto in proprio e distribuito gratuitamente per POSTA ELETTRONICA,  
IL CARTACEO consistente in 20 copie è stato fotocopiato presso  
Cartolibreria "PAOLO e FRANCA" di Castagnetti Donald  
via G.Garibaldi 3 - 42027 Montecchio Emilia (RE) – P.IVA 02179560350

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

**Direttore Responsabile: PAOLO VECCHI**

LA STESURA E' STATA CHIUSA IL 15 LUGLIO 2013 ore 21,00  
LANCIATA ORE 22 DEL 15 LUGLIO 2013