

LA PIVA DAL CARNER

opuscolo rudimentale di comunicazione a 361°



sommario

MARCO BELLINI Il saluto	3
la tribuna	
GIANCORRADO BAROZZI Lo (s)ballo della Taranta (da Ernesto de Martino a Luciano Ligabue)	4
ANTONIO CANOVI Cantar bisogna, qualche ragione di metodo per condividere nuove geoesplorazioni nel canto sociale	9
GIUSEPPE MICHELE GALA Festival e notti da (s)ballo: lamenti funebri della musica tradizionale	10
contributi	
CESARE BERMANI Due ricerche negli anni Sessanta del Novecento nel novarese e vercellese	14
RINALDO DORO Il contrabbasso nella musica popolare piemontese	19
CLAUDIO GNOLI Le balere nel bosco; Fiurentein, “u Canen” e il piffero nella media val Trebbia	21
BRUNO GRULLI Il ballo antico nella collina reggiana; tracce per una ricerca (1 ^a parte)	25
BRUNA MONTORSI Cultura orale in Burkina Faso: due canti popolari in lingua morè	36
ANDREA TALMELLI Questioni metriche e ritmiche tra musica colta e musica popolare (1 ^a parte)	38
non solo folk	
DENIS FERRETTI L'altra grammatica	44
FRANCO PICCININI Quando bandiera rossa si cantava	47
hanno collaborato	51

Il saluto

di Marco Bellini

L' undicesimo numero della PdC vede alcune innovazioni. Le pressioni pluriennali esercitate sulla Direzione hanno avuto la meglio e, per la prima volta nella sua storia, la Piva dal Carner esce dopo essere stata sottoposta ad una operazione di maquillage: ringraziamo per essere entrata in pista **NICOLETTA FONTANESI** coadiuvata da un altro grafico di grinta come **PIETRO MUSSINI** i quali, pur dando un carattere vagamente classico all'opuscolo, ne hanno conservato il suo carattere rudimentale ed i suoi attributi di semplicità e di chiarezza. Scompare la frase che appariva sotto la immagine di copertina.

Ma veniamo al contenuto che vede anche una ristrutturazione delle rubriche. La gran quantità di materiale pervenuto ci costringe a rinviare al prossimo numero la pubblicazione di una parte di esso e ad esporre solo la prima parte di altri due pezzi. Immutata rimane la **TRIBUNA** che in questa nona puntata ha tra gli ospiti **GIAN-CORRADO BAROZZI** il quale sospende la rubrica Avvistamenti per contribuire in negativo alla polemica sulla calda estate della Taranta; **ANTONIO CANOVI**, che tratta del metodo per condividere nuove geoesplorazioni nel canto sociale, e **GIUSEPPE MICHELE GALA** che conduce una attenta disamina dei fenomeni in atto attorno alla conservazione ed alla reinterpretazione della musica e del ballo etnico.

La sezione Piva viene sospesa mentre in quella dei **CONTRIBUTI** si concentra tutto il materiale etnomusicologico. Apre con un ospite d'eccezione, **CESARE BERMANI**, che descrive le circostanze in cui vennero effettuate, negli anni Sessanta, ricerche su canti popolari nel Novarese e nel Vercellese. Segue **RINALDO DORO** che dipinge un affresco sull'uso del contrabbasso nel mondo popolare del Piemonte e della Valle d'Aosta mentre **CLAUDIO GNOLI** racconta dell'attività dei pifferai Giovanni Agnelli e Fiorentino Azzaretti e del passaggio del piffero ai margini della Val Nure. **BRUNO GRULLI** tratta della sopravvivenza dei balli antichi negli anni Sessanta nella Collina Reggiana (1^a parte). Dal Burkina Faso (ex Alto Volta), recentemente scosso da un violento colpo di stato, **BRUNA MONTORSI** prosegue nel suo impegno di corrispondente con due canti della etnia Mossi in lingua Morè. Chiude **ANDREA TALMELLI** con la 1^a parte di un saggio sulle questioni metriche e ritmiche tra musica colta e musica popolare.

NONSOLOFOLK apre con le acute argomentazioni di **DENIS FERRETTI** sulla dignità e sulla perfezione della grammatica del dialetto e chiude con un imperterrito **FRANCO PICCININI** che ci dona un altro racconto su di un gruppo di sovversivi che cantano Bandiera Rossa.

Considerata la quantità di nuove firme che, in questi ultimi numeri, sono entrate in collaborazione con la Piva dal Carner, riportiamo aggiornato l'elenco dei **collaboratori** dal numero 1/1979 della Vecchia Serie fino alla scadenza del 3° anno di vita della Nuova Serie.

Lo (s)ballo della Taranta (da Ernesto de Martino a Luciano Ligabue)

di Giancorrado Barozzi

Considerata dal punto di vista del marketing, la “Notte della Taranta”, l’evento agostano che ormai da 18 edizioni anima il turismo salentino, si è riconfermata un autentico successo. I numeri offrono una positiva conferma dell’operato degli organizzatori: quest’anno, ad es., al concertone finale, tenutosi il 22 agosto a Melpignano, hanno partecipato dal vivo oltre 200.000 spettatori, oltre a quelli raggiunti, via etere, dalla diretta TV trasmessa da RAI 5. Queste note sono il frutto di mie personali riflessioni, considerazioni e irritazioni maturate a caldo, dopo aver visto la trasmissione.

L’irritazione è nata in me dal confronto immediato tra l’esibita spettacolarità dell’evento contemporaneo, formalmente ispirato al mitico aracnide della tradizione salentina, e la miseria estrema, sia materiale che immateriale, del tarantismo storico documentato, all’indomani della seconda guerra mondiale, dalle prime registrazioni condotte sul posto dall’etnomusicologo Alan Lomax, dalle accurate indagini antropologiche compiute da Ernesto de Martino con la sua *équipe* pluridisciplinare, oltre che dalla straordinaria corrispondenza epistolare intrattenuta tra il 1959 e il 1965 dall’antropologa Annabella Rossi con la “tarantata” Anna, una contadina semianalfabeta da lei conosciuta il 28 giugno 1959, alla vigilia della festa del Santo, durante il rituale pellegrinaggio alla cappella di S. Paolo in Galatina.

La scenografia, indubbiamente d’effetto, della diciottesima edizione del concerto di Melpignano era dominata da una gigantesca rete di fili argentei i cui raggi andavano a convergere verso l’immagine *pop* di un altrettanto immenso ragno che, nelle intenzioni dello scenografo, voleva riecheggiare l’aspetto della mitica taranta, ma che in realtà evocava piuttosto l’emblema – più universalmente riconoscibile – di Spiderman, il super-eroe del fumetto americano, protagonista di una recente serie di film hollywoodiani di cassetta. Stagliata sullo sfondo della notte estiva e illuminata dalle policrome luci del palco, quell’icona scintillante contrastava in modo palese con l’orrida visione della presunta causa delle sofferenze psico-fisiche patite, fino a un recente passato, dagli affetti dal tarantismo:

“Le tarantole mi perseguitano. Non posso mangiare perché nel piatto vedo dei grossi *scarpioni*, non posso bere perché nel bicchiere ci sono pure le tarantole e ieri notte il mio letto era pieno e zeppo”

comunicava alla “buona signorina” (ossia all’antropologa Annabella Rossi) l’anziana contadina leccese sua corrispondente, descrivendole l’allucinata origine del male ricorrente che da parecchi anni la tormentava.

Ma al di là dell’ambiguità post-moderna dell’apparato scenico appositamente allestito per la serata di Melpignano, a contraddire nel profondo la tradizione del tarantismo, così come esso fu osservato, documentato e descritto nei suoi penosi effetti dagli antropologi recatisi a studiare il “fenomeno” sul campo, è l’idea stessa di voler fare uso di un mega-palco, tipo concertone rock, per rievocare oggi, e rivendicare come fenomeno “identitario”, il funesto morbo pugliese di un tempo con le sue empiriche tecniche di guarigione.

Pagine e pagine di dotte disquisizioni medico-antropologiche sull’aracnidismo, sulla “crisi della presenza”, sull’esorcismo e l’endorcismo, sull’efficacia della musicoterapia, sulle tecniche del corpo e la coreutica popolare, delle quali mi ero nutrito anni addietro in biblioteca venivano ora incredibilmente snaturate e stravolte da quella sara-banda festosa di suoni, luci e colori che, attraverso il decoder e il tubo catodico, era giunta nottetempo a inquietare il mio ozio di telespettatore domestico intento a fare lo zapping col telecomando.

Spezzato per sempre, per ovvie ragioni anagrafiche, il cerchio magico formato dai suonatori di tamburello e violino, già visti all’opera da Lomax e de Martino, che ingaggiavano brandendo i loro strumenti musicali una specie di corpo a corpo con le ossessioni psichiche e le contorsioni fisiche delle povere tarantate vestite di bianco; e ormai sepolte nell’archivio dei ricordi anche le foto mosse, sgranate e prive di colori, dei *reporters* inviati al seguito delle

spedizioni etnografiche nel Sud: immagini prese dal vivo dell'antico rituale di guarigione dal mitico morso della taranta, storicamente sperimentato – oltre Eboli – da donne e uomini fragili e deprivati, non sembra essere rimasta di tutto ciò altra traccia nel presente che questo spettacolo replicante gesti e suoni di una passata tradizione, contaminandoli con le espressioni globalizzanti della musica ethno o, peggio ancora, mixandoli con la produzione discografica commerciale di più futile consumo (ospite d'onore quest'anno alla kermesse salentina: Luciano Ligabue).

Qualcuno obietterà che questa mia è la geremiade di un guastafeste élitario; la vana lamentazione di un nostalgico cultore rimasto aggrappato alla memoria di studi demo-etno-antropologici compiuti nell'Italia di ieri, quando le lucciole pasoliniane non erano state annientate dalla diffusione dei pesticidi, o dallo sfavillio delle luci al neon (e ora dei led); quando le perturbanti tarante salentine, col loro carico d'angosce procurate ai più miseri dei mortali, infestavano ancora l'antico bestiario conservatosi immutato dall'epoca delle crociate, se non addirittura dai tempi della Magna Grecia.

Eppure, anche provando a considerare il fenomeno del neo-tarantismo (del quale la serata trasmessa in diretta TV rappresenta la punta emergente di un iceberg più vasto) in una prospettiva sincronica, in chiave contemporanea e anti-storicistica, non occorrerà compiere troppi sforzi per intuire che la situazione attuale non ha ormai più nulla a che fare (se non si resta invischiati nella trappola di un imperdonabile equivoco) con quel che era stato il fenomeno di "autodifesa" popolare indagato da de Martino. Il neo-tarantismo degli anni 2000 rimanda piuttosto a ben altre dinamiche, connesse all'esercizio del potere politico-amministrativo (a livello locale), interagisce con le strategie di un mercato globale, risponde a progettualità di sviluppo e sfruttamento in senso turistico-commerciale di un'intera area del Sud. Dinamiche, strategie e progettualità, recentemente messe in luce da Giovanni Pizza nel suo volume fresco di stampa *Il tarantismo oggi, antropologia, politica, cultura* (ed. Carocci 2015), pianificate con cura a tavolino e ormai prive di reali riferimenti (se non del tutto strumentali) con la spontanea parabola di una tradizione nativa la quale, se fosse stata lasciata a stessa, si sarebbe di certo estinta senza alcun clamore, in conseguenza dell'inesorabile avanzare della modernità e del progressivo riscatto economico-sociale della popolazione di questa plaga del Mezzogiorno; fenomeni questi che, come è ben noto, hanno determinato il venir meno del "male della taranta", esito espressamente auspicato, sin dal 1959, da tutti quanti i membri dell'*équipe* "romana" guidata da Ernesto de Martino e dallo stesso autore de *La Terra del Rimorso*.

E invece, no. Le cose non sono andate nel verso "giusto", predetto (e sperato) dal nostro antropologo. A deviare il corso della tradizione, impedendo la caduta nell'oblio del tarantismo è inopinatamente intervenuta l'azione di due distinte categorie di nuovi attori sociali. Il primo fattore che ha prodotto la svolta imprevista fu l'entrata in gioco, a partire dagli anni Settanta, di un insieme di spinte propulsive e convergenti "pro-taranta" esercitate, a livello di base, da parte di un complesso di forze giovanili formatesi, dentro e fuori del Salento, nel periodo della contestazione post '68. Com'è ovvio, questo recupero "*in extremis*" del tarantismo e le forme di folk-revival che ne sono derivate presero a concentrarsi esclusivamente sulla riproposta degli aspetti coreutici musicali del fenomeno, puntando alla rivalutazione delle componenti estetiche del rituale di guarigione, lasciando invece al suo destino, e facendo quindi decadere nell'ombra, la "parte cattiva" di quella stessa tradizione, ossia la memoria dei tragici vissuti delle vittime della taranta, un tempo considerata, con senso di vergogna, morbo endemico del Salento. La riscoperta selettiva della faccia "buona" e "presentabile" del tarantismo fu compiuta da uno sparso gruppo di giovani d'ambo i sessi, esecutori e cultori di tarantelle e balli della "pizzica", costituito in prevalenza da studenti universitari d'origine salentina temporaneamente trasferiti fuori sede, chi al DAMS di Bologna, chi in altre facoltà dell'Italia centro settentrionale, alla ricerca di nuove forme di radicamento ad alcune usanze (ma non a tutte) della propria terra d'origine. Questo iniziale *input* di riscoperta della taranta, in funzione "patrimoniale" e "identitaria", interessò una particolare fascia d'età, cultura, professione e provenienza territoriale. Esso trovò poi ben presto un terreno fertile nei circuiti dei centri sociali, venendosi a inserire senza troppe difficoltà in alcune recenti pratiche di svago e aggregazione giovanile *underground* quali i *rave parties* e altre manifestazioni di sub-cultura urbana. Ad agevolare la penetrazione della musica del ballo della taranta nelle occasioni e situazioni più trasgressive dell'universo giovanile dei nostri giorni fu inoltre l'erronea convinzione, maturata nello stesso periodo anche in alcuni ambienti accademici, che quella musica "etno" e i passi fortemente ritmati della "pizzica" fossero in grado d'indurre stati alterati di coscienza e procurare forme di *trance* in chi li udiva o praticava, come avveniva nell'uso delle sostanze psicotrope o nell'ascolto prolungato di musica techno.

Questa convinzione era però, in verità, del tutto infondata sul piano storico-antropologico, in quanto, a differenza dei rituali “etnici” di possessione, quali ad es. il vudu haitiano (descritto da Alfred Metraux) o la *trance* sciamanica (analizzata da Mircea Eliade), il ballo della taranta assolveva in origine piuttosto a una funzione di controllo della presenza nel corpo della vittima del fatidico “ragno”, evitando all’individuo “predato” dall’aracnide di soggiacere passivamente agli angosciosi attacchi del suo aggressore mitico. Anziché di “endorcismo” (=possessione) o di “esorcismo”, si tratterebbe dunque, nel caso del tarantismo pugliese, di una peculiare forma di “adorcismo”, ove la musica, i colori e i passi di danza, contribuivano ad alleviare, sia pure in modo temporaneo, il danneggiamento provocato dall’agente malefico, anziché aggravarne in modo parossistico le conseguenze (“endorcismo”, “possessione”) o provocare attraverso una crisi psicomotoria l’espulsione dell’aggressore dal corpo della vittima (“esorcismo”).

L’errata convinzione che il ballo della taranta potesse procurare in chi lo praticava l’accesso a stati alterati di coscienza, favorendo la resa incondizionata del soggetto al potere “liberatorio” dalle inibizioni d’ogni genere (sociale e sessuale) – potere miticamente attribuito al morso dell’aracnide – fu alimentata nel corso degli anni ’80 da una serie di studi compiuti da alcuni antropologi ed etnomusicologi di scuola francese (Rouget, Lapassade ecc.), i quali equipararono il tarantismo salentino alle forme di *trance* già riscontrate in rituali “etnici” di tutt’altra specie e provenienza.

Tralasciati i sottili distinguo e le cautele scientifiche giustamente espresse ne *La Terra del Rimorso* da Ernesto de Martino, i nuovi “esperti” del tarantismo enfatizzarono oltre misura le componenti più sfrenate e incontrollate del fenomeno, che era ormai giunto in quel periodo al massimo grado di esaurimento spontaneo della propria parabola storica, finendo persino col negarne le finalità terapeutiche o col disconoscerne le autentiche funzioni culturali (di dominio da parte dell’uomo sulle proprie istintive pulsioni) insite nel rituale salentino, nell’intento di far aderire il fenomeno ai modelli interpretativi da loro stessi applicati a manifestazioni di possessione spiritica *tout court*.

“*Cosa manca, in fin dei conti, al tarantismo perché sia un culto di possessione? Il semplice fatto di osare dirlo*”, scrisse, ad es., nel 1980 Gilbert Rouget nel capitolo dedicato al tarantismo della sua monumentale *Musica e trance*, dimostrando con ciò di non avere compreso per nulla la peculiare funzione “adorcistica” del rito in questione. Questa ipersemplicizzazione in salsa francese di un fenomeno culturale, come il tarantismo, che nella propria storia millenaria aveva dimostrato una complessità ideologica risultata inaccessibile ai troppo lineari schemi esplicativi dei quali si servirono i suoi interpreti dell’ultima ora, finì col divenire tuttavia (in quanto *letio facillior*) la *vulgata* che, negli anni ’80, attecchì più facilmente presso un’*audience* giovanile già di per sé propensa a cercare forme di evasione e di “sballo” tramite l’assunzione di sostanze chimiche o il prolungato ascolto nei *rave-parties* di musica-*trance*. L’accesso alle riscoperte sonorità salentine appartenute all’ormai estinto rituale contadino della taranta e la diffusione del ballo della “pizzica” in questo nuovo contesto urbano, plagiato dalla moda del neo-sciamanesimo, fu dunque, se non favorito, quanto meno legittimato sul piano “scientifico”, dalle disinvolute teorizzazioni su musica e *trance* divulgate da questi *maîtres à panser* d’oltralpe.

Reggendosi in un fragile equilibrio tra l’attivismo di un manipolo di appassionati cultori di folk-revival e il vivo interesse mostrato per la “pizzica” salentina da parte dei cercatori di sempre nuove occasioni di *trance* o di SMC (stati modificati di coscienza), il neo-tarantismo si venne a radicare, in un paio di decenni, entro una ben definita nicchia di consumo, riuscendo in una fase successiva, verso la soglia del 2000, a imporsi anche al di fuori di essa, quando il mercato globale scoprì il fenomeno e lo accolse come una nuova moda da sfruttare. Nacque così nei confronti del neo-tarantismo l’attenzione (interessata) degli amministratori e politici locali (incluso Nichi Vendola, che fu eletto nel 2005 presidente della Regione Puglia, da allora in poi principale ente finanziatore, assieme alla provincia di Lecce, della “Notte della Taranta”).

L’organizzatore di cultura Vincenzo Santoro, che di questa fase di affermazione del neo-tarantismo era stato uno dei diretti protagonisti, ha pubblicato nel 2009, presso l’editore Squilibri di Roma, una sua preziosa, per quanto soggettiva (e anzi, particolarmente preziosa proprio perché non falsamente “oggettiva”), ricostruzione del movimento di “rinascita della musica popolare salentina”. Nel panorama, fattosi di recente sempre più vasto e articolato, delle pubblicazioni riguardanti il fenomeno del neo-tarantismo, il libro-testimonia di Santoro (con allegato CD musicale) rimane tuttora un valido ausilio, farcito com’è di dati di prima mano, di materiali esplicativi e di accurati rimandi bibliografici sull’argomento.

Ma il testo che ha comunque segnato, nel bene e nel male, il “salto di qualità” nel processo d’istituzionalizzazione del rinato “mito” della taranta è un fortunato volumetto di poco più di 100 pagine dato alle stampe nel 1996 dall’editore Laterza. Si tratta di quel *Pensiero meridiano* in cui l’autore, sociologo dell’Università di Bari, editorialista e politico Franco Cassano, rivendica con orgoglio d’appartenenza il valore “salvifico” dei caratteri fondamentali (empatia, inclusività, attitudine al dialogo) della mentalità della gente del Sud, tratti che egli ritiene essere comuni a quelli dell’intero mondo mediterraneo e che afferma essere invece contrapposti a quelli del carattere “oceanico” (da lui giudicato più “freddo” ed escludente).

I vecchi luoghi comuni di un’etno-psicologia dei popoli alla Victor de Bonstetten (*L’homme du Midi et l’homme du Nord, ou l’influence du climat*, scritto nel 1809 e pubblicato nel 1824), stando ai quali lo “spirito delle nazioni” sarebbe deterministicamente condizionato dalla diversità dei fattori climatici e dalle coordinate geografiche dei singoli paesi, fa di continuo capolino tra le ammiccanti pagine del nuovo trattatello sul *Pensiero meridiano*. Ciò nonostante è avvenuto che un’intera leva di politici di professione e amministratori pubblici del Sud abbia fatto, da circa un quindicennio, di questo volumetto una sorta di breviario-guida del neo-meridionalismo, nonché la “bussola” ideologica della loro stessa azione.

Nel Mezzogiorno, dai presidenti di Regione, Vendola ed Emiliano, in giù, passando per sindaci e assessori comunali, provinciali, regionali e loro portaborse, addetti ai servizi culturali o al marketing turistico-ambientale, sempre e comunque stipendiati dagli enti-locali, un’intera nuova casta di addetti al governo del territorio ha dato prova di saper galleggiare egregiamente, riscuotendo anche un discreto successo in termine di voti o di altre forme di consenso popolare, sull’onda “meridiana” del Cassano-pensiero.

Che un *homme du Nord* voglia ora soffermarsi a puntualizzare in modo critico su queste strane “coincidenze” potrà sembrare a certuni una provocazione bell’e buona. Ma bisogna pure che, prima o poi, ci si azzardi ad ammettere, che di Cassano e del suo *Pensiero meridiano*, non sappiamo che farcene se vogliamo davvero provare a fare emergere, al di là delle teorizzazioni retoriche, questo nostro arretrato paese dal cono d’ombra in cui si trova immerso ormai da oltre vent’anni. Di tarante, pizziche e “rimorsi”, simboli di un’antica miseria in campo economico-sociale e del sottosviluppo culturale che tuttora sta mantenendo il nostro Sud lontano dal cuore pulsante d’Europa, ne abbiamo ormai piene le tasche e (come, a suo tempo, auspicò Ernesto de Martino), preferiremmo francamente lasciarci per sempre alle spalle quell’oscuro retaggio. Mentre inorridiamo ancor più al ritrovare gli antichi simboli dell’italica arretratezza trasformati, ad opera dei manipolatori di turno, in un logo *pop* che occhieggia dal mega-palco sul quale si esibiscono, in un’accozzaglia indistinta, coristi e suonatori d’organetto, violiniste celtiche, divi della musica rock che storpiano i testi dei canti “ritrovati” dagli etnomusicologi e altre *stars* del fatuo carrozzone che, dal tramonto all’alba, rimescola per la goia dei *fans* la sua indigesta poltiglia. Questo avvilente spettacolo accresce in me la dose, giunta oltre il livello di guardia, dell’ amarezza e del malumore. Davanti a tutto ciò, mi illudo di pensare che ognuno dovrebbe indignarsi nel constatare quante appassionate energie di ricerca sul campo e di cura filologica, spese nel registrare musiche popolari dal vivo, o nell’annotare perduti passi di danza, o nel raccogliere documentazione di preminente interesse etnografico, siano andate sprecate e svilite in una sola, effimera “Notte della Taranta”. Ma, com’è ovvio – e giusto – che sia, non tutti la pensano così. L’ineffabile Cassano, amante del *melting-pot* mediterraneo, ha ad es. sostenuto e continuerà (chissà ancora per quanto) a sostenere che:

la pizzica non è un neocampanilismo regionale, ma una sorta di messaggio generazionale, essa cerca altre danze, anche quando sono nate altrove e sembrano non rassomigliarle. È per questo che il fenomeno non si lascia ricondurre nel vocabolario sofisticato di un’antropologia elegante e un po’ fatua, che si ferma proprio quando bisognerebbe partire (CASSANO 2002).

E, di ricalzo, Sergio Blasi, consigliere della Regione Puglia e, almeno sino a ieri, autorevole membro della Fondazione organizzatrice dell’evento musicale di Melpignano, in un convegno sui balli del popolo tenutosi a Lecce nell’ottobre 2005 ebbe ad affermare, in puro idioma “politichese”, che:

“La Notte della Taranta” ha messo insieme sostanzialmente un patrimonio musicale confrontandolo, e non necessariamente contaminandolo, con il linguaggio della musica contemporanea (...). “La Notte della Taranta” è un progetto e una produzione originale, che mette in relazione e in rapporto dinamico la

tradizione e l'innovazione di un progetto unico, originale, esclusivo, proprio di questa terra e questo funge anche da marcatore di identità (BLASI 2006).

Ma proprio quest'anno, a contraddire tanto entusiasmo per il successo della fatidica "Notte", giusto all'indomani della 18^a edizione del concertone di Melpignano, il medesimo consigliere, seguendo le orme dell'antropologo Eugenio Imbriani, condividendone in buona sostanza le motivazioni, ha anch'egli sentito l'esigenza di rassegnare le proprie dimissioni dalla Fondazione che aveva patrocinato l'evento. La spiegazione del gesto, fornita da Blasi in un comunicato postato sul *social forum* Facebook, viene di fatto a sconfiggere le ottimistiche dichiarazioni da lui stesso, negli anni precedenti, rilasciate intorno alle "*magnifiche sorti e progressive*" del Festival salentino:

"Esprimo un unico rammarico – *ha dichiarato infatti Blasi dimettendosi* – non essere riuscito a fare della Fondazione ciò che avevo immaginato. Non solo il luogo dove si organizza il Festival, ma una vera e propria scuola in cui giovani ricercatori, studiosi, appassionati, approfondiscono e ricercano, scavando nella nostra cultura immateriale, nel folklore (il "sapere del popolo") del Salento, della Puglia, dei tanti Sud del mondo, del Mediterraneo. Purtroppo non tutti i sogni diventano realtà, anche quelli che, dopo diciotto anni, pensavo fossero a portata di mano".

Fonte della notizia: http://corriere.delmezzogiorno.corriere.it/lecce/arte_e_cultura/15_settembre_15/sergio-biasi-io-mi-fermo-qui-si-dimette-padre-taranta-ed914702-5bb8-11e5-b36e-8bd6134679c8.shtml

Mi auguro che questo brusco, ma necessario, risveglio dalla "Notte della Taranta" sia di buon auspicio per una prospettiva di reale progresso materiale e immateriale del Salento e serva anche da stimolo per una ritrovata, illuministica saggezza nell'ambito di tutto quanto il nostro Sud.

Ringrazio l'amico Marco Fiozzi, appassionato cultore di danza popolare, con il quale ho avuto modo di discutere di recente sul fenomeno del neo-tarantismo, ricevendo da lui anche utili informazioni e aggiornamenti in proposito. La responsabilità dei giudizi espressi in questo mio contributo è comunque da addebitarsi esclusivamente al sottoscritto.

Cantar bisogna Qualche ragione di metodo per condividere nuove geoesplorazioni nel canto sociale

di Antonio Canovi

Ci sono buone ragioni, oggi, per rimettersi a studiare, e a cantare, i canti partigiani: quella che era una ipotesi di ricerca, discussa assieme a Bruno Grulli, ha assunto nei commenti puntuali e competenti ospitati dalla PdC (nn.5,6,7, 8, 9, 10) la dimensione, appassionata e partigiana, di un riorientamento culturale.

Trascorsi 70 anni dalla Liberazione, immersi come ci troviamo in una contemporaneità disadorna, per distinguere “messaggi di senso compiuto” – con le parole di Giancorrado Barozzi – nel rumore di fondo, occorre forgiarsi “prote-si” adeguate a sintonizzarci con “lunghezze d’onda rimaste per troppo tempo sotto traccia”. Qui la prima indicazione di metodo. Se la *memoria* è sentimento “riconosciuto” (riprendo l’immagine rievocata da Bruna Montorsi), fonda appartenenza nel tempo presente e va trattata nella sua essenza di *poetica civile*. Non è un fatto compiuto, tanto meno assolve ad un dovere, veste i colori niente affatto neutrali dell’umanesimo che scegliamo di mettere in campo.

La *scelta*, dunque, della memoria: che domanda – questa la seconda indicazione di metodo – un suo trattamento adeguato, alla stregua di fonte documentaria. Nel caso specifico dei canti partigiani a Reggio Emilia, l’operazione storiografica intrapresa ha comportato un lavoro di studio e analisi a differenti profondità. Lo scavo ha investito dapprima i canzonieri e la memorialistica partigiana. Cercavo i testi: le parole della canzone, quando fosse possibile la trascrizione della musica. Contestualmente, sono state cercate le incisioni – su disco o riversate in audiocassetta – delle canzoni via via identificate; in pari tempo, era una delle premesse alla ricerca, interessavano le voci dell’oggi: il canto in forma corale, più facilmente reperibile, ma anche, nella tradizione etnomusicale, canti e informazioni raccolte (con debita registrazione) presso singoli informatori. Quest’ultima attività di scavo sul terreno – tengo qui a denunciarne l’insufficienza obiettiva – è stata condotta in forma di “carotaggio” mirato e non sistematico, nell’economia complessiva di una ricerca che si era data per obiettivo metodologico la ricomprensione del canto sociale nel paesaggio contemporaneo della memoria.

Questa, pertanto, è una ricerca di *geo-storia della memoria*: il singolo reperto documentario, cui applicare puntuali strumenti di indagine filologica – qui la terza indicazione di metodo –, viene correlato ai *modi* della sua *produzione* e *riproduzione*, ossia ricompreso entro un piano analitico spazio-temporale. Che è poi quanto ci ha restituito Andrea Talmelli, in una bella lezione di etnomusicologia, quando a proposito del proprio lavoro di trascrizione di alcune tra le incisioni raccolte osserva che ha “il suo pregio (ma anche il suo limite) nel fatto che fotografa in un determinato momento una situazione che tuttavia è in continuo movimento”. D’altra parte, se il mondo si muove, e gli uomini con loro, non tutti i movimenti generano mutamento di paradigma storico. Nel caso specifico, se risultava chiara la periodizzazione evenemenziale – tra l’estate 1943 e la primavera 1945 –, più incerto si presentava il paradigma memoriale: dove tracciare una discontinuità nelle aspettative collettive, che sono poi quelle generatrici del canto sociale? Una data plausibile, dal punto di vista storico-evenemenziale, è il 7 luglio 1960. Tuttavia, procedendo nell’analisi dei canti raccolti, si è optato per l’esclusione dal Canzoniere dei canti generati nella congiuntura delle grandi lotte condotte per la “salvezza del lavoro” tra il 1949 e il 1951. Se quelle lotte si iscrivevano entro il medesimo paradigma resistenziale, e certo tutti i partecipanti vi cantavano a piena voce le canzoni “ribelli” nate sui monti, altri erano i modi e *luoghi* di produzione locale dei nuovi canti del lavoro (uno per tutti: la “Canzone dell’Erre 60”).

Non genericamente, ma topologicamente “nei” luoghi dell’abitare, dove scintilla e deposita il corpo a corpo simbolico tra culture e soggettività, si fissano e trasmettono le memorie collettive. In tale prospettiva di geo-storia della memoria – questa la consapevolezza metodologica che mi provo a restituire, e di cui ringrazio la PdC, i redattori e i lettori che hanno inteso aprire un dialogo al riguardo – lo studio del canto sociale apre a prospettive inedite di comprensione e interpretazione del paesaggio memoriale contemporaneo

Festival e notti da (s)ballo: Lamenti funebri della musica tradizionale

di Giuseppe Michele Gala

1. Tanti suoni, ma suoni confusi

Da alcuni anni torno dalle vacanze estive, periodo in cui più esercito il mio ruolo di antropologo della danza, sempre più perplesso e sfiduciato: osservo, penso, raffronto e mi convinco delle tante contraddizioni concettuali cui stiamo assistendo.

Per gli appassionati di cultura popolare i cartelloni estivi in Italia si fanno sempre più ricchi di eventi e ormai da tempo l'etnico nostrano rappresenta una nuova ed economicamente proficua frontiera del turismo. Avevo provato a contare quanti festival, rassegne e concerti di musica popolare si svolgono in queste ultime estati, da giugno a settembre, cui vanno aggiunti varie decine di corsi o stages-vacanze di musica e di danza popolare, sfilate in costumi tradizionali o rappresentazioni o rievocazioni folkloristiche; ma non è facile pur in tempi di internet tenerne il conto per la capillarità della frenesia organizzativa di associazioni, Pro loco, amministrazioni comunali, comitati feste ed enti di vario genere.

Parallelamente, oltre all'utenza locale di queste occasioni, si è formato da anni il popolo dei festival: gruppi preferibilmente giovanili che seguono un calendario di appuntamenti musicali a seconda delle aree e pubblicizzati dal web. Così, chi si dirige verso sud, ad esempio, mette in programma la partecipazione ai ritrovi più frequentati come "La notte della taranta" in Salento, il "Carpino Folk Festival" sul Gargano o "Kaulonia Tarantella festival" in Calabria. Se si va al nord la peregrinazione coreo-musicale coinvolge, ad esempio, il "Gran Bal Trad" a Valfrè in Piemonte, "Isola Folk" a Suisio, ecc. Ma il firmamento degli appuntamenti è fittissimo se si aggiungono i tanti raduni di gruppi folkloristici in costume, che spesso portano sui palchi eccellenti musicisti ripropositori di musica popolare di tradizione e popolaresca d'autore.

Quest'oceano musicale che tutti continuiamo a definire "popolare", se osservato con gli occhi di un giovane che scopre questo mondo – sul quale si sparge ancora tanta retorica, dal mito del buon selvaggio contadinesco al suo appeal simbolico di alternatività politica e da un paio di decenni alla sua valenza psicoterapeutica – tutto torna coerente, credibile e affascinante. Ma chi ha vari decenni di conoscenza del mondo popolare alle spalle ed ha potuto osservare le radicali trasformazioni della società italiana non può esimersi dalla funzione dell'analisi comparativa. Sono i benefici-malefici della comparazione! Quando gli etnomusicologi e gli etnocoreologi dei decenni scorsi osservavano e documentavano le espressioni coreo-musicali originarie delle classi popolari (contadini, pastori, operai, pescatori, ecc.) si trovavano di fronte alle ultime propaggini di generi realmente etnici, che avevano caratterizzato più generazioni e soprattutto linguaggi locali...

Appunto "locali"!

Gli studi demo-etno da oltre un secolo avevano connotato con aggettivi quali "etnico" "popolare", "tradizionale" e "folklorico" l'oggetto delle loro analisi, dimenticando l'aggettivo forse più importante che oggi funge davvero da discriminante: «locale». Si andava a svolgere indagini in una località ben precisa e presso una comunità ben caratterizzata. Anche quando si trattava di comunità mobili, occasionali e migratorie (mondine, transumanti stagionali, carbonai, ecc.), queste avevano una loro specificità esistenziale e/o sociale, dunque ontologica e caratterizzante, con propri linguaggi espressivi elaborati nel tempo e attraverso più generazioni.

Chi oggi solleva il problema di quanto non sia più "tradizionale" né tanto meno "etnica" la musica che si ascolta sui palchi e la danza che si esegue nelle piazze, subito viene travolto dalla valanga dell'ormai annoso e polemico dibattito tra conservatori e innovatori, o, come è di moda, fra "tradizione" e "tradimenti", sintetizzata dal neologismo "tradinnovazione", oppure, per dirla con linguaggio accademico, tra la Storia delle tradizioni popolari e l'Antropologia culturale dell'attualità, che sempre più s'accosta alla Sociologia.

Io credo, invece, che bisogna uscire dal pantano della contrapposizione e ragionare il più obiettivamente possibile sui tratti distintivi di ciascun fenomeno e far seguire alle identificazioni tipologiche dei generi, concetti e termini consequenziali.

Ben sappiamo che la tradizione va vista in maniera dinamica, mai fissa e identica a se stessa. Ciononostante le comunità si identificavano nelle proprie espressioni caratterizzanti: dal modo di ballare, di cantare e di suonare (un tempo anche dal vestire, come succede oggi ancora in molti centri sardi) si riusciva a sapere da che paese ciascuno proveniva, proprio come il dialetto che individuava ciascuna comunità locale.

La musica e la danza di tradizione erano espressioni ad un tempo fisse e mutanti, cioè esse, pur se trasformate lentamente nel tempo e in loco, pur ricevendo modifiche individuali e generazionali e pur se declinate dall'estro soggettivo di ciascun esecutore, rimanevano comunque riconoscibili e identificative dalla comunità di appartenenza. La definizione di Carpitella del carattere esecutivo intrinseco della musica di tradizione era esemplare: «iterazione microvariata».

2. Musica/danza “locale” e musica/danza “altrove”

La sostanza del problema sta su un altro piano di ragionamento, non nel rapporto cronico o modale, ma sul piano concettuale e ontologico. Coloro che accusano chi osserva la distanza esistenziale delle nuove entità coreo-musicali, adducono spesso la ragione che il mondo è cambiato e bisogna adeguarsi. Giustissimo. Ma il mondo umano mutando radicalmente pratiche e culture induce a cambiare di conseguenza anche lenti di osservazione, metodologie di approccio, parametri interpretativi e teorie. Se siamo di fronte a nuove dimensioni sociali ed espressive dell'umanità, bisognerà adeguare tutto l'armamentario di analisi. La questione è di vasta e profonda complessità, che qui riduco, per ovvie ragioni, in due punti significativi:

A) La complessità odierna del paesaggio socio-culturale della musica e della danza.

Riferendoci alle regioni italiane, oggi esistono realtà comunitarie molto diversificate tra loro:

- resistono ancora alcuni paesi o aree che conservano propri canti, proprie musiche e propri balli, dislocati lungo l'arco dell'anno o nelle occasioni di vita sociale; mi riferisco, ad esempio, a quelle ch'io chiamo “riserve etniche” del nostro paese, disseminate un po' in tutte le regioni¹; ma anche qui la penetrazione di presenze sempre più fitte di etnofili (o turisti dell'etnico) e la frenetica intraprendenza delle Pro Loco e delle amministrazioni locali stanno contaminando² i regolari processi delle ritualità locali;
- sono sorti dal dopoguerra molti centri abitati frutto di una raccolta di provenienze abitative diverse, con incertezze anche di unità linguistica; qui le nuove espressività coreo-musicali dei nuovi agglomerati sociali spesso non hanno avuto il tempo di mettere radici;
- la maggior parte delle comunità locali hanno abbandonato molti tratti dei loro vecchi linguaggi espressivi: non si cantano più da tempo repertori dialettali e sul piano coreutico la gente si esprime con i balli di ampia fruizione occidentale (liscio, rock, latino-americano, balli di gruppo, balli da discoteca, ecc.);
- gli spostamenti sempre più frequenti di masse umane per ragioni di sopravvivenza mescolano tradizioni, linguaggi e saperi e si avvertono bisogni di nuovi profili di società e di comunità;
- si stanno costituendo inoltre nuove comunità atipiche e nuove forme di appartenenza: le relazioni sociali nascono o si fortificano sui social network, si formano gruppi sociali che implicano nuove dimensioni esistenziali di relazione, non solo legate alla frequentazione diretta, reale e fisica nella vita quotidiana, ma connesse alla virtualità di identificazione, in cui spesso è un comune interesse (hobby, tema, gusto) a dare ragione e senso alla nuova aggregazione.

2) La mutazione radicale del concetto di comunità o gruppo sociale.

Le migrazioni lavorative, le migrazioni di massa internazionali, i media (radio, televisione, Internet, telefonia varia, ecc.), il mercato globale, il turismo e la libera scelta abitativa hanno di fatto sconvolto tutti i parametri concettuali di paese, comunità, gruppo sociale, popolo.

Si può vivere in un condominio senza conoscere o avere contatti sociali con chi vi abita e invece, tramite il web, si può appartenere a comunità virtuali che si incontrano periodicamente per vivere eventi a tema, gli hobbies, con nuove ritualità, nuove occasioni amorose e amicali, insomma costruendo nuove forme di società.

Il giovane che si avvicina alla musica world o popolare oggi, sempre più spesso non è cresciuto in una frequentazione contestuale sin dalla nascita di musiche dei propri compaesani e familiari, nelle quali al massimo può modificare alcuni particolari senza stravolgere il modello tramandato, ma “adotta” musiche e balli di moda o di gradimento, si mette a suonare e i suoi modelli di riferimento non sono più gli anziani e le modalità stilistico-repertoriali del paese, ma sono quelli della civiltà di massa e di mercato: forma un gruppo musicale, arrangia quanto sentito spesso da concerti o cd, compone nuovi brani, ma soprattutto entra in una logica di mercato: si comporta da semi-professionista del settore. Le sue occasioni di pratica musicale non saranno più le feste o la questua tradizionale del paese collocate in momenti calendariali precisi, non suonerà più per le nozze del compaesano o per il fidanzamento dell'amico; saranno piuttosto i concerti da eseguire altrove, secondo ingaggi di agenzia o di committenti istituzionali, o contatti da web, o un ruolo sempre più professionistico a determinare la vita musicale dei nuovi suonatori che ci ostiniamo a chiamare “popolari”. Coloro che cercano di rimanere fedeli ai documenti originari spesso compiono una rievocazione e non una rivivificazione.

Nell'accezione ormai più consueta dell'opinione pubblica di “suonatore di musica popolare” sono mutati in realtà tutti i parametri della “tradizionalità”, dunque folklorici in senso stretto:

- a) Il luogo del suono: fuori del proprio spazio abitativo-esistenziale, sui palchi, negli studi televisivi, nelle sale di incisione, nei centri sociali, nei teatri o nei grandi spazi di aggregazione; sempre meno si suona nelle case, in chiesa, nelle vie o nelle piazze della festa del proprio paese.
- b) La relazione con l'occasione: sempre più spesso il festival o la rassegna, la trasmissione televisiva o il clip su youtube, il raduno di amatori e raramente anche la gara sostituiscono la festa di paese, la cerimonia religiosa, il carnevale, la questua, il matrimonio, ecc. Sono mutati dunque i contesti che sono parte costitutivi del rito coreo-musicale.
- c) La relazione con i fruitori: il rapporto fra musicista o ballerina e lo spettatore è spesso separato tra protagonismo esibizionistico da una parte e fruizione passiva e subordinata dall'altra. Il suonatore tradizionale è/era a servizio della comunità, l'ascoltatore odierno è alle dipendenze della scaletta precostituita.
- c) La relazione col patrimonio: ci si approccia al bagaglio di canti, musiche e balli che provengono da determinate comunità del passato con superficialità, inappartenenza e finalità di uso e consumo, senza incorporare il ruolo di depositario di uno specifico patrimonio espressivo. Il suonatore tradizionale percepiva il senso di responsabilità nell'interpretare un brano, se ne sentiva garante e custode e si preoccupava di trasmetterlo alle future generazioni. I suoi adattamenti erano parchi, misurati e acquisivano dignità di esistenza solo se accettati dalla comunità.
- d) Cambio di ruoli e funzioni: si suona non per una funzione “endemica” alla comunità di appartenenza, ma per ingaggio o per rincorrere una propria realizzazione artistica; a margine per alcuni sopravvive anche l'obiettivo – attraverso l'imitazione dei modelli originari, laddove davvero se ne ha conoscenza – di rincorrere un vago senso di etnico. Oggi prevale la funzione artistica e dunque domina l'individualismo dell'esecutore; nelle situazioni tradizionali è la comunità a dettare ruoli, luoghi, tempi e modi, stabilendo così il primato della collettività.

3. Dunque nuova musica, nuova danza... da chiamare con nomi nuovi

Negli anni '60, quando è nata l'usanza di reinterpretare la musica agropastorale da parte di esterni, spesso di origine borghese e colta, chi imitava il canto popolare veniva detto “folksinger” o musicista di riproposta della musica popolare; la sua veniva chiamata “reinterpretazione”. Ciò accadeva perché ancora in molte parti la tradizione era viva e sapeva esprimersi in modo autonomo secondo modelli provenienti direttamente dai propri anziani. Oggi che la realtà tradizionale è spesso moribonda o del tutto deceduta a vantaggio della reinvenzione, si tende a non evidenziare la differenza, e alla comparazione prevale la sostituzione. E come se si affida un nome e identità di una persona ad un'altra che è del tutto diversa.

Così i festival che sembrano essere l'apoteosi della tradizione, sono in realtà i lamenti funebri di essa: dichiarano la distanza da essa e vogliono sostituirvisi. Tutto evidenzia come quella del genere oggi dominante sia un'altra identità, ma non la si dichiara. Nelle tante manifestazioni in costume medievale che avvengono in Italia, nessuno osa credere che siano eventi reali, sopravvivenze del passato, ma è chiaro, al contrario, il senso della rievocazione.

Invece attorno al nuovo fenomeno musicale si agita la retorica verbale e la mitificazione³ degli eventi. La prima tende a giustificare e coprire l'avvenuta appropriazione indebita di identità: si sprecano aggettivi “antico”, “etno”, “folk” e sono invece spesso espressioni mutate dai generi musicali contemporanei, al pari dei festival. La seconda tende

ad avvalorare il nuovo vantando presunte radici con antichità remote: si inventa ad esempio una nuova *pizzica*, del tutto diversa dalle forme contadine, e si vanno a scomodare archetipi magnogreci, menadi e ninfe, richiamandole anche con veli, tuniche e roteazioni estatiche.

In realtà già diverse generazioni di giovani hanno assunto altri modelli musicali e differenti modi e occasioni per esprimerli: i festival, i raduni, il fenomeno dei fans, gli effetti fonici e luminosi, i fumogeni e megaschermi, la trasmissione orizzontale del sapere (da giovane a giovane e non più da anziano a giovane), le nuove forme di trasmissione attraverso appositi corsi didattici decontestuali (a differenza di una pratica imitativa ed esperienziale), i linguaggi pantomimici da star nell'esecuzione, il mutamento dei luoghi e dei tempi della musica e della danza, il continuo produrre e sperimentare nuove offerte musicali per ragioni di mercato, la preponderanza dell'apporto artistico individuale, l'abbondanza e la rapida "consumazione" dei repertori, il protagonismo narcisista dell'artista o esecutore, ecc. sono tratti culturali nuovi, o meglio mutuati dalla musica leggera, che poco hanno in comune con i modi e i concetti della tradizione agro-pastorale sul piano musicale e coreutico.

Bisogna dunque prendere coscienza della novità del fenomeno; per onestà intellettuale conviene tendere, fra trasformazione e reinvenzione, per quest'ultima, dandole però dignità e autonomia di esistenza. Quando nasce un bimbo nuovo, gli si può anche dare il nome del nonno, ma è un'altra persona, soggetto di tempi nuovi, lo identifichiamo per nipote e non per nonno. Così forse la musica popolareggiante o popolaresca di oggi ha bisogno di altra terminologia che meglio la definisca e la identifichi. Convinciamoci che il "folk" non è la tradizione, ma è la modernità global, così come bisogna mettere in conto che i residui originali di un mondo contadino, che miracolosamente resiste e sa convivere con l'attualità, sono destinati ad essere i "vinti" della storia, come da verghiana memoria.

Se poi facciamo convivere espressioni del passato, attualizzate dai discendenti locali di quelle "riserve etniche", con le manifestazioni moderne del folk in altri luoghi etnicamente desertificati, conviene a tutti distinguere generi, appartenenze, forme, tempi e spazi, poiché c'è oggi urgente bisogno di chiarezza e non di confusioni strumentali.

Laddove le comunità locali conservano linguaggi espressivi propri, permettiamone il loro diritto alla vita o alla sopravvivenza.

E chiediamo, infine, al giornalismo tuttologo di affidarsi ad esperti del settore invece di dire o scrivere sciocchezze autoreferenziali, mescolando i tuberi con i fiori e confondendo le idee all'opinione pubblica.

NOTE

1 Cito qui alcuni luoghi emblematici a partire da molti centri della Sardegna soprattutto centrale, alla Val Vermenagna, a Bagolino e Ponte Caffaro nel Bresciano, alla Val di Resia, ad alcuni paesi abruzzesi dell'area frentana, a Montemarano, a paesi lucani e calabresi, ecc.

2 Non do al termine "contaminazione" un'accezione negativa di "infettare, deturpare", ma piuttosto il senso letterale (dall'etimo latino di tag-smen, poi tamen, connesso al tema tangere, "toccare", quindi, col prefisso con- "lasciare impronte tattili diverse"), dunque "fondere elementi di diversa provenienza".

3 Fabbricazione di nuovi miti contemporanei.

Due ricerche negli anni Sessanta del Novecento nel novarese e vercellese^(*)

di Cesare Bermani

Le due ricerche cui accenno hanno avuto grande importanza per lo svilupparsi degli studi e dell'interesse per il canto popolare e sociale.

La prima, dedicata espressamente al canto sociale nel Novarese, fu condotta da me solo, cui si aggiungeva Roberto Leydi quando trovavo e registravo un testimone particolarmente importante, che secondo lui valeva la pena di registrare il meglio possibile; Roberto aveva infatti un registratore molto migliore del mio.

La ricerca si mosse all'interno dell'attività del Nuovo Canzoniere Italiano, con la finalità di apportare materiali ai cinque volumi di *Canti sociali italiani*, impresa collettiva coordinata da Leydi, che prevedeva la pubblicazione di oltre un migliaio di canti e che voleva essere il punto d'avvio di un'inchiesta programmata su un ampio arco di tempo e condotta da numerosi ricercatori in molte province italiane.

Queste ricerche sarebbero state la base della grande attività di riproposta e divulgazione tramite dischi e spettacoli di quegli anni e avrebbero posto su basi scientifiche lo studio della cultura del mondo popolare, mettendo a nudo che il cosiddetto folklore non era altro che un'ideologia tesa a mantenere lo status quo.

Per quel che attiene in particolare alla mia ricerca sul Novarese, che portò a registrare centinaia di nastri, essa ha tra i suoi meriti di aver raccolto la versione di *O Gorizia tu sei maledetta* che venne utilizzata dallo spettacolo *Bella ciao* nel 1964, *Il feroce monarchico Bava*, divenuto poi notissima nell'interpretazione di Sandra Mantovani in un disco di canti socialisti e *Vi ricordate quel 18 aprile ?* resa poi famosa da Giovanna Daffini; inoltre di aver trovato Fenisia Baldini, una straordinaria cantante e fabulatrice popolare che si può ascoltare nei due CD acclusi al volume «*Vieni o maggi*», pubblicato da Interlinea nel 2009.

Dei cinque volumi di canti sociali preventivati ne uscì uno solo nel novembre 1963, quello dedicato ai canti giacobini, repubblicani, antirisorgimentali, di protesta postunitaria, contro la guerra e il servizio militare.

Questo volume si avvale prevalentemente degli apporti di Roberto Leydi e di Gianni Bosio per l'impianto complessivo del volume, delle ricerche di Roberto e mie per le registrazioni sul campo effettuate rispettivamente nel ravennate e nel novarese, delle trascrizioni musicali di Luciano Berio.

Ma con Roberto si lavorava su più volumi dell'opera contemporaneamente, immettendovi le canzoni man mano che si trovavano. Nel secondo volume, che avrebbe dovuto essere dedicato ai canti anarchici e che non venne completato, figuravano tra i collaboratori anche l'anarchico Alfonso Failla, che affiancò Bosio e Leydi nella ricerche nella zona di Massa e Carrara, Matteo Deichmann e Bruno Pianta che fecero ricerche in Brianza, Franco Coggiola per ricerche svolte nell'Astigiano (con la scoperta di Teresa Viarengo Amerio, una grande conoscitrice di canti narrativi, cui poi Roberto Leydi dedicò uno dei suoi studi più importanti), Dante Bellamio per le ricerche svolte in Lombardia e in Emilia, Maria Vailati per le ricerche nella Bergamasca (a lei si dovrà in particolare il rapporto con la grande Palma Facchetti di Cologno al Serio), il giornalista Giorgio Bertero per le ricerche nel Vogherese. Per le trascrizioni musicali affiancavano ora Luciano Berio, Giovanna Marini – sentita al Folk Studio di Roma e portata nel gruppo da Leydi, che già era stata introdotta come assistente musicale nello spettacolo *Bella ciao* e che destò l'ammirazione di Berio perché riusciva a trascrivere dal vivo durante le esecuzioni di quelli che allora chiamavamo informatori o testimoni – e Giorgio Bertero, che trascriveva la musica dei canti che lui stesso registrava.

Un disco 33 giri 17 cm., *Canti e inni socialisti*, che nel 1962 segnò l'esordio come cantanti sociali di Sandra Mantovani e Ivan Della Mea, venne realizzato soprattutto grazie ai materiali raccolti in una rapida puntata di ricerca di Bosio e Leydi a San Benedetto Po, che avrebbero dovuto entrare a far parte del terzo volume dell'opera.

* Relazione svolta il 18 agosto 2015 per la tavola rotonda al seminario musicale tenutosi nella Sala di Rappresentanza del Comune di Orta San Giulio nell'ambito degli "Studi in memoria di Roberto Leydi". Ritoccata e ampliata per la versione a stampa).

Queste prime ricerche moltiplicarono rapidamente il lavoro sul campo su tutto il territorio nazionale e già alla fine del primo volume avevano reso superato l'impianto previsto per l'opera, data la ricchezza del materiale che avevano portato alla luce.

Così le Edizioni Avanti! – peraltro sempre in difficoltà finanziarie – che avevano cominciato a editare i volumi e lo stesso Leydi decisero di soprassedere all'opera e di incrementare invece l'uscita dei dischi del Sole.

Dopo di allora le mie ricerche si indirizzarono più verso le storie di vita e i racconti che non verso i canti, in particolare verso quelle dei partigiani, perché stavo scrivendo *Pagine di guerriglia*, opera in tre volumi sulla Resistenza in Valsesia.

Vorrei qui ricordare che quella ricerca sui canti sociali nel Novarese del 1963-64 mise tra l'altro in luce tutta l'importanza delle parodie. Bosio e Leydi mi facevano spesso notare come io avessi una sorta d'amore per i canti sociali che loro giudicavano brutti, ma secondo me quei canti "brutti" erano molto significativi.

Ne riporto qui un paio.

Il primo è sull'aria di *Mamma*, parole di Mario Concina e Mario Cherubini (1940) ed era cantato nel 1944 da una mondariso di Novellara (Reggio Emilia):

*Oh com'è bella la vita/ quando mi metto a mangiar/ sento la gente che dice/
"O preparatevi un po'/ a prenotar le patate/riso e fagioli e caffè.//Pasta,/ sessanta grammi e poi ti dico
basta/riso,/quando ti mangio sembra un paradiso/ io mangio sempre zuppa/di cavol di verdura/la vita
è troppo dura/così non si può andar./Pane,/la mia sostanza più cara sei tu/però sei poca/e io la cinghia
debbo stringer di più.//Da tempo manca una bevanda/
ed anche pure il caffè/non c'è che una bevanda/un surrogato per me//la dolce marmellata/non mi ricordo
cos'è./Pasta, ecc.*

Il secondo mi venne cantato da un dipendente comunale di Novara, Aldo Buratti, militante dal 1945 del Partito socialista, che lo scrisse e adattò all'aria di *Come pioveva* di Armando Gill (1918) all'inizio degli anni 1960:

*Stiam facendo una vitaccia/ da dieci anni e forse più/siam trattati a pugni in faccia/tali e quali gli zulù/
lo stipendio non mi basta/dopo un giorno sol mi resta/con la busta la protesta/non la posso manco far.//
Le cambiali che ho firmato/non potrò giammai pagar/sto affogando nelle rate/ non so più che cosa far.//
Passano i giorni i mesi e gli anni/tante parole promesse ed inganni/ ed il governo di ciò non si spiega/
come ci frega come ci frega.//
Stiam facendo un gran digiuno/da dieci anni e forse più/ricordati da nessuno/tale e quale belzebù/revisio-
ne di salari/non se ne parla più/solo il piano di Fanfani/per mandarci a gambe in su.//Quasi tutti i deputati/
son d'accordo tranne un po'/ di mandarci all'altro mondo/con che mezzo io non so.//Sto camminando
sospeso su un filo/ogni tre giorni dimagro di un chilo/ed il governo di ciò non si spiega/come ci frega
come ci frega.*

Strettamente collegata a questa prima ricerca nel Novarese è la ricerca sul canto di risaia condotta tra l'ottobre 1968 e il giugno 1969 soprattutto da Franco Coggiola, Azia Ferrari, Bruno Pianta e Silvio Uggeri nel Novarese e Verellese. Poi con Franco Coggiola io mi dedicai alla registrazione del coro delle mondine di Trino Verellese, da cui traemmo il disco pubblicato nel 1978 *Sentite buona gente*.

Con la ricerca condotta nel 1958-60 da Lionello Gennero, Emilio Jona e Sergio Liberovici, questa del 1968-69 può considerarsi il fondamento del bellissimo volume *Senti le rane che cantano* pubblicato da Emilio Jona, Franco Castelli e Alberto Lovatto.

Chiudo ricordando che nel corso di quelle ricerche conobbi due autori di canzoni, dei quali riporto qui le brevi interviste che feci loro sui canti che avevano scritto.

Il primo, Lanfranco Bellotti, autore di *Vi ricordate quel diciotto aprile?*, era nato a Cremona nel 1925 circa, era stato partigiano nei garibaldini della 82a Brigata Osella in Valsesia, poi era stato salariato agricolo a Tornaco e poi carpentiere alla Montecatini di Novara. L'ho registrato a Novara al circolo XXV aprile nel 1963:

Bermani: Quando e perché hai scritto questa canzone, questa qui che incomincia "Operai e contadini"?

Bellotti: Nel 1948, quando ci sono state le prime elezioni, visto il risultato che è andato in sfavore degli operai e contadini, allora ho pensato di scrivere questa canzone. Questa canzone ha avuto una grande diffusione. Dal '48,

che l'ho scritta io, l'ho sentita ancora un paio d'anni fa. Sarà stato nel '60, qui, proprio in Piazza dei Martiri (a Novara), che cantavano delle mondine lì. E passando così, con mia moglie, ho sentito questa canzone sotto un'altra aria; però era quella. E allora mi son ricordato: "Questa canzone l'ho scritta io". L'altro giorno ancora, sabato scorso, sono stato a Brescia, in un paesetto della provincia di Brescia, a nozze d'una mia cugina. Anche là cantavano questa canzone. E allora ho chiesto: "Come fate a saperla questa canzone?". Allora c'erano lì dei miei parenti e così: "Ma l'hanno imparata a Novara"; insomma: di mondine. A Tornaco nel '48 c'erano le mondine. Quelle mondine lì, che l'hanno imparata proprio quell'anno lì a Tornaco, precisamente alla cascina Rovellina, erano mondine di Reggio Emilia, che abitavano proprio nelle frazioni di Reggio Emilia. E quelle lì, ce n'erano diverse che erano iscritte proprio al Partito, poi l'hanno portata fino in Sezione; in Sezione, si vede che l'han divulgata poi in Sezione, che dopo la cantavano tutti. Io, se dopo tanti anni l'ho sentita qui a Novara, insomma dal '48 l'ho sentita un paio di anni fa, in Piazza dei Martiri... sotto un altro motivo, ma però la canzone era quella.

Bernani: Quando le cantavate 'ste canzoni?

Bellotti: Alla sera quand i surtivan, una squadra, 15 o 20 giovinotti, tutti dell'età 18, 20 anni, 25 massim. Si usciva la sera, tornando poi verso le undici, mezzanotte, così; si prendeva la fisarmonica, si andava sotto le finestre dei padroni dell'azienda e si andava là a farle la serenata e si cantava 'ste canzoni qua; nel 1947, '48; via, in quei momenti lì, dopo il movimento. Loro sapevano che eravamo tutti partigiani e sorridevano, insomma si adattavano, insomma. Eravamo là una squadra di giovinotti e ce n'erano parecchi, due o tre, che suonavano la fisarmonica; due fratelli. E allora si mettevano là, la sera, in una cascina, così, non si sapeva mai cosa fare; e la nostra preoccupazione era soltanto... allora era il momento che si discuteva tanto i partiti e noi eravamo tutti dei partiti di sinistra; e allora si cominciava cercar d'inventare qualche canzone, di cercare di divulgarla. E allora scrivevo giù una strofa e l'altro, su un'aria di qualche canzone, po' dopu l'altro provava con la fisarmonica e, come avevo scritto la strofa, lui la provava e io lo seguivo cantando, vedevo che andava bene e, allora là, fermavo e cominciavo a scriverne un'altra, e via. Così uscivano queste canzoni che in diversi circoli o trattorie, dove si capitava, si suonavano. In principio si suonava qualcosa così, di diverso; poi dopo, quando c'è arrivato della gente, cominciavamo quelle lì e tanti battevano le mani, tutti entusiasti. Dove arrivavamo noi, poi dopo c'era un'accoglienza! Arrivavano là litri di vino sul tavolo... ma di butigli, di fili di butigli propri... non sapevi neanche chi l'aveva pagato. E allora un certo punto dovevamo lasciar stare. "Andiamo via ragazzi perché qui... chi anduma ubriachi tutti quanti, che non si sa più cosa fare".

Il secondo autore, Piero Besate (nato a Borgovercelli nel 1919), autore di *Son la mondina son la sfruttata* e di varie altre canzoni, l'ho registrato alla Casa del Partito comunista di Vercelli il 24 ottobre 1965:

Bernani: Siccome tu hai scritto delle canzoni mi interessava sapere la loro diffusione, se sono state effettivamente cantate, se sono andate insomma in giro, chi le ha cantate, in che occasione sono state cantate; e poi parlami dei motivi per cui hai pensato di dovere scrivere queste canzoni e che intenti avevi scrivendole. Tu intanto come ti chiami?

Besate: Besate Pietro.

Bernani: Quanti anni hai?

Besate: Adesso quarantacinque.

Bernani: Hai sempre fatto il funzionario di partito?

*Besate: Sì, dalla Liberazione in poi. Per vent'anni ho fatto il sindacalista. Prima ho fatto dieci anni direttamente alla Federbraccianti, che poi è il periodo nel quale ho scritto tutte queste canzoni, perché sono canzoni tutte di mondine; per le mondine cioè. E poi segretario della Camera del Lavoro. Per alcuni anni mi sono ancora occupato della Federbraccianti stando alla Camera del Lavoro. E fino al marzo scorso, al Congresso della C.G.L. Dopo son passato all'apparato di Partito, alla Segreteria della Federazione. [...] Quella che ho scritto la prima, l'ho scritta in occasione dell'uccisione di Maria Margotti, sull'aria di Olandesina; e venne portata in giro su un opuscolo di canzoniere delle mondine, c'era la compagna Vera Colombini, fece lei quell'opuscolo del canzoniere, e tra le altre ci mise questa. Questa è la prima, se non sbaglio [vedila appunto riportata sul canzoniere *La mondina canta*, Roma U.E.S.I.S.A., s.d. ma*

1950, col titolo *La Martire di Molinella*, con indicazione "sul motivo di Olandesina". Maria Margotti era una mondariso, che venne uccisa il 17 maggio 1949 durante uno sciopero da un carabiniere. N.d.a]. Poi ho fatto, la chiamano così, io non ho mai messo titoli no?, quella che dice "Son la mondina son la sfruttata" [pubblicata sul canzoniere XXXIII anniversario della FGCI. *Canta la gioventù!*, a cura della Federazione Giovanile Comunista Italiana di Novara nel 1954, con il titolo *Volontà di pace*. N.d.a.]. Questa è su un'aria popolare di risaia, di un canto di risaia.

Bermani: Ah! Era già un'aria popolare.

Besate: Sì, era un'aria popolare. Perché mi son sempre preoccupato di questo; perché altrimenti sarebbe stato estremamente difficile farle cantare. Sarebbe bisognato, non so, stampare dei dischi, poi diffonderli, né si può andare a insegnare alle mondine... Gli si dice "questa è la canzone, si canta sull'aria, non so, della Rondinella" ecco. Loro sanno che la Rondinella è una canzone, un motivo che si canta in tutta la risaia Novarese e Vercellese e Lomellina, e fanno presto a impararla.

Bermani: Son la mondina è sull'aria di Rondinella?

Besate: Della Rondinella, sì.

Bermani: Me ne canti un pezzettino?

Besate: [cantando] *La rondinella la va per aria/ e lé la va per aria e lei la tuca '1 ciel/ la rondinella la va per aria/ lei la va per aria e lei la tuca il ciel.*

Capisci? Io son stato mondino e trapiantino, le conosco bene. [...]

Quella della Margotti l'avevo scritta per una squadra di Sant'Ilario d'Enza, che è un Comune abbastanza grosso della Provincia di Reggio Emilia, che lavoravano alla cascina Saino di Casalvolone, sai vicino a Borgovercelli [...] C'era mia mamma che ci lavorava lì. È per quello che io la scrissi per quelle mondine, perché ci lavoravano insieme, passavano a casa mia per sentire le tariffe. C'era uno sciopero in corso, ho sentito, cantavano anche bene quelle ragazze. Era il '49. Un grosso sciopero nazionale, e l'ho scritta per queste mondine che lavoravano al Saino [...] Son la mondina invece l'ho scritta in occasione credo di un congresso, qualche cosa del genere.

Bermani: Sempre verso quell'epoca lì?

Besate: Sì, '50 o giù di lì. Poi l'altra, l'Arcobaleno. L'Arcobaleno mi ricordo bene per chi l'ho scritta. L'ho scritta per le ragazze, le giovani comuniste, la F.G.C.I. C'era un congresso, e c'era una specie di incontro nel congresso con i compagni cinesi. Quindi sono un po' viziate dall'origine, no? A un certo punto ci dev'essere il couplet che parla della Cina, ecco; o volere o volare devi cadere lì dentro. È un motivo della risaia sempre. [...]. Io siccome lo sentivo in risaia che era molto corale il motivo, l'ho piazzato su quest'aria; è un'altra Rondinella. È sempre una Rondinella, colle medesime parole cantate su un altro motivo. Il motivo della Mondina è un motivo che si canta di più sul Vercellese; questo qui dell'Arcobaleno è la Rondinella come la cantano nel Novarese [per un'edizione discografica dell'Arcobaleno vedi 40° anniversario dell'Unità, Torino, teatro Alfieri, 6 aprile 1964. Edizione a cura della Redazione torinese dell'Unità. DNG 590. Il canto, eseguito dal coro delle mondine della "Cooperativa Cappuccini" di Vercelli, è pubblicato col titolo di Arcobaleno della pace].

Bermani: Verso che anno l'hai scritto l'Arcobaleno?

Besate: '50, '51, '52. So che c'era un avvenimento di quel tipo.

Bermani: Ne hai scritte parecchie però!

Besate: Sì. Ah, quella Ignoranti e senza scuola. Questa la cantano bene a Trino però. E l'ho scritta in occasione di un Congresso di Noi donne. È quella che mi piace di più. Questa non ha nessun motivo. Anche il motivo l'ho fatto io lì. Siccome suonavo saxofono e clarinetto un tempo, allora un po' di musica l'ho fatta.

Bermani: Suonavi nelle balere?

Besate: Nell'orchestra. Quella lì è [canta]: "Ignoranti, senza scuola/ maltrattate dai padron/ eravam la plebe della terra/ in risaia come una prigion". Ha tre strofe con un ritornello. Adesso non la ricordo più,

proprio bene. Me la son risentita qui al Festival dell'Unità cantata una volta tanto veramente bene, dalle mondine di Trino. Per Trino gli ho tolto via un couplet. Perché a un certo punto bisognava dire che Noi donne era un grande faro, insomma un po' apologetico, così, perché era la cosa di Noi donne. Era sorta diversamente, però ora non è più Noi donne il grande faro: ignoranti e senza scuole, eravamo in risaia, e quindi la funzione un po' delle lotte, ecco. Ci avevano detto: i padroni ci son sempre stati e sempre resteranno, poi ci siamo ribellate e ci siamo costruite qualcosa di diverso. L'ultima che ho fatto, l'ho fatta qui sulla Casa del Partito, mi piace, a parte il pezzetto per Pajetta che era d'obbligo, perché doveva venire Pajetta. Ho detto: "Quella la togliete", no?, quella di Pajetta, perché è soltanto perché ci doveva venire a parlare Pajetta, mettiamoci dentro il couplet di Pajetta. Insomma, con l'erbetta che ci sta come i cavoli a merenda. È per l'inaugurazione della Casa del Partito.

Bernani: E il motivo per cui scrivevi queste canzoni...

Besate: Ma così, sempre in occasione di qualche fatto o di qualche...

Bernani: Ma nell'uso che fai di queste arie popolari tenevi presente la possibilità di diffonderle, no?

Besate: Sì, tra mondine, ecco. Ho scritto la prima sulla Margotti... ma è andata così, ecco: ho cominciato a scrivere per questo fatto ed è stato un grosso sciopero... Poi visto che la cantavano veramente, una volta diffuso quell'opuscoletto di canzoni ho visto che la cantavano, me la son trovata bella bella a un Congresso della Federbraccianti a Bologna; le mondine di Bentivoglio vengono al Congresso e cantano quella lì. "Ma guarda! Ma è arrivata anche qui, neh?". Ho detto: "Ma allora le cantano davvero!". E visto che le cantavano allora le ho scritte; difatti si son diffuse. Era un momento in cui le mondine lottavano forte. Ma anche il canto ha una grossa funzione, poi anche non dico "educatrice" – è una parola molto grossa – ma una sua funzione sempre l'ha avuta il canto, no? Il canto corale di massa...

Bernani: E sul lavoro di risaia che funzione ha il canto? Ha solo una funzione di passatempo oppure è proprio connesso col tipo di lavoro che si fa in risaia?

Besate: È connesso, non è solo un passatempo. Intanto il lavoro della risaia è molto duro. Cantare è possibile, perché è un lavoro duro ma nello stesso tempo mantiene sempre tutti insieme, è lento nell'avanzare, no? È possibile cantare, non è come 'a spalar ghiaia che non puoi cantare o attorno a una macchina tessile che non puoi cantare... canti singolarmente insomma.

Bernani: Non puoi cantare coralmente.

Besate: Ecco. Invece lì il lavoro te lo consente, è faticoso ma ti consente, non ti impegna. E poi ti senti tutti insieme. Non so, sai, sei lì a mondare, e ti metti a cantare non solo canzoni di questo tipo, non so, qualunque altra canzone, Il cacciatore del bosco ecco, una cosa molto cantata in risaia, no?, questi canti antichi, popolari. È bello. È bello, ti senti tutti insieme a cantare e fare un bel coro, quando ti trovi con il gruppo di quelle che cantano bene, sì, vanno anche vicine quelle che cantano bene; perché le altre dicono: "Cantate!", Cioè il prosön, no? Il prosön è il pezzo che c'è, rettangolare, da solco a solco: si chiama il prosön. ascoltano proprio. Molte volte anche l'agrario; se c'è un agrario che non sia proprio ottuso ottuso, piace sentir cantare quelle squadre che cantano bene [...]

Per concludere: il canto di monda è stato un grande canale di comunicazione orizzontale di classe, qualcosa di ben diverso dalla comunicazione di massa, che è verticale, dall'alto in basso, e in quanto tale è meritevole di essere esaminato ancora oggi con attenzione. Quanto alle ricerche di cui si è qui parlato, furono fondamentali per l'organizzazione di un corpus di canti riguardanti la storia del nostro paese e per la produzione di spettacoli teatrali come "Bella ciao" e "Ci ragiono e canto", entrati nella storia del teatro italiano.

Il contrabbasso nella musica popolare piemontese

di Rinaldo Doro

Il territorio piemontese si presenta estremamente variegato e differenziato da una zona all'altra: questa non conformità si ripropone anche nella musica popolare o tradizionale legata a questo territorio. Se nelle Valli Canavesane prevale una forma musicale più legata agli strumenti a fiato di origine bandistica, nelle Valli Occitane del Cuneese l'accoppiata clarinetto-fisarmonica cromatica la fa da padrone, così come nel Monferrato e nelle Langhe gli strumenti mutuati dalla Banda (clarinetti, trombe, genis...) e le fisarmoniche suonano insieme in piccoli "ensemble", per non parlare della grande diffusione su tutto il territorio in passato di strumenti a corda, soprattutto violino e mandolino. Riguardo il contrabbasso, non possiamo esimerci dal ricordare liutai piemontesi di fama nella costruzione di tale strumento, come Michele Todini e Giuseppe Antonio Rocca. A livello popolare, alcune notizie risalenti al 1650 (notule di pagamento) dai comuni di Candia C.se (TO) e Strambino (TO) fanno riferimento a "sei soldi pagati ai suonatori di piffero obuà, tamburo e violone" che suonarono per la "Festa della Frasca", gestita dalle Abbadie dei giovani del tempo. Probabilmente, il "violone" era un antesignano del contrabbasso, teneva una parte ritmico-armonica a supporto dell'esecuzione del "piffero-obuà". In una stampa savoiarda del periodo, vengono proprio raffigurati questi tre strumenti che suonano per un ballo "alpino": saranno stati gli stessi musicanti di Strambino e Candia in trasferta? Nella stampa, il "violone" presenta tre corde ed è tenuto in posizione anomala, in un modo un po' obliquo: difficile stabilirne le modalità di esecuzione. In seguito, i coscritti portarono avanti la tradizione di ballare sotto la "Frasca", la quale evolse nel noto "Bal a Palchèt", in uso ancora ai giorni nostri. In Valle d'Aosta, esiste tuttora l'associazione della "Badoche", composta da giovani ancora da sposare che hanno il compito di montare la "frasca" in piazza sotto la quale si ballerà.

Alcuni strumenti di foggia artigianale, costruiti da contadini e falegnami tra fine '800 e inizio '900 sono ancora reperibili presso le famiglie delle zone del Monferrato – Langhe. Ricordo di aver visto e toccato con mano alcuni "bassetti" a tre corde, di misure assolutamente non-standard (generalmente più piccoli) e violini costruiti addirittura in legno di quercia, sfruttando vecchie porte: si usavano i materiali che si aveva a disposizione. Non si hanno notizie riguardo l'uso all'interno dei gruppi strumentali di questi "bassetti", è probabile che eseguissero una parte molto semplice, dando unicamente la nota fondamentale. Alcune volte è stata segnalata la presenza di un arco, sicuramente l'esecuzione a pizzico era la più usata. L'accordatura rimane altresì un mistero, anche perché sia le corde che i piroli erano costruiti con materiali di fortuna: per le corde il budello del maiale era molte volte l'unica risorsa disponibile.

Con l'avvento, tra le due guerre, di "orchestine" più strutturate e di livello semi-professionale, la presenza del contrabbasso si fa più frequente. Numerose fotografie presentano questo ingombrante strumento vicino alle prime rudimentali batterie, chiamate allora "Usbend", contrazione dialettale per il termine inglese "Jazz Band". Altri strumenti usati erano la cornetta, il clarinetto, il saxofono, il pianoforte (sostituito poi dalla più portatile fisarmonica a piano), il banjo e soprattutto il violino, di gran moda fino al secondo dopoguerra. Il repertorio suonato era generalmente legato al ballo: polche, valzer, mazurche, one-step, foxtrot, marce e anche (fino agli anni '30), monferrine. Veniva applicata normalmente la regola della "Quadriglia" o "Quatriglia", tre balli più uno (valzer, polca, mazurca e monferrina) che venivano pagati con l'acquisto di un biglietto all'entrata del ballo a palchetto. Finita la "Quadriglia", si doveva uscire fuori dalla pista da ballo o acquistare un nuovo biglietto. La folla dei ballerini veniva fatta uscire dal palchetto per mezzo di una robusta fune tesa da una parte all'altra della struttura e azionata da due energici buttafuori. Generalmente, solo i "cavalieri" pagavano l'ingresso al ballo, mentre le "dame" potevano entrare gratuitamente. Se all'inizio il "basso" era quello della Banda (genis o tuba), in seguito prese piede il contrabbasso anche per merito della musica americana che si faceva strada in quel periodo. Le "orchestre" più famose sul territorio canavesano erano "Bazzarone", "Renacco", "Improvviso" e "Gioiosi".

In conclusione, ecco alcuni termini dialettali per definire lo strumento contrabbasso: la "Crin-a" (la femmina del maiale, probabilmente per descrivere il suono dello strumento quando viene usato l'archetto sulle corde), la "Mesa Vaca" (la mezza mucca, per le dimensioni), l'"Armari" (l'armadio, sempre riguardo la mole massiccia), la "Ressia" (la sega, similitudine riguardo l'uso dell'arco).



L'orchestra di Bajo Dora negli anni Venti. Sulla destra un basso a tre corde. (Foto di proprietà del Centro Entologico Canavesano di Bajo Dora)

Le balere nel bosco Fiorentin, u Canen e il piffero nella media val Trebbia

di Claudio Gnoli redazione@appennino4p.it

Nella cucina della Maria, la conversazione attorno alla tavola rettangolare procede con la lenta tranquillità di sempre. Il figlio ci ha offerto un po' del suo vino bianco, in quei *gotti* piccoli che si usano ancora qui. Fra un silenzio e l'altro, in un dialetto tanto stretto che fatico a capirlo notizie di morti, di vivi e delle loro parentele passano fra la Maria e Davidino dei Lupi; a dispetto della settantina d'anni di età che li separano si riconoscono negli stessi codici comunicativi, felicemente alieni alle complicate futilità della lontana pianura.

In verità Maria Picchioni non è nata qui a Pescina, dove ha poi vissuto col marito: lei è del Costiere, qualche chilometro più avanti lungo l'unica tortuosa stradina asfaltata che oggi collega le molte frazioni del comune di Coli. Era là che da ragazza condivideva giochi e lavori con pochi coetanei, fra i quali Giuvanen, uno dei sette fratelli Agnelli tutti inclini al canto, che aveva solo un anno più di lei. Giacché allora naturalmente lavoravano anche i ragazzini, almeno a guardare le bestie e ad accompagnarle ogni giorno a pascolare nei prati e boschi che circondano il paese in ogni direzione. Luoghi a loro ben noti, tanto è vero che là «*u gh'avm e balere...*» ("avevamo i posti per ballare"). Delle semplici radure non troppo in pendenza che sono poi rimaste luoghi dell'anima perché permettevano ai ragazzi di fermarcisi un po' a ballare insieme, per trascorrere le lente ore della giornata tenendo d'occhio gli animali poco lontano.

Già: ballare... ma con che musica? Drizzo le orecchie chiedendomi se per caso ci fossero sopravvivenze dell'antichissima pratica europea di accompagnare la danza con il solo canto, di cui nelle odierne Quattro Province non sembra restare traccia. No, spiega la Maria: sui pascoli Giuvanen aveva con sé «un organetto», cioè un'armonica a bocca. Lui l'istinto forte di suonare l'aveva già allora, fin da quando poteva solo servirsi (come più tardi suo fratello Luigi) di un cono di cortecchia, distaccata in primavera da un albero *in sugo* e arrotolata fissandola con una spina di legno. Se poi nell'imboccatura si infilava anche un segmento di canna, sul quale si era praticato un taglio creando una lamella vibrante, si otteneva quel primitivo strumento ad ancia diffuso in molte regioni, chiamato qui *gherlajöra* o *gagliöra*, e nel Genovesato *sciguélu* o *müza* o anche *pinfiu...* Nomi che richiamavano la suggestione delle ance di cornamuse e pifferi veri.

E da quel suono della natura Giuvanen era profondamente affascinato. Poteva ascoltarlo nella sua incarnazione più ricca le volte che all'osteria di Costiere veniva Fiorentin, il famoso pifferaio che girava i monti per animare i balli degli adulti. Insieme a Milion della Cernaglia, uno dei suoi compagni fisarmonicisti, Fiorentin compariva su una salita all'inizio del paese; di là i due facevano una prima suonata in modo da essere uditi dagli abitanti delle frazioni circostanti del vallone: era il segnale che quella sera ci sarebbe stato un ballo nell'osteria, così molta gente avrebbe avuto il tempo di lasciare le sue faccende e convergere a Costiere, e il ballo sarebbe risultato un successo. Piccoli trucchi che ai pifferai più capaci erano suggeriti dall'acume e dall'esperienza.

Fiorentin (o Fiorentin se lo si fosse detto nel suo dialetto nativo) ne faceva di strada a piedi perché arrivava da Pregòla, l'antica sede dei marchesi Malaspina ubicata appena oltre il versante opposto della val Trebbia, presso il valico del Brallo con la pavese valle Staffora. Pare che non fosse neppure il più talentuoso fra i tre fratelli Azzaretti, figli di un Giuseppe detto *u Lagè* perché smerciava aglio al mercato di Varzi: ma di loro Antonio, che come il padre aveva suonato la musa, era adesso emigrato in Argentina, mentre il bravissimo Bigion non ce la faceva più a soffiare nel piffero a causa dell'asma. Così l'arte di famiglia venne ereditata dal piccolo ed estroso Fiorentino, che divenne conosciuto in un'ampia fascia tra la Liguria e Piacenza; lo si vede suonare per qualche secondo per una coppia di ballerini che si esibisce nel capoluogo provinciale durante una Mostra di uve da tavola del 1932, in un cinegiornale recentemente scovato da Rinaldo Doro: a quanto ne sappiamo sono le più antiche immagini in movimento di un pifferaio delle Quattro Province.

La fisarmonica si era ormai affermata come accompagnatore stabile del piffero, con la graduale scomparsa della musa, anche se nei suoi spostamenti Fiorentin poteva ancora incontrare cornamusisti solisti di quella che oggi



Il cortile dell'osteria di Costiere di Coli oggi; la porta in legno è l'ingresso dell'osteria; la porta bianca sulla destra conduce a un locale di altri proprietari nel quale si ballava; al centro Lucia Agnelli; in una casa poco più a sinistra dell'immagine crebbero u Canen e il Rosso (CG)

abbiamo catalogato come piva emiliana, con diversa intonazione e due bordoni, come il "Signur" dei Chiappelli di Mezzano Scotti o i fratelli Garilli di Mareto, non lontano dal Costiere. Pare che con costoro Fiurentein improvvisasse qualche duetto, come si è riferito nel n. 2 della *Piva dal carner*, memore presumibilmente di quelli con la musa di famiglia, sebbene a differenza di quest'ultima la piva non fosse concepita per suonare col piffero. Ancora per l'Epifania del 1946 gli ormai anziani fratelli Azzaretti furono chiamati a intervenire in un presepe vivente organizzato a Tortona con piffero e musa, ormai ridotti a un'immagine folcloristica del passato e vestiti da pastori mediorientali a beneficio di un pubblico, come testimonia la fotografia recentemente pubblicata da Biella. Utilizzarono probabilmente la antica musa del padre, che oggi sembra purtroppo essere andata perduta.

Di Fiurentein sono rimasti in circolazione svariati aneddoti riferiti al suo carattere burlesco, specialmente quello della sua disavventura alla festa di Cerreto di Zerba, dove con l'antico gusto appenninico dell'improvvisazione in rima legò il nome dialettale del paese (*Sereju*) con la scarsa qualità del vino locale (*se e vòster vein u füse püsè bon, u sarisa meju!*), suscitando la reazione violenta dei paesani offesi.

A Costiere invece, si ricorda la Maria, capitò che al termine di una festa nella stagione fredda Fiurentein fosse rimasto a pernottare in una casa del paese; avviatosi la mattina per tornare verso casa, presto si accorse di non avere più con sé il piffero, che all'epoca si usava portare in una tasca interna della giacca. Risalito alla frazioncina oggi abbandonata di Tesone, appena sotto Costiere, chiese a una ragazza se qualcuno l'avesse visto; l'allarme venne trasmesso in fretta tra i ragazzi del posto, che si diedero da fare a perlustrare i dintorni. E fortunatamente il prezioso strumento venne ritrovato da uno di loro poco più in alto, infilato in piedi nella neve.

Da quel magico oggetto dunque il nostro Giuvanen era tanto affascinato che chiese più volte ai suoi familiari di poterne avere uno anche lui. Ma un piffero era un oggetto di lusso, oltre che associato spesso ad abitudini gaudenti che certo dei genitori non auspicavano in un figlio, il quale avrebbe piuttosto dovuto diventare come tutti un serio contadino e un padre di famiglia responsabile. Eppure, Giuvanen la musica la aveva dentro senza per questo essere uno scapestrato. Così suo padre si risolse a promettergli che, scendendo un sabato al mercato di Bobbio, gliene avrebbe acquistato uno. Il sogno si sarebbe infine realizzato!

Quel giorno Giuvanen scese ansioso al Trebbia, ai meandri di San Salvatore dove fermava la corriera proveniente da Bobbio. Ne discese in effetti suo padre, e gli passò il sacco delle cose che aveva comprato al mercato perché il figlio lo aiutasse a trasportarle su in paese. Vi si distingueva una forma allungata, ma il sacco era stranamente pesante. Al momento di vuotarlo, a casa, la delusione si dipinse in un attimo sul volto del ragazzo: lì non c'era un piffero, ma solo la parte in ferro di un piccone predisposta per attaccarci un manico di legno! Il padre gli aveva fatto uno scherzo crudele, al quale egli rimase così male che non mangiò per una settimana. Presto però si chiarì che il genitore era stato ugualmente di parola: il piffero semplicemente doveva ancora essere tornito, ed egli era rimasto d'accordo con il suo realizzatore per ritirarlo prossimamente. Quell'uomo, sebbene i paesani non lo ricordino, era molto probabilmente Giovanni Stombellini *u Sartù*, l'abile costruttore di pifferi e muse nonché sarto e commerciante di macchine da cucire Singer, che abitava ai Bazzini di Ozzola, non troppo lontano da Costiere.

Col tempo, dice la Maria, il suo compagno di giochi divenne bravo quanto Fiorentein, tanto da venire soprannominato *u Canen*, il piffero per antonomasia. Lui però il suo strumento lo chiamava affettuosamente in un altro modo, come ci ha raccontato suo figlio Nando, anch'egli eccellente canterino di tradizione: «*vam a tù u pich*» (“vammi a prendere il piccone”) gli diceva Giuvanen, al che lui perplesso rispondeva «*oh pà, u s'ciama u péinfer, cossa te dizi?!*» «*Eh, dopu t'u capirè...*» (“Oh papà, si chiama piffero, ma cosa dici?!” “Eh poi lo capirai...”). Così si comunicava allora tra genitori e figli, senza troppi discorsi e spiegazioni ma con poche frasi dense di significati che sarebbero rimasti impressi.

Quel piffero in legno di bosso, impiegato a lungo dall'ormai affermato Canen, avrebbe comunque avuto un destino sfortunato. Un giorno che Giovanni stava attraversando l'Àveto a cavalcioni di un tronco appeso a una *strafija* – il filo a sbalzo che in mancanza di ponti veniva usato per trasportare la legna per caduta – lo aveva con sé in un sacchetto, e gli sfuggì. Lo strumento cadde dall'alto verso il greto del torrente, urtò un sasso e si spaccò. Per continuare a suonare sarebbe stato necessario sostituirlo con un altro, stavolta non più realizzato dal Sartù ma dal *Grixu* di Cicagna, il nuovo costruttore che dette al piffero “da fisarmonica” le misure attuali. Questo secondo strumento è ancora conservato dai familiari nella sua cassetta di legno, il tipo più moderno di contenitore tuttora in uso fra i pifferai, sagomato appositamente per ospitare il tubo sonoro insieme alle ance, le bocchette, il coltellino, la penna di gallo e gli altri attrezzi necessari al suonatore.

Non c'è dubbio che Giovanni Agnelli sia stato uno dei più grandi pifferai del secolo, ricordato com'è da molti per la finezza del suo stile esecutivo. Ad accompagnarlo con la fisarmonica si alternarono specialmente Arturo Èrtola *Turigia* di Castello di Cerignale, il bravissimo Mino Galli di Rovereto di Orézzoli, Bernardo Perini di Metteglia e il vivente, impareggiabile Attilio Rocca *Tilion* di Ozzola. Purtroppo nella mezza età l'attività di Canen venne limitata da disturbi cardiaci, che indussero i dottori a vietargli di suonare; per gli stessi motivi sarebbe morto solo 57enne, nel 1978.

Più a lungo continuò a suonare suo fratello minore Luigi (1930-2007), detto *u Rus* per il colore della capigliatura, anch'egli dotato e oggi ricordato da molte persone che hanno partecipato in tempi più recenti alle feste da ballo, di coscritti o di matrimonio da lui animate. Dopo qualche minuto che ne chiacchieravamo con una piccola compagnia seduta nel cortile dell'osteria ancora aperta di Costiere, sua figlia Lucia si è alzata ed è andata a prendere il piffero del Rosso. Dopo tanti anni, soffiarsi dentro nuovamente un paio di suonate è toccato a un commosso Franco Mela, che al suono di quello stesso strumento aveva festeggiato la sua maggiore età con i coscritti di Santa Maria di Bobbio.

Mentre il Rosso rimase a Costiere e visse poi in città a Voghera, suo fratello Giuvanen era andato a stare con la moglie nel paese avetano di Ciregna. Negli anni Settanta la casa di Ciregna venne frequentata per alcuni mesi dal giovane Ettore Lòsini di Degara di Bobbio, desideroso di imparare a praticare quello strumento che insieme ad Armando Perini *u Canon* aveva lui stesso ricominciato a costruire. Losini, noto in un'area vastissima col soprannome paterno di *Bani*, è oggi il più affermato e importante pifferaio di val Trebbia. Come è noto egli ha formato un duo affiatato e di grande qualità con il suddetto fisarmonicista Tilion, proponendosi anche in una formazione arricchita

da musa, chitarra o fagotto, che ha tratto il nome de "i Musetta" da un'espressione generica usata nella zona per indicare i pifferai. Oggi il fisarmonicista dei Musetta è Davide Balletti di Marsaglia, cugino più giovane di Tilion: tutto torna.

Non ci dilunghiamo qui sulle importanti vicende dei Musetta e quelle di altri suonatori di val Trebbia già documentati, come l'altro grande ispiratore di Bani, Angelo Tagliani *Giulitti* di Còlleri, per i quali possiamo rinviare alla bibliografia. La storia di oggi nel frattempo è arrivata a Davidino, che sta parlando in dialetto con la Maria. Anche su di lui un giorno ci sarà parecchio da scrivere...

Magari cominciando da quella volta che, quando era ancora un suonatore apprendista, mi ha colpito una sua esecuzione di una suonata non praticata dagli altri pifferai in attività. Quando poi l'ho incrociato e gli ho chiesto dove l'avesse imparata mi ha dato una risposta sorprendente: «La faceva Giuvanen». Morto dodici anni prima che questo suo erede nascesse! Ma ne esiste una registrazione... È anche così che, nella tranquillità dei monti di Ozzola, si va trasmettendo la tradizione più che mai viva delle Quattro Province.

Bibliografia

Valter Biella, *Legno, cortecchia e canna: strumenti musicali nella tradizione popolare bergamasca*, Quaderni dell'Archivio della cultura di base, n.1, Sistema bibliotecario urbano di Bergamo, Bergamo 1993, anche a baghet.it/cortecchiacostruzione.html

Valter Biella, *La müsa delle Quattro Province*, Utrculus, n.s., 13: 2014, n. 48, p. 29-46.

Canti e musiche popolari dell'Appennino pavese. I canti, i balli rituali, il piffero, a cura di Aurelio Citelli - Giuliano Grasso, MC/CD con libretto, Associazione culturale Baraban, Gaggiano 1989.

Aurelio Citelli - Giuliano Grasso, *La tradizione del piffero nella montagna pavese*, in *Mondo popolare in Lombardia. Pavia e il suo territorio*, a cura di Roberto Leydi - Bruno Pianta - Angelo Stella, Silvana, Milano 1990, p. 391-439.

Riccardo Gandolfi - Valter Biella - Claudio Gnoli, *A comparative study of Northern Apennine bagpipes and shawms*, Galpin Society journal, 67: 2014, p. 67-84, tab. 38-39.

Claudio Gnoli, *Quattro Province: la trasmissione orale al tempo di Internet*, *La piva dal carner*, 77, 2013, p. 17-18, anche con video a appennino4p.it/trasmissione

Claudio Gnoli, *La ricombinazione di formule nei canti tradizionali*, in *Dove comincia l'Appennino*, appennino4p.it/formule 2015-.

Claudio Gnoli - Paolo Rolandi, *Anavn adrè Giulitti*, in *Dove comincia l'Appennino*, appennino4p.it/giolitti 2007-.

Bruno Grulli, *Le pive del Nord-Italia*, Utrculus, 47: 2014, p. 7-24

Bruno Grulli, *La piva nelle valli piacentine*, in collaborazione con Luca Magnani e Paolo Simonazzi, *La piva dal carner*, n.s., 2: luglio 2013, p. 19-44.

Ettore Losini - Marion Reinhard, *Costruire e suonare gli strumenti tradizionali*, in *Antico futuro: tradizioni e cultura delle Quattro Province alla radio*, di Claudio Gnoli - Mauro Mantilero, Tralantolaeilmare web radio, info3523.wix.com/tamwebradio 2015, podcast a appennino4p.it/futuro

Piacenza: la prima mostra nazionale delle uve da tavola, film, in *Giornale LUCE*, 30 settembre 1932, Archivio storico LUCE, Istituto LUCE Cinecittà, [youtube.com/watch?v=UvM6yEYc8nQ](https://www.youtube.com/watch?v=UvM6yEYc8nQ)

Pifferi delle Quattro Province: autobiografia di Ettore Losini (Bani), a cura di Giovanni Giovannetti, in *L'albero del canto: storie, mestieri, melodie*, a cura di Italo Sordi, Formiconca, Pavia 1985, p. 131-150.

Il ballo antico nella collina reggiana; Tracce per una ricerca (1^ parte)

di Bruno Grulli

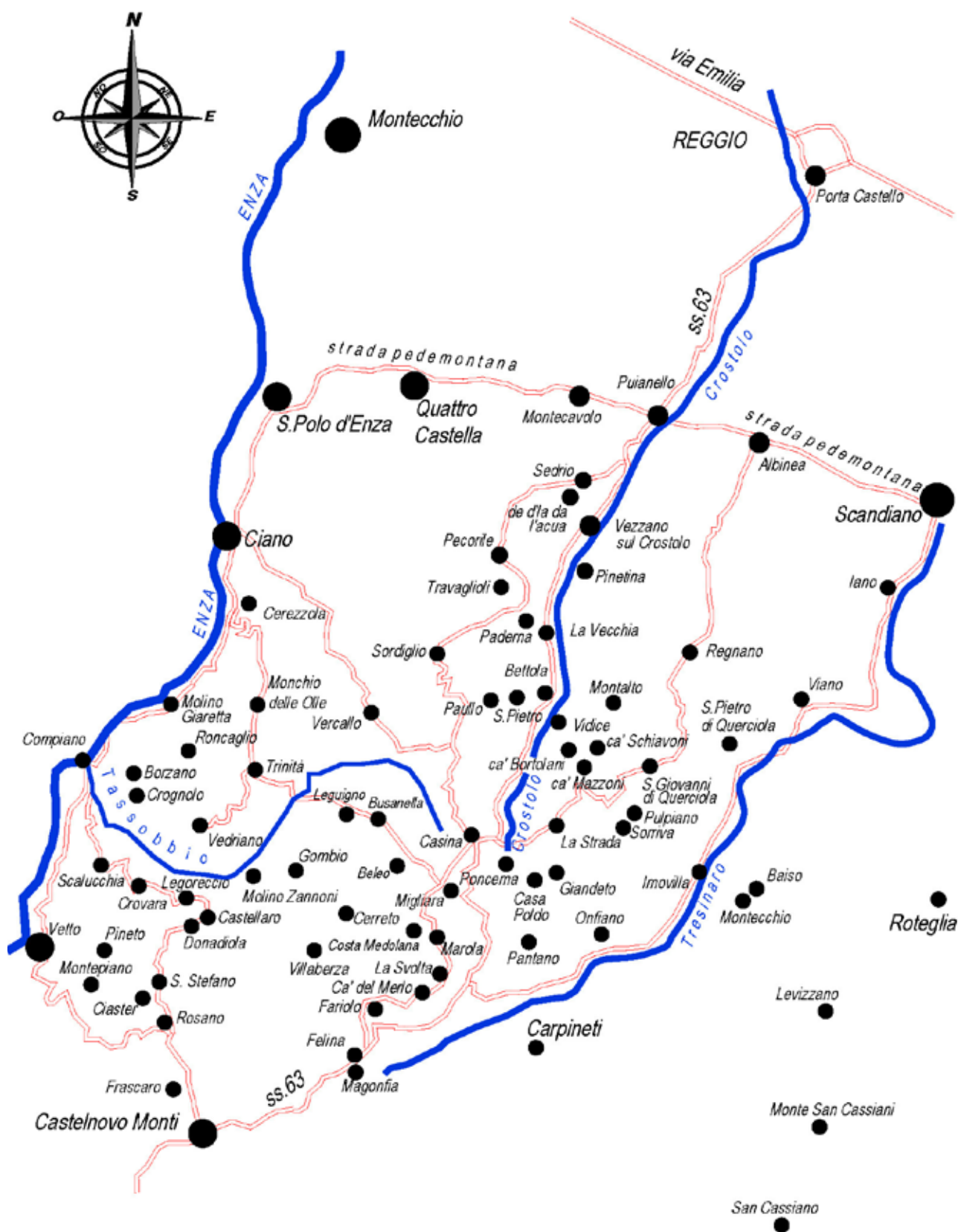
Percorrendo la Statale 63, provenendo da Reggio, si arriva all'incrocio con la Strada Pedemontana a Puianello e la valle del Crostolo improvvisamente si restringe ... la Montagna sembra dire "ecco!...io comincio qui". In realtà siamo solamente in collina e la montagna vera comincia molto più avanti, dopo Castelnovo Monti. Entriamo in un territorio ancora vicino alla via Emilia ma tuttavia poco esplorato dal punto di vista etnomusicologico avendo in altri tempi orientata la ricerca verso la Media ed Alta Montagna. I frammenti che seguono, raccolti in modo irregolare, segnano un punto di partenza per un approfondimento. La loro pubblicazione, ora che la memoria orale si va esaurendo, salva in un qualche modo il ricordo di tanti nomi di suonatori che rischierebbero di andare dispersi mentre possono ancora essere raccolte presso le famiglie, nelle anagrafi comunali, negli archivi privati e pubblici, molte informazioni, fotografie, spartiti e quant'altro che li riguardano.

Nella bassa collina reggiana, fin dopo la metà del Novecento, si ballavano ancora la Furlana, la Piva ed altri vecchi balli staccati in voga prima del "lissio". Tra il "semaforo di Puianello" (ora sostituito da una rotatoria) e Felina, tra le valli dei torrenti Enza, Tassobbio, Crostolo e Tresinaro erano considerati balli residui, antichi, ridicoli fin che si vuole ma, seppur marginalmente, un qualche giro di Furlana si faceva. I più vecchi ricordavano, alla fine degli anni '70, anche la Manfrina, la Tarantella, la Quadriglia, lo Scottish, il Galop e balli figurati e scherzosi come quello dei Gobbi, della Sedia, della Scopa, della Botte, e Dell'hai (1, 2). La consuetudine del Ballo Staccato fu in voga invece nella restante Alta Montagna fino agli anni '70 ed in pianura fino all'inizio del Novecento (3).

Gli esecutori avevano diversi livelli di cultura musicale: dai semiprofessionisti che sapevano leggere uno spartito e lo sapevano anche scrivere agli orecchianti puri, da quelli bravissimi agli strimpelloni che *"non si capiva nemmeno cosa suonassero...c'era solo il tempo...ed i più vecchi saltavano perché quei balli li conoscevano da sempre..."* (4), dai titolari di gruppi organizzati ai mendicanti. I suonatori erano in tanti ma i bravi erano pochi. Tutti insieme costituivano la colonna sonora dell'Appennino nelle feste danzanti, in certe manifestazioni ma a volte si riunivano tra loro solo per suonare ed "accoltare se stessi". I loro repertori erano vari ma se i balli lisci prevalsero per essere via via sostituiti da quelli moderni del 2° dopoguerra un qualche ballo staccato si fece fino agli anni '60.

La struttura principale dell'orchestrina del dopoguerra, che ritroveremo un po' in tutto l'Appennino, era composta da violino, chitarra e fisarmonica mentre meno frequentemente c'erano anche due violini, il contrabbasso o un bassetto a tre corde favorito quest'ultimo per problemi di peso nel trasporto, a volte non identificati zufoli, a volte l'armonica a bocca e, se derivato per l'uso nelle bande, il clarinetto.

Risalendo la Statale il primo paese che si incontra è Vezzano sul Crostolo. A Vezzano, La Vecchia, Montalto si ballava poco, solo per le sagre. La Furlana veniva ballata attorno al 1946-47 nelle feste che si facevano in occasione della spannocchiatura del mais e della fine della vendemmia in un podere sopra Vezzano a destra del Crostolo, zona Pinetina. Lidia Grisanti (cl. 1929), che da ragazza partecipò a quelle feste e ballò la Furlana, ricorda solo i *"saltellini...e che si faceva alla fine degli altri balli...de pècc"*; ne canticchiò l'aria che sembrava simile a quella della Furlana di Cervarolo (5,6). Alla Vecchia c'era il *"Pover Baràca...ma non era un vero suonatore, con lui infatti non si ballava...suonava l'armonica a bocca"*(7). A Vezzano c'era però la banda al cui interno Virgilio Valli (1877-1943) di Sedrio suonava la tromba ma soprattutto era proprietario, già da prima della guerra, d'un grammofono a manovella, sostituito nel dopoguerra da un giradischi, col quale a "Cà di Vala" si poteva ballare con una certa frequenza sia in casa sia sull'aia (8).



Mappa dei luoghi citati (grafica di Ferdinando Gatti)



La banda di Vezzano negli anni Venti. Virgilio Valli è il quarto da sinistra nella fila di mezzo (Proprietà foto famiglia Valli di Sedrio)

Nella frazione di Sedrio, forse per quella insolita circostanza quindi, si ballava spesso, più che a Vezzano. Ma quelli di Sedrio “éren un po’ di più, nel senso che si ritenevano un po’ superiori a quelli di Vezzano che lo chiamavano: al paés d’i èsen, perché c’erano molti asini impiegati per trasportare il gesso dalla cava e per pestarlo”(9). A conferma che certe località sono nominate per essere predisposte al ballo più di altre: “Balarèin qui ‘d Ian (Iano)..... Balerin dal Scchré (Cerreto Alpi)...”(10,11). “A Sedrio però si ballava anche se non c’era nessuno del luogo che suonava; i suonatori venivano da fuori. Veniva il gobbo “Quintèin” di Vezzano (circa cl.1890) che, negli anni Venti, suonava il “sibiól” (forse il clarinetto ma potrebbe anche trattarsi di uno zufolo n.d.r.); faceva Polka, Mazurca e Valzer ma anche Piva e Furlana e la gente ballava volentieri: Pietro Imovilli e Teresa Margini erano grandi ballerini anche di Piva e di Furlana. Quando Quintèin morì (dopo la 2^a guerra) gli amici gli pagarono il funerale. Di Vezzano paese, zona “Pozzo” (presso cimitero n.d.r.), c’era un suonatore di fisarmonica soprannominato la “Vècia éd Borchèti” (1875-1880 circa); suonava a Sedrio ed a Montalto ma sempre da solo. Faceva “Pulcra” Mazurca e Valser ma anche Piva, Furlana e Tarantella (che erano come quelle di Quintèin) che a Sedrio, Vezzano e Montalto si ballarono fino al 2° dopoguerra. A Sedrio, quando veniva Quintèin negli anni tra le due guerre mondiali, si ballava sulla strada, la gente e le ragazze stavano seduti sui muretti a fianco, le ragazze scappavano da casa per andare a ballare e poi, quando venivano i genitori a chiamarle perché non volevano che ballassero, le sgridavano..... e loro si nascondevano...ma c’è tutta una serie di storie e di episodi amorosi nascosti all’ombra di queste cose che si raccontano ancora dopo 50 anni..... Gigio Imovilli era uno che si dava da fare per andare a ballare senza pagare: “...as lughèva sòt al tabar éd la Vècia éd Borchèti e così entrava a gratis nel veglione allestito per l’occasione...”. A Sedrio, chiamati dai Vàla, c’era anche un gruppo di suonatori di Albinea: violino, violone(contrabbasso o bassetto a 3 corde n.d.r.), fisarmonica, ecc., in tutto 6 suonatori, ed era gente nata attorno al 1890 che però non facevano i balli antichi...”(12,13). La Piva distingue bene tra i balli antichi e quelli dei veglioni. A differenza del ballo saltellato che si poteva fare sull’acciottolato o sui terreni sconnessi delle strade di campagna o delle aie, il “lissio” richiedeva un piano “liscio” per poter strisciare il piede e da qui nacque l’esigenza di disporre di piste con l’assito di legno tipiche dei veglioni.”.....da Pecorile invece veniva

un gruppo di suonatori che si accompagnavano con altri di Montecavolo e Regnano ma facevano della roba più moderna.....le descrizioni dei movimenti della Piva e della Furlana fatte dalla Pipa Imovilli non si discostano dalle altre testimonianze se non per il fatto che i suoi genitori (ed il ricordo è basato su di essi e su altri vecchi) "andèven indrée cun al cul.....un qualche estroso ballava con un bicchiere di vino in testa...o saltando e battendo le mani sotto i ginocchi..."(12,13).



Suonatore di "manzet" non identificato in occasione di un raduno presso casa "De d'la da l'acua" a destra del Campola a Sedrio (Proprietà foto famiglia Valli avuta da Antonio Bergianti)

"A Paderna di Casina non c'era nessun suonatore; venivano dalla Bassa quando c'erano le feste. Ma neanche nei dintorni c'erano dei bravi suonatori. Prima del 1940 si ballava la Furlana, c'era Travaglioli (circa cl. 1870), di Travaglioli, che suonava la fisarmonica in chiesa ed in certe occasioni suonava nelle feste anche Furlana e Piva. A Sordiglio c'erano i fratelli Fornili col violino e due "manzèt cichin che sembrèven na scatlèina"(14). La dimensione "cichin cmè na scatlèina" appare in altre testimonianze.

Nell'Alta Valle del Crostolo, tra Bettola, Paullo e Vidice erano attivi nell'immediato dopoguerra i Fratelli Frascari Giovanni e Vincenzo (fisarmonica) e Antonio Filippi (ex cantoniere) che eseguivano balli lisci; in zona erano attivi prima di loro Borghi (cl.1905) e Caprari (cl. 1895) che con mandolino e fisarmonica eseguirono fin verso il 1940 polka, mazurka e valzer ma anche la Furlana. Non si spostavano mai dalla loro zona e suonavano in feste locali come quella della spannocchiatura ed in certi casi si ritrovavano nello spiazzo sottostante il borgo di san Pietro (15).

Giunti a Casina si devia dalla statale a destra e si arriva, per la vecchia strada, a Migliara. Qui, sotto un voltone dipinto metà di giallo e metà di azzurro, per indicare il confine tra i comuni di Casina e di Carpineti, c'era l'osteria di Curio Casotti. Nell'osteria di Curio, ottimo chitarrista come il fratello mandolinista Caserio, si riunivano ancora negli anni Ottanta Afro Paladini (fisarmonica e chitarra), il fisarmonicista Berto di Feriolo, i contrabbassisti Fullio Pignedoli

di Felina e Carlo Pignedoli di Migliara, il violinista Athos Cassinadri di Casina, i fisarmonicisti Savino Lumetti di Casina e Amabile Incerti di Baiso, ed altri. Altre volte costoro si trovano nella vicina osteria della Svolta. Facevano solo balli lisci e canzoni moderne ma fino ad alcuni anni prima un qualche anziano chiedeva la Furlana che loro eseguivano.

Curio Casotti



Athos Cassinadri



Afro Paladini

I vecchi riuniti nella osteria di Curio Casotti dicevano che “...la Furlana si faceva in gruppo ma la eseguivano le singole coppie; consentiva ai ballerini di esibirsi in figurazioni individuali ...a Migliara ce n'erano dei bravi... negli anni Settanta è morta una ultranovantenne che, nonostante l'età, era una agilissima ballerina mentre negli anni '50Yusfèt faceva la Furlana imitando con la dama il bricco che monta la pecora... a Migliara si faceva anche il ballo dei gobbi di cui ci si ricorda quando i tre ballerini fingevano di farsi scendere i pantaloni a tempo di musica...” (16,17,18).



Alcuni anziani clienti dell'osteria Curio a Migliara; foto del 1982 sotto il voltone

Afro Paladini (cl. 1920), della vicina Busanella, ha imparato a suonare da Birèt e da Camillo di Roncaglio e la sua Furlana viene di lì. La Furlana di Afro Paladini, quindi di Biret, venne registrata da Bruno Pianta nel 1973 ed incisa sul disco Albatros VPA 8260. Afro sapeva suonare anche la Girometta ed il ballo dei Gobbi (19). Una trascrizione di Alfonso Borghi del 1981 venne pubblicata in LE APUANE 1/1981 (20). Quella che segue è stata rifatta da Andrea Talmelli nel settembre 2015.

AFRO PALADINI FURLANA trascrizione Andrea Talmelli



Furlana di Afro Paladini, registrazione di Bruno Pianta del 1973, trascrizione di Andrea Talmelli del 2015

Risalendo da Migliara si giunge alla Svolta, altro punto d'incontro di suonatori quindi a Marola ed infine a Felina nei cui dintorni si concentrava un bel numero di ottimi suonatori che facevano prevalentemente liscio ma su richiesta sapevano fare Furlana, Ballo dei Gobbi ed altri balli antichi. Ne citiamo solo alcuni perché questa è un'altra storia ed il nostro viaggio non risale oltre: il violinista Geti Domenico di Cerrè (cl. 1917), il fisarmonicista Umberto Benassi di Feriolo (cl. 1913), bravissimi i fisarmonicisti (nati fine '800) Dante Messori di Felina e Manfredi Bianchi di Magonfia, Ferrari Elio (1921- 1993) fisarmonica di Rivolvecchio, il contrabbassista e cantante Fullio Pignedoli (cl. 1916) e tanti altri (21,22). Da Bruno Pianta, nel 1973, venne registrato di Elio Ferrari un Ballo dei Gobbi pubblicato sul citato VPA 8260 e trascritto da Alfonso Borghi in "Le Apuane" (19,20). Quella che segue è stata rifatta da Andrea Talmelli nel settembre 2015. All'ambiente di Felina erano legati pure i fratelli Picciati di Carpineti (22).

BALLO DEI GOBBI FERRARI trascrizione Andrea Talmelli



Ballo dei Gobbi di Elio Ferrari, registrazione di Bruno Pianta del 1973, trascrizione di Andrea Talmelli del 2015

La zona forte era dunque Felina, Carpineti dove c'erano dei maestri di musica e dove una grande tradizione musicale, in essere da oltre un secolo, s'era irradiata in tutta la collina (22).

Ripartiamo da Albinea dove, *"...prima della vendemmia, si faceva la guardia all'uva matura che spesso era presa di mira dai "casanti" poveri; in quelle occasioni si ballava nei campi con gli strumentisti disponibili in zona."...Ci si riempiva il cappello con chicchi d'uva bianca da mangiucchiare.....tra gli ultimi balli si faceva anche la Furlana con lo ...stacchino e ...con al pister i pée come per mostare l'uva...era in genere l'ultimo ballo della serata che veniva chiamato la " Furlana de pécc" perché era come una improvvisa ed unica battuta finale"(23,24).*

Si risale a Regnano e San Giovanni di Querciola:".... A Sorriva c'era Egidio Sorrivi (vicino a Cà de Pazzi) che suonava la fisarmonica assieme al clarinetista Pantani di Paullo di Pulpiano. A San Giovanni, Vicentini (organo di chiesa e fisarmonica) e Bertolini (mandolino) non eseguivano balli antichi. A La Strada c'era Reverberi ma in zona era famoso "Birèt" (25).

Deviamo per Cà Schiavino dove *"...di suonatori non c'erano ma si ballava molto sia prima della guerra che dopo, fin verso il 1950 circa.... Si ballava anche nelle stalle di sera, lungo il corridoio della stalla, dopo aver portato il latte al casello e aver filato un po..... si ballava anche due tre ore fino a tarda notte...perché in montagna ci si divertiva di più che in pianura....le ragazze ce n'erano delle belle, venivano da San Giovanni di Querciola perché in quel paese non si ballava molto, il prete infatti, sia prima che dopo la guerra, non voleva che si ballasse....San Giovanni di Querciola è una zona bianca sia politicamente che musicalmente.....a Cà Schiavino, a Cà Mazzoni ed a Cà Bortoloni i suonatori venivano da fuori, c'era Cleto Filippi ed i fratelli Frascari delle Salatte di Bettola, ed anche Giuseppe Reverberi(circa 1920-1970) di La Strada che era molto bravo e suonava la chitarra con montato sopra la armonica a bocca. Reverberi faceva anche la Furlana.....A Cà Schiavino c'erano la Corciolani (circa 1900-1970) e la Gimbeta (molto più vecchia della prima) che erano grandi ballerine di Furlana ed erano loro che lo chiedevano quel ballo per farlo vedere ai giovani. A Cà Mazzoni si faceva anche il Ballo dei Gobbi.....In zona era Birèt di Giandeto che dominava. A Cà Mazzoni lo chiamavano 8-10 volte l'anno e dopo la guerra lo andavano a prendere in moto (era già vecchio ed ammalato e stanco e ci andava mal volentieri...lo sforzavano) e gli davano 1000-2000 lire. Una volta lo andarono a prendere col cavallo (col calesse n.d.r.). Tutti gli invitati venivano a gratis alle feste, si doveva solo pagare la quota del suonatore dividendo fra tutti, poi era Tito che ci metteva tanti fiaschi di vino. In genere si facevano i balli lisci ma come si è detto le vecchie a volte chiedevano la Furlana(26).*

A differenza di San Giovanni di Querciola a Giandeto si suonava e si ballava molto (anche durante la guerra) ma là c'era un altro prete...una volta anzi diede ai paesani delle pioppe per fare la pista da ballare e quando ci furono le elezioni del 1953 andò a votare su un carro trainato da buoi che avevano il fazzoletto rosso al collo (26).

"...Spelti Alberino detto Birèt (Giandeto 1902 – 1982), quando lo chiamavano, si spostava sempre a piedi. Partiva anche con molta neve e poi stava via per giorni, visto che si spostava da una festa all'altra. Spesso le feste a cui andava a suonare si svolgevano a casa di privati per matrimoni o nei paesi che erano limitrofi per le sagre e quindi tornare a casa a piedi era uno sforzo inutile. Quando partiva per andare a suonare in alta montagna (a Primaore di Ligonchio per esempio), partiva con la sua bicicletta e la fisarmonica in spalla fino alla Gatta di Castelnovo Monti, poi lasciava lì la bici e si avviava a piedi seguendo il greto del fiume Secchia...Stava via anche per 6-7-giorni ed a volte arrivò a 20 – 30 giorni e la moglie una volta credette che non tornasse più e piangeva.....in certi periodi Birèt suonava per mestiere e si guadagnava la vita con la musica...era un "misto orecchiante" molto bravo e da tutti riconosciuto come uno dei migliori della montagna reggiana. Aveva imparato a suonare da Méle (Emilio – cl. 1880) di San Biagio di Felina, poi trasferitosi a Cà Sistofano, che era un bracciante e cedette la sua fisarmonica a Biret. Molto piccolo di statura, Biret suonò fino al 1930 circa col semitonato poi passò alla fisarmonica cromatica, una Fratelli Vaccari-Modena, con tasti in madreperla. Suonò soprattutto da solo, ma anche in compagnia dei fratelli Picciati di Carpineti (chitarra, violino, contrabbasso) fino al 1935, (vedi foto di copertina), poi dal 1935 al 1940, con Renzo Boni del Ciaster, Gidio di Felina e Bruno Zannoni di Gombio e coi Lumetti di Casina (violino, chitarra e fisarmonica). Suonò anche col violinista Achille di Beleo. Birèt, prima della guerra, era andato a Reggio a lavorare alle Reggiane, durante la guerra fu in contatto coi partigiani. Dopo la guerra suonò fino al 1950-55 ma poi non si adeguò ai balli più moderni. Il liscio era la sua base e sapeva fare delle suonate molto "veloci ed intense". Su richiesta dei più vecchi Birèt faceva: Furlana, Piva, Bal di gob, Ballo della scopa, Raspa...."



Clinio Spelti

Il padre di Alberino, Clinio Spelti (circa 1880 – 1950), era un suonatore di contrabbasso. Emigrò in America per lavorare nei cantieri per la costruzione del ponte di San Francisco e col gruzzolo guadagnato comprò l'appezzamento di terreno a Giandeto sul quale tuttora gli Spelti risiedono. Non abbiamo informazioni sulla sua attività di contrabbassista. Il figlio Alberino ed il nipote Enzo continuarono l'attività musicale. Enzo Spelti (cl. 1933), figlio di Alberino, faceva il muratore ed ha sempre abitato a Giandeto ma ha continuato la tradizione della famiglia suonando la fisarmonica assieme ad Afro Paladini e ad altri svolgendo in certi periodi una attività professionistica. Pur ricordandoli, Enzo non ci suonò i balli antichi (27-28).



Anni Trenta: una festa campestre (foto data a Biret dalla famiglia Bernardi che partecipò alla festa). Biret è in basso a sinistra mentre sopra di lui c'è un fisarmonicista, forse Camillo Bertoni, ed al centro un violinista non identificato (La foto è di proprietà della famiglia Spelti)



Birèt con alla chitarra uno dei Picciat (Foto di proprietà della famiglia Spelti)



L'orchestrina Picciati negli anni Trenta. Da sinistra: Dante Picciati (violino), Egidio Pignedoli (clarinetto), Onilio Manfredi Bianchi (fisarmonica), Giulio Canovi(chitarra) e Giovanni Picciati (contrabbasso)



Festa da ballo in località non identificata. Sul palco da sinistra Renzo Boni al violino, Birèt alla fisarmonica e Giovanni Picciati al contrabbasso (Foto scattata attorno al 1935 di proprietà della famiglia Spelti)



Due foto scattate alla fiera di San Michele a Costamedolana nel 1938. Al violino Bruno Zannoni, alla fisarmonica Spelti Alberino (29) (Foto di proprietà di Afra Zannoni e famiglia Spelti)

A Casa Poldo, vicino a Giandeto, abitava un altro Paladini, Bruno (cl. 1909), lontano parente di Afro. Fisarmonicista attivo fino agli anni Settanta, era anche un bravo distillatore di grappa, uno scultore della pietra ed un riparatore di fisarmoniche. Non volle suonare ma ci canticchiò una Furlana la cui registrazione andò purtroppo perduta assieme alla foto scattata. "...a Villaberza – disse Bruno Paladini - non c'erano suonatori, venivano da fuori, e fu così andando a suonare là conobbi Egide... mia moglieA Villaberza c'erano però dei grandi ballerini di Furlana, per esempio la Teotista (circa cl. 1880) che fino agli anni Trenta ballava con grandissima passione Piva e Furlana. Anzi Birèt, per suonare quei balli, gli diceva che doveva ballare "nelle pozzanghere ed in mezzo alla polvere". È chiaro che tutti questi suonatori non suonavano volentieri, pur conoscendoli molto bene, i balli antichi. Ma "quando avevano bevuto un po', nelle feste tutti volevano fare (specie i più vecchi) Piva e Furlana..."(30). Una grande famiglia di suonatori fu quella degli Olmi della zona tra Cerreto e Beleo. Il più vecchio, Agostino circa 1860-1924) era un bravissimo suonatore di semitonato ed il suo repertorio era più ricco di Pive e Furlane che di liscio, era nonno di Lumetti ed è probabile che Biret e Lumetti abbiano imparato da lui i balli antichi. Ricordati sono Vittorio Olmi (figlio di Agostino) e Arturo ed Aronne Olmi nipoti di Agostino. Tutti fisarmonicisti (Arturo morì nella campagna di Russia). In guerra morì anche il fisarmonicista Tommaso di Onfiano che era molto bravo ma si faceva prestare la fisarmonica da altri perché non aveva i soldi per comprarne una. A Poncema c'era Cleto (fisarmonica), a Cà del Merlo c'era Saccaggi Giuseppe detto Yusfin da Flina ed ancora Teodoro di Pantano (circa 1855-1935) "...che suonava col simitonTeodoro era molto bravo ma come si dice ...non toccò mai la paglia....cioè non lavorò mai....girava per le fiere e per i mercati ed andava nelle osterie....chiedeva l'elemosina....ma lo chiamavano a suonare anche nelle feste e nei matrimoni.... suonava prevalentemente i vecchi balli staccati...."(30).

Coscienti di aver omesso molti nomi il panorama generale della zona è tuttavia abbastanza completo e descritto. (Continua nella 2^a parte con le valli del Tresinaro, Enza e Tassobbio con altri spartiti di Furlana e Piva).

NOTE

- 1) Testimonianze raccolte nei paesi e nei borghi di cui si dirà in seguito fin dal 1979 ad innumerevoli anziani a cui non si è chiesto il nome.
- 2) BG, *Balli antichi e strumenti tradizionali in provincia di Reggio E.*, Il Cantastorie 31/1980
- 3) *Il ballo antico ed il liscio tradizionale nella pianura reggiana*, CD edito dall' Archivio Etnomusicologico dell'Istituto Peri di Reggio Emilia nel 2008 con libretto allegato.
- 4) Testimonianza di Renzo Costetti del 1982
- 5) Testimonianza di Lidia Grisanti del marzo 2006
- 6) *Musica tradizionale a Cervarolo di Villa Minozzo*, CD edito dall' Archivio Etnomusicologico dell'Istituto Peri di Reggio Emilia nel 2007 con libretto allegato.
- 7) Testimonianze di Mentore di Montalto raccolte nel 1980-81
- 8) Informazioni di Armanda e Virgilio Valli del giugno 2015
- 9) Informazioni di Antonio Bergianti del 17/1/2005
- 10) Giuseppe Ferraro, *Canti popolari della provincia di Reggio Emilia*, 1901
- 11) *La ballata dei paesi, Lunario della vita montanara*, 1980
- 12) Testimonianze di Erminia Imovilli detta Pipa nata a Sedrio nel 1904 raccolta il 19.4.1983
- 13) *Intervista ad Erminia Imovilli detta Pipa*, in: La PdC n. 48/1998.
- 14) Testimonianza di un anziano di Paderna del 31.3.1983
- 15) Testimonianze di Germini e Franco Cattoi (cl. 1920) raccolte a Vidice nel maggio 1982
- 16) Miscellanea di appunti inediti in: La PdC n. 38/1996
- 17) Intervista ad Afro Paladini del maggio 1982 in collaborazione con Pierangelo Reverberi
- 18) Testimonianze di un gruppo di anziani raccolte nel maggio 1982 nell'osteria di Migliara
- 19) Libretto allegato disco Albatros VPA 8260: *Musiche e canti popolari dell'Emilia*, vol. 1°
- 20) BG, *Musicisti etnici in provincia di Reggio Emilia*, in: Le Apuane n. 1/1981
- 21) Intervista del maggio 2008 a Giorgio Ferrari (cl. 1942) di Casoletta di Felina in Collaborazione con Mirko Ferrarini
- 22) Giuseppe Govanelli, *Felina il paese della musica*, 1996
- 23) *La furlana de pécc*, in: La PdC n. 49/1999
- 24) Testimonianze di R. Zuliani di Albinea raccolte nel 1983
- 25) Testimonianza di una anziana (cl. 1910) di La Strada del febbraio 1982
- 26) Intervista fatta a Cà Mazzoni il 13.4.1983, vedi La PdC n. 49/1999
- 27) Intervista fatta a Giandeto il 26.3.1983 ad Enzo Spelti, a sua sorella ed alla moglie di Birèt, Tamelli Rita (cl. 1905) - vedi La PdC n. 41/1997
- 28) Informazioni di Tiziano Spelti (cl. 1968, nipote di Alberino) del 30 settembre 2015
- 29) Domenico Camorani, Migliara, 2010
- 30) Intervista a Bruno Paladini (cl. 1909) di Casa Poldo, Pantano di Carpineti ed alla moglie Egide Casali (cl. 1913) di Villaberza fatta il 26.3.1983 a Casa Poldo; vedi la PdC n. 41/1997

Cultura orale in Burkina Faso: Due canti popolari in lingua moré

a cura di Bruna Montorsi - portatore Sama Yembi Prosper

Sama Yembi Prosper. *Le cicatrici rituali, tipiche del suo villaggio (Pilimpikou), gli sono state fatte all'età di due anni. Dice che non ricorda niente, probabilmente usavano sostanze per addormentare o anestetizzare. Quando gli ho chiesto il significato mi ha risposto che non lo conosce. Mi ha spiegato che le cicatrici vengono incise da un saggio della famiglia: quando il ragazzo diventa adulto può rivolgersi a lui o altri saggi a lui vicini per chiedergli il significato. Ma siccome lui ha lasciato l'animismo, non ha mai voluto informarsi...*



Kankanga (Il fico)

Si tratta di un canto di elogio per il capo villaggio e altri notabili del villaggio o della zona. L'albero, pieno di foglie, quindi di uccelli, viene paragonato a un buon capo villaggio, che attira a sé molti abitanti. Viene cantato durante le feste, soprattutto se il capo è presente, ma anche quando Lui e le persone citate nell'improvvisazione sono assenti. In particolare questo canto viene cantato e danzato dalle donne. La danza che viene utilizzata è la danza kiagba = danza delle chiappe, tipica danza femminile Mossi. Le donne, a coppie, entrano nel cerchio e si sfidano a "sederate", seguendo il tipico ritmo Kiagba, battuto con le mani e uno – due tamburi. La forma del canto è tipica dei canti d'improvvisazione Moré: una solista (grassetto) e un coro. Nelle strofe seguenti il nome dell'albero viene sostituito dal nome del capo* e dei notabili del villaggio, dei quali vengono enumerate le qualità e le gesta. La solista sceglie i nomi dei capi e le gesta da cantare.

Kankanga masm gnynga ye la liula zommeye

Masm gnynga ye la liula zommeye

Kankanga masm gnynga ye la liula zommeye

Masm gnynga ye la liula zommeye

San ya kankan kuenga liula kon zommeye

Kankan kuenga liula kon zommeye

San ya kankan kuenga liula kon zommeye

Kankan kuenga liula kon zommeye

Traduzione

È perché il fico è ombroso che gli uccelli vi si rifugiano
 è perché è ombroso che gli uccelli vi si rifugiano
 Se fosse un fico secco gli uccelli non verrebbero
 se fosse secco gli uccelli non verrebbero

NOTE

*Kankanga.. Dopo le prime strofe, ripetute per più volte, al posto del nome dell'albero si mette il nome del Capo. Ad esempio Nabakuan è il nome del capo Mossi di Nagreongo. Naba= capo; kuan= diminutivo di kuanga, che significa: se il paralitico si trova su un alto albero vuol dire che qualcuno gliel'ha portato. Questo nome esprime solidarietà e reciprocità tra capo e popolo, sottolinea che se il capo è arrivato là è perché è stato sostenuto dagli abitanti del villaggio.

Bang buenbeyiga (Cosa c'è fuori?)

Ho sentito questo canto molte volte dai bambini della scuola di Bassi Zanga, che lo cantavano insieme al maestro Sama ed era uno dei loro canti preferiti, forse per il divertente “scuotimento di sedere” alla fine della canzone... (dambayé dambayé dambayé). Tradizionalmente veniva⁽¹⁾ cantato durante l'iniziazione dei bambini e delle bambine. Venivano portati in brousse (bassa savana, campagna dell'Africa occidentale) a gruppi, all'età di 11 – 12 anni per un periodo variabile a seconda dell'etnia e del villaggio. C'erano molte differenze anche tra famiglie diverse. A Pilimpikou erano tre giorni per i maschi, 4 per le femmine. A Dedougou l'iniziazione delle femmine durava una settimana. Durante tutto il periodo i bambini e le bambine mangiavano quello che trovavano in brousse e apprendevano, da figure adulte e considerate sagge, i segreti dell'età adulta e le tradizioni della religione animista. Veniva attribuito un nome a ognuno, il nome del passaggio all'età adulta. Nel canto, WANDA è il nome di iniziazione attribuito alla bambina. Alcune famiglie insegnavano agli iniziati una lingua sconosciuta al di fuori della famiglia stessa. La famiglia Sama è una famiglia di proprietari terrieri e ha delle maschere. La lingua delle maschere si chiama SUKU, è la lingua degli antenati, è lingua morta. Viene usata solo nell'iniziazione e ne vengono tramandate le Parole essenziali per la circostanza. Sama ricorda solo pochi termini (che non vuole dire). Da piccolo, ascoltando i vecchi, la capiva bene. Da adulti è possibile apprendere questa lingua dai vecchi, ma bisogna pagare con un piatto di arachidi ogni lezione. Alla fine dell'iniziazione si organizza una grande festa al villaggio, in onore degli iniziati.

Bang buen beyiga yaba

Tom na yi nghes Tom na yi nghes yem yaba uooooo

Tom na yi nghes

Keng kankalag tengre ye

Watilombre

Gnac kankalg byende

Watilombre

Saola Wanda ta kuli ye

Watilombre

Kankalag ba womdè me sebgo kontong dambayé

Dambayé dambayé dambayé damba...

Traduzione

Cosa c'è fuori, nonna?

Vado fuori a vedere, vado a vedere nonna uooooo

vado fuori a vedere

vai sotto la caissedra⁽²⁾

Watilombre⁽³⁾

leva un frutto di caissedra

Watilombre

Fai danzare Wanda, prima che parta per casa

anche se la caissedra dà dei frutti il vento non può scuoterli
[per farli cadere

scuotere scuotere scuotere

NOTE

(1) Sama ha raccontato tutto utilizzando il tempo passato in quanto ha abbandonato la tradizione animista, ma in molte zone questi riti sono ancora presenti.

(2) Albero africano molto grande e frondoso, che dà frutti un po' legnosi che si possono far rotolare come trottole.

(3) Parola senza significato, è un intercalare ritmico sonoro.

Questioni metriche e ritmiche nelle influenze tra musica 'colta' e musica 'etnica' (1^ parte)

di Andrea Talmelli

Pierre Boulez definisce un vero e proprio 'tema ritmico' la *Danza degli Adolescenti* di quel capolavoro del Novecento che è la stravinskiana *Sagra della Primavera* (1). È come se si azzerasse il cursore melodico di un fantasioso mixer per esaltare, alzandoli oltremisura, tutti gli altri parametri del suono. Timbro e intensità si fondono con un ritmo che coordina e sprigiona pura energia, forza bruta e primitiva, effetto orchestrale mai ascoltato prima, che difatti lasciò non poco sgomenti gli ascoltatori parigini del 1913. Eppure non deve sfuggire che questa sorprendente impennata della musica 'colta' d'inizio secolo lo si deve, almeno in parte, alla influenza della cultura popolare e delle sue manifestazioni musicali che affondano le radici nella tradizione e nel folklore. Dello stesso anno sono gli studi di Dobri Christov sul così detto ritmo 'bulgaro' e non importa qui cercare connessioni tra le pubblicazioni etnografiche dell'epoca e la partitura del balletto di Stravinski. Era indubbiamente 'nell'aria' questo interesse di indagine sulle questioni ritmiche mediate dalla cultura popolare nei Paesi prevalentemente dell'Est europeo (2). Il fatto è che questo ci porta anche ai compositori 'colti' che cercavano direzioni nuove per la composizione rispetto alle ormai stanche discussioni sulle forme e sul linguaggio post-romantico. Quello che sorprende, con la forza incalzante di questa energia sonora, è che metro e ritmo sembrano fondersi e sovrapporsi in un *unicum* compatto, alla fin fine anche semplice da cogliere pur nella asimmetria delle sue accentuazioni dinamiche. Torneremo ad analizzare questa struttura musicale del *Sacre* che sembra asessuata da un punto di vista melodico. E confronteremo alcuni aspetti che tendono a suffragare l'incrocio tra musica colta e musica etnica, incrocio che ha analogie certo, ma con diverse soluzioni, con la nostra tradizione occidentale. Occorre però prima soffermarsi sull'organizzazione delle durate dei suoni e dunque sugli aspetti, spesso non facilmente distinguibili, che sono alla base del *Ritmo* (termine talvolta usato in modo esteso e generalizzato) e del *Metro* (o misura del tempo).

Rimasi non poco stupito quando, curando l'edizione italiana di *Elementary training for musicians*, (3) ormai più di trent'anni fa, realizzai come Paul Hindemith (nel 1946 in America) trattava le questioni metriche e ritmiche. Anzitutto così definì i due fattori musicali che agiscono nel tempo. Il *metro* corrisponde "alle diverse misurazioni inventate dall'uomo che danno origine a distinte divisioni in anni, mesi, giorni, ore, minuti, ecc..." mentre il *ritmo* è dato da "un illimitato fluire di tempi in cui le nostre azioni si svolgono, secondo durate proprie di ciascuna di esse". Con queste semplici definizioni l'Autore affrontava quindi anche le divisioni dell'unità della misura in gruppi di note che la nostra didattica ha sempre indicato come *regolari* o *irregolari*. Rispetto a cosa si può definire un gruppo di note irregolari? Se consideriamo uno solo dei due aspetti (metrico o ritmico), questo razionalismo della nostra tradizione non ci illumina molto, perché dividere una torta in due, tre, quattro o cinque parti tutte uguali non evidenzia nulla di irregolare, come non lo è certo il pentagono in geometria rispetto al quadrato o al triangolo equilatero. Caso mai regolarità e irregolarità si possono intendere quando i due elementi (metro e ritmo), mutando in continuazione nel corso della composizione (multimetria, multiritmia) oppure sovrapponendosi tra loro, entrano in rotta di collisione (polimetria, poliritmia), rendendo complessa la trama musicale. Senza pensare che, al di là delle chiare definizioni, le convenzioni sulla notazione possono favorire scelte alternative di scrittura di metri e ritmi tenendo conto di altri fattori, come ad esempio la predominanza di un elemento sull'altro o la semplice adesione a comodità di lettura dei musicisti (specialmente nei brani orchestrali) a fronte di ricche e complesse *poliritmie*. E in effetti molto della ricchezza della nostra musica colta occidentale sta proprio in queste complessità di contrasti metrico-ritmici fin dai tempi remoti della antica polifonia (gli schemi ripetitivi con cui si adattava il tenor alla *talea*, la *hemiolia* del sistema mensurale rinascimentale, ecc...), complessità che andò risolta privilegiando nel tempo la regolarità (quasi la semplicità) dell'andamento metrico, pur sovrapponendovi ingegnose e complesse costruzioni ritmiche (4). Appunto, come le nostre azioni quotidiane, di cui parla Hindemith, svolte sulle convenzionali misure del tempo create dall'uomo.

La “nostra” *metrica* si è dunque nel tempo razionalizzata, asserisce Béla Bartok, in *numeri* fondati su schemi di *due* movimenti (o dei suoi multipli, 4, 8,...) o di *tre* (e multipli, 6, 9, 12,...), in fondo impoverendosi. Non vi sono infatti metri fondati su 5, 7, 10, 11 pulsazioni, che infatti sono per noi atipici mentre nella musica popolare di area balcanica si scoprì che erano consueti sia nella *musica* come nella *danza*. Segnalò di aver scoperto “un 5/4 solo in una composizione giovanile di Chopin, qua e là in Wagner e naturalmente nel celebre esempio di uno dei tempi della Patetica di Ciaikovski”. Quanto all’aspetto *ritmico*, più sofisticato, la irregolarità può esservi (senza necessariamente ricorrere al numero 5!) anche, ad esempio, quando gli otto ottavi di un normale 4/4 sono distribuiti secondo uno schema asimmetrico di tre movimenti (es. 3+2+3) o quando un ritmo, fondato sulla divisione per *tre* del movimento, contraddice lo schema metrico fondato su una divisione *binaria*; e, viceversa, quando un ritmo divide in *due* la pulsazione costante e interna a un metro a base *ternaria*, che la nostra grammatica definisce a *tempo composto*. Si parla allora di *terzine*, o di *duine*, tutte figurazioni in ogni caso e inesorabilmente irregolari! E non sempre semplicissime da realizzare ‘insieme’, come sa bene un giovane allievo di pianoforte quando si esercita a suonare due note con una mano e contemporaneamente tre con l’altra contrapponendo un ritmo ternario a un metro a base binaria, o viceversa.

Ci si lamenta di aver trascurato per troppo tempo la questione *metrico-ritmica* anche da parte di tanti musicologi, la cui attenzione generale si è più spesso concentrata sullo sviluppo delle forme strumentali schematizzate dal barocco al classicismo o sul rapporto parola-musica nell’opera lirica o nella liederistica, privilegiando dunque l’elemento *melodico*, con le sue implicazioni *armoniche*, in un “perfetto” sistema linguistico che definiamo *tonale*. Volendo entrare invece un po’ più in profondità sull’aspetto ritmico, non possiamo dimenticare anche il *colore* (timbro), non certo ultimo tra i parametri del suono sviluppati nelle composizioni, di cui è parte anche l’emancipazione del *rumore* come avviene nelle opere di Edgar Varèse. A tal punto da far persino pensare Arnold Schonberg all’*altezza* del suono (su cui si fondano le melodie) come una dimensione del *timbro*. **(5)** Se Autori come Debussy si sono avvicinati ad altre culture che non avevano avuto sviluppi storici così profondi come la musica europea, assimilandone spunti popolari per un rinnovamento linguistico della musica colta occidentale; se il pianoforte preparato dell’americano John Cage rincorre e rievoca le orchestre esotiche del *gamelan*; se tutto ciò avviene in un Novecento ormai stanco delle vecchie questioni legati alla forma classica e a una tonalità fin troppo spompata e in affanno, è certo per bisogno di cambiare, voltar pagina nel comporre, più che di proseguire per qualche altro centimetro nel solco eurocentrico già abbondantemente sviluppato. Il mondo è diventato, dopo le parigine esposizioni universali, improvvisamente piccolo, attratto dalla riscoperta delle culture nazionali e da contaminazioni di culture finora considerate estranee. E per la musica le novità maggiori le offrirono su un piatto d’argento forse proprio Kodaly e Bartok coi loro studi sulla musica popolare e sulla questione ritmica desunta dalle ricerche che a questo punto diviene un importante veicolo anche nell’evoluzione della musica colta come in Stravinski, o in altre espressioni musicali come il jazz; non dunque o soltanto una parente povera.

La novità è il “processo di demolizione del metro classico” secondo Stuckenschmidt e si ottiene attraverso una lenta assimilazione della asimmetria metrico-ritmica che è “diventata una norma”. Ma la *asimmetria* dei ritmi o dei metri (che spesso si sovrappongono senza contraddirsi) è tipica di certa musica etnica più “semplice”. E qui vengono a galla dubbi e problemi. Per introdurla, farò un esempio.

Prendiamo due battute costruite secondo i nostri modelli classici e tradizionali.

Tra A e B l’andamento metrico di due movimenti è regolare, la cellula ritmica iniziale di quattro sedicesimi (a) rimane la stessa, ma nel secondo elemento (b) di due note, (una più lunga, una più breve) in A la nota breve occupa la quarta parte del movimento (sedicesimo) e tende a legarsi a quanto verrà dopo, in B ne è la terza parte (matematicamente un dodicesimo) e tende a rappresentare la chiusa della nota lunga precedente come se si presupponesse una parola piana. In pratica la cellula è meno incisiva e più arrotondata rispetto al ritmo puntato, più aggressivo e incitativo, che ben conosciamo per essere sempre presente in tanta musica colta e popolare di casa nostra, nelle marce e negli inni nazionali (compresa la più famosa *Marsigliese*) come già sottolineato per i canti resistenziali da noi trascritti ne *La Piva dal Carner* (n.9 e 10).

ES. 1

Allegro ♩ = 100

Ma se l'esempio fosse così scritto?

ES. 2

Allegro ♩ = 400

i due movimenti sono asimmetrici

La minimale differenza del suono breve non chiarirebbe automaticamente la sua collocazione (proiettata al *dopo* o come conclusione del *prima*) come nei casi precedenti, ma soprattutto renderebbe asimmetrici i due movimenti, il secondo dei quali sarebbe leggermente più corto mancando di un sedicesimo. La base metronomica non potrebbe più essere riferita come in A e B al valore del quarto (=100 di metronomo) bensì a quello del denominatore comune, del sedicesimo (=400). La pulsazione-base renderebbe molto difficile per uno strumentista "occidentale" contare i valori velocissimi dei sedicesimi mentre invece il ritmo "zoppo" sappiamo che risulta applicato spesso nei ritmi cosiddetti "bulgari". Quasi impercettibile questa differenza che si colloca a metà strada tra gli esempi A e B: talmente minimale da prestarsi alla domanda se alla fin fine se ne possa confutare l'esistenza stessa, rinviando il tutto a qualche ipotetica approssimazione della notazione. Ma lo stesso Bartok ricorda che l'esistenza è certa e si basa sugli studi anche da lui sostenuti e confortati dalle sue vecchie registrazioni fonografiche (6). Caso mai si potrebbe dire che sono le trascrizioni che spesso hanno semplificato le cose (o, con altra angolazione, rese più confuse). C'è da chiedersi quanto si potrebbe aver perso dell'originario e fantasioso andamento musicale dei *portatori* per causa della approssimazione delle trascrizioni su cui si sarebbero in seguito adattati i *ripositori* di queste tradizioni.

Al dunque: come spiegare allora la facilità di realizzazione dello strumentista "popolare" di questi ritmi "zoppi", mentre i nostri orchestrali "colti" sarebbero così "impacciati" ad eseguirli? Presupposto che lo strumentista, "popolare" o "colto" che sia, non si mette certo a contare pulsazioni a 400/500 e più battiti al minuto, alcune risposte potrebbero venire da due elementi parenti stretti della musica: la *danza* e la *versificazione*.

La danza si affida a schemi di movimento che vengono affrontati con leggerezza e naturalezza anche quando i metri sono di 5, 7, 10, 11. "Nella nostra cultura europea -afferma Klara Kokas (7)- musica e movimento si sono separati, li si coglie soltanto in certe forme ad esempio nel balletto o nella danza popolare." I quali si sono attestati ai modelli colti di riferimento mentre questi modelli erano più sfumati nei balcani dove predomina la musica popolare. E dove gli schemi ritmici delle coreografie si affidano a una gestualità e al movimento del corpo e dei piedi che rendono naturali anche gli andamenti "zoppi".

Nella danza *Kopanitza*, ad esempio, ci si muove in 11/8. I ballerini, semplicemente, contano i passi in termini di colpi lenti e veloci, ripetuti su schemi 2-2-3-2-2. Avviene anche nei *Nestinari*, danza rituale o camminata su bracci ardenti, o nel *Paydusko horo*, ballo tradizionale dei balcani in 5 tempi divisi in 2 unità veloci e 3 lente. I piedi (quelli ritmici o quelli del corpo umano) sono dunque fondamentali nelle danze popolari chiamate bulgare; come i piedi, agiscono su schemi imbrigliati nella asimmetria dei movimenti, che sono o molto veloci o molto più lentamente prescritti. La ripetitività dello schema all'interno di trame ricche di significati simbolici, fa di diverse danze un automatismo quasi ipnotico sorretto da uno strumentario vario (ad esempio l'uso di cornamuse) e comunque prevalentemente percussivo. Adattarlo alle nostre abitudini metriche con l'aggiustamento del ritmo zoppo è perdere gran parte dell'originalità delle sue musiche. Prendiamo questo esempio (8)

ES. 3 Krivo Panagiursko hòro (riportata da Luigi Cinque)

metro di tre movimenti di cui il secondo più corto (zoppo)

e osserviamo come lo stesso finirebbe per impoverirsi e perdere quelle suggestioni ed enfasi di gestualità del ritmo zoppo in una trascrizione come quella che io propongo qui sotto che si sbarazza dell'ingombrante 11/16 per il più regolare 12/16 = 3/4.

trascrizione adattata ai ritmi occidentali. La regolarità sostituisce la asimmetria originale.

Ma la cosa stupefacente del rapporto tra musica e movimento è che, mentre i nostri orchestrali sudano, con “non poca costernazione” secondo Stravinski, nell'eseguire un veloce 7/8, anche i bambini invece si abituanano facilmente, attraverso l'utilizzo di una *didattica* alternativa.

“Fu un'esperienza illuminante - ancora Klara Kokas - per noi scoprire che le musiche popolari africane ed asiatiche, con il loro carattere così *naturale*, liberavano i nostri bambini dagli schemi fissi del loro movimento e li inducevano ad avere movimenti spontanei”. E nella *musica africana*, a prescindere dallo scopo per cui viene prodotta, la caratteristica è la poliritmia, la capacità cioè di sviluppare contemporaneamente diversi ritmi e di mantenerli in modo costante e uniforme, senza che uno prevarichi sull'altro. Insomma “quanto è più vicina la musica al primitivo assoluto, tanto è più universalmente umana.....”.

Come per l'organizzazione dei passi di una danza in andamenti asimmetrici, così anche altre strade si sono aperte per il compositore del '900. Potremmo osservare: non sono forse cinque le dita della mano del pianista e dunque non si potrebbe pensare che la semplice articolazione delle stesse sia più “regolare” abbinandola al numero *cinque* anziché al consueto *quattro*? Seguiamo l'esempio:

ES. 4 schema metrico tradizionale con quintina come gruppo irregolare schema metrico bulgaro con le 5 note regolari

In A cambia la scrittura ma l'effetto è lo stesso, tra B e B' invece l'articolazione è diversa e crea un ritmo zoppo (B'= bulgaro)

L'elemento A cambia la formula di scrittura ma il risultato è identico, anche se le cinque note che corrispondono alle cinque dita sono considerate un gruppo irregolare nello schema tradizionale. Al contrario B è leggermente diverso in B' per l'articolazione della mano sinistra; in B il secondo ottavo, nella sua regolarità, cade tra il terzo e il quarto suono, in B' coincide con il terzo suono ma il ritmo diviene asimmetrico. Come per l'es. 3 non si tratta però di una minuzia di scrittura e non se ne accorge solo l'esecutore! In ogni caso lo stesso Bartok, dopo avere indagato i ritmi zoppi, affronta questa sfida in sue composizioni. Alla fine del sesto e ultimo volume del *Mikrokosmos*, metodo didattico di grande spessore artistico, insieme a novità relative alle melodie che utilizzano scale inusuali, etniche o antiche (modali, pentatoniche, ecc...) scrive una serie di *Danze in ritmo bulgaro*. Prendiamo le prime quattro battute della terza, molto simili al mio es. 4 (B'):

ES. 5

BARTOK *Mikrokosmos Vol. VI Sei Danze in ritmo bulgaro, N.3*

Le cinque note uguali della battuta sono organizzate 2+3 e di conseguenza i due movimenti diventano asimmetrici, il primo più corto di un ottavo rispetto il secondo. Non è possibile, dunque, indicare un valore metronomico unico per i due movimenti messi in rilievo dalla mano sinistra per la loro disegualianza. Dunque Bartok indica semplicemente un valore complessivo della misura (80) ma il valore reale del singolo ottavo, velocissimo, realmente è di 400 battiti al minuto (80 x 5).

Al pianista non sfugge tuttavia la semplicità di realizzazione dello schema proprio perchè le pulsazioni sono tutte uguali e coincidono con le note della mano destra. Caso mai le cose potrebbero complicarsi nelle successive quattro battute



perchè, anche dovendo eseguire meno note, manca il riferimento della pulsazione regolare eseguita dagli ottavi precedenti ad una velocità elevata; l'approssimazione dell'esecuzione potrebbe esserne la conseguenza. Ma sapientemente Bartok ha predisposto nelle prime quattro *battute* il corpo (e il cervello) a seguire l'andamento *zoppo*, e si affida nelle successive battute alla capacità ripetitiva del 'gesto sonoro' da parte dell'esecutore. Le cose si complicheranno ulteriormente in seguito ma ormai l'esperienza acquisita e la costante ripetizione dello schema aiuterà l'esecutore. Passare nel corso del brano dall'enunciazione di uno modello tutto sommato 'semplice' a figurazioni ritmiche via via più complesse ma sempre inquadrato nello stesso schema, non solo diviene un espediente didattico efficace, ma con l'esecutore anche l'ascoltatore ne sarà coinvolto in un gioco danzato sempre più ricco e pur sempre riconoscibile, fino a apparire a loro come un effetto ipnotico.

NOTE

- 1 Non sarà questo l'unico "tema ritmico" di cui parlerà Pierre Boulez a proposito del *Sacre*. Si veda in proposito il suo saggio *Stravinski rimane* in *Note di apprendistato*, Einaudi Editore, in cui si prendono in considerazione diversi numeri della complessa partitura del compositore russo
- 2 Béla Bartok, *Scritti sulla musica popolare*, a cura di Diego Carpitella, ed. Boringhieri. Sono citati in particolare gli studi di Dobri Christov (*Bases rythmiques de la musique populaire bulgare*, 1913) e di Vadsil Stoin (1927). Ritmi asimmetrici si trovano in musiche di numerosi paesi balcanici fino alla Turchia, e l'A. afferma che definirlo solamente "bulgaro" forse è riduttivo. Semplicemente ritiene doveroso sottolineare che furono bulgari i primi studiosi che se ne occuparono e ne parlarono. Quanto alle ricerche sulla musica ungherese da lui effettuate in accordo con la direzione della Classe Etnografica del Museo Nazionale, cui venne destinato gran parte del materiale raccolto, Bartok cita, con altri studiosi, il fondamentale apporto di Zoltan Kodaly.
- 3 Paul Hindemith, *Elementary training for musicians*, edizione italiana a cura di Andrea Talmelli, edizioni Suvini Zerboni, 1983. Si veda in particolare la nota 1 del Cap. IX che tratta in Azione nel tempo dei due criteri, moltiplicativo e divisionale, dei valori di durata dei suoni.
- 4 "La prima polifonia del Medioevo è ricca di procedure poliritmiche. Solo nello sviluppo successivo della musica occidentale il senso ritmico subisce una costrizione e la simmetria delle battute diviene regola fissa". H.H. Stuckenschmidt, *La musica del XX secolo*, Il Saggiatore, pag. 82.
- 5 H.H. Stuckenschmidt, *cit.*, pag. 54. Ma anche altri Autori come Pierre Boulez proseguiranno in questa direzione di emancipazione del timbro rispetto gli altri parametri.
- 6 "Gli studiosi bulgari hanno lavorato finora sempre senza fonografo, trascrivendo ad orecchio. È possibile dunque che neanche loro si siano accorti di queste sfumature ritmiche ancora più sottili". Bela Bartok, *op.cit.*, cap. XV Il cosiddetto ritmo bulgaro
- 7 Klara Kokas, *Modalità espressive dei bambini nella musica*, in *Bartok e la didattica musicale*, Quaderni di Musica/Realtà n.2, 1983.
- 8 Luigi Cinque, *Konsertu, la musica popolare in Italia*, Longanesi ed., sviluppa nei capitoli conclusivi le questioni legate alle suddivisioni asimmetriche presenti nella musica fuori dal popolare italiano soffermandosi in particolare sulle danze macedoni.

L'altra grammatica

di Denis Ferretti

Già a partire dal primo dopoguerra, si iniziò a smettere di parlare dialetto ai bambini e questa tendenza raggiunse il suo culmine negli anni sessanta. I bambini figli della televisione “dovevano” parlare italiano. Per il loro futuro, per non restare “provinciali”, per poter un giorno fare grandi cose e avere un raggio d'azione che andasse oltre i confini della propria città. Mica si poteva parlare solo dialetto.

Per molto tempo si è temuto che parlare dialetto compromettesse la capacità di parlare un buon italiano. Oggi sappiamo che non è così. Si fatica a parlare italiano se non si ha nessuno da cui apprenderlo. Non si impara un buon italiano vivendo in mezzo a persone che parlano un pessimo italiano, nemmeno se queste non parlano mai in dialetto. In questo caso impareremo un brutto italiano senza sapere nemmeno il dialetto. Per la stessa ragione, si può benissimo imparare un ottimo italiano se si cresce in mezzo a persone che parlano un ottimo italiano, anche sentendo parlare allo stesso tempo un buon dialetto. Si cresce bilingui e si parla sia dialetto che italiano. Questo lo abbiamo capito solo oggi per esperienza... e spesso in negativo, vedendo l'evoluzione del linguaggio nel corso degli anni. Oggi gli insegnanti si ritrovano in classe i figli della seconda generazione di non dialettofoni. Ragazzini che hanno sempre parlato in italiano, che non sanno parlare il dialetto e ciononostante non parlano bene l'italiano. Fanno errori di ortografia, scrivono “perchè” con la K, infilano un “cioè” ogni tre parole e hanno un lessico molto più limitato di quello che i nostri nonni avevano nel loro dialetto.

La critica più gettonata da chi vuol far notare che qualcuno non sa parlare l'italiano riguarda l'uso dei congiuntivi. “Prima di far studiare l'inglese alle elementari, sarebbe meglio assicurarsi che i bambini sappiano usare i congiuntivi in italiano” - obiettano certe mamme. È interessante notare che i nostri bisnonni, anche quelli che non sapevano parlare l'italiano, i congiuntivi non li sbagliavano mai. Non ho mai sentito un vecchio dire “*se mé asrév esté*” oppure “*a crèd ch'l è 'ndêda*”. Sempre e soltanto “*se mé a fós*” e “*a crèd ch'la sia 'ndêda*”. Non è quindi colpa del dialetto se si sbagliano i congiuntivi. Sono errori che ci hanno insegnato gli altri italiani.

Sarebbe però una bugia dire che il dialetto non ha nessuna influenza sull'italiano e che contribuisce solo a migliorarlo senza indurre storpiature o sgrammaticature. In realtà, c'è sempre l'eccezione che conferma la regola. Ci sono in effetti alcune costruzioni grammaticali, alcune influenze e alcune parole che sono permeate dal dialetto nell'italiano parlato dai reggiani e che persistono nel linguaggio dei giovani spesso anche quando questi il dialetto non lo sanno più parlare.

È molto probabile che questo non sia avvenuto per caso, ma che, evidentemente, queste “sgrammaticature” in realtà esprimano qualche cosa che non si riesce a rendere in italiano standard con la stessa efficacia. La forma mutuata dal dialetto contribuisce a dare quel tocco di enfasi in più.

Al primo posto tra i dialettismi troviamo la costruzione “**a me mi**”. Tra le prime cose imparate alle elementari sicuramente tutti ricordano: “a me mi non si dice”. Ciononostante, nel linguaggio comune, è frequentissimo. In particolare quando la ripetizione non riguarda la prima persona ma si maschera in modo subdolo dietro una frase costruita in modo analogo. “A mia sorella non gliel'ho detto”. “Io non ci vado a Milano”. Queste forme hanno probabilmente un'origine nel modo di pensare dialettale, dove “a me mi”, non solo è ammesso, ma è obbligatorio. In dialetto possiamo dire “*A-m piêş*” (mi piace) o “*a mé 'm piêş*” (a me mi piace), ma non possiamo dire “*a mé piêş*” (a me piace). I reggiani differenziano le forme “*a mé 'm piêş*” dal semplice “*a-m piêş*” a seconda che vogliano sottolineare, o meno il fatto che si tratta di una scelta “molto personale”.

“Personalmente, non lo trovo di mio gradimento”. In dialetto questo concetto si esprime con “*a mé ‘n am piêš mia*”. E da qui il passaggio all’italiano “a me non mi piace”. Che ha il vantaggio di esprimere quel concetto e quello stato d’animo in modo più veloce, restando comunque diverso da un semplice “non mi piace”.

Un’altra influenza che fatica a morire è l’uso delle **particelle modali**. Sono monosillabi che nell’italiano standard non sono previsti, ma sono presenti nel dialetto per esprimere stati d’animo, atteggiamenti... e per dare il giusto tono alla frase.

Nel linguaggio intimo familiare è un aspetto molto importante e, proprio per questo, chi è abituato a parlare in dialetto sente questa esigenza. I nostri bisnonni hanno perciò adattato parole dialettali all’italiano in modo così efficace che questo modo di esprimersi è arrivato fino a noi e ancora oggi sopravvive. Anche i giovani genitori laureati possono ritrovarsi a dire al proprio figlio: “**vieni moi qui**, che facciamo i compiti”. “**L’hai poi visto** il tuo amico oggi?” Quel “poi” sembra un paradosso. Il tempo è al passato... e mi ci si chiede se si è visto qualcuno “poi”. In realtà quel “poi” è la trasposizione in italiano della particella dialettale “*pó*”. Ed è un modo di lasciare intendere che si parla di una cosa di cui si è già parlato... si riprende un argomento già discusso. Quindi il concetto è quello di una discussione successiva rispetto al momento in cui se ne è parlato per la prima volta. “Ieri mi avevi detto che forse oggi avresti visto il tuo amico; e ora quindi ti chiedo: l’hai visto?”. Basta un “poi” per evitare tutte queste spiegazioni.

La particella più “alternativa” però è “moi”. La parola “poi” almeno esiste sul vocabolario. “Moi” invece è una nostra creazione. Con un grandissimo senso logico abbiamo stabilito che se “*pó*” si traduce con “poi”, allora “*mó*” si dovrà tradurre in “moi”. “Mettiti moi calmo adesso, che tra un po’ inizia il film”. È un’esortazione. Come dire “orsù, .. ordunque”. Si possono trovare forme più raffinate, ma vuoi mettere la rapidità di un “*mó*”?

Duro a morire anche il verbo “**averci**”. “C’ho tanta di quella roba da fare!”. Anche in questo caso colpevole il dialetto che differenzia il verbo avere a seconda che si tratti di un ausiliare o che abbia il significato di “possedere”. In quest’ultimo caso in dialetto si aggiunge un “*gh*”. Che traduciamo “ci” così come “*a gh ē*” viene tradotto in “c’è”. Parlando italiano quindi si ha una percezione di “incompletezza” usando solo il verbo avere se si vuole dire di possedere una cosa. Questo in tutto il nord.

E che dire dei francesismi? “Cos’è che vuoi?”. “Non è che ho lasciato a casa tua il mio ombrello?”, “Dov’è che abita tua zia?”. A scuola ci hanno insegnato a limitarli. Tecnicamente sarebbero delle ripetizioni. Sarebbe sufficiente dire “Che cosa vuoi?” “Ho lasciato a casa tua il mio ombrello?” “Dove abita tua zia?”. Ma anche in questo caso c’è quella piccola sfumatura in più. L’ “*est-ce que*” all’italiana può lasciare intendere che si tratta di una cosa già detta e che chiedo ancora perché ho dimenticato. Oppure può dare un senso dell’ipotetico... come dire... chiedo così per scrupolo, pur sapendo che probabilmente la risposta sarà no. Ci sono tante sottigliezze che fanno sì che queste forme seppur “non belle” in base alle regole di scrittura canonica, siano in realtà molto efficaci nella comunicazione quotidiana.

Questa grammatica inconsueta, come se non bastasse, spesso è ricamata in dialoghi infarciti di termini impropri e fantasiosi. Parole che rimangono nel nostro lessico non tanto per la mancata conoscenza della terminologia italiana esatta, come avveniva in passato, ma sostanzialmente perché ad alcune parole siamo ormai affezionati. Fanno parte del nostro vissuto quotidiano.

Credo che persino le maestre elementari possano redarguire un bambino che non ha svolto bene un compito dicendogli che ha fatto un “poccio”. Sono tante le parole di uso comune che suonano come italiane ma che in realtà non lo sono. Molte quelle che hanno conosciute solo a livello locale, che manteniamo unicamente perché ci trasmettono familiarità e senso di appartenenza: gli scachetti (le arachidi), il cricco (colpo assestato col dito medio facendo leva sul pollice, con cui solitamente si colpiscono le biglie). Un “ciocco” è un forte rumore. Sbang. I “ciapetti” sono le mollette da bucato, i “cagnetti” delle prugne selvatiche, e il luna park per noi sono e resteranno sempre “i baracconi”. Abbiamo verbi come “scantarsi”, “impomarsi”, “andare in oca” di derivazione sicuramente dialettale, ma fondamentali nella comunicazione quotidiana per la loro incisività.

La lingua che comunemente parliamo nella vita quotidiana, non è più dialetto, ma non è certo l'italiano standard. Non è l'italiano che leggiamo sui giornali e nemmeno quello che ascoltiamo nei dialoghi dei film. Ha un'altra grammatica. Una grammatica forgiata dall'utilizzo nel quotidiano che, in barba a quanto ci è stato insegnato a scuola, comunica con grande efficacia.

Dovremmo quindi concludere che il dialetto, almeno in qualche misura, rovina il buon italiano?

A mio parere, comunque no. Penso che in realtà "l'altra grammatica" non sostituisca il buon italiano, ma piuttosto lo vada a completare in certi ambiti dove si sente l'esigenza di un linguaggio intimo, familiare o di un senso di appartenenza.

Chi ha una buona cultura è comunque in grado di discernere il contesto in cui è opportuno fare uso di un linguaggio formale o confidenziale. È ovvio che certe cose si possono dire parlando tra amici ma non si possono scrivere in un curriculum vitae o in una lettera commerciale. Ma nel giusto contesto credo che anche "l'altra grammatica" sia in realtà una grande ricchezza. Racchiude una grande espressività che ci permette di regalare a chi ci ascolta emozioni che altrimenti sarebbero precluse. È una modalità in più. Una forma diversa di espressione. Come in pittura è l'espressionismo contrapposto all'impressionismo. O l'astrattismo contrapposto al realismo. Ci possono essere diversi modi di esprimersi a seconda di ciò che si vuole comunicare. E ogni mezzo di espressione può essere perfetto nel suo ambito.

Quando bandiera rossa si cantava... Ragazzi di Villa Argine condannati per offese al Duce

di Franco Piccinini

In quell'anno 1936 la primavera era stata precoce e sulle strade "bianche" di campagna la polvere la faceva già da padrona: al passaggio delle rade automobili e delle motociclette essa si alzava in turbinose folate che imbiancavano le siepi e i malcapitati passanti. Anche le serate erano ormai tiepide ed invitavano la gente a ritrovarsi sui crocicchi delle strade per parlare e farsi compagnia. Dopo la cena l'incontro serale al termine della giornata di lavoro era per le donne, i bambini e gli uomini di campagna, ma anche per quelli di città, un modo per rilassarsi, per coltivare i rapporti di amicizia e di vicinato, per godere della compagnia di altre persone.

In quella sera di domenica del 17 maggio 1936 se qualcuno venendo dalla città avesse percorso la provinciale per Cadelbosco e una volta arrivato a Villa Sesso, superata la chiesa, avesse proseguito per Villa Argine, si sarebbe trovato in aperta campagna lungo una stradetta ghiaia, costeggiata da un canaletto di irrigazione, sulla quale ogni tanto si affacciavano i passi carrai di case coloniche isolate delle quali, nella incipiente sera, si intravedevano a malapena i contorni e qualche finestra illuminata.

Superato il *Botteghino*, dove alla luce fioca dell'unico lampione era radunata una decina di persone, avrebbe raggiunto la località *la Rocca*. Qui, già in territorio di Cadelbosco, poco distante dall'abitato di Villa Argine, avrebbe notato seduti sulle "spallette" di un ponticello che dava accesso ad una proprietà una quindicina di giovani. Era un luogo un po' discosto dal consueto punto di incontro degli abitanti della *Rocca* e lo avevano scelto per eludere il controllo degli adulti e poter parlare a modo loro più liberamente.

La maggior parte erano ragazze e questo giustificava il fatto che all'appuntamento serale, a piedi o in bicicletta arrivassero anche giovani dei dintorni. Il buio della sera, il silenzio della campagna e il cielo carico di stelle creavano intorno a loro una atmosfera intima e protettiva che sembrava isolarli dal mondo e accrescere il piacere di stare assieme.

Le loro voci erano vivaci e soprattutto squillanti erano quelle delle ragazze. Scoppi di risate di tanto in tanto rompevano la quiete serale infilandosi con allegria lungo le "pianate" ed entrando nelle finestre delle abitazioni del piccolo borgo dove c'era ancora chi era intento alla cena. Nei momenti in cui i loro discorsi si facevano più tranquilli si poteva udire in quella calma serale il gracidio delle rane e il muggito lontano di qualche mucca un po' agitata. Da un gruppo di adulti, riunito poco più in là, arrivavano attutite grida di bambini e i richiami di mamme.

Erano giovani di varie età: Bonfiglio aveva 16 anni ed era arrivato assieme alla sorella Filomena che aveva tre anni in più; Alberta, Albertina Barilli, Pierina, Temide, Angiolina, Albertina Barozzi, erano tutte fra i 19 e i 28 anni; Ines invece era la più vecchia con i suoi 31 anni e a differenza delle amiche che lavoravano in campagna come braccianti, era operaia in una fabbrica. Lei era anche quella che aveva più esperienza, e aveva soprattutto il privilegio di frequentare la città, di conoscere tanta gente, di essere la più informata su come andavano le cose del mondo; era quella che aveva sempre delle novità da riferire durante i loro incontri, soprattutto in merito alla situazione politica e a quanto si diceva in fabbrica sul fascismo. Ada invece, che faceva parte di una famiglia di operai e muratori, era inabile al lavoro, ma non rinunciava mai al piacere di partecipare a quegli incontri serali.

Erano tutte della *Rocca* e fra loro c'era un'antica frequentazione e la condivisione di tanti momenti di gioco e di divertimento.

Fra i maschi presenti c'era Colombo, di 33 anni, figlio di mezzadri, che ancora non aveva trovato la "morosa" ed era arrivato dalla vicina Sesso. Oliviero invece faceva parte di una numerosa famiglia di mezzadri di Bagnolo e quella sera era arrivato in bicicletta con sulla canna il fratello Giuseppe con uno scopo ben preciso: conquistare il cuore di Albertina Barozzi di cui si era invaghito.



Pierina Borelli



Artemide Casamatti

I più vecchi di tutti, celibi ormai senza speranza, erano Erasmo Cadoppi di Villa Argine, di 41 anni, che faceva il fabbro in paese e Adelmo Ferrarini di 42 che proveniva da Luzzara ed era un "obbligato di campagna", un bracciante che alloggiava presso il contadino cui prestava la sua opera. Avevano fraternizzato con quei ragazzi e ogni tanto si aggregavano a loro per sentirsi meno soli e meno vecchi.

L'ora si era fatta tarda e le voci provenienti dal vicino borgo si erano ormai spente. Anche le risate si erano diradate e avevano lasciato posto a discorsi che si erano fatti più seri: la fatica di vivere, la miseria delle famiglie, il fascismo che tappava la bocca a tutti e tagliava le paghe, l'impossibilità di fare progetti per il futuro.

Gli animi si erano un po' scaldati e, incoraggiati dal buio della notte e dal luogo isolato, cominciarono a salire in modo spavaldo dalle loro bocche, con particolare veemenza da quelle delle ragazze, grida che non avrebbero mai osato lanciare altrove: "a morte Mussolini!", "viva il socialismo!", "viva la libertà!". La cosa li aveva galvanizzati e tanto per metterla sul ridere attaccarono anche un coretto che in quel periodo circolava con successo fra i braccianti e la povera gente:

"Quando *Bandiera Rossa* si cantava, trenta lire al giorno si pigliava, adesso che si canta *Giovinezza* si va a letto con la debolezza...!".

Le grida e il canto continuarono a riempire la notte, ma quei ragazzi non avevano fatto i conti con i fedeli del Regime che avevano occhi e orecchie ovunque e che con solerzia avevano nel frattempo allertato chi di dovere.

Stavano ancora lanciando al cielo le loro grida di protesta, quando all'improvviso comparve dal buio un fascistone del luogo che spalleggiato da altri come lui cominciò ad inveire contro di loro minacciando gravi provvedimenti se non avessero smesso immediatamente.

Il personaggio era conosciuto e non meritava la minima considerazione, ma era un capetto nero e questo gli dava il potere di zittire la gente e di decidere del destino altrui. I ragazzi questo lo sapevano bene per esperienza e i loro canti e grida scemarono immediatamente. La serata era finita male; il gruppo pian piano si sciolse e ognuno con il cuore pieno di rabbia e di umiliazione si avviò verso la propria abitazione.

Il giorno successivo il fascistone si recò presso la caserma dei Carabinieri di Cadelbosco Sopra per denunciare l'accaduto ed elencare al maresciallo i nomi di buona parte dei giovani che lui aveva zittito. A sua volta il maresciallo fece il dovuto rapporto alla Questura di Reggio la quale avviò le indagini del caso inviando sul posto un Funzionario di PS ed un Ufficiale dell'Arma dei Carabinieri che identificarono i responsabili nelle seguenti persone:

1-Borciani Gisberto di Leopoldo di anni 28; 2 - Borciani Oliviero di Leopoldo di anni 22; 3 - Ferrarini Adelmo detto "Mantovacci" di Antonio, di anni 42; 4 - Cadoppi Erasmo di Salomone, di anni 41; 5 - Borelli Pierina di Abelardo, di anni 18; 6 - Casamatti Temide di Noè, di anni 18; 7 - Baccosi Rinaldina di Nazzareno di anni 21; 8 - Barozzi Albertina di Giuseppe, di anni 18; 9 - Barilli Albertina di Romualdo, di anni 21; 10 - Ferrari Angiolina di Angelo, di anni 20; 11- Salsi Filomena di Enrico, di anni 18.

Le perquisizioni operate nelle loro abitazioni diedero esito negativo e in data 18 luglio furono tutti denunciati alla competente Autorità Giudiziaria "per offese a S.E. il Capo del Governo e grida sediziose".

Nel corso della istruttoria furono in seguito identificati e denunciati anche Giordani Ines, Salsi Bonfiglio, Galimberti Ada, Borciani Giuseppe e Piccinini Colombo

Secondo quanto si legge nel rapporto della Prefettura di Reggio Emilia inviato alla Direzione Generale della Pubblica Sicurezza, "quasi tutte le donne sopraindicate confermarono di avere cantato e gridato le frasi succitate, mentre i due fratelli Borciani, il Ferrarini e il Cadoppi, pur ammettendo, ad eccezione del Cadoppi, di essersi trovati nel gruppo, negarono di aver partecipato ai canti e alle grida in parola". Le indagini svolte su ciascuno di loro accertarono che tutti erano di "buona condotta morale, penale e politica", salvo Bertani Oliviero e Ferrarini Adelmo che nel passato professarono "sentimenti sovversivi".

Il 16 ottobre 1930 la Prefettura di Reggio E. inviò alla Direzione della P.S. una nota in cui riferiva in merito all'esito del processo intentato nei confronti del gruppo di ragazze e ragazzi:



Ada Galimberti



Colombo Piccinini



Giuseppe Borciani

“...pregiomi riferire a codesto on. Ministero che i sottonotati individui, con sentenza del locale Tribunale, in data 13 corrente, sono stati condannati, per offese al Capo del Governo e grida sediziose: 1. Borciani Oliviero, 2. Cadoppi Erasmo, 3. Baccosi Alberta (Rina), 4. Barilli Albertina, 5. Ferrarini Adelmo, 6. Galimberti Ada, 7. Borciani Giuseppe, 8. Piccinini Colombo, condannati a sei mesi di reclusione, lire 600 di multa e lire 300 di ammenda; 9. Borelli Pierina, 10. Casamatti Temide, 11. Barozzi Albertina, 12. Ferrari Angiolina, condannati a mesi cinque di reclusione, lire 500 di multa e lire 250 di ammenda; 13. Salsi Filomena, 14. Giordani Ines Esterina, 15. Salsi Bonfiglio, mesi tre di reclusione, lire 300 di multa e lire 150 di ammenda; col beneficio della condizionale per anni cinque nei confronti di Borelli Pierina, Casamatti Temide, Baccosi Alberta, Ferrari Angiolina, Salsi Filomena, Salsi Bonfiglio e Galimberti Ada...”.

NOTA

Le informazioni contenute in questo articolo sono tratte dai fascicoli personali conservati nel Casellario Politico Centrale presso l'Archivio Centrale dello Stato con sede a Roma: Borciani Oliviero b.746; Cadoppi Erasmo b.926; Baccosi Alberta Rina b.239, Barilli Albertina b.344; Ferrarini Adelmo b.2025, Galimberti Ada b.2238; Borciani Giuseppe b.746, Piccinini Colombo b.3942, fasc.71566; Borelli Pierina b.751; Casamatti Temide b.1134; Barozzi Albertina b.358; Ferrari Angiolina b.2012; Salsi Filomena b.4539; Giordani Ines Esterina b.2421; Salsi Bonfiglio b.4539

HANNO COLLABORATO dal n.1/1979 della Vecchia Serie ad oggi:

Tullio Angelini (GO - 23 VS)
Stefano Arrighetti (FI - 6)
A.R.C.I. Carducci (MI - 12,14,17 VS)
Gabriele Ballabeni (RE - 7, 10, 11, 12, 13,14,17, 22, 49, 56 VS)
Giancorrado Barozzi (MN - 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11)
Michele Bellelli (RE - 6)
Tiziano Bellelli (RE - 7)
Marco Bellini (PR - 5,10,11)
Cesare Bermani (NO - 11)
Riccardo Bertani (RE - 5, 7, 8, 9, 12, 14, 17, 23, 24, 25, 26 VS)
Enrico Bertolini (RE - 12 VS)
Daniele Bicego (MI - 6,7)
William Bigi (RE - 7,9)
Giorgio Boccolari (RE - 3)
Mimmo Boninelli (BG - 8)
Sandra Bonineli (BG - 1)
Livia Bonini (RE - 25 VS)
Gian Paolo Borghi (BO - 1, 5, 6, 8, 9)
Alfonso Borghi p (RE - 14, 19, 23, 24, 25 VS)
Alfonso Borghi musicista (RE - 12 VS)
Giovanni Bracchi (PC - 2)
Sergio Bruzzi (PC - 2)
Antonietta Caccia (IS - 2,7)
Claudia Caiti (RE - 17 VS)
Franco Calanca (BO - 74 VS)
Antonio Canovi (RE - 5, 9, 11)
Nicola Canovi (RE - 1)
Ettore Castagna (BG/CZ - 1)
Pietro Chiappelloni (PC - 2)
Valter Chiari (RE - 85 VS)
Ugo Chiolo (MI - 20 VS)
Stefania Colafranceschi (Roma - 4, 8)
Enzo Conti (AL - 2)
Angela Cordani (PR - 74 VS)
Goffredo Degli Esposti (PG - 6)
Gabrio Delfiore (MI - 12 VS)
Vittorio Delsante (PR - 3, 4)
F.D. (PR - 17, 74 VS)
Ciro De Rosa (NA - 2)
Rinaldo Doro (TO - 11)
Salvatore Esposito (NA - 2)
Angelo Fantini (RE - 11 VS)
Antonio Fanelli (CB - 5, 11)
Ervè Ferioli (RE - 24 VS)
Denis Ferretti (RE - 10, 11)
Giovanni Floreani (UD - 1, 7, 10)
Folk Studio Group (VA - 9, 12, 14 VS)
Nicoletta Fontanesi (RE - 11)
Lorella Formentini (RE - 2)
Luciano Fornaciari (RE - 75, 80 - VS - 4)
Gabriele Franceschi (RE - 1)
Giuseppe Michele Gala (BA - 11)
Lorenzo Galantini (MI - 12 VS)
Paolo Galloni (PR - 4)
Ilario Garbani (Canton Ticino - 6)
Lucia Garofani (RE - 7)
Marco Gatti (PR- 17 VS)
Ferdinando Gatti (MO - 74 VS, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11)
Mauro Geraci (ME - 3)
Enzo Gentilini (RE/MO - 1)
Giovanni Gilli (RE - 5)
Claudio Gnoli (PV -1, 11)
Giuliano Grasso (MI -18 VS)
Bruno Grulli (RE - TUTTI)
Giuseppe Grulli (RE - 1, 4, 9, 17, 25, 27 VS)
Franco Guglielmetti (PC - 2)
Febo Guizzi (TO - 74 VS-7)
Mario Iotti (RE - n.14 VS)
Mario Carmelo Lanzafame (RE - 1)
Sophie Larribe (Parigi - 26 VS)
Mario Lasagni (RE - 24 VS)
Luca Lodi (MN - 5, 8)
Jessica Lombardi (AR - 2)
Costanzo Lorenzati (CN - 24 VS)
LORG (RE - 33,36 VS - 1)
Luca Magnani (PC - 74 VS 1, 2)
Marco Mainini (RE - 3)
Nunzia Manicardi (MO - 6)
Nicholas Marturini (MN - 5, 8)
Eric Montbel (Francia - 23 VS)
Bruna Montorsi (MO - 10, 11)
Claudio Dado Mora (MN - 2)
Pietro Mussini (RE - 11)
Raffaele Nobile (PV - 19 VS)
Simonetta Notari (RE - 7)
Paolo Nuti (VA - 21 VS)
Marco Paterlini (RE - 26 VS)
Geo Pecorari (RE - 17 VS)
Claudio Pedroni (RE - 3 VS)
Luigi Pellegrini (LU - 9 VS)
Bruno Pianta (TV/GR - 4)
Franco Piccinini (RE - 6, 7, 8, 10,11)
Emanuele Reverberi (RE - 74 VS - 2)
Pierangelo Reverberi (RE - 9, 56 VS - 6)
Silvano Rodato (TV - 23 VS)
Giacomo Rozzi (PR - 2, 3, 4, 5, 10)
Gabriele Rubini (PR - 74 VS)
Paolo Maria Ruffini (RE - 2)
Vincenzo Ruotolo (NA - 10)
Roberto Sacchi (PV - 7)
Gianluca Salardi (MO - 9, 20, 26, 51, 58, 60 VS - 2, 10)
Massimo Semenzato (VE - 23 VS)
Gloria Sereni (AR - 2)
Paolo Simonazzi (RE - 29, 71, 74 VS -1, 2, 3, 4)
Tiziano Spelti (RE - 11)
Placida Staro (BO - 1, 5)
Storm (RE - 8)
Giorgio Tacchilei (7)
Andrea Talmelli (RE/PR - 86 VS - 1, 3, 10, 11)
Angela T. (RE - 9)
Roberto Tombesi (PD -17 VS N. 4)
Alberto Tondelli (RE - 2)
Gianluca Torelli (RE - 8)
Fabio Tricomi (CT/BO - 5)
Armanda e Virgilio Valli (RE - 11)
Riccardo Varini (RE - 12,14 VS - 1)
Danilo Vecchi (RE - 9, 10)
Marco Vecchi (RE - 5)
Paolo Vecchi (RE - 1)
Giorgio Vezzani (RE - 12, 28, 29 VS)
Getto Viarengo (GE - 1)
Barbara Vigilante (Roma - 6)
Vongunten (MN - 3)
Ugo Zavanella (MN - 4)
Claudio Zavaroni (RE - 9, 10, 14, 29 VS)
Antonella Zecchini (RE - 9)

LA PIVA DAL CARNER

Opuscolo rudimentale di comunicazione a 361°

TRIMESTRALE

esce in gennaio, aprile, luglio, ottobre

c/o Bruno Grulli
via Giuseppe Minardi 2 – 42027 Montecchio Emilia – RE - ITALY
email bruno.grulli@gmail.com

ANNO 3° - n. 11 – OTTOBRE 2015 (37/96)

redazione

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

impaginazione e grafica

Nicoletta Fontanesi, Pietro Mussini

cartografia

Ferdinando Gatti

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

Bruno Grulli (proprietario e direttore)

Paolo Vecchi (direttore responsabile)

Prodotto in proprio e distribuito gratuitamente per posta elettronica

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

Cartolibreria "Paolo E Franca" di Castagnetti Donald

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

La ditta conserva il PDF dell'intera nuova serie e su richiesta può stampare qualsiasi numero della PDC compreso il n. 74 della vecchia serie

Tutti i diritti sono riservati a: La Piva dal Carner

Il permesso per la pubblicazione di parti di questo fascicolo deve essere richiesto alla Direzione de La Piva dal Carner e ne va citata la fonte.

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

in copertina

Carpineti (RE) fine anni Venti inizio anni Trenta: Spelti Alberino (detto Biret) seduto e Dante Picciati al violino
(Proprietà foto famiglia Spelti)