

LA PIVA DAL CARNER

opuscolo rudimentale di comunicazione a 361 °



.....Riflessioni.....

5 – MONTECCHIO EMILIA – APRILE 2014

SOMMARIO

Un saluto (BG).....	3
---------------------	---

TRIBUNA

GIAN PAOLO BORGHI: Giovanna Daffini e la sua eredità a cent'anni dalla nascita.....	4
ANTONIO CANOVI: Qualche buona ragione per riprendere a studiare, ed a cantare, i canti partigiani.....	7
ANTONIO FANELLI : La seconda vita dell'Istituto Ernesto de Martino....	10

PIVA

MARCO BELLINI: Suonatori di piva a Borgotaro.....	13
BRUNO GRULLI: La piva tra Appennini, Apuane e mare.....	17
LUCA LODI & NICHOLAS MARTURINI: La piva nella Bassa Mantovana.....	20

AGGIORNAMENTI.....	22
--------------------	----

HANNO COLLABORATO.....	22
------------------------	----

CONTRIBUTI

GIOVANNI GILLI: Toset piociòn, Il gruppo del Nuovo Canzoniere Cavriaghesse negli anni della contestazione '65/69.....	23
GIACOMO ROZZI: La festa di S.Giovanni e la mbrenda ed san Gvan.....	26
DINA STARO: Due o tre misure di piva. Suggerimenti notturne su un ballo.....	27
FABIO TRICOMI: Musica per zampogna nella discografia a 78 giri.....	32
MARCO VECCHI: In morte di Pete Seeger, appunti sul folk revival Americano.....	34

AVVISTAMENTI

GIANCORRADO BAROZZI: La brocca con l'asino con la ciaramella.....	37
--	----

COPERTINA

L' archivio della PIVA DAL CARNER (in basso a sinistra, grigio verde) contenente i materiali cartacei e la corrispondenza dal 1979. Nelle scatole colorate le copie della PdC dal n.1/1979. Memoria della memoria. Materiale su cui riflettere e la realtà si riflette nello specchio ed il tutto diventa un quadro quindi la copertina.

Salutiamo il 5° numero della Nuova Serie nel quale la tentazione di avvalersi della collaborazione di un professionista esperto, per la impaginazione e la sistemazione della veste grafica, è stata forte ma, ancora una volta, ha prevalso il voler mantenere l'opzione "rudimentale". E si vede...perdonateci..... La stessa copertina è un invito alla riflessione sui fenomeni di revisione e contaminazione oggi in atto. In tal senso la **TRIBUNA** ospita tre interventi: **GIAN PAOLO BORGHI** ci parla di Giovanna Daffini e riflette attorno la sua figura e la sua eredità artistica; in occasione dell' anniversario del 25 aprile **ANTONIO CANOVI** propone una riflessione ed una doverosa ricerca sui canti partigiani in provincia di Reggio Emilia; **ANTONIO FANELLI** ci conduce invece nel mondo dell' Istituto Ernesto de Martino di Sesto Fiorentino e qui viene spontaneo riflettere sullo stato dell'archivio etnomusicologico dell'Istituto Peri di Reggio Emilia e rilevare come sarebbe stato salutare "remare tutti nella stessa giusta direzione".

Per la **PIVA** apre **MARCO BELLINI** (che da questo numero entra a far parte della redazione della PdC) con una nota sulla recentissima "scoperta" di una famiglia di suonatori di piva di Borgotaro (PR) che va ad arricchire l'anagrafe provvisoria pubblicata nella PdC n.1/2013; fa seguito una mia ricognizione nell'area posta tra il crinale Appenninico, le Alpi Apuane ed il mare mentre due studenti di 18 e 20 anni, **NICHOLAS MARTURINI** e **LUCA LODI**, si cimentano in un volo sulle "Pivarsane" (pive reggiane) che penetravano nella Bassa Mantovana.

Seguono gli **AGGIORNAMENTI** che sono necessari dopo la ricerca di Marco Bellini quivi pubblicata e la rilettura del libro di Marco Porcella del 1998: "Con arte e con inganno.....".

Ricca di materiale è la sezione dei **CONTRIBUTI** dove, **GIOVANNI GILLI** ci narra, in un toccante racconto, la storia del Nuovo Canzoniere Cavriaghese negli anni della contestazione; **GIACOMO ROZZI** ci omaggia di una bellissima foto della festa di San Giovanni nella sua Rimagna(PR) mentre **DINA STARO** cedendo a suggestioni notturne ed a percezioni oniriche ed allusive cerca di cogliere l'essenza del Ballo della Piva. **FABIO TRICOMI** ci introduce nel mondo della vecchia discografia a 78 giri in tema di zampogne ed infine **MARCO VECCHI** rende omaggio al grande Pete Seeger recentemente scomparso.

Per gli **AVVISTAMENTI** troviamo una libera e gustosa divagazione di **GIANCORRADO BAROZZI** attorno al vaso conservato nel museo della ceramica di Faenza raffigurante un asino che suona una cornamusa. Un'altra cosa su cui riflettere.

Arrivederci al 30 Luglio (BG)

GIOVANNA DAFFINI E LA SUA EREDITA' A CENT' ANNI DALLA NASCITA

di GIAN PAOLO BORGHI

Straordinaria figura di cantante popolare, Giovanna Daffini nasce a Villa Saviola di Motteggiana (Mantova) il 22 aprile 1914. Inizia da giovanissima, e prosegue anche da adulta, a lavorare nelle risaie del vercellese e della Lomellina dove ha la possibilità di conoscere i repertori delle mondariso. Il padre Essio, suonatore di violino, accompagna e commenta dal vivo le proiezioni del cinema muto; con l'avvento del sonoro, perde il mestiere e intraprende l'attività di suonatore ambulante integrandola con vari altri lavoretti a giornata. Giovanna lo segue: canta e apprende anche i primi rudimenti della chitarra. Nei loro itinerari si esibiscono in diversi spazi d'intrattenimento tradizionale, dall'osteria alla sagra, dalle feste di paese ai matrimoni, dalle ricorrenze familiari alle celebrazioni civili.



A 19 anni incontra il violinista Vittorio Carpi, di Santa Vittoria di Gualtieri, e con lui dà inizio a un lungo sodalizio artistico e di vita. Tre anni più tardi lo sposa e si stabilisce a Gualtieri. Vittorio è vedovo con quattro figli; nel 1936, Giovanna dà alla luce l'unico figlio, Ermanno. Trascorsa in una cronica indigenza affrontata con grande dignità, la sua storia di vita la conduce a un sistematico lavoro di collaborazione con il marito (sempre più raramente impegnato a ingaggio), come aveva fatto con il padre. Vivono in un fatiscente alloggio popolare ricavato nel Palazzo Bentivoglio e si spostano da Gualtieri per svolgere la loro attività nelle campagne e nei centri circostanti. 4

Giovanna e Vittorio affrontano i loro itinerari nel mondo popolare affinando via via qualità artistiche e repertori, dalla tradizione alla canzonetta, dalla romanza al canto paraliturgico. La voce di Giovanna Daffini affascina le folle delle feste, delle sagre e dei mercati paesani, che vedono in lei un punto di riferimento culturale identificato in un canto delle origini, rivisitato e, al tempo stesso, eseguito su moduli vocali "unici", e per questo antico e nuovo.

Nel 1962 si recano a Gualtieri Gianni Bosio e Roberto Leydi per incontrare il sindaco Serafino Prati, che deve sottoporre loro un libro di memorie da pubblicare in una collana editoriale delle Edizioni Avanti!. Grazie alla sua segnalazione, incontrano Giovanna e Vittorio e, dal quel momento, s'instaurerà un importante sodalizio, che condurrà la coppia (ma soprattutto Giovanna) a fare parte attiva del Nuovo Canzoniere Italiano, in quegli anni avviato a un ruolo di protagonista nel campo della riproposta del canto tradizionale e, soprattutto, del nuovo canto politico italiano. Quell'incontro, per Roberto Leydi, è fondamentale sia dal lato umano sia per la conoscenza di nuove forme esecutive di canto popolare, in grado di trasformare, in termini che gli paiono «assolutamente personali, canti tradizionali in "canzoni" da trattenimento popolare». Scrive sempre Leydi che il repertorio di Giovanna giunge a comprendere, «per necessità di lavoro, canzoni commerciali e brani che potremmo dire di "light music", ma anche canzoni tradizionali e sociali che venivano completamente rilette e riplasmate sino a diventare prodotti "nuovi", ma non per questo assimilati compiutamente né allo stile canzonettistico commerciale, da un lato, né allo stile proprio dei cantastorie, dall'altro».



Dal 1963 al 1968 Giovanna Daffini partecipa - come ricorda Cesare Bermani - a 271 tra spettacoli e concerti del Nuovo Canzoniere Italiano; il marito Vittorio è invece presente in 50 occasioni. Il successo che consegue è travolgente, come altrettanto rilevanti sono le sue incisioni con "I Dischi del Sole". Ho ripreso questi dati dagli atti del convegno nazionale, a cura dello stesso Bermani, che nel 1992 il Comune di Gualtieri ha voluto dedicare a *Giovanna Daffini. L'amata genitrice*, curandone la stampa l'anno successivo. Nel 1992, Giovanni Lindo Ferretti e Massimo Zamboni producono, con l'etichetta "I dischi del mulo", un disco omonimo con le registrazioni dell'archivio di Roberto Leydi (le sue note precedenti sono tratte dal libretto che accompagna l'LP).

Sempre allo stesso convegno, Marco Fincardi ha affermato che nelle testimonianze raccolte tra i suoi compaesani della pianura reggiana (che si traducono spesso in qualche *feed-back* di sapore "zavattiniano"), Giovanna, con le sue gonne variopinte e la sua voce, è ricordata in subordine al marito (i ruoli s'invertiranno quando lei acquisirà fama all'esterno) e, per giunta, senza la chitarra. Prima di intraprendere la strada con il Nuovo Canzoniere Italiano, la coppia tende a esibirsi soprattutto nelle osterie e negli spazi marginali «delle feste della stampa di sinistra o delle celebrazioni della Resistenza, o tra la gente che festeggiava il Primo maggio sui prati in riva al Po, cucinando e mangiando pastasciutta».

Per andare incontro alle richieste dei suoi nuovi compagni di lavoro, la Daffini integra il suo bagaglio repertoriale con canti politici (*Vi ricordate quel diciotto aprile?*, ad esempio) e da cantastorie (*Le ultime ore e la decapitazione di Sante Caserio* e *Sacco e Vanzetti*). In precedenza, quest'ultima forma di canto risulta pressoché assente dai suoi "programmi", fatte salve le strofette di *Anche per quest'anno ragazzo c'han fregato*, di Vasco Scansani, costruite sul motivo che i cantastorie definivano *Bon bon*, tipico anche dei repertori d'osteria e di caserma. Grazie agli spettacoli, Giovanna Daffini acquisisce una notorietà nazionale e si esibisce anche all'estero: memorabili restano il suo viaggio e il suo intervento al Festival di Burg Waldeck, in Germania, del 1967. Dal 2008 due sue canzoni sono presenti in un CD della collana "Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969", in specifico nel sesto.

Tra i suoi spettacoli, rimangono indimenticabili *Bella ciao* (di Roberto Leydi e Filippo Crivelli), rappresentato (provocando scandali e denunce tra i cosiddetti benpensanti) al Festival dei Due Mondi di Spoleto e ripetuto 42 volte, tra il 1964 e il 1965, e *Ci ragiono e canto* (1966, regia di Dario Fo, materiali originali di Cesare Bermani e Franco Coggiola), rappresentato per ben 79 volte in Italia.



Minata dalla malattia e dopo una lunga sofferenza, Giovanna scompare a Gualtieri il 7 luglio 1969. Vorrei ricordarla ulteriormente con un frammento di un più ampio articolo pubblicato nel 1994 da Giovanni Lindo Ferretti e Massimo Zamboni nel primo numero del loro periodico "Il Maciste". Le loro sono considerazioni forse provocatorie,

ma a mio avviso utili, anche in quanto provenienti da un'estrazione diversa dal mondo del "folk" tradizionale: «Lei la più grande, fuori posto, dirompente e intrattenibile. Le chiedono di imparare canzoni politiche, note retoriche e obsolete e lei le restituisce vive, di carne, di piaghe, di speranza, di vita. La costringono in tonalità pseudo colte e lei le accetta e le fa vibrare. Le tolgono la chitarra scordata e le affiancano professionisti volitivi, lei li sovrasta indifferente e rende palpabile la pochezza della tecnica di fronte alla grazia. La fotografano alla fine, seduta, compressa in un'attesa che non avrà mai consolazione ormai, o in piedi, incapace di relax, le gambe pesanti, le braccia inerti, le mani che non sanno dove stare. L'immagine della sconfitta. Una sconfitta combattuta, contrastata, accettata alla fine. È nella sconfitta che la dignità umana può rivelare la sua grandezza assoluta. Giovanna Daffini, l'amata genitrice, canta ai rovinati di oggi come a quelli di ieri».

Chiudo con un'ultima considerazione di Roberto Leydi sulla sua eredità artistica, difficile da raccogliere: «non aveva soltanto questo talento e questa sensibilità, questa carica personale, questo vigore di comunicazione sonora, aveva anche una voce straordinaria entro la quale, a riascoltarla, si possono leggere certo influenze diverse e contrastanti (lo stile del canto femminile padano popolare, lo stile dei cantastorie, lo stile della musica leggera "all'italiana" degli anni Cinquanta, forse anche una "memoria" lirica), ma il tutto reso omogeneo e, soprattutto, inconfondibilmente unico, da una personalità vocale (e musicale) straordinaria».

Chiedo ai lettori di indicare, nella logica di quei tempi, ma soprattutto dei nostri, quali figure artistiche possono essere avvicinate a Giovanna. Io mi permetto sommessamente di ipotizzarne una: Sandra Boninelli. Attendo contributi, ovviamente anche critici! (GPB)

(n.d.r.): ci scusiamo con gli autori delle prime due foto (delle mondine in risaia e di Giovanna con Vittorio Carpi) che vorremmo citare ma non ne conosciamo i nomi.

QUALCHE BUONA RAGIONE PER RIPRENDERE A STUDIARE, ED A CANTARE, I CANTI PARTIGIANI **di ANTONIO CANOVI**

Ormai una quindicina d'anni fa, nel convegno nazionale di Biella dedicato a "Canzoni e Resistenza", Cesare Bermani ha osservato che i canti partigiani rappresentano un corpus molto evocato, ma poco studiato (1).

La composizione dei numerosi canzonieri, in altri termini, avrebbe subordinato il piano della ricerca sul campo alle finalità politiche e istituzionali immediate, come ben mostra lo studio dei discorsi resistenziali pronunciati per l'occasione degli anniversari tondi, dal Decennale (1955) in avanti. E tuttavia, nonostante tutti i condizionamenti, gli studi in argomento sono fioriti. Tra la fine degli anni '50 e l'intero decennio seguente, il lavoro di documentazione etnomusicale promosso da movimenti e gruppi quali Cantacronache, il Nuovo Canzoniere Italiano, l'Istituto Ernesto de Martino costituì in particolare la premessa per formulare nuovi interrogativi storiografici. Basti pensare alla mai finita, e sempre appassionante, diatriba aperta attorno alle origini di "Bella ciao": scoprire che la canzone partigiana potrebbe avere (il condizionale rimane) un "debito" nei confronti di un precedente canto delle mondine, o viceversa (2), significa, infatti, porsi domande puntuali sui "modi" di quella contaminazione.

Il fatto è che le canzoni, in quanto patrimonio immateriale dell'umanità, migrano assieme a chi le canta; e così, pur cambiando di latitudine e di contesto, continuano ad accompagnare la vita degli uomini e soprattutto delle donne. Pensiamo al significato di appaesamento

verso la propria storia, le proprie origini, i propri sogni – che in contesti inediti, magari in condizioni difficili riveste la possibilità di ritrovare, e condividere, l'aria di una melodia a noi cara! Prima di essere studiate, le canzoni si cantano; e quando si tratta di canti popolari, domandano un'esplicita condivisione di condizioni di esistenza. In altri termini, se i motivi musicali possono "migrare", le parole che li interpretano hanno bisogno di abitare nelle ragioni del "qui ed ora". Lo aveva compreso Luciano Bergonzini, partigiano e studioso, quando a ridosso dell'estate 1960 (quella dei giovani con le "magliette a strisce"), si mise ad assemblare nel bolognese un monumentale archivio di testimonianze orali. Luciano, compiendo per i tempi un salto di paradigma assolutamente rimarchevole, scartò sin dall'inizio – "sarebbe stato assurdo" – l'ipotesi di muoversi con una griglia d'intervista: "Ogni uomo ha la sua storia [mentre] nelle griglie non si può mettere dentro niente, se non le cose necessarie, banali, in che brigata eri, cosa facevi"(3).

Qualche anno prima Ernesto de Martino, muovendosi nella geografia di lotta di un'Emilia fatta bersaglio di un'impetosa repressione antipartigiana e antioperaia (ne furono simbolo nazionale i sei operai uccisi davanti alle Fonderie di Modena, nel 1950), si era domandato precisamente: "Come elabora il popolo, nelle sue spontanee capacità drammatiche e letterarie, gli episodi acuti della lotta di classe?"(4). Fu quella l'utopia peritura di un "folklore progressivo", ma in quel passaggio epocale – contrassegnato dall'irruzione dei consumi di massa – la ricerca di una rinnovata corrispondenza tra singolo stile di vita e stili sociali di relazione diventerà la bandiera politica ed esistenziale di una generazione volentieri stigmatizzata dagli adulti come "indifferente". C'è stata una stagione felice in cui i Bergonzini come i Bermani, i loro epigoni, in buona compagnia con centinaia di raccoglitori anche dilettanti sparsi nella provincia italiana, si sono trovati nella condizione di raccogliere insieme ai canti le storie autobiografiche dei narratori.

Come possiamo, oggi, proporci di "ereditare" la mole di materiali orali – canti, racconti, storie di lotta, di famiglia e di vita – a suo tempo generati esplicitamente "a futura memoria", oltre che "a partire da sé"? La mia opinione è che, nella crisi verticale dei codici che informano la politica in quanto processo e utopia collettiva di trasformazione del mondo, occorra ripartire dall'educazione sentimentale di una generazione. A ben guardare, ciò che ha animato il movimento diffuso di raccolta sul campo del canto partigiano è la ricerca di autenticità, ovvero di una corrispondenza tra storia (di ieri) e memoria (di oggi). Assieme ai canti, insomma, vanno studiate le corali...! I canti, infatti, non sono altro che fonti orali "formalizzate"; e oggi, con la diffusione di nuove corali "popolari" (di persona la cosa è stata verificata in Francia e in Belgio, oltre che in Italia), bisogna pur domandarsi le ragioni di questo fenomeno. Cantare in corale, non è banale ricordarlo, è un modo per condividere non soltanto una cultura, ma uno spazio pubblico: di essere se stessi, partecipando. Da un lato, risponde alla necessità di ritrovare le parole "giuste" (direbbe Giorgio Gaber) per dire chi siamo, nel momento in cui la politica non ci permette più di farlo; dall'altro, il desiderio di dirlo insieme, facendone esperienza diretta, nella risonanza intima che il fiato produce dentro il nostro corpo, e lo stupore rinnovato di sentire quel fiato divenire canto corale.

Ecco la dimensione odierna, anche imprevedibile e forse non ancora pienamente consapevole, del canto sociale: mettersi a studiarlo, oggi, significa indagare i canti, ma anche il modo di cantarli. Reggio Emilia, sull'uno e sull'altro versante, potrebbe offrirsi come fertile laboratorio. In margine al canto sociale la sua provincia, infatti, ha rappresentato tra guerra e dopoguerra uno fra i territori più indagati, e documentati. Una prima indicazione utile è quella di accedere ai fondi patrimoniali esistenti, per rendersi conto del patrimonio orale raccolto tra gli anni '60 e '70: dal fondo Vezzani (presso l'Istituto "Peri") all'Istituto de Martino (oggi a Sesto Fiorentino). Una seconda indicazione è quella di andare ai luoghi che diedero i natali, o comunque fecero da incubatoio, ai canti cantati dai partigiani. Pensiamo, giusto per abbozzare alcuni casi concreti, a siti dell'Appennino quali: Rabona di Ramiseto ("Compagni fratelli Cervi", che si ritiene composta nel maggio-giugno 1944 nell'ambito del distaccamento "Fratelli Cervi"); Poiano di Villa Minozzo, dove fu ultimata da Arturo Pedroni "La Comune di Parigi" (5); Gova, sul versante del Dolo tra i comuni di Villa Minozzo e Toano, dove trovarono sede un po' meno instabile le Missioni alleate e furono, se non composti, cantati diversi canti nell'ambito della Brigata Italia.

Inoltre a Reggio Emilia, probabilmente complice la realtà di fabbrica delle "Reggiane" – con un tasso di sindacalizzazione FIOM del 98 per cento, dove furono occupati fino a tremila **8**

partigiani – fu da subito importante cantare in corale. L'ANPI di questa città, il 16 febbraio 1947, vi lancerà un concorso nazionale per canzoni partigiane. Tra le tante corali nate in quegli anni, merita di essere ricordata per "resistenza" (sino agli anni '80) quella di S. Maurizio, alcuni esponenti della quale sono ora confluiti nella recentissima Corale Selvatica di via Bligny animata dal maestro Tiziano Bellelli. Il fenomeno delle Corali popolari (non professionali) appare interessante da studiare perché rinvia a legami, prima ancora che musicologici, di "educazione sentimentale" (una corale molto interessante, in tal senso, per la rivendicazione di genere e di ambito territoriale, l'Appennino, sono le Falistre guidate da Mara Radeghieri). Porsi oggi nella disposizione di cantare, in un gruppo, canti sociali che furono di altre generazioni, e di altri secoli, non è un'operazione affatto banale. Rimette infatti "nell'orecchio" motivi musicali e parole altrimenti destinati a rimanere sotto traccia, o ad anche travisati; allo stesso tempo, la selezione di un dato repertorio cantabile domanda un lavoro di approfondimento che rinvia, inevitabilmente, a letture e ascolti incrociati. Ci sono buone ragioni, oggi, per rimettersi a studiare, e a cantare, i canti partigiani.



NOTE

1) *Canzoni e Resistenza, atti del convegno nazionale di studi, Biella, 16-17 ottobre 1998, a cura di Alberto Lovatto, Consiglio Regionale del Piemonte - Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea nelle province di Biella e Vercelli, Torino, 2001*

2) Roberto Leydi, *La possibile storia di una canzone, Storia d'Italia Einaudi 1973, 5° volume (secondo tomo), pag.1183.*

3) *Intervista di Antonio Canovi a Luciano Bergonzini, presso l'Istituto "Parri", Bologna, 18 aprile 1997*

4) *Gli interventi di Ernesto de Martino per la rivista "Emilia": Il folklore progressivo emiliano, n. 21, settembre 1951, pp. 252-254; Il mondo popolare nel teatro di massa, n. 3, maggio 1952, pp. 91-93.*

5) *Numero speciale della rivista "Vie Nuove", n. 17, 26 aprile 1958*

Nel pomeriggio del 24 aprile 1945 i partigiani prendono la piazza di Reggio Emilia. Foto tratta da "Guerrino Franzini: Storia della Resistenza Reggiana, Tecnostampa 1970" – pag.705

LA SECONDA VITA DELL'ISTITUTO ERNESTO DE MARTINO

di **ANTONIO FANELLI**

Non è facile, oggi, trovare una nuova sintesi tra la ricerca sul campo, gli studi, la politica, l'arte e la musica, come era accaduto all'IEDM lungo gli anni Sessanta e Settanta, mentre i referenti politici tradizionali della sinistra sono ormai stravolti dal populismo mediatico e dal leaderismo, e il conflitto sociale e la rabbia delle classi popolari trovano nuove strade che non lasciano intravedere speranze di rinnovamento per i valori e le istanze della sinistra.

Nella *mission* dell'IEDM, come recita la dicitura per esteso della nostra associazione, c'è "la conoscenza critica e la presenza alternativa del mondo popolare e proletario"; pertanto, per essere fedeli fino in fondo al nostro statuto, dobbiamo indagare i nodi problematici della storia degli ultimi decenni.

Nel 1988 a Campi Bisenzio, in provincia di Firenze, si teneva una delle ultime feste nazionali dell'Unità e, Stefano Arrighetti, un giovane dirigente locale del Pci, amministratore del Comune di Sesto Fiorentino, organizzava un 'concertone' del "Nuovo Canzoniere Italiano" e un ciclo di incontri con alcuni dei protagonisti del canto sociale. Si trattava di una 'testimonianza storica', dopo un decennio buio e la semi-chiusura dell'Istituto Ernesto de Martino - con la fine nel 1980 della produzione dei Dischi del Sole delle Edizioni Bella Ciao - ma anche di un segnale di 'ripresa' di interesse per le forme espressive del conflitto sociale e per la storia del movimento operaio, in una fase di trasformazione degli equilibri politici nazionali e internazionali. Presero parte a quella manifestazione Ivan Della Mea, Paolo Pietrangeli, Gualtiero Bertelli, Giovanna Marini, Michele L. Straniero, Rudi Assuntino, Paolo Ciarchi, Fausto Amodei, Alfredo Bandelli, Claudio Cormio, Lucilla Galeazzi, Alberto D'Amico, Caterina Bueno, Peppino Marotto e un giovane ricercatore e musicista legato al Circolo Gianni Bosio di Roma, Ambrogio Sparagna.

Il giovane 'organizzatore di cultura' sestese aveva stabilito per l'occasione dei contatti con Franco Coggiola, presidente dell'Istituto dal 1980 al 1996 e conservatore della nastroteca fin dalla sua fondazione nel 1966. Durante una intervista realizzata nel 2009 ha raccontato, a chi scrive e a Claudia Borghesi, un aneddoto di quella manifestazione che possiamo porre come momento fondativo della seconda vita dell'IEDM, una sorta di agnizione ispirata dalle parole di Ivan Della Mea. Dietro le quinte della festa, Ivan, con la consueta ironia, aveva aizzato Arrighetti a proseguire nel suo malcelato obiettivo (o sogno?) di promuovere il canto sociale e rilanciare l'IEDM, asserendo, però, provocatoriamente che non ce l'avrebbe mai fatta.

L'anno successivo, la situazione già precaria dell'IEDM subiva una vera e propria *escalation*. Sotto sfratto dalla sede storica di Milano, l'Istituto si trovava costretto a lanciare sulla stampa di sinistra un appello per una nuova sede. Tra le prime risposte, la più convincente, e in grado di far intravedere una reale possibilità di rinascita, giunse proprio dalla Giunta Comunale di Sesto Fiorentino dove Arrighetti ricopriva prima il ruolo capogruppo del PCI e poi di assessore. Nei primi anni '90, dopo una lunga discussione interna e nell'attesa della fine dei lavori di ristrutturazione di Villa San Lorenzo, ebbe inizio la fase di trasloco dei materiali e del patrimonio archivistico dell'IEDM. La nuova sede verrà inaugurata nel maggio del 1996 ma la scomparsa prematura e improvvisa di Franco Coggiola funesterà la ripresa di attività dell'Istituto; solo grazie allo spirito di servizio di Ivan Della Mea (e di Clara Longhini) gli sforzi di Coggiola non risulteranno vani e l'IEDM potrà radicarsi in Toscana e riprendere il suo percorso in una nuova dimensione territoriale e culturale. Ivan Della Mea ne sarà il presidente dal 1996 al 2009 quando la direzione verrà presa in mano da Stefano Arrighetti, attuale Presidente, che dall'arrivo in Toscana dell'IEDM è stato il principale collaboratore del presidente per le attività culturali e l'organizzazione di eventi musicali e, soprattutto, il pontiere e il mediatore tra l'IEDM e le realtà politiche della sinistra toscana, fra istituzioni, partiti e movimenti. Arrighetti, inoltre, ha curato personalmente, in questi anni, le relazioni dell'IEDM con i componenti storici del "Nuovo Canzoniere Italiano" e con i nuovi compagni di viaggio dell'Istituto, tra nuovi cantori della protesta sociale (Yo Yo Mundi, Daniele Sepe, **10**

Tetes de Bois, Gang, Alessio Lega, Les Anarchistes, Marco Rovelli) e artisti vicini e solidali con "l'officina della memoria e della storia" come Ascanio Celestini e Moni Ovadia. Una lunga tela che è stata tessuta con pazienza, in anni di smarrimento e di crisi della politica culturale della sinistra, come testimonia anche la programmazione quasi ventennale del festival "InCanto. Rassegna del canto di tradizione orale e di nuova espressività in Italia" che l'IEdM tiene nel mese di maggio.

Oggi, a distanza di quasi vent'anni dall'inizio della seconda vita dell'Istituto, possiamo iniziare a riflettere sul percorso realizzato e tracciare le prime riflessioni su questa scommessa in gran parte vinta. L'arrivo a Sesto Fiorentino ha comportato un rapporto di segno diverso con le istituzioni locali, nel passaggio dalla 'Milano da bere' dell'era craxiana alla Toscana 'rossa', l'Istituto ha trovato interlocutori che hanno reso possibile l'avvio dell'immane e costoso lavoro di digitalizzazione e salvaguardia dei materiali della nastroteca. Ciò ha portato l'IEdM ad 'aprirsi' in molte direzioni, compiendo un percorso lungo e spesso faticoso. Infatti, da un collettivo militante di ricercatori e musicisti, intellettuali e attivisti politici, riunito attorno a una struttura organizzativa comune, l'IEdM è diventato una associazione culturale sorretta da un solida base di volontari e *aficionados* locali, che si pone il compito di rendere fruibili e accessibili i materiali storici, di fare un servizio pubblico, pur conservando la propria autonomia culturale e politica. L'IEdM è divenuto uno spazio aperto per attività di ricerca e di studio, con un aumento considerevole dei visitatori e degli utenti e pertanto dei soci iscritti che ammontano a circa 250. Dai numerosi studenti universitari che vi transitano per tesi di laurea e stage e tirocini formativi, a studiosi di varie discipline, in particolare gli storici e gli studiosi di fonti orali, un po' meno, purtroppo, antropologi ed etnomusicologi italiani, mentre aumentano le richieste da parte di studiosi provenienti dall'estero. L'IEdM inoltre ha sviluppato una maggiore capacità di interagire con le università e con fondazioni e altri istituti di ricerca, così ad es. nel 2008-2010 grazie a un finanziamento della Fondazione Monte dei Paschi di Siena è stato realizzato l'inventario del Fondo Edizioni Avanti-del Gallo dal 1953 al 1964, a cura di Mariamargherita Scotti e mia, ed è attualmente in corso, grazie a risorse proprie dell'IEdM, la sistemazione dell'archivio storico delle Edizioni Bella Ciao, del Nuovo Canzoniere Italiano e dell'Istituto, dal 1964 al 1980.



Il banchino per la vendita dei "Dischi del Sole" e delle pubblicazioni dell'Istituto in occasione di "InCanto. Rassegna del canto di tradizione orale e di nuova espressività in Italia", 1997, Villa San Lorenzo al Prato, Sesto Fiorentino, sede dell'Istituto Ernesto de Martino. Sono ritratti: Lia Quercioli, Stefano Arrighetti, Luciana Pieraccini, Eurosia Bertoletti, Gaetano Licciardi.

Foto di Angela Chiti

Visite quotidiane agli archivi e ai materiali della biblioteca da parte di appassionati di canto e di performers, musicisti, direttori di cori e di scuole di musica, rappresentano il terreno di coltura e di sviluppo delle relazioni sociali che fanno da retroterra alla circolazione dei gruppi musicali che l'IEdM ospita nelle sue iniziative pubbliche.

Grazie ad alcuni accurati lavori editoriali e discografici di riproposta e divulgazione del catalogo storico dei "Dischi del Sole", da "Avanti popolo", la fortunata collana dell'IEdM con la Hobby and Work che ha fatto scoprire le voci dell'Altra Italia ai giovani degli anni Novanta e Duemila, al fortunato disco di Giovanna Marini e Francesco De Gregori, "Sento il fischio del vapore" (2002), fino alle raccolte antologiche curate da Cesare Bermiani, il repertorio storico dell'IEdM ha goduto di una nuova fortuna incontrando i gusti e le esigenze di socialità, e di convivialità, di numerose associazioni, gruppi, band e corali, nate spontaneamente in questi anni e osservabili nelle kermesse e nelle feste politiche divenute ormai delle date obbligatorie per questa galassia di appassionati e cultori del canto sociale, come la festa annuale della Lega di cultura di Piadena e il 1° maggio all'IEdM.

Il revisionismo storico e le sue insidie, da una parte, e, più in generale, la reazione critica alla globalizzazione, e al perdurante berlusconismo della politica italiana, hanno prodotto una risposta dal basso, in modo autodifensivo, che ha ridato un 'senso' alle storie e alle voci delle "altre Italie" che l'IEdM custodisce, colmando un vuoto di aggregazione sociale, di riconoscimento e di identità politica; in particolare ciò vale per alcune generazioni di militanti che divenuti ormai dei 'cani sciolti' trovano nella memoria storica e nel volontariato culturale un baluardo di resistenza alla crisi della partecipazione politica dei nostri tempi. Vi è in questo processo un profondo e complesso sentimento di "nostalgia". È sempre doveroso tenere presente la lezione di Alberto Cirese che, a proposito "nel suo caso" dei musei spontanei della civiltà contadina ad opera di ex mezzadri, ha parlato della nostalgia non come sentimento passatista e regressivo ma come consapevolezza critica dei prezzi pagati in determinate fasi storiche.

Una mole enorme di lavoro, con pochissime risorse economiche e scarse energie resta la cifra costante della seconda vita dell'IEdM, come pure di gran parte della prima. L'interesse, l'attenzione e la stima per l'IEdM sono aumentati in questi ultimi anni; proprio mentre la crisi incalzava e ci faceva sentire gli effetti deteriori dei tagli alla cultura, l'Istituto assumeva sempre più il ruolo di depositario e custode di materiali storici che sarebbero andati incontro alla dispersione e all'incuria, così la funzione dell'IEdM come punto di raccolta fisico, e simbolico, in chiave politico-culturale, di donazioni archivistiche e librerie è considerevolmente aumentato. L'arrivo del "Fondo Alberto Cesa", ricchissimo di nastri e materiali di ricerca, e con una ricca collezione discografica e libraria, ha portato all'IEdM un tassello importante della storia del canto sociale e del folk revival di area piemontese; il "Fondo Alessandro Fornari" ha arricchito i materiali della nastroteca sulla Toscana al pari del "Fondo Andrea Masini"; mentre il "Fondo Croppi" presenta una collezione di dischi di grande pregio, il Fondo librario donato da Pietro Clemente, che attesta la stima del mondo universitario verso l'IEdM, ha incrementato con testi di antropologia culturale la biblioteca specializzata dell'IEdM, il cui catalogo è fruibile on line grazie al Sistema Documentario Integrato dell'Area Fiorentina (SDIAF).

Non è facile, oggi, trovare una nuova sintesi tra la ricerca sul campo, gli studi, la politica, l'arte e la musica, come era accaduto all'IEdM lungo gli anni Sessanta e Settanta, mentre i referenti politici tradizionali della sinistra sono ormai stravolti dal populismo mediatico e dal leaderismo, e il conflitto sociale e la rabbia delle classi popolari trovano nuove strade che non lasciano intravedere speranze di rinnovamento per i valori e le istanze della sinistra.

Nella *mission* dell'IEdM, come recita la dicitura per esteso della nostra associazione, c'è "la conoscenza critica e la presenza alternativa del mondo popolare e proletario"; pertanto, per essere fedeli fino in fondo al nostro statuto, dobbiamo indagare i nodi problematici della storia degli ultimi decenni.

La cultura popolare e le forme di comunicazione di massa sono divenute, ormai, due aspetti della vita quotidiana non più intellegibili separatamente e si evidenziano mutazioni profonde dei movimenti e dei soggetti antagonisti e delle forme espressive del conflitto sociale della contemporaneità. Il ruolo di collettore sociale di esperienze e di sogni non è più svolto dalla sezione di partito o dall'osteria, come ai tempi del "Nuovo Canzoniere Italiano", ma sempre più dal web e dai social network, la nuova agorà virtuale, così potente ed efficace e, al tempo stesso, così manipolabile e

soggetta a nuove forme di leaderismo carismatico. Il mondo del lavoro non produce forme stabili di identità sociale e culture politiche coese e orientate a sinistra ma presenta fratture generazionali e distanze profonde tra le diverse sfere di un variegato e complesso scenario. Le culture locali sono intrise di segni e di influenze del mondo globale e nei territori che l'IEdM ha battuto sistematicamente alla ricerca delle tracce storiche di un socialismo proletario e popolare (le campagne della pianura padana) si sono radicate in questi anni culture politiche territoriali di ben altro segno, come il tristemente noto leghismo. La lista delle mutazioni socio-culturali che hanno reso arduo il nostro compito, e hanno creato una frattura profonda rispetto al passato, sarebbe ancora più lunga, e, per certi versi, drammatica. I casi che ho citato servono solo a mo' di esempio.

Eppure, nonostante ciò, dopo aver compiuto un mezzo miracolo nel ridar vita all'IEdM, trapiantandolo in una nuova e diversa realtà socio-culturale e, soprattutto, dopo aver messo in sicurezza e riattivato la memoria del canto sociale e aver dato impulso e nuova linfa alla riproposta e alla divulgazione del patrimonio storico custodito dall'IEdM, possiamo pensare, rinnovando l'utopia della cultura come fattore di emancipazione politica, a una terza vita dell'Istituto, da costruire assieme a quei soggetti che, al pari dell'IEdM, hanno creduto ostinatamente in questi anni che la cultura fosse un bene comune fondamentale per la democrazia e per il nostro futuro.



SUONATORI DI PIVA A BORGOTARO

di MARCO BELLINI

Nell'anagrafe dei suonatori di piva emiliana¹ poco o nulla viene censito circa i suonatori attivi in Val Taro, in particolare nella zona del comune di Borgo Val di Taro (abituamente chiamato Borgotaro), nell'appennino parmense.

Questa zona è sicuramente collocata nell'areale di diffusione dello strumento e la mancanza di riferimenti certi, circa la sua presenza nel territorio, è imputabile esclusivamente al fatto che, nel corso degli anni, non sono mai state effettuate adeguate ricerche in quel comune, così come negli altri che fanno parte dell'alta Val Taro (Albareto, Compiano, Tornolo, Bedonia).

Per quanto riguarda lo strumento, come testimoniato da Marcello Conati², *"una zona di fortissima persistenza appare l'Appennino parmense. Sono però accertati suonatori di piva fino agli anni trenta a Roccaprebalza, ai Boschi di Corniglio, in Valtaro ed in generale un po' in tutto l'alto Appennino parmense dove all'inizio degli anni venti vi sono stati cortei popolari per la modifica dei confini comunali con alla testa due-tre suonatori di piva"*³.

Colgo pertanto l'occasione per segnalare un'importante testimonianza⁴, fornitami da un informatore che vuole restare anonimo, testimonianza che sebbene labile e in gran parte ancora da sviluppare, risulta importante perché non solo conferma, anche nella zona di Borgotaro, la presenza della piva, ma fornisce pure un cognome di suonatori.

L'informatore mi ha raccontato che, per linea paterna, la sua famiglia, di cognome SIGNORINI, è originaria di Borgotaro, per la precisione delle frazioni di San Martino e San Pietro, in Val Vona, e di Brunelli, in Val Varacola, località tutte tra loro vicine e poste pochi chilometri a nord di Borgotaro⁵.

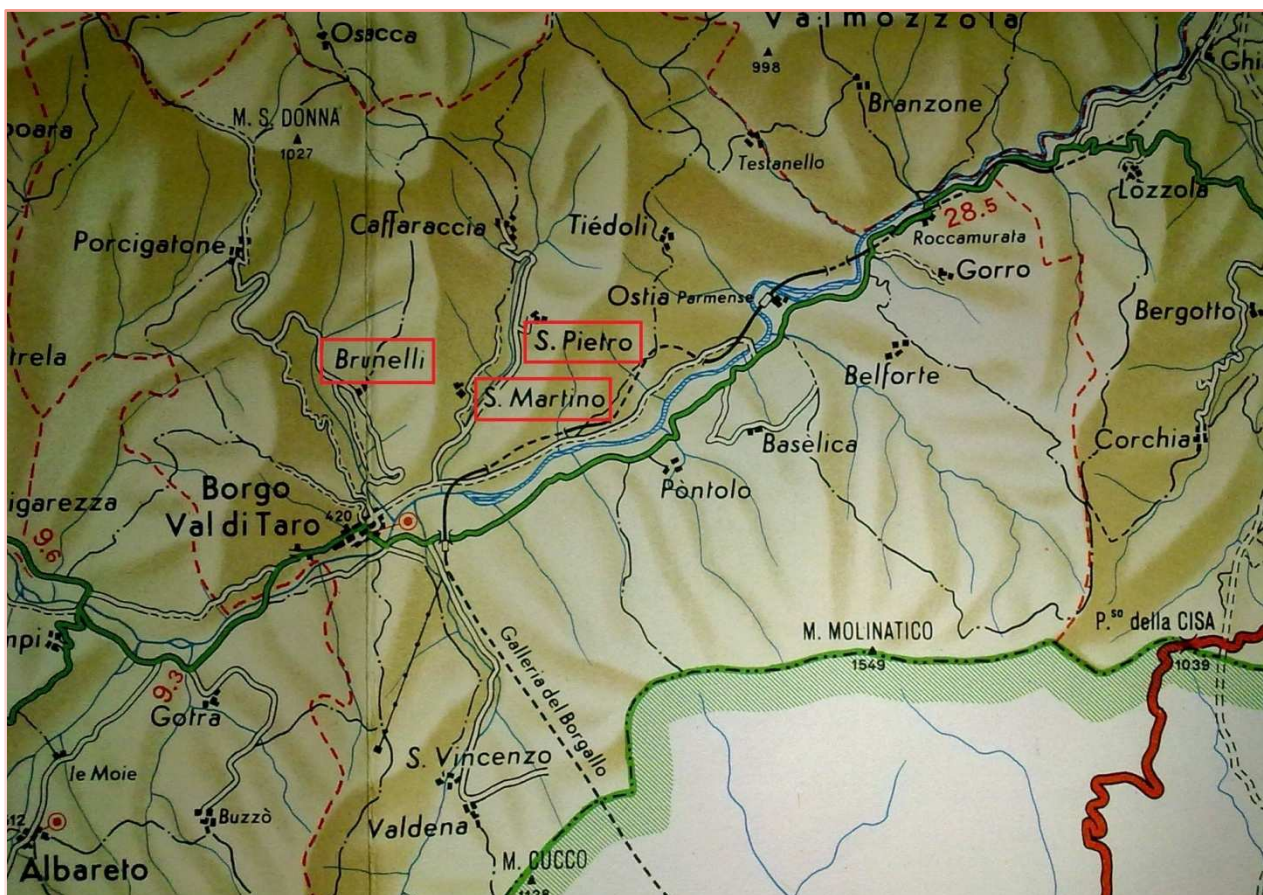


Fig.1 - Le località di origine della famiglia Signorini, i cui membri sono soprannominati "i Pivèri"

Suo nonno (ora deceduto) e, successivamente, suo padre gli hanno riferito che la loro famiglia era soprannominata "i Pivari" e questo ricordo, nel corso degli anni, è stato tramandato all'interno della famiglia stessa. Negli anni 2006/2007, l'informatore, con l'intento di ricostruire l'albero genealogico della sua famiglia, si affidò ad uno ricercatore storico il quale, una volta esaurite le proprie ricerche, scrisse una relazione che si apriva con la seguente frase: - *I Signorini vengono riconosciuti con il soprannome "i Pivèri" che deriva loro dal fatto che nell'ottocento alcuni della famiglia suonavano la "Piva" -*, e ciò avvenne senza che ci fosse un precedente scambio di notizie tra l'informatore e lo storico.

Purtroppo non mi è dato sapere se lo storico, abbia riscontrato questo importante dettaglio su documenti d'archivio, attraverso fonti bibliografiche oppure se lo abbia raccolto in loco tramite testimonianze orali.

A questo punto la storia dei Signorini si riallaccia a quella di altre famiglie del parmense che avevano assunto analoghi soprannomi, come i Porta di Sivizzano di Fornovo detti "i Piva"⁶ oppure la famiglia Dalcielo di Rimagna di Monchio delle Corti, soprannominata localmente "i Pivaj", che *"molto tempo addietro suonavano la piva (strumento) e continuarono a suonarla..."*⁷.

E' da notare come lo storico citato non solo collochi a livello temporale l'attività di suonatori dei Signorini (appunto *"l'ottocento"*), ma che adotti il plurale (quando scrive *"alcuni della famiglia"*), riferendosi quindi a più suonatori, almeno due. Quest'ultima informazione è importante perché testimonia che il soprannome "i Pivèri", è stato attribuito ai Signorini in quanto, molto probabilmente, per un certo periodo, quell'attività caratterizzò la famiglia, che racchiudeva in sé più suonatori.

Per ciò che riguarda i nomi di battesimo dei suonatori, non è ancora stato possibile definirli con certezza, ma l'informatore ha finora ricostruito l'albero genealogico dei Signorini andando a ritroso sino al 1600 circa, attraverso la consultazione di documenti conservati presso archivi parrocchiali, anagrafi comunali e l'Archivio di Stato di Parma. Grazie a queste sue ricerche possiamo analizzare la linea retta discendente, nell'ottocento, secolo in cui, per l'appunto, ci aspetteremmo di trovare i suonatori.

Il quadrisavolo dell'informatore si chiamava Giuseppe Signorini (1776-1862), aveva un solo fratello di nome Bartolomeo ed entrambi erano nati e vissuti a Brunelli di Borgotaro.

Giuseppe ebbe un solo figlio maschio: Antonio Signorini (Brunelli 1823-San Martino 1905), contadino, trisavolo dell'informatore, il quale ebbe 7 figli maschi e tra questi, Domenico Signorini (1861-1902), bisnonno dell'informatore. Attraverso i ricordi di un anziano zio dell'informatore, si è stabilito che, molto probabilmente, proprio Antonio Signorini, fosse un suonatore di piva. Lo stesso zio ha aggiunto, in dialetto borgotaresse, il seguente modo di dire: "dove passa il pivaro scoppia un temporale". La moglie di questo zio ha invece raccontato che la nonna dell'informatore (ora deceduta) anni prima le aveva fatto vedere come si ballava la piva (*ballo n.d.r.*) e la stessa informatrice, nel riportarlo, ha mimato i passi, alzandosi un poco la gonna e saltellando...

L'informatore mi ha inoltre comunicato che presso il cimitero di San Martino di Borgotaro non esiste alcuna tomba di questi suoi avi, in quanto, probabilmente, esumati negli anni passati ed ha aggiunto che in famiglia nessuno ha strumenti o parti di essi.

Ci potremmo domandare cosa e in quali occasioni i Signorini suonassero, ma si rischierebbe di entrare nel campo delle mere supposizioni. C'è però da ricordare che le valli del Taro e del Ceno furono soggette soprattutto nel 1700 e nel 1800 ad un forte processo migratorio caratterizzato da una straordinaria varietà di forme e di luoghi visitati, che potevano anche arrivare alla Russia o all'Egitto... Tra i "mestieri" svolti da quei migranti c'era pure quello di musicista girovago e, a testimonianza di quelli che allora dovevano essere lunghi ed avventurosi viaggi, oggi rimane una corposissima documentazione conservata in archivi, fondi e collezioni pubbliche o private. A questo proposito, presso l'Archivio di Stato di Parma, esiste il "Registro dei ciarlatani" che, nel periodo compreso tra il 1788 e il 1795, elenca le domande fatte da imbonitori, suonatori, cantanti, saltimbanchi, cantastorie, esibitori di animali selvatici, di macchine prodigiose, di burattini, di marionette che volevano lavorare sulla piazza di Parma. Accadeva che i girovaghi valtaresi, quando passavano nella capitale del Ducato per rinnovare i loro passaporti, chiedevano di poter allestire, anch'essi, uno spettacolo nella piazza cittadina.

Su questo registro, l'unico riferimento alla piva, è quello annotato in data 30.1.1789 quando DELLA NEVE GIACOMO e PAGANINA STEFANO⁸ chiedono "*di poter suonare il tamburro, il cinfolo e la piva*". L'anno precedente, nel 1788, DEL NEVO GIACOMO domanda il "*permesso di poter cantare e ballare per tutto il corrente Carnevale*", mentre due anni dopo, nel 1791, DELLA NEVE GIACOMO "*chiede di poter suonare il piffero e tamburro*", ed infine, nel 1792, ancora DEL NEVO GIACOMO "*chiede di suonare piffero e tamburro co' suoi compagni*"⁹. Non possiamo sapere con certezza se, nel 1789, la piva fosse suonata dal Della Neve, dal Paganina o da altra persona facente parte della medesima compagnia, ma appare ovvio che DEL NEVO GIACOMO e DELLA NEVE GIACOMO siano la medesima persona annotata sul registro con un evidente errore ed egli forse era di Borgotaro¹⁰. C'è inoltre da osservare che nell'Archivio di Stato di Parma, è presente un passaporto, datato 18.12.1783, con i nominativi di DOMENICO BRANDINI e STEFANO PAGANINI di Borgo Taro "*i quali si trasferiscono in diverse parti del Mondo con animali selvatici per procacciarsi il vitto*"⁹, si può supporre che questo STEFANO PAGANINI sia il PAGANINA STEFANO che, nel 1789, era in compagnia di Della Neve Giacomo.

Consultando un'interessante volume scritto da Mortali e Truffelli¹¹, nel quale sono raccolti moltissimi nominativi di emigranti delle valli del Taro e del Ceno, ricavati da una mole davvero cospicua di documenti di vario tipo, non ho trovato alcun riferimento al cognome Signorini, il che fa supporre che essi non fossero musicisti girovaghi.

Non vi è certezza alcuna quindi dei momenti nei quali i Signorini suonassero, forse lo facevano per Carnevale, nei matrimoni o in genere ogni volta che si presentava l'occasione per ballare.

A questo proposito appare interessante la testimonianza di Marco Rulli¹², raccolta a Compiano, località posta a circa 10 chilometri da Borgotaro: - *Alla fine degli anni '80 organizzai una rassegna estiva di musica tradizionale a Compiano, in quelle occasioni intervistavo gli anziani, tutta gente nata negli anni '90 del XIX secolo [...] gli anziani fornirono anche altre informazioni: ogni pezzo durava a lungo, anche 40 minuti creando uno stato di ebbrezza; i balli avvenivano spesso nelle sale sopra le stalle, in quanto più ampie ed un poco riscaldate dalle bestie, ciò comportava l'occorrenza di incidenti anche gravi a causa dello sfondamento dei solai in ragione dell'affollamento e dell'andamento ritmico e saltato delle danze [...] secondo costoro il termine di questo genere di danze era da fissarsi negli anni '30, sicuramente entro la seconda guerra mondiale... La piva (strumento n.d.r.) presente da noi è ben nota e viene chiamata "piva valtarese" anche se ha un'areale di estensione che parte dalla Val Nure (vedi piva di Mareto e non musa di Mareto) e giunge al Reggiano -*

Da Compiano ci spostiamo a Tarsogno, paese posto a 15 chilometri circa da Borgotaro, e qui, grazie al volume curato da Trombi¹³, troviamo altri due riferimenti alla piva, il primo desunto da un canto: *"Balla Ghidàn in t'in campü de fava / piva sünava, piva sünava / balla Ghidàn in t'in campü de fava / piva sünava, balla Ghidàn"*¹⁴. Mentre il secondo riferimento è in una filastrocca: *"Ai 17 i l'han fattu i spusi / se sentiva canti e vusi / e in fondu a lu palassu / se sentiva in gran fracassu / se sentiva iüna armonia / ieran tütti in festeria. / Trà de turta e chisenotti / i cavavan che chi n'é'ncà cotti / anch'ì preti an manjàu / troppu turta e an bevüiu tröppu vin / ch'ì s'en scurdài fina u matutin. / Quande i fun in te a riva / u gh'é crepà a piva / e quande i fun a Casà / a piva l'e(r)a crepà / e i ne posson pü balà. / L'è satào fö' u me Costantin / cu in scudelèin pien de vin"* (Ai 17 hanno fatto gli sposi / si sentivano canti e voci / e in fondo al palazzo / si sentiva un gran fracasso / si sentiva un'armonia / erano tutti in festa. / Tra la torta e schiacciatine / li toglievano che non erano ancora cotti / anche i preti hanno mangiato / troppa torta e bevuto troppo vino / che si sono dimenticati persino il mattutino. / Quando furono nella riva / gli è crepata la piva / e quando furono a Casale / la piva era crepata / e non possono più ballare. / E' saltato fuori il mio Costantino / con uno scodellino pieno di vino)¹⁵.

In chiusura desidero ringraziare sentitamente l'informatore, il quale da anni, porta avanti un'appassionata ed approfondita ricerca sulle proprie radici, con la speranza che questo mio scritto sia di stimolo per nuovi, necessari approfondimenti e possa portare a definire con precisione i nomi di quei Signorini, musicisti, che fecero "guadagnare" alla famiglia quel peculiare, straordinario soprannome: "i Pivèri".

NOTE:

¹ Bruno Grulli, in collaborazione con Luca Magnani e Paolo Simonazzi, "I suonatori di piva emiliana: anagrafe provvisoria" in "La Piva dal Carner", n.1/aprile 2013

² Marcello Conati, "Strumenti e balli tradizionali dell'Appennino parmigiano", in "Bologna incontri", n.2/1977

³ Bruno Grulli, "Uno strumento dimenticato, la piva dal carner" in "Il Cantastorie. Rivista di tradizioni popolari", n.30/1980

⁴ Testimonianza da me raccolta nell'aprile 2014

⁵ Enrico Dall'Olio, "Itinerari turistici della provincia di Parma. Volume secondo", Artegrafica Silva, Parma, 1976

⁶ Bruno Grulli, "La piva in val Baganza e dintorni" in "La Piva dal Carner", n.4/gennaio 2014

⁷ Bruno Grulli, in collaborazione con Giacomo Rozzi e Paolo Simonazzi, "La piva nelle valli dei Cavalieri e nelle Corti di Monchio" in "La Piva dal Carner", n.3/ottobre 2013

⁸ Il ricercatore Marco Porcella, nella sua opera, "Con arte e con inganno, l'emigrazione girovaga nell'appennino ligure-emiliano", Sagep, 1998, trascrive questo nome come: PAGANINO STEFANO

⁹ www.emigrazioneparmense.it

¹⁰ I cognomi DEL NEVO e DELNEVO, come si può desumere scorrendo velocemente l'elenco telefonico, sono ancora oggi parecchio diffusi a Borgotaro

¹¹ Giuliano Mortali e Corrado Truffelli, "Per procacciarsi il vitto. L'emigrazione dalle valli del Taro e del Ceno dall'ancien régime al Regno d'Italia", Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 2005

¹² www.esvaso.it, commento n.12 - 02/09/2013 all'articolo "La notte del ballo tradizionale"

¹³ Luigi Trombi (a cura di), "La scuola di Tarsogno. Ricerca sul tramonto della cultura popolare nell'alta valtarò", Cooperativa Nuovi Quaderni, Parma, 1975

¹⁴ Informatrice Dorotea Cardinali. Questo canto è stato inciso dal Gruppo Ricerca Popolare nell'album "Balla Ghidan" del 2000

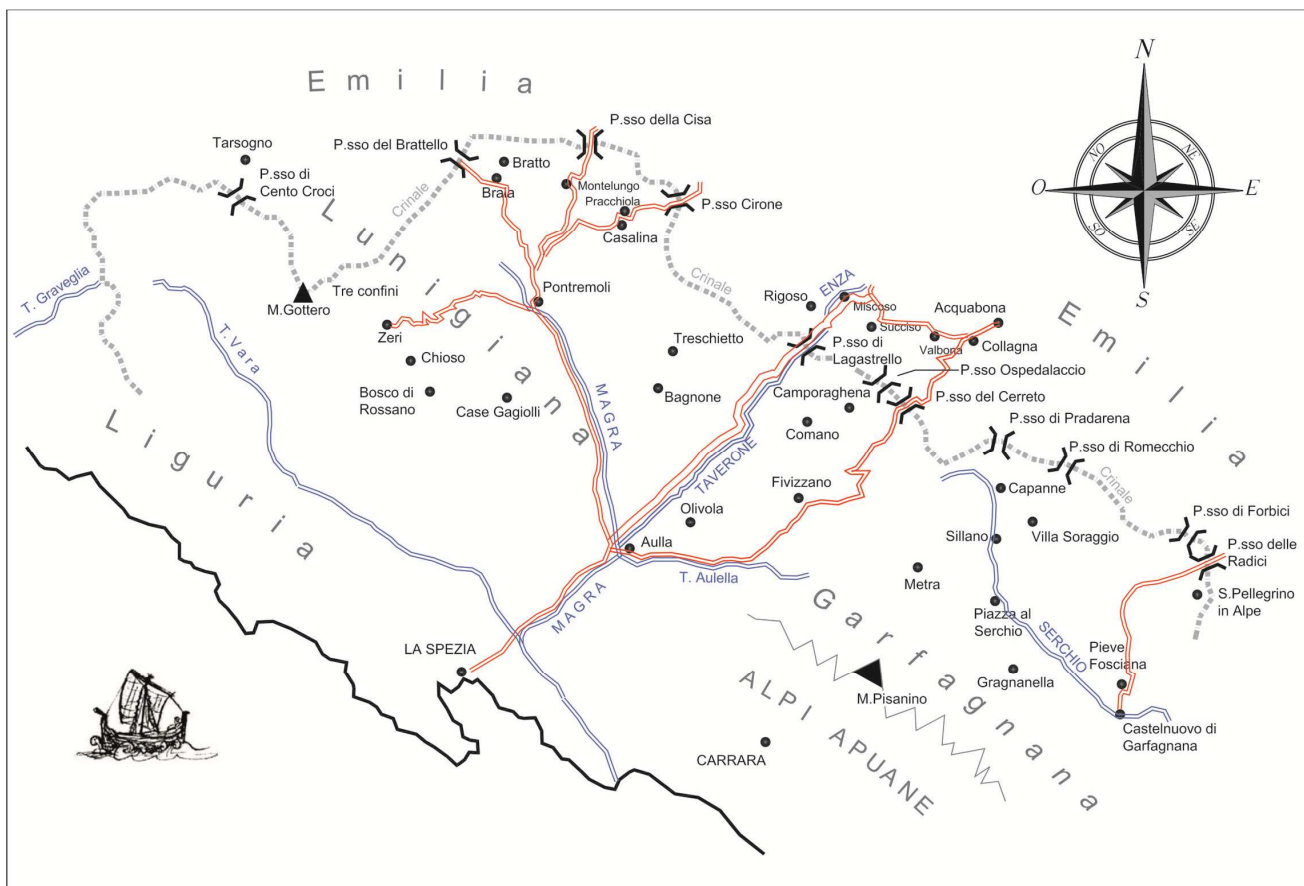
¹⁵ Raccontata da Antonio Bertolotti: "C'è stata una gran festa nel comune di Albareto (a 10 chilometri circa da Borgotaro n.d.r.) e un mendicante che veniva ad accattonare, ha raccontato questa filastrocca, e così mangiava anche lui qualche pezzo di torta"

LA PIVA TRA APPENNINI APUANE E MARE

di Bruno Grulli

Se esiste una zona denominata "delle Quattro Province" bisognerebbe pensare anche ad una "delle Tre Regioni" per i luoghi compresi tra il crinale dell'Appennino Nord Occidentale, le Alpi Apuane ed il Golfo Della Spezia dove si incontrano Liguria, Emilia e Toscana. In particolare ci riferiamo alla Lunigiana tra i cui confini mal definiti i dialetti delle tre regioni si mescolano e così pure le cose etnografiche.

Nell' Epoca Moderna la zona fu successivamente dominata da: signorie locali, Repubblica di Genova, Regno di Sardegna, Ducato di Parma-Piacenza, Ducato di Modena-Reggio, Granducato di Toscana, Principato di Lucca, Stati Napoleonici ed altri ancora. Quei territori gravitarono per molti aspetti storici e culturali sull'Italia del Nord ed in particolare sui due ducati emiliani (di Parma e di Modena) dei quali , per certi periodi, fecero parte prima dell'Unità d'Italia.



L'area tra il crinale, le Apuane ed il mare (MAPPA di FERDINANDO GATTI)

I passi del crinale tra Emilia e Liguria/Lunigiana/Garfagnana: Cento Croci, Bratello, Cisa, Cirone, Lagastrello, Ospedalaccio, Cerreto, Pradarena, Romecchio, Forbici, Radici furono per secoli scollinati da viandanti, pellegrini, greggi transumanti, mercanti, trasportatori di vino contenuto nelle "baghe" a dorso di mulo. Ai frequenti scambi facevano seguito i musicisti. A Miscoso e Succiso (Ramiseto - RE) giungevano per suonare "Gli Orbi" di Olivola (MS), un gruppetto di cinque elementi molto richiesto fino agli anni '30. A Succiso **17**

erano ricordati oltre gli "Orbi" anche un gruppetto di suonatori di Treschietto(MS), ed infatti, anche in quel paese sono ricordati suonatori locali di fisarmonica e violino. Ad Acquabona di Collagna (RE), attraversando il Cerreto, arrivava da Fivizzano(MS) il violinista Mérope. Ma gli esempi potrebbero continuare (1-2-3-4-5).

Anche la piva attraversava i passi. Da Sivizzano, nel basso Appennino Parmense, passavano suonatori di piva provenienti da Zeri che scendevano dal passo del Cirone e da Montelungo; costoro commerciavano anche in buonissime caciotte non sgrassate ed andavano a Parma a chiedere l'elemosina. Questo sarebbe avvenuto fino alla metà degli anni Sessanta (6-7-8). Anche in Alta Val d'Enza vennero visti suonatori di piva "...di passaggio... forse toscani, forse emiliani... chiedevano l'elemosina..." (9).... A Valbona (Collagna - RE) erano ricordati all'inizio del '900, suonatori di piva provenienti dal passo del Lagastrello (5) e così pure a Rigoso (Rimagna - PR)(9-10). E' altresì importante una testimonianza che afferma che a Cola (Vetto - RE) i suonatori di piva venivano ed erano provenienti dalla Toscana (11) confermando l'esistenza di un transito attraverso il passo del Lagastrello. Altri vennero visti a Trinità (Canossa-RE) provenienti dal passo del Cerreto (12) . A Miscoso ricordavano quando, prima del 1915, dalla Toscana (?) venivano con un orso che facevano ballare al suono della piva(2- 13).

Ma anche dall'Emilia verso la Lunigiana e la Garfagnana vi fu un traffico simile. A Metra(LU) ricordano "Zampognari Lombardi" (nel Nord-Ovest della Toscana per "Lombardi" si intendono tutti coloro che provengono dal versante nord del vicino Appennino, quindi gli emiliani). A Pellizzana di Pieve Fosciana(LU) tutti i vecchi presenti in una bottega di strada "... ricordano il passaggio di...zampognari...che

soffiavano in una pelle che si gonfiava...forse emiliani.....probabilmente attraverso i passi delle Forbici o delle Radici....dopo la prima guerra mondiale..."(14-15). Ambulanti, parmensi o della Lunigiana, sono segnalati a Bratto ed a Braia sulla strada del passo del Bratello, ed a Pracchiola ed a Casalina in Valdantena sulla strada del passo del Cirone(16-17).

A Camporaghena(MS), nel novembre del 1985, alcune anziane del luogo dichiararono che "...della piva se ne parlava...forse i più vecchi...ma noi non l'abbiamo mai vista..."; nel novembre del 1998 alcuni abitanti di Camporaghena confermarono che in paese si parlava di suonatori di piva, ma di passaggio(18).

Un transito di pive attraverso i passi della Emilia Occidentale dunque nella quale il passo del Lagastrello sembra essere l'ombelico. La strada che saliva dalla valle dell'Enza per scollinare al Lagastrello, fiancheggiare il Taverone e raggiungere l'antica Luni fu di grande transito fin dall' epoca romana ed ancora nel medio evo era nota come Transitus Carariae. Nell' 800 doveva essere molto frequentata e da più parti venne avanzata l' ipotesi di farvi passare la ferrovia per La Spezia.

A Gragnanella (LU), prima degli anni '70, "le zampogne" sarebbero apparse nella rappresentazione di Maggi"(19) ma questa notizia non ha alcun riscontro in altre manifestazioni simili, ed è quanto mai improbabile che la piva **18**

(o zampogna) sia stata usata nella rappresentazione dei Maggi (20). A Sillano, Soraggio, Piazza al Serchio (LU) della piva non ne hanno mai sentito parlare (21).

Se in Garfagnana la piva sembra praticamente inesistente diversa è la situazione in Lunigiana dove sono testimoniati suonatori stanziali.

A Pontremoli (MS) è segnalato attorno al 1930 un esecutore della " pastorella di natale" con piva o armonica (22) mentre una piva, col bordone sulla spalla, sarebbe stata vista a Comano nell'immediato 2° dopoguerra ed il suonatore era di luoghi vicini (23).

La segnalazione più importante è tuttavia quella riportata sulla diffusione del ballo della Pivata nella zona di Zeri il cui nome sarebbe abbinato all'uso della piva che in tempi lontani lo eseguiva; alcuni vecchi testimoni diedero anche una descrizione della piva che la assimila ai modelli emiliani ma nessun esemplare ne frammento di uno strumento proveniente da questi luoghi è stato rinvenuto. La piva localmente è detta anche "boga". Nella zona di Bosco di Rossano(Zeri) sarebbero stati segnalati alcuni suonatori(16). Secondo altre fonti letterarie da quelle parti era ancora ricordato, attorno al 1930, il suonatore di piva Michele Varesi di Chioso, detto Liserio che sarebbe stato famoso persino alla corte dei duchi di Parma(25). A Case Gaglioli (o Gaggioli) era segnalato un tale Papini (16-25-26).

Nella vallata del Graveglia (GE) infine si diceva che *".....il pastore della valle non suonava la cornamusa o il piffero,...la piva...., come facevano invece i pastori emiliani o toscani che, a memoria dei vecchi, apparivano ogni tanto sui crinali....."*; emiliani e toscani per i liguri della val Graveglia sono quelli della Val Magra e della val Taro(26).

NOTE

1) *Testimonianza di Andrea Dolci (classe 1891) raccolta a Miscoso (RE) l'8.4.1982.*

2)BG: *Appunti sui balli tradizionali e sui musicisti di derivazione etnica della Val d'Enza, in:Strenna Artigianelli 1988*

3)BG,*Contributi per una ricerca attorno alla musica,ai suonatori ed ai balli tradizionali in alcune aree dell'Appennino Luno-Garfagnino,in:Le Apuane n.17 – Massa 1989*

4) *Testimonianze di un gruppo di vecchi raccolte a Treschietto nel 1984*

5)BG:*Balli,strumenti,suonatori e canti tradizionali nel comune di Collagna,in:Librogiornale di Collagna,1982*

6) *Testimonianze raccolte a Sivizzano (PR) nell'agosto 2010*

7) *La PdC n.71/2010*

8)BG:*I suonatori e l'uso della piva in Val Baganza: Per la Val Baganza 2012*

9)BG:*Appunti sulla presenza della Piva dal Carner in provincia di Reggio Emilia, In:Strenna Artigianelli 1987*

10) AA.VV:*La piva nelle Valli dei Cavalieri e nelle Corti di Monchio, in La PdC n.3/2013*

11) *Testimonianza di Rina Curini (classe 1920) raccolta il 4.7.2010 a Vetto d'Enza*

12) *Testimonianza di Rodolfi raccolta a Trinità di Canossa(RE) nel febbraio 1978*

13) *Testimonianza di Gemma Torri (classe 1903) raccolta a Miscoso nell'aprile 1982*

14) *Note varie sulla piva, in la PdC n.9/1980*

15)BG:*Alcune note sull'area Apuana,in :Le Apuane n.2/1981*

16)Mauro Manicardi e Silvia Battistini:*Alla traditora, Associazione Tandarandan,2008*

17)BG.:*Le pive del Norditalia, in: Utrculus Nuova Serie, n.1 , 1° semestre 2014*

18) *Testimonianze raccolte a Camporaghena(MS) nel novembre 1985 e nel 1998*

- 19) *Informazione MR/1981*
20) *Colloquio con Giorgio Vezzani del 2007*
21) *Interviste varie nei citati luoghi del 1982*
22) *Valter Biella – Riccardo Gandolfi: Tra Val Baganza e Val Taro continua il viaggio attorno alla piva. In: Per la Val Baganza 2012*
23) *Testimonianza raccolta il 28/10/2006. Il 30 luglio 2012 il medesimo testimone dichiarò che non era certo che si trattasse di piva o zampogna ma una testimonianza che attesta che un suonatore di piva era stato visto nei dintorni di Comano (MS) venne raccolta nel bar Galletti di Crespiano (Comano).*
24) *Carlo Caselli, Lunigiana ignota, Arnaldo Forni Editore 1933*
25) *Blog "antiga damand la piva dal carner" attivo da luglio ad ottobre 2011*
26) *Anagrafe suonatori di piva, in La PdC NS n.1/2013*
27) *Hugo Plomteux, Cultura contadina in Liguria: la val Graveglia, Sagep, Genova 1980.*

Si ringraziano: FERDINANDO GATTI, PIERPAOLO NANI, EMILIA TONARELLI

LA PIVA NELLA BASSA MANTOVANA

di LUCA LODI E NICHOLAS MARTURINI

(I MUSICANTI D'LA BASA – SAN BENEDETTO PO - MN)

Fin dove si è spinta la Piva nella cultura Mantovana? C'è qualcuno che può raccontarci della "Pivarsana" (piva reggiana) come strumento tradizionale anche di Mantova?

La Piva, strumento della tradizione musicale emiliana, è rimasta molto legata alle realtà delle provincie di Parma e Piacenza e, solo marginalmente come strumento di passaggio, di Reggio Emilia; ma la vicina Bassa Mantovana, il trait d'union tra Lombardia ed Emilia Romagna, ha mai visto come proprio questo strumento?

Precedenti ricerche, effettuate da Gabriele Ballabeni (1945-2007) nel 1980, non si erano spinte oltre confine, ma già vi si poteva intuire una risposta alle nostre domande: infatti, nell'articolo "Pive sul Po? (PdC n.7/1980) i due ex carrettieri intervistati, tali Catellani Giovanni (1913) e Lorenzini Dino (1910) di Reggiolo, affermavano di non aver mai visto ne sentito parlare di suonatori di Piva nella zona, non escludendone tuttavia l'esistenza.

Sempre in quell'articolo viene presa in considerazione la possibilità che alcuni suonatori girovaghi di origini venete venissero occasionalmente nel basso mantovano con uno strumento molto simile ad una Zampogna; anche questo, però, non viene ne smentito ne confermato.

Una prima certezza, o almeno così sembra, ci arriva quando in un precedente numero della "Piva dal Carner" viene riportata un'interessante testimonianza di un cittadino di Moglia (MN) che vede la Pivarsana comparire per la prima volta in un modo di dire del luogo che sembra disprezzare lo strumento: «Ma làsa star ste Pivarsane!» : il riferimento è volto all'intervento di Vongunten dal titolo "Le Pivarsane" (PdC N.S. n.3/2013).

La conferma dell'esistenza di questo modo di dire ci viene data dalle nostre ultime ricerche che aggiungono un altro piccolo pezzetto al puzzle.

Davide Nigrelli (classe 1952), importante figura della realtà musicale di San Benedetto Po (MN), racconta di quando da piccolo (a cavallo degli anni '60), discutendo di musica in famiglia, lo zio Ugo Nigrelli (1909-1985), suonatore di bombardino e originario di Moglia (MN), parlava della Piva come di un antico strumento della tradizione popolare; ma già allora in disuso o comunque molto raro da vedersi.

Nonostante la Piva sembrasse essere un'irraggiungibile leggenda, Ugo descriveva molto bene il suo particolare suono che molti allora ricordavano come stridulo, quasi starnazzante, sicuramente molto grezzo e per alcuni anche talvolta fastidioso; suono che spiega molto bene i connotati che la Pivarsana assume nel detto sopracitato.

La testimonianza di Nigrelli deve, però, essere contestualizzata ad una zona ben definita della provincia di Mantova; infatti, nonostante le numerose indagini, non possiamo ancora collocare la Pivarsana al di fuori delle strette vicinanze con il confine emiliano: non siamo riusciti a trovare qualcuno che ricordasse, anche vagamente, il termine "Pivarsana", al di fuori della zona di Moglia.

Il motivo è intuibile: gran parte dei suonatori o in generale delle persone che potevano ricordare, purtroppo non c'è più e quei frammenti di ricordi lontani devono essere percorsi all'indietro di almeno 3 generazioni per poter toccare con mano la tradizione di questo strumento.

Altre interessanti notizie sono emerse dall'intervista a Quinto Bussolotti (1932) falegname, mobiliere e soprattutto fisarmonicista di Schivenoglia (MN), che nonostante la sua intensa attività di suonatore non ricorda nemmeno lontanamente di aver visto o sentito parlare di Pivarsana. Quinto, grande amico e stimatore di Carlo Venturi, ci conferma che la sua generazione era già legata al mondo del liscio d'autore; nella realtà popolare di Mantova, infatti, si era ben diffusa questa nuova moda musicale che ebbe tanto successo da scansare ed emarginare il tradizionale repertorio di balli antichi, salvo per quei due o tre canti popolari che venivano intonati durante le feste.

Un altro curioso racconto di Bussolotti, che ci aiuta a definire il carattere culturale della Bassa Mantovana, è la storia di "Suplin e "L'örbisìn", due personaggi della zona che amavano girare per le campagne a suon di musica; il Sig. Zeppellini di Poggio Rusco (MN), detto "Süplìn", suonava il clarinetto in Sib.; mentre Ettore Bussolotti, detto "L'örbisìn" e zio di Quinto, lo accompagnava con una particolare fisarmonica semitonale costruita a San Giacomo delle Segnate (MN) dalla ditta "Celino Bratti"; ditta che smise di produrre strumenti a cavallo tra il 1913 ed il 1915.

Il fatto che ben prima del 1915 esistesse una ditta di fisarmoniche mantovana, ci suggerisce che già in quel periodo fosse la fisarmonica lo strumento principe (accompagnata dal violino, dal "Lirone" -contrabbasso- e talvolta anche dalla chitarra) anziché la Piva, la quale, magari poteva prendere parte dello scenario della Bassa nei secoli prima del '900.

Volendo quindi rispondere alle domande poste in incipit, si potrebbe di certo dire che la cultura musicale e popolare delle zone a stretto confine con l'Emilia siano state fortemente influenzate da quest'ultima, tanto da far proprio anche la memoria arcaica e leggendaria di uno strumento tipicamente emiliano come la Piva; allontanandosi, invece, dal confine sembra che la Piva abbia avuto una presa molto minore tra la gente cedendo alla forza della fisarmonica e delle nuove tendenze musicali oppure si può ipotizzare che la Piva nello scenario della Bassa non si sia mai vista. Nessuno può dire che la Pivarsana non esistesse anche nel cuore delle terre lombarde oltre Po, ma al tempo stesso nessuno può dire l'opposto; probabilmente si sarebbero potute ottenere informazioni più chiare se si fosse cominciato a ricercare molto tempo prima

Si ringraziano: Davide Nigrelli, Quinto Bussolotti e Dino Raccanelli per la loro generosità e disponibilità; Gabriele Ballabeni per aver intrapreso per primo le ricerche verso il mantovano e Vongunten per aver raccolto l'interessante modo di dire a Moglia. Un ultimo grazie alla redazione della "Piva dal Carner" per averci dato la possibilità di cimentarci in questa ricerca. (30.3.2014)

AGGIORNAMENTI (4)

La ricerca di Marco Bellini pubblicata in questo numero della PdC e la rilettura del libro di Marco Porcella: "Con arte e con inganno, l'emigrazione girovaga nell'appennino ligure-emiliano" nel quale si accenna ad un sedicenne GIOVANNI ROSSI suonatore di piva, ci inducono a modificare nuovamente l'anagrafe proposta nella PdC n.1 del 2013. I nuovi probabili suonatori sono 5 e li annotiamo in attesa di produrre, in uno dei prossimi numeri della PdC, una nuova anagrafe aggiornata.

43 bis) ANTONIO SIGNORINI di Borgotaro (1823 – 1905)

43 ter) forse un altro membro della famiglia SIGNORINI di Borgotaro attivo nell'800 (potrebbe essere DOMENICO :1861-1902)

50 bis) DEL NEVO GIACOMO, attivo in Val Taro tra il 1788 ed il 1792

50 ter) PAGANINA STEFANO, attivo in Val Taro nel 1789

50 quat) GIOVANNI ROSSI, attivo a 16 anni a metà '800, non collocato

HANNO COLLABORATO AI PRIMI 5 NUMERI DELLA NUOVA SERIE DELLA PIVA DAL CARNER

GIANCORRADO BAROZZI (MN- nn.1,3,4,5)

MARCO BELLINI (PR-n.5)

GIORGIO BOCCOLARI (RE - n. 3)

SANDRA BONINELI (BG - n.1)

GIAN PAOLO BORGHI(BO - nn.1,5)

ANTONIETTA CACCIA (IS - n.2)

ANTONIO CANOVI (RE - n.5)

NICOLA CANOVI (RE - n.1)

ETTORE CASTAGNA (BG/CZ - n.1)

PIETRO CHIAPPELLONI(PC - n.2)

STEFANIA COLAFRANCESCHI (ROMA-n.4)

ENZO CONTI (AL - n.2)

VITTORIO DELSANTE (PR - nn.3,4)

CIRO DE ROSA (NA - n.2)

SALVATORE ESPOSITO (NA - n.2)

ANTONIO FANELLI (CB - n.5)

GIOVANNI FLOREANI (UD - n.1)

LORELLA FORMENTINI (RE - n.2)

LUCIANO FORNACIARI (RE - n.4)

GABRIELE FRANCESCHI(RE - n.1)

PAOLO GALLONI (PR - n.4)

FERDINANDO GATTI (MO - nn.1,2,3,4,5)

MAURO GERACI(ME - n.3)

ENZO GENTILINI (RE/MO - n.1)

GIOVANNI GILLI(RE - n.5)

CLAUDIO GNOLI (PV - n.1)

BRUNO GRULLI(RE - nn.1,2,3,4,5)

MARIO CARMELO LANZAFAME (RE - n.1)

LUCA LODI (MN - n.5)

JESSICA LOMBARDI(AR - n.2)

LORG (RE - n.1)

LUCA MAGNANI (PC - nn. 1,2)

MARCO MAININI (RE - n.3)

NICHOLAS MARTURINI (MN- n.5)

CLAUDIO DADO MORA (MN - n.2)

BRUNO PIANTA (TV/GR - n.4)

EMANUELE REVERBERI(RE - n.2)

GIACOMO ROZZI (PR - nn.2,3,4,5)

PAOLO MARIA RUFFINI (RE - n.2)

GIANLUCA SALARDI (MO/MI - n.2)

GLORIA SERENI (AR - n.2)

PAOLO SIMONAZZI(RE - n. 1,2, 3,4)

PLACIDA STARO (BO - nn.1,5)

ANDREA TALMELLI(RE/PR - nn.1,3)

ROBERTO TOMBESI (PD - n.4)

ALBERTO TONDELLI (RE - n.2)

FABIO TRICOMI (CT/BO - n.5)

RICCARDO VARINI (RE - n.1)

GETTO VIARENGO (GE - n.1)

MARCO VECCHI (RE - n.5)

PAOLO VECCHI(RE- n.1)

VONGUNTEN (MN - n.3)

UGO ZAVANELLA (MN- n.4)

CONTRIBUTI

TÓSET PIOCÍÓON !

Il gruppo del Nuovo Canzoniere Cavriaghese negli anni della contestazione '65/69

di GIOVANNI GILLI

Primavera 1969, Cinema Teatro Nuovo di Cavriago. La sala era gremita di gente curiosa e un po' scettica. Sul palco quattro musicanti-cantanti e una decina di figuranti rappresentavano lo spettacolo del Nuovo Canzoniere Cavriaghese 'Se questo è un uomo'. Jones Reverberi detto Jones il Lungo, l'Uomo Proletario, un bel Cristo biondo dai capelli lunghi alto due metri, era già caduto due volte in ginocchio al centro del palco, prostrato dai colpi di chitarra e di batteria dello sfruttamento capitalista e imperialista. Come da copione, al terzo crollo urlò, con le braccia aperte protese verso il pubblico: "Che cosa deve fare un uoomoooo!". Pronta si levò una voce stentorea dalla platea: "Tòset, piociòon!" (1) ... e sala e palco scoppiarono in un liberatorio sghignazzo. Liberatorio, ma non irridente, perché prima, e anche dopo, la tensione fu reale, le canzoni evocative e lo spettacolo coinvolgente.

Tutto era cominciato quattro anni prima. Dante Borghi, Gianni Flisi, Giulio Cerioli e il sottoscritto, stanchi dell'attività puramente ricreativa della 'FGCI dei bigliardini' - sempre più simile a quella dei circoli parrocchiali - pensarono di fare qualcosa di diverso dai soliti bolsi comizi per denunciare la guerra americana in Vietnam. Già nel '63 era scoppiata la contestazione studentesca in America e si cantava in tutto il mondo "We Shall Overcome" e "Blowin' in the Wind" con Joan Baez e Bob Dylan contro la guerra, ma il nostro gruppo - anche per 'non fare troppo gli americani' - utilizzò subito le canzoni di Rudi Assuntino "La rossa provvidenza" (chiamata anche "Le basi americane") e "L'uomo che sa", in realtà una libera traduzione di "Masters of War" di Bob Dylan, uscite proprio quell'anno, il 1965. E poi l'altrettanto famosa "Noi lo chiamiamo Vietnam", composta da Fiorenzo Carpi su parole del poeta Mario Socrate appositamente per la grande manifestazione di Roma del 27 marzo 1967 contro la guerra americana in Indocina.

FOGLIO VOLANTE



Conoscemmo così il Nuovo Canzoniere Italiano di Ivan Della Mea, Giovanna Marini, Gualtiero Bertelli, Paolo Ciarchi, nato nel 1962 e il gruppo 'Cantacronache', formatosi ancora prima, alla fine degli anni '50, al quale parteciparono musicisti, artisti, scrittori e poeti come Fiorenzo Carpi, Sergio Liberovici, Fausto Amodei, Michele Straniero, Giorgio Strehler, Italo Calvino, Franco Fortini. Un'esperienza musicale militante, alternativa alla canzone commerciale dei Festival di San Remo, che si poneva l'ambizioso obiettivo di costruire una cultura musicale nuova, basata sul recupero della tradizione contadina e operaia, socialista, comunista e anarchica, della resistenza e dell'internazionalismo proletario.

Canzoni come 'Qualcosa da aspettare' di Fausto Amodei e 'Quella cosa in Lombardia' di Franco Fortini/ Fiorenzo Carpi, o ballate come 'Oltre il ponte' di Italo Calvino/Sergio Liberovici e 'Per i morti di Reggio Emilia', sempre di Fausto Amodei, sono ormai dei classici, esempi insuperati di canzoni narrative o epico-liriche, evocatrici di momenti politici drammatici (la Resistenza, l'uccisione dei manifestanti contro il Governo Tambroni) o di condizioni esistenziali e sociali (l'amore di coppie operaie, dopo l'uscita dal lavoro, o "nella nebbia gelata, tra l'erbetta" delle nuove periferie urbane).

Tutti temi volutamente omessi nella discografia commerciale e nelle rassegne musicali della neonata Televisione Italiana (1954), che invece il Nuovo Canzoniere Italiano riprese con vigore, accompagnando la militanza 'politico-canora' con la ricerca approfondita della tradizione musicale popolare e sociale nelle varie regioni italiane, fino alla creazione nel 1967 dell' Istituto Ernesto de Martino, centro di documentazione e conservazione tutt'ora operante.

Il lavoro di ricerca e quello di nuove composizioni furono per anni talmente intrecciati, che a mio avviso molte delle loro canzoni hanno quasi naturalmente (ma in modo originale, autentico) assunto le cadenze e gli schemi musicali della tradizione popolare. Si confronti ad esempio "O cara moglie" di Ivan Della Mea (1966), con "Le otto ore", nata nel 1906 su un vecchio motivo risorgimentale. Tradizione popolare, ma anche colta: vedi la struggente "Nina ti te ricordi" di Gualtiero Bertelli (1965), moderna 'barcarola' veneziana (ricorda più Mendelssohn che Offenbach).

Quando arrivò il 'Sessantotto' il N.C.I. era già attrezzato, politicamente e musicalmente, per raccontare le università occupate, i picchetti davanti alle fabbriche, le manifestazioni e i cortei di piazza. Soprattutto Paolo Pietrangeli, entrato nel N.C.I. nel 1966, cantò le lotte del movimento studentesco con una singolare empatia e condivisione delle sue pulsioni. Accanto a pezzi troppo ideologici ('Mio caro padrone domani ti sparo') che non reggono alla distanza, compose invece canzoni come 'Contessa', divenuta l'inno del movimento studentesco, capace ancora oggi di evocare la tanto cercata unità studenti-operai e di trasformare l'ideologia in tensione utopica; o come 'Valle Giulia', cronaca delle cariche poliziesche a Roma, dal ritmo frenetico e incasinato come la realtà di quegli anni.

E il gruppo di Cavriago? Beh, noi eravamo uno studente e tre operai, dei quali due (Dante e Gianni) già suonavano in un complesso semiprofessionale 'da balera', e questo ci aiutò non poco a raggiungere un livello di esecuzione presentabile. Cominciammo girando per i circoli FGCI e le Case del popolo a proiettare diapositive sul Viet-Nam e sulle altre lotte d'indipendenza che allora sconvolgevano il mondo, accompagnandole con un commento parlato e musicale. Il 'popolo della sinistra' si riconosceva in quelle storie cantate e ci accoglieva ovunque con simpatia e partecipazione, anche perché in provincia non credo che ci fossero allora altri gruppi che eseguissero repertori analoghi, o per lo meno noi non ne avemmo notizia.

L'interesse riscontrato ci fece continuare con i nostri spettacoli, in realtà piuttosto modesti, fino alla svolta del 1968. Quell'anno, durante l'occupazione dell'Università di Parma, conobbi Gigi Dall'Aglio, un regista e attore del Centro Universitario Teatrale, oggi un affermato regista teatrale professionista, che stava già studiando e rappresentando autori teatrali antifascisti come Brecht, Schwarz e Peter Weiss. Gigi si appassionò all'idea di realizzare uno spettacolo basato sulle nostre canzoni. Così nella primavera del '68, per molte sere di fine settimana, venne al Circolo FGCI di Cavriago a lavorare con noi, pagato a vino, pane e salame. Le esigenze del copione che costruimmo insieme resero necessario affiancare al gruppo musicale

dei figuranti che portassero in scena bandiere, che commentassero le nostre canzoni con quadri scenici e con la declamazione di frasi alla Brecht o alla Weiss.

Ne venne fuori uno spettacolo alla 'Ci ragiono e canto', che Dario Fo e il Nuovo Canzoniere Italiano stavano già portando in giro per l'Italia. Certo non avevamo la loro professionalità, ma grazie a Gigi lo spettacolo aveva un capo e una coda, e una sua dignità. Così, per due anni andammo a rappresentare lo spettacolo nei teatri e nelle feste de l'Unità come un vero e proprio complesso teatrale, con un discreto successo. La sera del 20 maggio 1968 suonammo e cantammo al 'Palazzetto dello sport' di Reggio Emilia, gremito di gente che festeggiava la grande avanzata del PCI alle elezioni politiche (+ 5% assieme al neonato PSIUP, però a spese del PSI, non della DC). Venne a riprenderci anche una televisione 'tedesco-occidentale', che nessuno di noi purtroppo è ancora riuscito a rintracciare (2).

Sull'onda dell'entusiasmo, ci trasferimmo stabilmente nel Cinema Teatro Nuovo di Cavriago, dove fondammo il 'Centro di nuova cultura', aperto a tutti i giovani del paese, non solo ai comunisti, e gestimmo la programmazione teatrale del Cinema, chiamando finalmente Dario Fo con 'Ci ragiono e canto' e anche con 'Mistero Buffo'.

L'attività del gruppo teatrale e del centro culturale diede una scossa al clima soporifero del paese e portò i temi della contestazione studentesca in una realtà che non aveva neanche le scuole medie.

Un fatto, che oggi sarebbe curioso, ma che denota il clima di scontro di quegli anni, fu la 'schedatura' di Jones (non Ivan, come scrisse il giornale) Scalabrini, un giovane cattolico del nostro gruppo da parte della fabbrica dove lavorava, la Lombardini.

Il Partito ci lasciò fare, ma con una certa preoccupazione, molti sospetti e qualche screzio, anche perché mal digeriva gli spettacoli di Dario Fo e Franca Rame, che criticavano il PCI e avevano tenuto "comizi comunisti mascherati da spettacoli all'interno del Municipale e ...avevano imperversato in teatri della provincia: a Cavriago, Novellara..."(3). Erano, queste, parole di un quotidiano allora conservatore, ma vi erano benpensanti e conformisti anche tra



L'Unità, 29 novembre 1968, pag. 6.



L'Unità, 30 luglio 1969, pag. 6

i 'compagni'. Franco Piccinini, che nello spettacolo urlava ad un *marine*: " il tuo uccello fa di te un uomo, non il tuo fucile!", mi ha ricordato che alla Festa de L'Unità di Bibbiano i compagni del Partito avevano contestato quella frase come sconcia, ma il segretario provinciale Rino Serri li aveva redarguiti come 'bigotti' e ci aveva sostenuto.

Portammo lo spettacolo in giro per la provincia, con episodi gustosi. Al Cinema-teatro di Castelnuovo Sotto il gestore, alla terza caduta di Jones il Lungo, irruppe sul palcoscenico urlando "Fermate tutto!, mi fate crollare il Cinema!". La rappresentazione più 'ruspante' la facemmo alla Festa de L'Unità del Buco del Signore: non c'era il palco, ci piazzarono su una riva in prossimità del curvone per Scandiamo e allo spettacolo partecipò anche una nutrita schiera di galline becchettanti tra i nostri piedi. Non potemmo adontarci, perché la stessa sorte era toccata prima di noi al comizio del mitico sindaco di Reggio Renzo Bonazzi.

Come la contestazione studentesca e operaia, così anche il nostro gruppo e il centro culturale cessarono l'attività alla fine del 1969. Gianni Flisi fu cooptato nel direttivo di sezione del PCI,

poi eletto nel Consiglio Comunale (e poi Sindaco), io pensai a laurearmi e 'partii soldato' e tutto si sciolse come neve al sole.

Note

(1) **piociòon** in dialetto cavriaghese: si intende una persona con capelli lasciati crescere in modo eccessivo e incolto; negli anni della contestazione veniva attribuito ai "capelloni").

(2) Vedi 'l'Unità' del 17 aprile 1969, pag. 6.

(3) Vedi la 'Gazzetta di Reggio' del 10 dicembre 1968, pag. 6.

LA FESTA DI SAN GIOVANNI e la "mbrenda ed San Gvan" di Giacomo Rozzi



La foto proposta ci è stata fornita da Olga Battaglioli, figlia di Ubaldo nato nel 1885 ed è stata scattata a Monchio delle Corti probabilmente negli anni '20. Ritrae una scena campestre: al centro un "sonador" con la fisarmonica attorniato da adulti e due ragazzini. Sulla destra si nota un pagliaio di fieno in allestimento, in primo piano si possono notare due attrezzi: il rastrello di legno e un forcone a testimoniare il momento della raccolta del fieno in quel prato. Il personaggio maschile in piedi con in mano una vanga è Pietro Battaglioli (Pedron) e la donna in alto sulla destra è Irma Battaglioli (sorella di Pietro e zia di Olga).

Riteniamo molto probabile che l'occasione di poter disporre di un "sonador" munito di fisarmonica, possa essere riferita al 24 Giugno, giorno in cui si festeggia San Giovanni Battista: al pomeriggio ci si radunava, fra contadini, in un campo ben preciso e si faceva una piccola festa con merenda detta da tutti *la mbrenda 'd San Gvan*, che era una prerogativa dei ragazzi, ma anche da adulti desiderosi di fare festa; per i bimbi e i giovani era l'occasione, unica in tutto l'anno, di consumare insieme con gli amici convenuti su di un prato una succulenta merenda più ricca del solito, concessa dagli adulti, con la possibilità davvero **26**

unica di bere anche una aranciata! Tutto continuava sino a sera con canti, scherzi, risate e a volte la presenza di qualcuno che sapesse suonare una fisarmonica oppure un'armonica a bocca creava il presupposto per lanciarsi in un libero ballo sul prato.

Un'altra antica tradizione, in uso nelle Corti di Monchio, vuole che il mattino di San Giovanni al mattino presto, ci si debba alzare per andare a vedere il sorgere del Sole, perché pare proprio che quel mattino il Sole offra uno spettacolo inconsueto e chi lo osserva attentamente ha l'impressione di notare un suo tremolio. Infatti, come affermavano i nostri vecchi, "*el Sol al'alba ed San Gvan o bala*" (il Sole, all'alba di San Giovanni, balla) e questa rappresentazione è dovuta alla gioia (del Sole) di festeggiare il Santo che ha battezzato Gesù..

La mattina stessa ci si deve anche bagnare il volto con "*la guasa ed San Gvan*": la rugiada che è caduta durante la notte, perchè la credenza popolare afferma che: la rugiada di quel attino, per intercessione di San Giovanni, abbia il potere di mantenere il corpo sano per tutto l'anno.

DUE O TRE MISURE DI PIVA.

SUGGERIMENTI NOTTURNE SU UN BALLO

di PLACIDA STARO

I misura: quale pratica, oggi?

Questo intervento si rivolge a un pubblico di appassionati dello strumento omonimo; un lettore che, giustamente, si chiederà: esiste un collegamento tra le *pive* – strumenti – e la forma coreutica *piva*? Soprattutto, esiste la specifica forma coreutica? In questi anni si è parlato di quest'argomento come divagazione a margine di documenti frammentari. Mi allineo a questa consolidata tradizione. Il tempo della storia sembra azzerarsi quando si accostano interviste e ricordi raccolti negli anni '70 e '80 del Novecento da informatori – la cui memoria risale ai primi del secolo XX – a citazioni letterarie e fonti iconografiche dall'antichità in poi. Il *ballo della piva*, o anche la *pivata*, ricordati da suonatori e informatori delle Valli dei Cavalieri incontrati da Bruno Grulli e da altri ricercatori, non sono più. Sono stati, in passato; oggi sono regno della memoria, del racconto, della leggenda e del mito, in alcuni casi del sogno. Non si parla quindi di una pratica in uso, né di ricostruzione storica, ma di collezionare informazioni per ipotizzare, sulle tracce di una tradizione interrotta, la riformulazione di un nuovo repertorio, la creazione di una coreografia. Una coreografia è data dall'insieme di posture, motivi di spostamento (passi), gesti, figurazioni e struttura coreutico-musicale e, soprattutto, dall'intenzione rappresentativa ed espressiva che si nutre del linguaggio simbolico di chi danza e di chi partecipa alla danza.

Alla scomparsa dei musicisti può rimanere memoria dei loro atti musicali negli strumenti, negli oggetti, nella trascrizione delle loro musiche. In tempi più recenti possiamo attingere alla registrazione delle loro musiche e a qualche immagine fotografica o iconografica. Per il balletto colto abbiamo trascrizioni, disegni di scena e coreografie annotate a partire dal XVI secolo. Per la danza di tradizione popolare le fonti per il passato sono sporadiche e limitate a qualche riproduzione iconografica, qualche descrizione d'ambiente, concepita in ambito colto. La documentazione audiovisiva della danza di tradizione popolare inizia con il XX secolo, e, salvo eccezioni quali i filmati dell'Opera Nazionale Dopolavoro, nel secondo dopoguerra. Anzi, non a caso si può parlare di documentazione audiovisiva della danza solo dalla democratizzazione dei mezzi di riproduzione tecnica, in altre parole dalla fine degli anni '70 del XX secolo. Non abbiamo quindi memoria diretta né delle posture, né dei motivi di spostamento, né dei gesti, né delle figurazioni e nemmeno della struttura coreutico-musicale e, soprattutto, non abbiamo percezione di quale fosse il senso del danzare la *piva*. Non possiamo ricostruire cosa fosse quel ballo, se non vi abbiamo partecipato direttamente. La danza irrimediabilmente scompare quando finiscono il tempo del suo accadimento e l'arco vitale dei suoi protagonisti. La tradizione di danza scompare quando non si condivide più il linguaggio gestuale come portante di significato e senso di vita comunitaria

Che cosa significa ciò? Che anche con descrizioni e testimonianze orali o scritte, solo l'immaginazione e operazioni d'inferenza possono portare a riattualizzare un ballo. Il linguaggio musicale è comunque frutto di specializzazione, quello della danza di tradizione popolare lo è solo in alcuni casi molto ritualizzati, non nella sua essenza di linguaggio condiviso in una pratica corrente. Nel momento in cui cadono la pratica corrente e l'esistenza di momenti condivisi che la originano – la famiglia allargata, la veglia, l'osteria, la pastorizia infantile e via dicendo – senza essere sostituiti da altri tempi di

condivisione comunitaria del lavoro e della quotidianità, viene meno l'intero linguaggio gestuale condiviso, quindi la danza.

Per finire questa fase divagatoria: la pratica della musica strumentale e degli strumenti musicali è da sempre al servizio del linguaggio di danza condiviso dalla comunità. Uno strumento resta vitale fin quando rimane funzionale alla musica d'uso. Altrimenti decade dalla pratica ed è convertito in qualcosa di più utile, come tutti gli oggetti, o bruciato. Ecco perché le operazioni di contaminazione sono oggi le più funzionali alla sopravvivenza delle pratiche musicali. Se Luciano Ligabue, o altre *rock stars*, adottassero la *piva*, i giovani, oggi determinatori del mercato coreutico-musicale, probabilmente si tramuterebbero in tanti seguaci di pivari e pifferai. Il loro linguaggio coreutico – un linguaggio mediato dal misto di danze a schiera e ricerca della danza estatica oggi proprie della categoria – produrrebbe nuove *pive*. Se lo strumento della *piva* e i suoi protagonisti scelgono la strada della specializzazione performativa, cercando di riprodurre, lecitamente, ma elitariamente, musiche desuete e sconosciute ai più, questo non richiede una validazione coreutica, perché parte del bacino della musica di creazione o ricreazione "da ascolto". Quando oggi si cerca cosa mai potesse essere il ballo della *piva* ci "insognamo" come direbbero qui in Appennino, una realtà di cui si sente il bisogno per completare la nostra esperienza conoscitiva. Si vuole quindi completare un'attività performativa – di pochi – riempiendo di gesti i suoni, come prima si sono riempiti di suoni le ane e gli strumenti. Non si pensa certo di restituire ad un'intera comunità il piacere e il senso della danza, ma di rappresentare visivamente un nuovo mondo sonoro e di relazioni personali. Se si ritiene quindi necessario dar corpo ad una pratica attraverso un immaginario, cerchiamo almeno di renderlo un bel sogno e non un incubo.

Per concepire quindi una "prima misura di *piva*" è indispensabile sapere perché lo si desidera e poi domandarsi se si hanno gli elementi per produrre una coreografia coerente. Servono i suoni, il linguaggio musicale, il senso del far musica e poi il linguaggio gestuale idiomatizzato, le unità di movimento, i gesti connotativi e quelli simbolici. La ricerca viene condotta in quei frammenti di conoscenza che derivano dalle musiche tramandate e trascritte come *piva*, o per *piva*, dalle memorie di seconda e terza mano, dalle fonti iconografiche, dalle descrizioni e dai rimandi nell'arco di almeno sei secoli. Se lo scopo è fruire di uno strumento per una pratica coreutica, non è più produttivo cercare di creare la musica adeguata per la pratica di danza oggi corrente? Questo ha da sempre garantito la sopravvivenza della categoria specializzata dei suonatori. Una tecnologia diventa desueta quando non ha più senso di esistere. Se però lo strumento in sé ha un contenuto simbolico, e la *piva* evidentemente lo ha, per lo meno per qualcuno, la ricerca del ballo serve senz'altro ad aumentare il bacino di utenza e quindi di consenso sociale dei suoi cultori. La prima misura del nostro ipotetico ballo della *piva* ha quindi un valore dimostrativo e una funzione rappresentativa.

II misura. Frammenti di conoscenza

---il ballo è tra uomini e donne e le più famose ballerine ricordate sono appunto donne...ad Urzano(PR) ce n'era una famosa perché riusciva a fare dei salti pazzeschi ...nel Piacentino la moglie di Giovanni Draghi tale MARIA GROPELLI era una straordinaria ballerina di *piva* (AA.VV.: PdC NS n. 2/2013,pag.:41).....

In questa rivista, e negli scritti dei cultori ed esperti della materia, si trovano frammenti d'informazioni che sono connotazioni, non informazioni, relative al *ballo della piva*.

Dalle trascrizioni musicali e nelle registrazioni di musica strumentale dette e definite *piva* si ottengono informazioni frammentarie relative ad alcuni aspetti delle esecuzioni coreutiche: il tempo di esecuzione, il fraseggio melodico e lo schema ritmico di riferimento. Dai racconti si desumono note e ricordi riguardo al contesto, al senso, alla gestione dello spazio, alle formazioni e figurazioni in uso nella danza, ad alcune posture assunte da uomo e donna, ad alcuni gesti ritenuti idiomatizzati.

Mancano totalmente: la corrispondenza tra struttura coreutica e struttura musicale, la costruzione dei passi di spostamento, la connotazione della danza in termini di uso dello sforzo fisico, la successione delle figurazioni nel tempo e nello spazio.

Dalla lettura delle informazioni, da testimonianze orali e dall'ascolto delle registrazioni, infine dalla lettura delle fonti storiche ho dedotto i seguenti dati, che ognuno potrà confermare, integrare o sconfessare liberamente.

Dalle testimonianze riportate per l'area reggiana e piacentina emergono per la pratica di ballo della *piva* memorie iconiche. Queste riguardano:

- a. Le posture assunte: mani sui fianchi per le donne, posizione eretta per gli uomini e per le donne
- b. Gesti di collegamento di figurazione: gesto del braccio sopra la testa – figurazione altrimenti detta "pastorella"; giro di braccia sottobraccio
- c. Gesti di carattere espressivo: battere delle mani dell'uomo sotto le ginocchia, sempre per l'uomo "colpo di braccio in aria".

- d. Tipologia degli appoggi al suolo: pesanti o saltati (Uomini? Donne? Prima uno e poi l'altro? O l'uno o l'altro?)
- e. Distanza e posizione degli esecutori: coppia singola staccata
- f. Formazione delle performance: solistiche o a coppia singola (mista? Solo mista o anche solo uomini o solo donne?) disposti frontalmente.
- g. Lunghezza delle esecuzioni e "prova di resistenza" – probabile successione dei danzatori durante il ballo.
- h. Nessuna connotazione specifica inerente contenuti sessuali

L'esame delle strutture musicali fornisce altri dati, anche in questo caso da integrare, sconfessare o discutere:

- a. Presenza di almeno due modelli di struttura ugualmente riferiti come *piva* o *da piva* il primo con una struttura bipartita che alterna un motivo più lungo, lento e scandito a uno più corto, veloce e scorrevole, il secondo con struttura bipartita.
- b. Tempo binario /ternario alternati.
- c. Ambito melodico limitato a una sesta.
- d. Ripetitività e scarsa variantività del profilo melodico basato sul salto discendente di terza nella prima frase melodica e sull'alternanza di frammenti scalari, note ribattute e salti I-V nella seconda frase melodica.
- e. Presenza sporadica di elementi, salti di ottava, che richiamano prassi esecutive note per l'esecuzione delle melodie "da piffero"; spostamenti di melodia al secondo tetracordo della scala, sempre nell'ambito dell'ottava (per probabile trasposizione su strumento a mantice?).
- f. Fraseggio breve composto di moduli tra le due e le quattro misure reiterati per ogni frase coreutica.

Ed ecco lo svolgo fantastico: da queste informazioni la *piva* potrebbe essere stata un ballo di coppia eseguito da persone avente carattere di sfida e di virtuosismo, disposte frontalmente, con almeno due fasi o figurazioni, una sul posto e l'altra con scambio di posto, che alternano passo cadenzato e salti, concluse con un giro di braccia, eseguito sottobraccio o con braccio sopra la testa. Non vi sono descrizioni specifiche di altri spostamenti, vi sono invece descrizioni di gesti dell'uomo che batte le mani sotto le gambe e resoconti su donne che fanno salti molto alti come esempio di "eccezionalità". Non sappiamo però se il racconto di battito delle mani sotto le gambe per gli uomini sia parte della struttura del ballo, come ad esempio accade per l'appennino bolognese nel ballo del Caprone, o elemento variantivo del linguaggio della danza per ogni danza. Altrettanto non sappiamo se i salti eccezionali in elevazione di alcune ballerine fossero, appunto, eccezionali, o motivo coreutico specifico del linguaggio della danza, come accadeva, ad esempio, in alcune località della limitrofa zona detta delle Quattro Province. Probabilmente ritengo fossero tratti del linguaggio coreutico così specifici e differenzianti dalla pratica coeva dell'intero Centro- Nord da diventare tratti iconici di riconoscibilità, come il passaggio sotto il braccio sopra la testa, ad esempio, è proprio e proverbiale dei modelli di *giga* e *furlana*. Nulla purtroppo possiamo sapere su come fossero gli appoggi al suolo e i "salti" che, per esperienza, potrebbero essere stati sia semplici elevazioni da una postura mantenuta a livello basso, sia saltelli, sia balzi, questo proprio non possiamo sapere. Ed allora non rimane che il ricorso ad esperienze di linguaggi gestuali e coreutici ancora in uso nella stessa zona per il ballo in uso, liscio o saltato e nelle aree circostanti. Questo è materia per affrontare le ulteriori misure ideali della nostra *piva*, e per ora ci limitiamo ad una terza misura.

III misura: l'altrove, verso sud-est.

è ballo da villa, origine di tutti gli altri, el suon suo fu trovato ne l'avena per gli pastori. Dall'avena a le canne palustri, da quelle, assotigliati gl'ingegni, si trasferì negli flauti et altri instrumenti facti e usati hoggi presso di noi et empiti di tante melodie che non havemo invidia al paradiso ».

(Antonio Cornazano, *Libro dell' arte del danzare* ,1465)

La scomparsa del *ballo della piva* non è necessariamente legata alla scomparsa dello strumento. L'esperienza etnografica ci insegna che una danza può anche cambiare strumenti, nome, melodia di riferimento, prima che scompaia il suo linguaggio gestuale e che quindi davvero scompaia la danza. La scomparsa di una danza è legata alla morte della vita comunitaria. Ricordi di quella comunità e della sua danza possono rimanere in quelle limitrofe che condividevano gli stessi cammini di vita. Per quest'area quindi si può legittimamente pensare che tracce del linguaggio gestuale della *piva* si trovino dalla Maremma alla costa ligure, ai restanti crinali appenninici. Solo un'accurata ricerca di carattere storico-etnografico può ampliare questo sogno coreografico. Ma, ancora, il linguaggio gestuale coreutico si trasmette al di là delle forme nelle generazioni successive, se esiste la comunità vitale, e

quindi va ricercato nella danza oggi popolare, sia essa il liscio o la discoteca. E questa è materia di ricerca accurata di antropologia gestuale nei luoghi dove la piva è stata vitale fino all'ultimo secolo. Anche l'antropologia simbolica, applicata alle forme linguistiche e idiomatiche, può dare interessanti riscontri sul senso e sugli antichi sensi di questa danza.

I dati che derivano dalla mia esperienza in area appenninica nel corso degli anni e che qui condivido come osservazioni sulle possibili connotazioni di confronto del *ballo della piva* o sulla *piva* sono i seguenti:

1. Nessun ballo specifico è collegato ad uno strumento musicale preciso nell'area appenninica, come invece accade in altre tradizioni, ad esempio, "bal del siblòt" per la zona di Aviano (PN). Non risulta esistere, al di fuori della zona appenninica, alcuna memoria di *ballo della piva* coreuticamente differenziato da altre forme in uso corrente. Quindi il termine *piva* come specifica e originale **pratica coreutica**, anche se oggi scomparsa, è di uso e di testimonianza dell'area parmense, reggiana e piacentina con propaggini verso est e nei versanti toscani, lombardi e liguri.
2. Il termine *piva* rimanda nella **danza storica** a movimenti rapidi in tempo ternario riportati, insieme al **salterello**, anch'esso in tempo ternario, come motivi di base del **ballo**, per la prima volta distinto come pratica di origine popolare dalla "bassa danza" nei lavori di **Domenico da Piacenza** (Piacenza, fine XVI secolo - Ferrara, 1470 circa) e dei suoi allievi **Guglielmo Ebreo da Pesaro** (Pesaro ca. 1420 - dopo il 1481) e **Antonio Cornazzano** (Piacenza. 1430 circa Ferrara. dicembre 1484). E' evidente l'identità di luoghi Piacenza - Pesaro - Ferrara, che induce a confermare anche nelle fonti storiche l'origine emiliano romagnola della diffusione del termine *piva* ad indicare un movimento di danza proveniente da un ballo preciso, la *Piva*, appunto, di origine contadina e montanara. In quella scuola coreografica, cittadina e cortigiana, due o tre misure di piva vengono a inframmezzare gli altri tempi nella composizione dei balli dei coreografi, e spesso ne costituiscono le misure finali.
3. I dati provenienti dalle testimonianze orali della pratica popolare nell'area limitrofa verso sud-est sono i seguenti: nell'area modenese, bolognese e romagnola non si ricorda, a quanto ci risulta, alcun *ballo della piva*. Solo in alcuni casi - Valle del Savena e Valle del Reno, diversi informatori classe dal 1902 al 1925 - hanno associato la *piva* come probabile sinonimo a quattro balli: la galletta, il galletto, il saltarello montanaro e il doppietto. Questi balli presentano alcuni elementi coreografici, gesti figurazioni, ripartizione del fraseggio melodico e costruzione del fraseggio melodico, precise e differenzianti rispetto al resto del repertorio. Senza entrare nel merito specifico, cosa che certamente si potrà fare in altro momento, ci interessa qui sottolineare le particolarità che accomunano i tre balli:
 - a. Tempo ternario
 - b. Ambito melodico limitato ad una sesta.
 - c. Ripetitività e scarsa variantività del profilo melodico basato sul salto discendente di terza nella prima frase melodica e sull'alternanza di frammenti scalari, note ribattute e salti I-V nella seconda frase melodica. Presenza sporadica di elementi, salti di ottava, che richiamano pratiche note per l'esecuzione delle melodia "da piffero"
 - d. Fraseggio breve composto di moduli tra le due e le quattro misure per ogni frase coreutica.
 - e. Formazione in coppia singola o in due coppie non necessariamente miste.
 - f. Esecuzione di figurazioni che alternano fasi staccate a fasi con giro di braccia, anche con braccio sopra la testa (*doppietto*)

Esecuzioni di salti e gesti di tipo virtuosistico da parte dell'uomo, anche con l'uso di oggetti, (bastoni nella *galletta* - vedi foto di Giorgio Polmoni: Galètta. Monghidoro (BO)1993)



Le identità di fraseggio melodico e di costruzione della forma coreutica fanno ipotizzare la comunanza di origine e di destinazione di queste tre danze e la probabile originaria destinazione al *ballo sulla piva*, che in questa zona è intesa come flauto zeppato a cinque fori costruito e suonato fino agli anni '60 anche in *ensemble* da ragazzi e uomini.

4. Nella stessa area appenninica il termine *piva* indica – in zone e da informatori diversi – tre **strumenti musicali** differenti: il piffero, la cornamusa e il flauto di canna o di corteccia. In questa accezione viene contrapposto al piffero o fischio o flauto o corno che indicano rispettivamente: flauto di canna o corteccia zeppato, flauto a coulisse di corteccia o di canna, flauto di corteccia o di canna traverso, corno conico di corteccia o corno di animale. Ad eccezione delle testimonianze giunte dal modenese al genovese, nell'area appenninica toscana emiliana e toscana romagnola il termine *piva* viene accostato al termine zampogna come **strumento** in accompagnamento (ovvero piffero) e il termine *piva a sacco* (con successiva grassa risata), viene indicato come sinonimo di zampogna. Sempre per quanto riguarda lo **strumento musicale**, in area centro-settentrionale, da informatori di cultura contadina e montanara è indicato come *piva* il clarinetto, in particolare il clarinetto in do. Un'altra accezione popolare appenninica indica come *piva* la semplice ancia, in corrispondenza con le accezioni riportate dai dizionari scientifici e tecnici dei secoli precedenti. In alcuni casi si indica come *piva* la pratica infantile di utilizzare steli cavi schiacciati per soffiarsi dentro, mentre viene indicato come *féschi* lo stelo d'erba posto fra le mani.
5. Il termine *piva* rimanda, sempre nella stessa area, con riscontri in tutto il territorio nazionale, ad un **preciso segmento melodico** costituito da un intervallo di terza minore intonato in senso discendente.
6. In area appenninica il termine *piva*, in **accezione d'uso rituale**, indica l'esecuzione da parte di bambini e ragazzi (maschi) di una processione con strumenti a fiato, detti *piva* o piffero – mai fischietti o flauti od altro – e corrispondenti a flauti zeppati di corteccia o canna. Questi strumenti venivano costruiti tra aprile e maggio ed utilizzati durante tutto il periodo della pastura "per passare il tempo" nei momenti di solitudine e poi negli *ensemble* di ragazzi, maschi. In periodo natalizio si svolgeva una processione a cavallo con l'esecuzione della pastorale, cantata e suonata con gli stessi strumenti conservati e tenuti umidi per l'occasione. La melodia eseguita ha elementi di identità con quella del ballo della *galletta* eseguito da soli ragazzi maschi.
7. Il termine *piva* rimanda ancora in ambito di **linguaggio musicale**, ad una melodia noiosa, lenta e ripetitiva.
8. Nel linguaggio idiomatologico, non solo dell'area specifica, il termine *piva* rimanda a questi significati:
 - a. Noia "che piva" con annesso gesto compiuto con la mano.
 - b. Atto di onanismo maschile "fammi una piva" inteso sempre come noia insensata
 - c. Atti o parole inutili di formalismo ripetitivo "far delle pive".

Concludo quindi queste prime suggestioni notturne fermandomi alla "terza misura" sulla base dei confronti fin'ora eccettuati. Nulla impedisce di compiere la stessa operazione di inferenza e confronto con i repertori, che ad una prima occhiata appaiono più vicini e consonanti, di danza della zona piacentina e ligure.

La terza misura di questa *piva* si completa, per ora, con la seguente indicazione:

piva : ballo prevalentemente maschile eseguito da una coppia fronteggiante in atteggiamento di sfida. La struttura alterna a fasi di salti sul posto eseguiti anche con l'uso di bastoni o gesti delle braccia e battito delle mani sulla testa, sopra e sotto le ginocchia, riflessi nella struttura prima frase melodica delle arie di danza, fasi di scambio di posizione con giro di braccia riflessi nella struttura reiterata e scalare della seconda frase. La danza era probabilmente eseguita su musica propria in tempo ternario o con motivi alternati in tempo binario/ternario. Una forma con una prima fase lenta e processionale rimanda all'uso rituale del ballo durante spostamenti, questue in occasione di feste di coscrizione e matrimoni.

Se nulla questo aggiunge alla conoscenza scientifica, spero che almeno qualcosa aggiunga all'"insogno" della *piva*: che insieme alle ance risuonino anche i passi, per lo meno in sogno!

Testi citati

--Antonio Cornazano, *Libro dell' arte del danzare* , 1465. Codice vaticano, fondo Capponi, seg-n. col. n. 203.

--Ghuglielmi *hebrei Pisauriensis de Pratica, seu arte tripudij*, in

TRATTATO/DELL' ARTE DEL BALLO /DI /GUGLIELMO EBREO/PESARESE/TESTO INEDITO/DEL SECOLO XV./ BOLOGNA /PRESSO GAETANO ROMAGNOLI/1873.

--Carmela Lombardi, *Danza e buone maniere nella società dell'antico regime. Trattati e altri testi italiani tra 1580 e 1780*, I ed. Editrice Europea, Roma 1991

--Placida Staro *Il canto delle donne antiche. Con garbo e sentimento*. Lucca, LIM editrice 2001

Collegamenti:

Domenico da Piacenza: *De arte saltandi et choreas ducendi/De la arte di ballare et danzare*, manoscritto probabilmente non autografo, conservato presso la Bibliothèque Nationale di Parigi, f. Ital 972, datato 1425

MUSICA PER ZAMPOGNA NELLA DISCOGRAFIA A 78 GIRI di FABIO TRICOMI

Esiste una produzione discografica italiana e americana, dal 1907 fino al decadimento del supporto audio a 78 gg avvenuto alla fine degli anni '50, che comprende un corposo numero di registrazioni di esecuzioni per zampogna, da sola, in coppia con la ciaramella, insieme al canto o raramente insieme ad altri strumenti. Le considerazioni che seguono sono frutto dell'analisi di più di centocinquanta 78 gg riguardanti la zampogna e di innumerevoli cataloghi delle case discografiche. Non ci sarà spazio in questo scritto per una descrizione dettagliata dei documenti, che fornirebbero un elenco enorme di titoli e di date.

Le registrazioni discografiche di zampogna su 78 gg possono oggi apparire erroneamente come il frutto di un pensiero etnomusicologico e quindi finalizzato ad una documentazione scientifica. Indubbiamente il patrimonio sonoro che ci hanno lasciato queste vecchie incisioni è oggi di un'importanza ancora sottovalutata, un enorme e costoso lavoro il cui unico fine, in origine, è stato soltanto lo sfruttamento commerciale del disco, alla stregua di qualunque altro genere musicale da proporre al pubblico. Se la discografia attuale che riguarda la musica tradizionale per zampogna ci appare oggi come un genere musicale di nicchia, relegato ad una cerchia di addetti ai lavori nel campo della musica "etnica", altre motivazioni invece spingevano un pubblico molto più eterogeneo e meno intellettuale all'acquisto dei dischi 78 gg all'epoca in cui furono editi.

Il primo motivo del successo di questo genere fu legato alla grande emigrazione in America che aveva strappato dai loro paesi gente umile di tutta Italia, contadini spinti dal miraggio di terre fertili colmavano una nostalgia cronica riascoltando i suoni familiari del paese d'origine. Infatti un grande numero di dischi furono prodotti proprio in America (oltre a quelli prodotti in Italia per l'esportazione) e dedicati esclusivamente ad un pubblico di emigrati italiani.

Da notare che parallelamente si sviluppò un mercato del disco "popolaresco" con l'utilizzo dei vari dialetti italiani sia nel genere "canzone" che nel genere "comic sketch". Quest'ultimo ebbe grande successo in America, le scenette comiche dialettali venivano a volta intervallate con musiche che rafforzavano l'ambientazione, poteva sentirsi un canto di carcerato, un'orchestrina o anche una zampogna nel caso di scenetta natalizia. A partire dagli anni '20, nel genere "canzone", accompagnata da un ensemble che talvolta poteva conservare alcuni strumenti tradizionali, vengono aggiunti stereotipi e allegri coretti, anche in questo caso l'emigrato italiano, acquistando il disco, poteva illudersi di portare a casa un pezzetto della sua terra lontana, ma si trattava di un prodotto musicale costruito appositamente per lui e in questo caso non autentico dal punto di vista etnomusicologico anche se volutamente evocativo.

Questo genere popolaresco suggella la nascita dei gruppi folkloristici e dei costumi regionali italiani, evidentemente incoraggiati e sovvenzionati dal governo fascista.

Nel gruppo folkloristico non c'è posto per lo zampognaro, il carattere arcaico della sua musica, l'intonazione e il temperamento del suo strumento non è compatibile con gli altri e sono rarissimi i tentativi di sovrapposizione di musiche così diverse.

Inoltre lo zampognaro è un pastore mentre gli altri strumentisti sono colti o quantomeno "urbani", questo è un'ulteriore problema perché i due generi di musicisti risultano scarsamente adattabili reciprocamente.

Il secondo motivo di grande successo dei dischi con registrazioni di zampogna è legato

all'antica usanza di sonorizzare il presepe casalingo, religiosamente tirato fuori dalla scatola e ricomposto ogni anno nel periodo natalizio. La tradizione vuole lo zampognaro chiamato a casa durante la novena, questo richiedeva uno sforzo economico da parte della famiglia che doveva ricompensare con del cibo e del denaro lo zampognaro. Diventava quindi interessante la possibilità di sacrificare l'aspetto iconografico, la presenza fisica dello zampognaro col suo strumento, conservando però la sua più importante espressione: il suono della zampogna nell'esecuzione della novena. Bisognava certo considerare il costo modesto del disco ed il costo invece piuttosto impegnativo di un grammofono, era possibile un acquisto da parte di più famiglie che così si assicuravano anche per gli anni a venire una illimitata prestazione da parte di uno zampognaro incorporeo ma sempre pronto ed accordato, il grammofono insieme al disco veniva portato in giro nelle varie case per soddisfare il rito.

Naturalmente i dischi con zampogna siciliana circolano in Sicilia, i dischi con zampogna e ciaramella campana in Campania e così via, questo è rilevabile osservando il mercato antiquario nel quale oggi confluiscono queste rare incisioni discografiche, in ogni distinta regione sarà molto più facile trovare i dischi che riguardano la zampogna locale e questo chiarisce come fosse preciso il riconoscimento culturale di un determinato suono, appropriato alla comunità che ne usufruiva.

Gli zampognari che traevano vantaggio economico da questo commercio erano soltanto i pochissimi che riuscivano ad accedere agli studi di registrazione a Milano, non esisteva infatti la possibilità, né l'idea, di

cercare in loco l'esecutore, atteggiamento invece tipico dell'etnomusicologo. Per tutti gli altri zampognari fu probabilmente un motivo di drastico calo del lavoro e forse la diffusione di questi dischi contribuì alla rarefazione se non all'estinzione di questa delicata "professione stagionale". In America invece, i pochi zampognari esistenti non potevano certo soddisfare le richieste dei molti emigrati committenti e il disco era d'obbligo.

Per le molte case discografiche che aggiunsero al loro catalogo la sezione "zampogna" o "italian bagpipe" i costi della registrazione furono sicuramente minori di altri generi dove erano impegnati vari musicisti o addirittura un'orchestra, poiché un solista in pochi minuti forniva la traccia, un grande imbuto di fronte allo zampognaro raccoglieva le onde sonore e le trasmetteva alla puntina che incideva un disco di cera, inoltre questo sistema meccanico non consentiva una grande estensione di frequenza, pressappoco fra i 200 e i 300 periodi, la zampogna poteva quindi esprimersi abbastanza bene data la sua tessitura compressa.

Il vero problema da risolvere era quello legato alla durata dell'esecuzione del brano sul 78 gg, qualunque esecuzione sulla zampogna superava i 3-4 minuti, tempo invece limite della facciata del disco, cosicché lo zampognaro doveva a volte risolvere con una cadenza (mi immagino un tecnico della registrazione milanese che si sbraccia disperato davanti ad un pastore calabrese cercando di farlo finire!) per riprendere la stessa suonata dal lato B. Pochissimi 78 gg con la zampogna sono stati registrati sui supporti dedicati alla musica classica, più larghi, più costosi e di durata più lunga, il problema poteva quasi risolversi ma la scelta commerciale di lasciare il genere "zampogna" insieme alle "canzoni" e alle "orchestrali" prevalse.

Bisogna notare che i dischi di zampogna fino alla fine degli anni '20 offrono una notevole varietà di repertori, molti tipi di balli, accompagnamento al canto, novene. Dopo questo periodo inizia un processo di regressione del repertorio, sopravvive quello natalizio, evidentemente ancora commercializzabile, sparisce il canto accompagnato dalla zampogna perché troppo arcaico da ascoltare e non funzionale ormai neppure al piacere del ricordo, sparisce la musica da danza perché le nuove generazioni perdono l'interesse e la memoria delle vecchie coreografie (si tratta delle danze saltate italiane che si avviano all'estinzione) a favore dei nuovi balli di origine straniera pur suonati e assimilati da orchestre italiane.

Purtroppo non tutti i tipi di zampogna ancora esistenti nel cinquantennio interessato sono stati registrati e commercializzati, questo è veramente un peccato perché alcuni strumenti, in particolare le cornamuse del nord Italia (piva, baghèt, musa), si sono estinti senza essere stati inclusi in questa operazione commerciale, probabilmente la maggioranza numerica degli emigrati del sud Italia rispetto a quella del nord Italia ha determinato una scelta ovvia da parte delle case discografiche.

Nei documenti fino ad adesso rinvenuti, quando appare il termine piva, ci si riferisce a degli interessanti repertori natalizi di bandelle con vari strumenti a fiato attivi nel milanese fra le due guerre.

Gli zampognari che hanno inciso sono siciliani, calabresi, lucani, campani, molisani e laziali, ci sono dei riferimenti a zampognari abruzzesi ma è da verificare la sicura provenienza, non è neppure da escludere che una ricerca più fortunata possa far accedere a dei documenti riguardanti il nord Italia, certamente sono esistiti dischi con tirature bassissime e oggi molto rari (alcuni dischi non appaiono neppure nei cataloghi delle case discografiche), la ricerca quindi non è certo conclusa e potrebbero esserci ancora sorprese.

IN MORTE DI PETE SEEGER

APPUNTI SUL FOLK REVIVAL AMERICANO

di MARCO VECCHI

"Ho sentito dentro di me una tempesta di parole che mi sarebbero bastate per scrivere diverse centinaia di canzoni e altrettanti libri. So che queste parole che sento non sono la mia proprietà privata."
Woody Guthrie

Ho voluto iniziare queste note su Pete Seeger con una citazione di Woody Guthrie che mi pare esprimere efficacemente la posizione del ricercatore-ripropositore che opera nell'ambito della musica popolare, e che, muovendo da uno studio che mira all'assimilazione di uno stile, non può, alla fine, considerare come prodotto privato la canzone che pure scriverà o canterà. Vedremo poi se Pete Seeger sia stato effettivamente questo, o anche altro, se il successo internazionale di alcuni suoi brani lo ponga come anello di congiunzione tra l'antica pionieristica stagione della ricerca sul campo, eroica ma da considerare ormai obsoleta, e la moderna globalizzazione musicale, o se la Storia debba catalogarlo come uno dei tanti "puri" vendutisi all'industria culturale.

Nato nel 1919, la sua biografia ci racconta di origini borghesi, una famiglia di musicisti e studiosi come quella di Alan Lomax, il musicologo e ricercatore che tanta parte ebbe nel folk revival statunitense, di una giovanile adesione alle idee comuniste, di vagabondaggi negli States come un vero *hobo* alla ricerca di canzoni imparate nel vivo dell'esistenza popolare ("*like a poor wayfaring stranger*"), quindi di febbrile attività di organizzatore e performer nel movimento folk. In particolare, con gli Almanac Singers, il gruppo costituito nel 1940 insieme a Cisco Huston, Burl Ives e altri, partecipa a scioperi e attività sindacali del C.I.O., quindi la "People's Songs Library" (Biblioteca della Canzone Popolare), momento organizzativo, la rivista "Sing Out!" e l'etichetta discografica "Folkways" del produttore Moses Asch



Il veicolo politico-sindacale permise al movimento di espandersi ben oltre i confini di New York, metropoli nella quale era nato, spingendolo attraverso le grandi città industriali sino alla West Coast, e fatalmente attirò le attenzioni tutt'altro che benevole dell'autorità costituita, che in quegli anni iniziava ad indagare sulle cosiddette "attività antiamericane".

Questo comporterà reazioni più o meno scomposte da parte dei componenti del movimento: Burl Ives (attore oltre che cantante) testimonierà davanti alla commissione, e Seeger non glielo perdonerà che 40 anni dopo, accettando di suonare di nuovo con lui. Lomax se ne andrà in Europa continuando la sua attività in vari Paesi (in Italia lavorerà con Diego Carpitella), e soprattutto collaborando allo sviluppo del British Folk Revival degli anni '50, assieme al musicologo Bert Lloyd, al cantante e regista teatrale Ewan McColl e sua moglie Peggy Seeger, cantante e musicista, e sorella di Pete.

In America, Pete Seeger rimane più o meno sempre fedele ai suoi principi egualitari e pacifisti, ma ammorbidisce alquanto la sua formula artistica. L'esperienza dei Weavers, il gruppo da lui formato nel 1949, è sintomatica in tal senso. Pur mantenendo un repertorio raccolto in gran parte dalla "People's Song Library", ne travisa in parte le caratteristiche specifiche, rinunciando al principio fondante della fedeltà stilistica di genere a favore di una piacevolezza che appiattisce ogni autenticità popolare. The Weavers sono pettinati e ben vestiti, cantano "bene" e il banjo di Pete è sempre in bella evidenza: come un Quartetto Cetra d'oltre oceano armonizzano coretti e si producono in controllati movimenti, sorridendo. La tendenza del mercato discografico è, al momento, quella di addolcire le asprezze dei generi musicali di origine popolare per renderli accettabili ad un pubblico borghesemente educato, individuato come obiettivo prioritario dall'industria culturale pre-rock'n'roll. La formula infatti funziona, e i Weavers fanno concerti e vendono dischi: sulla rete si trova ancora una nutrita serie di loro video musicali.

Non mi pare tuttavia sia il caso di scandalizzarsi troppo per simili episodi. Pete Seeger non è Woody Guthrie, che proletario lo era davvero e davvero aveva girato gli States facendo l'operaio stagionale, che davvero aveva rischiato la sua incolumità se non la vita stessa partecipando a violente proteste operaie, e men che meno è Leadbelly, altro campione del folk revival, nero del sud ripescato da Lomax in un penitenziario della Louisiana. Seeger era cantante folk per scelta, arrivato però dall'alto, da un ambito colto e agiato, e probabilmente non poteva sentirsi sempre completamente ribelle come Woody Guthrie, che non si piegò mai alle richieste del business musicale. L'opera di "domesticazione" si estendeva inoltre ad altri ambiti musicali: due esempi, fra tanti, i neri Paul Robeson, baritono di scuola che eseguiva blues e spirituals come fossero lieder schubertiani, e addirittura Charlie Parker che suonava il be-bop con l'orchestra d'archi aspirando ad una ipotetica musica "alta".

Ma per Seeger la vera svolta a livello internazionale arriva con una canzone ripresa in Europa nei primi anni '60 da un gruppo Malgascio-Francese, Les Surfs, che lanciano la versione in lingua francese di *If I Had a Hammer*, in origine canto di protesta dei lavoratori della ferrovia rielaborato da Seeger in chiave di inno alla giustizia sociale e portato al successo negli USA da Peter, Paul & Mary. In Italia si chiamerà *Datemi un Martello*, eseguita da Rita Pavone (il testo parla di festine adolescenziali). Poi, ancora Peter, Paul & Mary con *Where Have All the Flowers Gone*, sigla di una trasmissione TV dedicata a John Kennedy, trasformatasi rapidamente in inno pacifista quasi quanto la arcinota *We Shall Overcome* (emozionante la versione di Joan Baez) tratta da un canto religioso. Sono queste le composizioni che fanno di Seeger una star internazionale e un'icona del pacifismo. Poi l'omaggio a Cuba con *Guantanamo* su parole di José Martí e musica tradizionale rielaborata, quindi *Turn, Turn, Turn*, eseguita dal gruppo folk-rock dei Byrds.

Ho lasciato apposta in fondo alla lista la canzone con testo tratto dall'*Ecclesiaste* perchè mi permette di sviluppare l'ultimo e più delicato argomento, quello cioè del rapporto tra musica popolare e rock'n'roll. La leggenda narra che Seeger cercò di staccare, o addirittura di tagliare, il cavo della chitarra elettrica con la quale si era presentato al Folk Festival di Newport il giovane Bob Dylan, sino a quel momento considerato il più autentico e talentuoso erede della tradizione folk americana. L'elettrificazione della musica apparve al pubblico (di Newport) uno scandalo inaccettabile, il resto del mondo acclamò. E' superfluo ricordare come gli stessi Byrds avessero raggiunto il successo proprio grazie ad una canzone di Dylan, e subito dopo si fossero rivolti al repertorio di Seeger, probabilmente considerato folksinger tanto quanto il precedente: poveri illusi, si fa per dire. Dylan diventerà in breve un fenomeno internazionale che non avrà eguali nella storia della musica folk, e segnerà un punto di svolta, e direi di non ritorno, per tutto il movimento.

In una conversazione registrata molti (troppi) anni fa con Roberto Leydi, il sottoscritto, giovane entusiasta animatore di un programma musicale "alternativo" in una di quelle radio che si definivano "libere" (quante virgolette, accidenti), uscì anche un accenno alla figura di Dylan, da me definito "molto bravo". Leydi liquidò rapidamente il discorso, affermando che Dylan era molto bravo ma anche molto furbo, e che bisognava tenere presente che dietro di lui c'era un uomo come Woody Guthrie, che era tutta un'altra cosa, proprio come uomo. Discorso ineccepibile, che però metteva in difficoltà un normale fruitore di musica, appassionato e passabilmente competente, le cui possibilità d'ascolto erano in gran parte condizionate dalla diffusione e dalla distribuzione musicale. Gli stilemi del primo Dylan suonavano comunque strani, se non decisamente brutti, ai primi ascolti: la voce a volte roca a volte stridula, l'intonazione incerta, il particolare senso del tempo, la chitarra zoppicante e quelle monotone ballate che sembravano non finire mai ci lasciarono dapprima perplessi, poi fecero presa. Erano gli elementi di una cultura diversa, quella della canzone popolare americana, che però funzionavano anche dalle nostre parti.

E sicuramente grazie a Dylan alcuni di noi si sono mossi sulle tracce di Woody, Huddie, Big Bill, Cisco ecc..

Scriveva Alan Lomax: "In tutto il mio lavoro ho cercato di catturare la apparentemente incoerenti diversità della canzone folk americana come una espressione del suo carattere democratico, internazionale, interrazziale, come segno del suo sviluppo multiforme, disomogeneo e turbolento".

Oggi tutto ciò è sparito, irreggimentato, inglobato dal Moloch della onnipotente, onnipresente Industria del Divertimento? Certo l'attenzione delle case discografiche statunitensi a non tralasciare nessuno dei tanti generi musicali che affollano *The Big Country* e non solo, parla di una vocazione onnivora e mai sazia di spazi potenzialmente remunerativi, ma costituisce al contempo un riconoscimento di dignità culturale per ciascuna di queste forme.

Ciò ha portato a far sedimentare, negli anni, una sensibilità diffusa in un pubblico di dimensioni piuttosto ampie verso forme musicali decisamente ispirate al folk tradizionale e filologico: pensiamo al successo della colonna sonora del film dei fratelli Cohen, *Oh Brother, Where Art Thou?*, ma anche alle recenti *Seeger Sessions* di Bruce Springsteen, e all'enorme capitolo della musica irlandese, fenomeno forse eccessivo nel quale brillano ineguagliati i Chieftains di Paddy Moloney. Si evidenzia ancora una volta il filo neanche troppo sotterraneo che lega la musica tradizionale di origine anglosassone a quella popolare contemporanea, che direi ha mantenuto, nei casi migliori, alcuni caratteri di riconoscibilità *nonostante* l'industria. Diverso il discorso riguardo l'Italia, dove centocinquanta' anni di melodramma hanno pesantemente condizionato lo sviluppo di forme popolari non drammatiche nè belcantistiche (vedi canzone napoletana classica). Ma questa, come suol (wilderianamente) dirsi, è un'altra storia, meritevole di ben altri e più autorevoli approfondimenti.

Quella che ci rimane dunque oggi, a poche settimane dalla morte di Pete Seeger, è l'immagine ieratica di un bel vecchio vestito come un vero *mother nature's son* ritratto davanti alla sua casa superecologica in legno sul fiume Hudson, a suo agio però alla cerimonia di insediamento del presidente Obama come alla consegna del *Grammy Award*, in perfetto completo di gala. Diversi e forse contraddittori aspetti di un musicista che ha comunque dato molto al suo paese, e non solo. Carattere deciso e insieme mite, attaccava con forza Johnson sulla guerra nel Vietnam ma diceva *"be kind to your parents"* (siate gentili con i vostri genitori) ai ragazzi di Berkley e di Woodstock, esortandoli (giustamente) a non considerare la loro rivolta solo come uno scontro generazionale, e ha concluso la sua vicenda musicale con un video realizzato assieme a un coro di bambini che lo accompagnano mentre recita con un filo di voce la canzone *Forever Young* dell' un tempo amato-odiato Dylan. A me torna in mente però una registrazione del 1950 realizzata per la Biblioteca del Congresso: si chiama *Darling Corey*, è una ballata di andamento epico, il banjo a far da bordone, il suono sembra venire da lontano, dal bosco vicino, o dal portico di una casa di campagna: e c'è davvero tanta sapienza esecutiva in quella voce piena che modula senza incertezze nell'intonazione ma è totalmente priva di toni drammatici. Un perfetto esempio di stile assimilato e riproposto nei suoi elementi essenziali, l'esemplificazione dell'assunto che la musicologia critica più avanzata (Lomax, Carpitella, Leydi) ha teorizzato dagli anni '30 ad oggi.

AVVISTAMENTI

LA BROCCA CON L'ASINO CON LA CIARAMELLA

di GIANCORRADO BAROZZI

Già il titolo di questo "avvistamento" sembra un gioco di parole, o una di quelle fole a catena in cui una cosa prende a confondersi con l'altra fino a creare un indescrivibile caos nel quale solo un narratore orale dotato di buona memoria e acutezza d'ingegno potrà riuscire a rimettere ordine, collocando ogni elemento al posto giusto: la brocca sul tavolo dell'oste, la ciaramella nelle mani del suonatore... e l'asino?

- Ma quello che c'entra? - Si domandò il vasaio quando lo vide spuntare all'improvviso, con tanto di lunghe orecchie, zoccoli e coda, dai peli del pennello del pittore intento a decorare la brocca che era appena uscita dal tornio della sua bottega.

- Quello è il posto che gli conviene! E lì se ne deve stare! - Gli replicò in tono seccato il pittore, rivolgendo al suo indirizzo una smorfia di dispetto.

All'udire quella risposta insolente, il vasaio si sentì mancare, la sua mente prese a vacillare e le mani, di solito così sapienti nel dare forma alla creta, si fecero impacciate. Pareva insomma che ogni cosa fosse ormai divenuta, per lui, totalmente priva di senso.

- Un asino su una brocca? Non si è mai visto! E che ci farà mai, poi, con quella ciaramella tra le zampe?! Cose da pazzi! - Borbottava tra sé il povero vasaio, mentre il pittore, illuminato in volto da un sorriso beffardo, andava rifinendo con la massima calma sulla superficie panciuta della brocca quell'insolita figura: un asino, ritto in piedi sulle zampe posteriori, che se ne andava a spasso per il mondo suonando allegramente una ciaramella, il tipico strumento degli zampognari dell'Appennino, anche loro vagabondi e giramondo, come quell'animale. E, per farla completa, quando ebbe terminato di dipingere in un colore azzurrino, pelo dopo pelo, tutte quante le setole della criniera dell'asino, il pittore volle aggiungervi pure un cartiglio recante una scritta che pareva esprimere il pensiero che, se avesse avuto il dono della favella, avrebbe potuto enunciare la bestia stessa: "SONO LA CIALAMELLA PER FAR LA FESTA BELLA". (Dove il termine iniziale non è una voce del verbo essere, ma del verbo "sonare").

- Passi un asino che suona quel barbaro strumento fatto con una pelle di capra! Ma un asino parlante è cosa davvero inaudita! Un'assurdità bell'e buona! - Avrebbe voluto soggiungere il povero vasaio, ma oramai la sua mente era sconvolta alla vista dello

scempio tracciato con mano sicura dal pittore sulla superficie della brocca che lui stesso aveva fabbricato.

Il vasaio, sempre chiuso nella sua bottega a fissare il moto perpetuo del tornio che dava forma ai blocchi di creta, non poteva neppure lontanamente immaginare quali e quante fossero le fonti d'ispirazione del pittore che, all'opposto, aveva girato mezzo mondo e che aveva persino imparato da autodidatta a scrivere, in uno stentato stampatello maiuscolo, le lettere dell'alfabeto latino.

In tanto peregrinare per paesi e città, al pittore di brocche erano capitate sotto gli occhi le immagini più strane, persino quella di un asino che suonava la lira. La prima volta che egli vide quella stranezza fu in una pieve romanica dell'Appennino, ma poi la ritrovò, pressoché identica, anche in altre chiese di ben maggiore importanza, come, ad esempio, a Milano nel famoso tempio dedicato al vescovo Sant'Ambrogio. Ad ascoltare quel che dicevano i preti confabulando tra loro, l'asino che cercava di rendere più suadenti i suoi sgraziati ragli accompagnandoli col dolce suono della lira rappresentava il simbolo delle eresie religiose che la Chiesa ufficiale andava combattendo aspramente proprio in quel periodo. Ma al nostro pittore, del tutto ignaro delle questioni teologiche, quell'immagine era rimasta impressa in mente semplicemente come una curiosità inspiegabile. Un bel giorno, poi, durante una fiera di paese, gli era capitato di assistere al treppo di un cantastorie che declamava in pubblico a gran voce le gesta di un intraprendente equino, di nome *Fauvel*. L'animale da soma, stanco di tirare la carretta, aveva deciso di abbandonare il suo padrone per mettersi a vivere, anche lui, come un uomo. Si trattava di una vicenda del tutto fantastica, alla quale nessuno poteva dare alcun credito... Eppure, frullava nella mente del pittore, quegli asini suonatori da lui visti sui capitelli della casa di dio, sembravano dargli la conferma che qualcosa di vero doveva pur esserci nella storia da "mondo alla rovescia" dell'audace *Fauvel*. E, tirate le somme di quelle stranezze che aveva ammirato con i suoi occhi e che aveva udito narrare nel corso di tanto peregrinare, riaffioravano ora, quasi inconsciamente, effigiate dal suo pennello su una brocca tornita da quel semplicitto del vasaio. Ed ecco che andava ricomponendo l'immagine di un asino intento a suonare uno strumento musicale, diverso dalla lira, ma che gli pareva più adatto alla sua rustica natura: la ciaramella. E così fece di getto con i colori e il pennello, senza starci su troppo a pensare.

Questa strana vicenda doveva essere realmente avvenuta, pressappoco cinquecento anni fa, nell'Italia centrale, dalle parti di Pesaro. Ma la faccenda non è ancora finita.

Nella seconda metà del Novecento, quella stessa brocca, divenuta ormai un rarissimo pezzo da collezione, entrò in possesso di un famoso uomo politico italiano: il democristiano Amintore Fanfani, il quale, dopo averla rimirata da ogni lato, notata su di essa l'immagine dell'asino che suona la ciaramella, decise di volersene disfare, chissà mai per quale motivo: forse per la presenza dell'asino o per la scritta festosa che gli girava tutt'attorno al capo, oppure per colpa di quella ciaramella, che gli pareva essere uno strumento musicale meno appropriato, per un buon asino cattolico, della biblica lira di re David. Fatto sta ed è che Fanfani donò, con atto munifico, quell'antica, preziosissima brocca a un piccolo museo delle arti minori della Romagna. Così il pezzo è finito al "Museo internazionale della Ceramica di Faenza", dove lo si può ammirare ancora oggi, protetto da una bacheca di cristallo, al secondo piano, nella sala della collezione delle ceramiche popolari italiane.

La fotografia digitale scattata pochi mesi fa esattamente in quel luogo, in condizioni di luce e di riflesso pessime, ma senza fare uso di flash, documenta che l'incredibile storia qui narrata ha almeno, per fondamento, un punto d'appoggio concreto.



BOCCALE IN MAIOLICA, Pesaro, inizio XVI sec. Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza

Si ringrazia la Presidenza del MUSEO INTERNAZIONALE DELLA CERAMICA DI FAENZA per l'autorizzazione alla pubblicazione della fotografia.

LA PIVA DAL CARNER

Opuscolo rudimentale di comunicazione a 361°

TRIMESTRALE – esce in Gennaio – Aprile – Luglio - Ottobre

c/o BRUNO GRULLI

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

E MAIL: lapivadalcarner@virgilio.it

ANNO 2° - n. 5 : APRILE 2014

(87)

REDAZIONE: Bruno Grulli (proprietario e direttore), Giancorrado Barozzi, Marco Bellini, Gian Paolo Borghi, Antonietta Caccia, Franco Calanca, Stefania Colafranceschi, Luciano Fornaciari, 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 è stato stampato presso la:

Cartolibreria "PAOLO e FRANCA" di Castagnetti Donald

via G.Garibaldi 3 - 42027 Montecchio Emilia (RE) – P.IVA 02179560350

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

Copie cartacee della Piva dal Carner n. 5/2014 sono depositate alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, alla Biblioteca Nazionale di Firenze, alla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, alla Fondazione Museo Ettore Guatelli di Ozzano Taro (PR), alla Biblioteca Angelo Umiltà di Montecchio Emilia, al Circolo della Zampogna di Scapoli (IS) e ad altre biblioteche.

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

Direttore Responsabile: PAOLO VECCHI

LA STESURA DEFINITIVA DI **40** PAGINE E' STATA CHIUSA E LANCIATA IL 24 APRILE 2014 ore 17