

LA PIVA DAL CARNER

Opuscolo rudimentale di comunicazione a 361 °



.....il primo raffronto dei profili interni delle 14 canne del canto recuperate.....

6 - MONTECCHIO EMILIA - Luglio 2014

SOMMARIO

Un saluto (la PdC).....	3
Le fotografie celebri.....	3

LA TRIBUNA

STEFANO ARRIGHETTI.....	4
GIANCORRADO BAROZZI.....	4
MICHELE BELLELLI.....	8
GIAN PAOLO BORGHI.....	9
BARBARA VIGILANTE.....	10

LA PIVA

DANIELE BICEGO: Raffronto tra le misure della conicità interna nei 14 chanter di piva emiliana sopravvissuti	11
GOFFREDO DEGLI ESPOSTI:La piva e lo zufolo col tamburo.....	17
ILARIO GARBANI MARCANTINI: La piva nel Canton Ticino.....	19
BRUNO GRULLI: La piva in Val Parma & dintorni.....	24

CONTRIBUTI

FRANCO PICCININI: Mazzali Adelmo canta "Bandiera rossa" e si becca 6 anni fra carcere e confino.....	29
---------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

RECENSIONI

PIERANGELO REVERBERI: Viaggio in Italia	32
Utriculus	33

RACCONTO

NUNZIA MANICARDI: Dal Saltarello alla Motocicletta.....	34
---------------------------------------------------------	----

CORREZIONI	38
-------------------------	-----------

COPERTINA

Nella copertina curata da **FERDINANDO GATTI** sono raffigurati i 14 chanter di piva emiliana superstiti numerati secondo l'elenco pubblicato sulla PdC n.74 del 2012 dalla quale sono state tratte le foto:

1)Tugnarel 2) Signur 3) Mareto 4)Farini 5) Pertuso A 6) Pertuso B 8) Tarsogno
9)Ferrari 10)Cà 'd Mason 11)Borella 12)Guizzi 15)Porta 17)Blan 18)Ciocaia

Nell'interno poi Daniele Bicego ne mette a confronto le misure delle conicità interne formulando ipotesi sugli utensili usati per l'alesatura delle 14 canne del canto.

UN SALUTO

Una preistoria, due anni di vita, 6 numeri lanciati, almeno 3 numeri futuri già in preparazione (pag.39): una realtà largamente apprezzata e richiesta, frequentata da un lungo elenco di prestigiose firme, sfruttata per tesi di laurea, ostinatamente saccheggata ma omessa da bibliografie lacunose, la rudimentale PdC prosegue nel suo cammino.

Ma torniamo all'opuscolo rudimentale che ancora una volta non ha ceduto a pressioni esterne e non è stato sottoposto ad una operazione di maquillage da un grafico che avrebbe avuto il coraggio di entrare in pista.

Gli interventi della **TRIBUNA** si incentrano sulla proposta di **ANTONIO CANOVI**, esposta nel precedente n.5 di aprile, con commenti di **STEFANO ARRIGHETTI**, **GIANCORRADO BAROZZI**, **MICHELE BELLELLI**, **GIAN PAOLO BORGHI**, **BARBARA VIGILANTE** i quali, pur nella loro diversità di contenuti e di lunghezza dei rispettivi testi ci inducono ad affermare che: "questa ricerca sui canti partigiani s'ha da fare !!!!".

Molto ricca la sezione **PIVA** che apre con un lavoro di **DANIELE BICEGO** sulle conicità interne dei 14 chanter di piva emiliana superstiti apparsi nel mitico n.74 consentendo di fare delle supposizioni sugli utensili utilizzati e, di conseguenza, sui loro fabbricatori; segue una considerazione di **GOFFREDO DEGLI ESPOSTI** sul lavoro di **MARCO BELLINI** pubblicato nella PdC di aprile relativo all'uso nel Parmense a fine Settecento del tamburo abbinato allo zufolo a 3 fori (già segnalato a Fornovo come **Galuben** da Marcello Conati in un articolo del 1977). **ILARIO GARBANI** ci introduce nel mondo della Piva nel Canton Ticino mentre la ricognizione sulla piva nella **VAL PARMA** è in buona parte basata sul più volte citato saggio contenuto nel n.30/1980 del Cantastorie ma integrata da informazioni successive.

Ben si accosta agli argomenti della tribuna il **CONTRIBUTO** di **FRANCO PICCININI** sulla condanna al confino di un antifascista, reo di aver cantato Bandiera Rossa e per questo perseguitato; crediamo che sia doveroso tenere viva la memoria di questi anonimi, che in seguito non hanno goduto di privilegi, non si sono fregiati di onorificenze o medaglie e che in silenzio hanno patito umiliazioni e prevaricazioni solo per aver manifestato le loro idee e la loro opposizione al fascismo.

Pur non volendo stabilizzare la consuetudine delle **RECENSIONI** non potevamo non accennare, grazie alla firma di un resuscitato **PIERANGELO REVERBERI** membro storico della redazione della PdC, alla uscita della nuova serie di **UTRICULUS** ed alla pubblicazione digitale di **VIAGGIO IN ITALIA** da parte di Blogfoolk.

Pieno di vitalità è il **RACCONTO** autobiografico di **NUNZIA MANICARDI**.

Chiudono il fascicolo alcune doverose **CORREZIONI**.

Alcune foto d'epoca annunciano i futuri numeri dell'opuscolo.

Arrivederci ad ottobre. (La P.d.C.)

LE FOTOGRAFIE CELEBRI



Questa celebre foto(1), raffigurante da sinistra Lorenzo Ferrari Claudio Piroli ed Arnaldo Borella, venne scattata nel 1934/35 da ignoto che la consegnò a Nereide Piroli (nipote di Claudio) che poi la donò ad Arnaldo Borella il quale, nel gennaio del 1981, me la prestò per farne una copia. La foto venne resa ad Arnaldo ma da allora ha avuto larga diffusione. In seguito le figlie di Borella la consegnarono al museo Guatelli dove è tuttora depositata. L'8 agosto 2011 abbiamo rintracciato a Selva di Solignano (PR) la casa di Piroli ritratta nella foto 2, che ha subito modifiche (è stata chiusa una porta e ricavata una finestra), e la sua tomba(3). Nello stesso cimitero c'è anche la tomba(4) di Arnaldo Borella (bg). 3

LA TRIBUNA (5)

La tribuna è interamente dedicata ai commenti relativi alla proposta di ANTONIO CANOVI, avanzata sul n.5 dell'aprile scorso della PdC, relativa ad una ricerca sui canti partigiani in uso nella provincia di Reggio Emilia. L'argomento può sembrare scontato ma dopo la lettura del lungo contributo controcorrente di GIANCORRADO BAROZZI ci si rende subito conto di come sia vasta la materia e da quante angolazioni possa essere osservata. Se da un lato quei canti sono conosciutissimi non altrettanto si può dire delle origini di molti di essi celate in un corpus di materiali cartacei di non facile consultazione. La stessa cosa si può dire del reperimento di versioni originali su dischi e registrazioni. Importante è anche tratteggiare il percorso storico di questi canti: alcuni dimenticati, taluni "ritoccati" ed altri oggi ripresi da gruppi musicali, come rileva MICHELE BELLELLI. I materiali vanno cercati sia nell'ambito del pubblicato, sia negli archivi, (per l' Istituto Ernesto de Martino dichiara la disponibilità il Presidente STEFANO ARRIGHETTI) sia nei fondi inediti puntualizza GIAN PAOLO BORGHI. Un canzoniere nuovo, corredato da note storiche, testi, partiture musicali ed altro riscontrerebbe interesse e gradimento da parte di ricercatori ed appassionati ma anche dei non reggiani, come sottolinea BARBARA VIGILANTE, che hanno fatto di questa regione la loro terra di adozione (bg).

STEFANO ARRIGHETTI

(Presidente Istituto Ernesto De Martino – Sesto Fiorentino - FI)

Vista la proposta di ricerca di Antonio Canovi apparsa sulla Piva dal Carner n.5 dell'aprile scorso e considerato che in tale proposta è previsto il coinvolgimento dell' IEdM è chiaro che c'è da parte nostra la disponibilità massima ad aprire gli archivi del de Martino per sostenere tale iniziativa.

Al momento non abbiamo la possibilità di effettuare rapidamente una ricerca all'interno della nastroteca: solo 900 nastri sono digitalizzati e inseriti in un database di non facile lettura ma considerata la utilità e l'importanza della ricerca e che in deposito di materiali sulla provincia di Reggio Emilia ce ne sono daremo tutto il sostegno possibile.

Tra i canti della Resistenza emiliano romagnola pubblicati nella collana I Dischi del Sole ricordo il DS 502/4 - DS 505/7 LA RESISTENZA DELL'EMILIA ROMAGNA nei canti, nelle testimonianze, nei documenti" mai ristampato in cd.

In quel disco ci sono solo due tracce su Reggio Emilia: un canto, appunto COMPAGNI FRATELLI CERVI nella versione di Giovanna Daffini con Vittorio Carpi e un frammento di una conversazione con ALCIDE CERVI dal titolo bellissimo PRATICA E GRAMMATICA. Gli altri brani sono dal ravennate, bolognese, modenese ecc.

Sono sicuro che c'è altro, anche tra il materiale cartaceo.

La cosa che mi trova completamente d'accordo con Antonio Canovi è l'idea che non dobbiamo solo trovare e/o studiare canzoni ma anche chi le ha cantate e chi le canta oggi, settant'anni dopo: come le canta e perchè.

Per questo la ricerca non può limitarsi ad un ascolto di nastri, dischi, cd ma può e deve risalire e utilizzare anche fonti scritte.

Su questo fronte il nostro Archivio storico è inventariato fino al 1980 e pubblicato in un numero della nostra rivista "Il de Martino" fino al 1964; la nostra biblioteca è di facile consultazione perchè aggiornata e dalsito www.iedm.it ci si arriva facilmente.

Tutto questo possiamo e vogliamo mettere a disposizione per la ricerca promossa dalla Piva dal Carner.

GIANCORRADO BAROZZI

(Istituto mantovano di storia contemporanea – Mantova)

E COME POTEVAMO NOI CANTARE.....

.....scrisse, abbandonando l'ermetismo, Salvatore Quasimodo nell'*incipit* della sua poesia "Alle fronde dei salici" composta, stando a quanto si dice, durante l'occupazione tedesca di Milano, ma pubblicata solo a Liberazione avvenuta, dapprima in rivista e poi inserita, nel 1947, nella raccolta "Giorno dopo giorno" edita da Mondadori, nella collana "i poeti dello Specchio".

L'appassionato appello a riproporre i canti della Resistenza lanciato da Antonio Canovi sul precedente numero de "La Piva dal Carner" (aprile 2014) mi ha riportato alla mente gli endecasillabi del Premio Nobel 1959, presenti in tutte le antologie scolastiche negli anni a cavallo tra i Cinquanta-Sessanta, suscitandomi l'interrogativo se i partigiani avessero mai realmente intonato dei canti durante la Resistenza. Per dare risposta al quesito bisognerà fare alcune distinzioni preliminari.

La mia diretta esperienza di ricerca storica sulla Resistenza condotta in pianura da parte delle avanguardie più coscienti e combattive della classe operaia organizzate clandestinamente nelle cellule di fabbrica del Partito Comunista, mi porterebbe a dare ragione al poeta e ad affermare quindi che, in quel preciso contesto ambientale, la pratica del canto fu sospesa. L'impegno resistenziale nelle fabbriche e nei centri urbani venne attuato nell'anonimato e in silenzio, le due condizioni che garantivano l'azione clandestina. Essa si concretizzò nell'organizzazione di riunioni segrete in cui i compagni dovevano comunicare a bassa voce affinché i loro discorsi non venissero intercettati dalle spie che si potevano celare ovunque; nell'invio di segnalazioni cifrate destinate agli alleati per mezzo di apparecchi radio trasmittenti nascosti nei luoghi più impensati; nei sabotaggi della produzione bellica compiuti sui posti di lavoro; e ancora, in fulminee azioni di disarmo di militi fascisti o di soldati della *Wermacht* mandate ad effetto per lo più nottetempo, o in colpi a mano armata sferrati contro caserme e prigioni della GNR allo scopo di liberare i compagni che vi erano detenuti. Nelle tante testimonianze orali su episodi simili, da me raccolte col magnetofono dalle voci dei diretti protagonisti o dei loro famigliari superstiti, non mi è mai capitato di registrare canzoni partigiane né di cogliere alcun riferimento a inni di battaglia. Il verbo "cantare" era piuttosto impiegato dai miei testimoni con ben altro significato: serviva a designare l'atto infame di confessare al nemico (le brigate nere o le SS), sotto minacce o torture, i veri nomi dei propri compagni di cospirazione. Pur di non "cantare", alcuni eroici partigiani preferirono farsi ammazzare dai loro aguzzini o subirono la deportazione e il conseguente sterminio nei *Lager* tedeschi.

Anche il libro dello storico Claudio Pavone dedicato alla "moralità della Resistenza", pur ricostruendo con notevole scrupolo analitico gli orientamenti ideali del movimento partigiano, mettendone in risalto le tre dimensioni di guerra patriottica, civile e di classe, sembra confermare la veridicità della lirica composta da Quasimodo nella Milano occupata: dopo l'8 settembre, in quella parte d'Italia martoriata dalle stragi naziste, dalla repressione repubblicana e dai bombardamenti alleati, chi mai poteva avere il tempo e la voglia di cantare? In quel dato contesto ambientale, la consegna del silenzio doveva essere stata perciò rispettata non solo ("per voto") dai poeti, ma (per istinto) anche dalla gente comune e (per vigilanza) dalle avanguardie resistenti che operavano nelle città e nei territori di pianura. Nelle oltre 800 pagine del suo documentatissimo libro sulla Resistenza italiana, Claudio Pavone menziona una sola volta (alla p. 389) un canto partigiano, raccolto peraltro in una zona di montagna: nelle Prealpi Giulie, dove, sin dal marzo 1943, si era costituito l'embrione di quella che diverrà la Divisione garibaldina Natisone, inquadrata alla fine del 1944, per ordine di Togliatti, nei corpi d'assalto dell'*Esercito popolare di liberazione jugoslavo* comandato da Tito.

Già Pier Paolo Pasolini, in un suo scritto del 1955, sul quale fra poco occorrerà tornare, ebbe a notare il fatto che "le regioni più fortemente produttrici di canti partigiani dialettali sono il Piemonte e il Friuli", adducendo a motivo il fatto che quelle regioni avevano "una tradizione militare recente, quella dell'altra guerra" e che possedevano un "certo spirito federalistico o isolazionistico". Motivazioni plausibili, ma alle quali va aggiunta anche la constatazione, assolutamente decisiva, che solo negli impervi territori di montagna presenti nelle regioni dell'arco alpino o nell'Appennino toscano-emiliano le formazioni partigiane trovarono zone in cui rifugiarsi e spazi adeguati per potersi organizzare militarmente, compiere operazioni di guerriglia e, nei momenti di sosta, praticare anche il canto corale, esercizio collettivo finalizzato a rafforzare il senso identitario e lo spirito di corpo dei reparti combattenti della Resistenza.

All'interno di quello che fu il composito universo della Resistenza italiana bisognerà dunque distinguere tra le aree di pianura e quelle di montagna, considerando che l'oggettiva diversità tra questi due ambienti naturali condizionò anche le differenti tipologie organizzative della lotta partigiana. In pianura prevalsero i piccoli e piccolissimi gruppi: le cellule del PCI impegnate nelle fabbriche del triangolo industriale o nelle grandi cascate della Val Padana erano composte, ad es., da non più di 3 o 5 elementi; le loro azioni di propaganda e sabotaggio dovevano essere compiute con la massima rapidità e nella più totale segretezza, cercando sempre di evitare quei comportamenti che potessero destare sospetti. In montagna, per i partigiani, vigevano invece delle regole di comportamento sotto molti aspetti diverse: lassù trovarono, ad es., temporaneo rifugio anche quei partigiani che in pianura si erano "bruciati" (la cui identità era divenuta nota al nemico). Essi vennero a ingrossare i ranghi delle formazioni paramilitari irregolari, costituite già in parte da elementi locali; la "Divisione Natisone", testé citata da Claudio Pavone, giunse a contare, ad es., al proprio attivo oltre 2000 combattenti armati di tutto punto. Il comando di questi reparti fu affidato, di norma, ad ex ufficiali del dissolto esercito regio, mentre, in alcune brigate, come ad es. le "Garibaldi", egemonizzate dai comunisti, il controllo ideologico fu esercitato da un commissario politico d'estrazione civile affiancato al comandante militare. Ufficiali e commissari politici favorirono con ogni mezzo disponibile, oltre all'istruzione militare e all'orientamento teorico dei combattenti loro affidati, anche la creazione tra gli stessi di un forte amalgama identitario. In queste condizioni, come già era avvenuto durante la prima guerra mondiale, il ricorso al canto corale tornò dunque a dimostrarsi uno dei mezzi più efficaci per rinsaldare lo spirito di corpo dei combattenti. Fu così che ciascuna unità militare partigiana operante in montagna finì, prima o poi, con l'adottare un proprio inno di battaglia, nel quale riconoscersi e tramite il quale dare voce agli ideali che animarono la lotta di Liberazione.

A questo proposito Roberto Battaglia, nella sua pionieristica *Storia della Resistenza italiana* (1964³, p. 8), segnalò il fatto che "nell'estate del '44, cioè al culmine della guerra di Liberazione, non vi è reparto partigiano di qualche importanza che non abbia il suo giornale e la sua canzone corale". A prima vista la citazione tratta dal libro di Battaglia parrebbe contrastare palesemente con l'assenza di notizie sui canti partigiani riscontrata nel libro di Pavone. Ma il contrasto tra i due autori, su questo punto, può trovare giustificazione qualora si tengano presenti le differenze tra la Resistenza condotta, in silenzio e clandestinità, nei territori di pianura e quella più apertamente guerreggiata, e cantata, in montagna. Del resto fu proprio lassù, al riparo tra i monti e le valli delle Alpi e degli Appennini, lontano dalle città e dalle fabbriche, che vennero a formarsi quelli che il Battaglia definì "reparti partigiani di qualche importanza" (vale a dire numericamente consistenti). Alla luce di queste precisazioni, la mancata considerazione nel libro di Pavone della pratica del canto partigiano può trovare la sua spiegazione in quel processo che l'autore stesso, nella premessa alla propria opera, definì come "silenziosa selezione compiuta in tanti anni dalla memoria" (p. XII). In gioventù, durante la Resistenza, Pavone aveva infatti operato esclusivamente 5

nelle grandi città:dapprima a Roma e in seguito a Milano, a stretto contatto, come egli stesso ebbe a ricordare, con "un piccolo gruppo di operai di Sesto San Giovanni". Egli non fu quindi mai costretto a darsi alla macchia e salire in montagna (cfr. l'intervista, lucidissima e anti-eroica, da lui rilasciata, ormai novantatreenne, a Natalia Marino, il cui testo venne pubblicato sulla rivista dell'ANPI «Patria indipendente», novembre-dicembre 2013, pp. 6-10). Considerato il carattere urbano e operaista dell'esperienza partigiana fatta da Pavone, risulta pertanto plausibile attribuire a un'inclinazione della sua memoria personale l'avvenuta omissione, nel proprio libro, della dimensione cantata della Resistenza.

Volendo colmare questa comprensibile lacuna lasciata aperta da Pavone, ci si può ora affidare a una recente pubblicazione di Gioachino Lanotte, *Cantalo forte. La Resistenza raccontata dalle canzoni* (Viterbo, Nuovi Equilibri, 2006), nella quale l'aspetto musicale della Resistenza italiana è stato tratteggiato, e ampiamente antologizzato, seguendo le tre scansioni canoniche, formulate- in un senso più generale - dallo stesso Pavone, di Resistenza patriottica, civile e di classe.

Il libro-canzoniere di Lanotte propone inoltre anche un'altra distinzione, del tutto evidente e altrettanto importante, sia pure spesso purtroppo trascurata da quanti, dal '68 in poi, si sono accostati con piglio militante, ma scarsamente filologico, alla questione del canto partigiano. Mi riferisco alla netta distinzione tra canzoni *della* e *sulla* Resistenza. Le prime "scritte nei mesi che vanno dal settembre '43 all'aprile '45 e cioè durante la lotta di Liberazione" e le altre costituite invece da quelle "produzioni elaborate in seguito che hanno come oggetto avvenimenti successivi" (Lanotte 2006, p. 8) oppure, sarebbe qui il caso di aggiungere, ispirate a riletture postume di episodi emblematici della Resistenza.

Vi sarebbe poi da segnalare, sempre a proposito del tema sollevato da Canovi, un ulteriore tipo di distinzione, forse ancora più sottile e non sempre di facile accertamento, ma sulla quale, tuttavia, gioverà tornare a riflettere, magari facendo appello a nuovi strumenti di verifica. Oltre mezzo secolo fa, alcuni autori di rilevante spessore scientifico e culturale osarono entrare nel vivo della spinosa questione sulle origini "popolari", o meno, dei canti del repertorio resistenziale, formulando in proposito alcuni giudizi fortemente polemici, ma di grande interesse.

L'etnomusicologo Roberto Leydi, in un saggio dal titolo *Osservazioni sulle canzoni della Resistenza italiana nel quadro della nostra musica popolare*, pubblicato nel 1960 come introduzione al corposo volume di *Canti della Resistenza italiana* raccolti e annotati da Tito Romano e Giorgio Solza, edizioni *Avanti!*, collana del Gallo grande (pubblicazione integrata da un 33 giri curato da Gianni Bosio), sostenne che la maggior parte delle produzioni musicali della Resistenza italiana non derivava affatto dalla tradizione dei canti popolari, ma apparteneva piuttosto a un livello di cultura e ad un corrispondente genere musicale di tutt'altro tipo.

Questa categoria culturale, definita da Leydi "popolaresca", anziché scaturire dalla genuina vena creativa del popolo italiano, nasceva, a suo giudizio, da un intenzionale processo di avvicinamento alle classi inferiori da parte di autori d'origine borghese. Nella storia d'Italia, osservò Leydi, le produzioni di gusto "popolaresco" presero a emergere già all'epoca del Risorgimento, cercando di inculcare nei ceti subalterni l'idea di patria e proponendo al popolo modelli estetico-musicali presi a prestito dal melodramma. A suo giudizio, la progressiva affermazione di questo influsso finì poi con lo spossare i portatori della tradizione orale dal loro autentico patrimonio di cultura, sostituendovi modi di esprimersi, a parole e in musica, nati in un contesto borghese o, peggio ancora, malamente scimmiettati da esso. Le ragioni di questa mutazione in campo culturale che favorì, tanto nella musica che - più in generale - nel costume, l'affermazione del genere "popolaresco", furono individuate da Leydi nel fatto che, a differenza di altri paesi, in Italia, il popolo fu quasi sempre considerato, da parte delle classi egemoni, un oggetto passivo e non un protagonista attivo negli eventi fondamentali della vita nazionale. A riprova di ciò, basti considerare il fatto che, in una nazione ancora divisa politicamente, i cui stati traevano tutti quanti sostegno dalla produzione agricola, il repertorio degli inni risorgimentali proveniva invece da ambienti urbani e borghesi, privi di reali contatti con la poesia e la musica della civiltà contadina.

Né alla fine dell'800 e ai primi del '900, con la creazione dei nuovi canti rivoluzionari e di protesta sociale di matrice anarchica e socialista, quest'asimmetria culturale venne a cambiare. Al di là delle buone intenzioni e delle nobili finalità ideali che ne ispirarono i testi, anche gli inni politici del repertorio della sinistra furono infatti, qui in Italia, opera di autori provenienti dalle file della borghesia e "di questa loro origine- scrisse Leydi - conservarono i pochi pregi e i molti difetti", primo fra tutti quello di ignorare le produzioni spontanee del popolo, in quanto ritenute troppo "rozze, ineduate e politicamente equivoche".

L'opera di disciplinamento delle masse popolari, condotta in Italia negli ultimi due secoli, toccò l'apice durante la "grande guerra". Nelle caserme e nelle trincee cominciò in quel periodo a diffondersi tra i contadini di ogni regione un ibrido repertorio corale, sovente imposto dall'alto o comunque sottoposto (tranne rare eccezioni) all'approvazione degli stati maggiori, formato da canti bellici e di montagna. All'indomani dell'armistizio e dei trattati di pace, quel repertorio "popolaresco" continuerà a condizionare, in campo musicale, il gusto nazional-popolare degli Italiani, trovando il suo "terreno più favorevole nel fervore sportivo-dopolavoristico del fascismo". Cosicché "lo stile di esecuzione dei vari cori pseudo montanari" giunse a influenzare "in modo diretto lo stile popolare autentico, al punto di modificarlo in tratti anche molto apparenti".

Se a tutto questo aggiungiamo poi la strumentalizzazione e l'edulcoramento, a fini di propaganda politica, degli ultimi residui del genuino folklore popolare, ad opera del pervasivo processo d'indottrinamento e di diseducazione, anche in campo musicale, sistematicamente perseguito dal fascismo grazie ai propri mezzi di penetrazione di massa (l'Opera Nazionale Dopolavoro, l'Opera Nazionale Balilla, l'EIAR), nonché l'organizzazione di impressionanti campagne di mobilitazione o di altri eventi pubblici pilotati dall'alto (quali, ad es., le feste dell'uva, la battaglia del grano o le tante sfilate in orbace che scandirono le celebrazioni delle ricorrenze civili e militari volute dal regime), possiamo farci un'idea della massificazione e dell'appiattimento imperanti nel panorama sonoro dell'intera nazione preesistente alla nascita, spontanea o meno, dei canti partigiani. Nessuna meraviglia, quindi, nell'apprendere, dal lapidario giudizio formulato da Leydi nel 1960, che "nell'insieme il repertorio partigiano non offre (a parte naturalmente ogni valutazione ideologica) un panorama di grande rilievo. Il tono generale è fervido ed emozionante, ma i risultati poetici e musicali non sono molto superiori a quelli della media del tempo".

Già cinque anni prima dello scritto di Leydi, Pier Paolo Pasolini, a conclusione di un suo vasto saggio sulla poesia popolare degli Italiani, collocato come introduzione al *Canzoniere italiano* (edito da Guanda nel 1955), aveva del resto constatato "la semi-popolarità, o addirittura la non popolarità di molti canti partigiani", individuando come giustificazione di questo dato di fatto un paio di motivi: "primo, l'appartenenza dei dirigenti politici e militari alle file dell'antifascismo borghese", "secondo, la coincidenza della lotta militare con la lotta politica, dell'ideale di patria con l'ideale di classe; coincidenza che importava al canto popolare motivi e interessi del tutto nuovi ad esso, operanti nella coscienza dei dirigenti borghesi, oppure popolari ma provenienti a una «cultura di partito», piuttosto che nei proletari in natura, del resto sempre meno numerosi, e specie nel Nord operaio, combattente per la Libertà".

Giudizi, questi, che lasciarono interdetti i soloni dell'*intelligentia* italiana social-comunista dell'epoca post-resistenziale, i quali stroncarono o, peggio, ignorarono deliberatamente, con l'unica eccezione - come si è visto - di Leydi, l'antologia di Pasolini.

L'antropologo Alberto Maria Cirese, in un suo meritorio, per quanto tardivo, riconoscimento del complessivo, enorme valore per la cultura nazionale (non solo folklorica) del lavoro di Pasolini, riconoscimento espresso sotto forma di una riparazione autocritica redatta a distanza di quarant'anni dalla prima edizione del *Canzoniere* popolare pasoliniano, pure avendo analizzato e ridiscusso, fuori tempo massimo, con estrema acribia filologica le sei parti che formano il saggio introduttivo di Pasolini, una volta giunto a commentare la sesta e ultima sezione (intitolata *Poesia folclorica e canti militari*), non si arrischiò tuttavia a prendere posizione pro o contro il giudizio di "semi-popolarità" o "addirittura non-popolarità" dei canti partigiani espresso da Pasolini. Cirese si limitò infatti a segnalare l'assenza del brano *Bella ciao!* "tra i canti della Resistenza che Pasolini antologizza e discute". Costatazione, con ogni evidenza, fine a se stessa e del tutto pretestuosa, alla quale Cirese ricorse come una provvidenziale uscita di sicurezza che gli impedì d'impelagarsi in una polemica di più ampia portata con lo scritto di Pasolini riguardo il carattere "non popolare" della maggior parte dei canti della Resistenza.

Toccò invece a Gianni Bosio, creatore nel 1966-in collaborazione con lo stesso Cirese -dell'*Istituto Ernesto de Martino per la conoscenza critica e la presenza alternativa del mondo popolare e proletario*, dirimere ogni questione ritenuta (da lui a torto) "di lana caprina", rispondendo ai filologismi leydiani e pasoliniani con un netto taglio gordiano.

Nel testo di una lettera, dai toni quasi profetici per quell'epoca, indirizzata a Giuseppe Morandi (datata Milano, 25-26 maggio 1967) nella quale gli annunciava l'avvenuta nascita dell'*Istituto de Martino*, Bosio, pur menzionando l'esperienza del *Nuovo Canzoniere Italiano*, ed elencando tra le principali realizzazioni delle Edizioni del Gallo, da lui stesso curate, l'antologia dei *Canti della Resistenza*, sostenne che il vento stava cambiando ed era in arrivo una nuova stagione in cui non serviva più scrutare nelle retrovie del mondo popolare, ma bisognava guardare "en avant" e allargare gli orizzonti "al mondo «altro», al mondo diverso da quello ufficiale, quel mondo che oggi ancora radica la sua presenza, la sua forza, nei guerriglieri dell'Angola, del Vietnam, tra i contadini delle nostre parti, i cafoli meridionali, gli operai di Milano, di Torino, in Bolivia, in Cina e nell'Unione Sovietica, in Grecia, in Guinea, fra i Mau-Mau un tempo".

Erano le nuove idee del '68 che attraverso queste parole di Bosio già cominciavano ad annunciarsi, mandando all'aria i precedenti metodi di lavoro in campo culturale basati sulla paziente decodificazione delle fonti, sulle ricerche storicistiche, sulle sottili distinzioni dei livelli di cultura. Fu un passaggio epocale, che Bosio seppe cogliere con qualche mese d'anticipo, e che, come l'improvvisa irruzione di un'orda barbara, mise assieme, senza fare troppi distinguo, guerriglieri del terzo mondo e proletari di casa nostra, partigiani di ieri e di oggi.

Ciò che più importava, in quel clima sovraeccitato, fu la forte tensione utopica che, come un filo rosso, legava saldamente tra loro le esperienze passate, presenti e future di tutti quanti i combattenti per la "rivoluzione".

Nel dicembre 1972, a un anno dalla prematura morte di Bosio, ma ancora nel pieno di quell'euforizzante stagione d'impegno politico-culturale caratterizzata dall'antagonismo e dall'internazionalismo più accesi, fu stampato "in proprio" (ossia al ciclostile) dal *Circolo Ottobre* di Mantova un *Canzoniere proletario* che proponeva, articolati in sette sezioni suddivise in quattro fascicoli, testi di canti popolari, di protesta, della Resistenza italiana e dei nuovi movimenti della sinistra extraparlamentare nati a partire dal '68. Quel *Canzoniere*, annunciato come "supplemento al numero 200 di «Lotta Continua»", fu concepito sul modello di altri repertori consimili che in quello stesso periodo erano già usciti in Italia, e che furono correttamente citati alla pagina V° del I° fascicolo; essi andavano da quel vero e proprio "incunabolo pre-sessantottino" che fu *Ci ragiono e canto* di Bermani-Coggiola (1965), al *Canzoniere del proletariato* edito nel 1971 da «Lotta Continua», al *Canzoniere della protesta* delle Edizioni del Gallo (1972). I fascicoli mantovani costituirono dunque una specie di *summa* locale o ricapitolazione generale della produzione di canzonieri politici a quel tempo diffusi "a sinistra" in tutto il paese. La scelta dei testi, il loro commento e l'introduzione generale risultarono anonimi, come allora era generale consuetudine, un po' per vigilanza e un po' per modestia "rivoluzionaria".

Già il titolo dato alla presentazione dei fascicoli, *Un canzoniere come pretesto*, suonava come esplicita dichiarazione di militanza politica e parallela presa di distanza da altre, più pacate, considerazioni storicizzanti o filologiche. A rincarare la dose veniva poi l'introduzione alla specifica sezione sui canti della Resistenza, raccolti nel fascicolo III° sotto il titolo: *1943-45: Fischia il vento rosso*, scritta in forma epistolare, genericamente indirizzata a un ex partigiano, che intendeva far leva sul concetto di Resistenza incompiuta o tradita, accogliendo nel repertorio del *Circolo Ottobre* solo i canti "di classe" nati durante la guerra di Liberazione: "Ti dissero di sfilare ordinato dietro il tricolore cantando gli inni dell'unità nazionale, ma tu scendesti cantando rivoluzione e il rosso della tua volontà comunista. Ti chiesero di consegnare le armi e tu non lo facesti: sarebbero servite ancora. Ti hanno ingannato. In queste canzoni c'è la tua volontà di allora; ci sono i tuoi sogni e le tue speranze. Noi non te le proponiamo come ricordi, ma come espressione di un presente che è fatto di sacrifici, speranze e lotte, proprio come allora" (fasc. III°, p. 21).

Parole d'ordine che suonano come un'eco *vintagee*... che, rilette oggi, ci fanno anche un po' sorridere, per via della loro irruente baldanza giovanile messa a confronto con l'amarezza dei sogni rimasti irrealizzati.

E adesso che fare di questi canzonieri ritrovati? Sarà meglio riporli in archivio, a futura memoria, assieme ai volantini del '68 e ai proclami militanti di allora destinati a restare lettera morta, e tornare piuttosto a rivisitare con la massima cura gli scritti di Leydi e di Pasolini sul canto popolare (accantonati e rimossi in quella febbrile stagione), riconoscendo, col senno di poi, quanto in questi ultimi la passione civile non andasse disgiunta dal buon uso della filologia. (GB. giugno 2014)

MICHELE BELLELLI **(Istoreco – Reggio Emilia)**

APPUNTI SULLE CANZONI PARTIGIANE

Che cosa raccontano le canzoni partigiane? Raccontano, naturalmente, l'epopea della Resistenza e della guerra di Liberazione. Alcune ricordano episodi specifici come il sacrificio dei fratelli Cervi, altre prendono di mira personaggi considerati negativi come il maresciallo Pietro Badoglio "ingrassato dal fascio littorio" nella "Badoglieide".

Altre ancora sono più generiche, senza precise indicazioni di persone e località, ma con connotazioni politiche più o meno evidenti, come le celebri "Fischia il vento" e "Bella ciao".

Una delle cose che più mi colpisce dei canti della Resistenza è la quasi totale assenza di riferimenti, anche indiretti, alla prima guerra mondiale; dopo tutto si tratta di due conflitti combattuti contro lo stesso nemico e avrebbe dovuto essere quasi naturale il collegamento fra, per esempio, "La leggenda del Piave" o "La canzone del Grappa" con la guerra di Liberazione, magari con un testo modificato, ma con la melodia tradizionale.

Uno dei pochi esempi in questo senso è il brano "Pietà l'è morta", con testo di Nuto Revelli, che riprende "Sul ponte di Bassano" del 1916, a sua volta già ripreso dagli alpini della divisione Julia durante la campagna di Grecia diventando "Sul ponte di Perati".

Del resto la grande guerra è stata usata politicamente dal fascismo come parte del suo sistema di consenso, penso per esempio anche alla costruzione dei grandi sacrari militari come Redipuglia, e per un esercito come quello partigiano che si contrapponeva al fascismo parve evidentemente logico cercare nuovi punti di riferimento.

E' un'assenza che si può riscontrare anche nei nomi di battaglia scelti dai partigiani, quanto meno nella zona di Reggio Emilia. Pressochè inesistenti nomi come Diaz, Piave, Isonzo, Trento o Trieste (che invece avremmo potuto trovare negli uffici anagrafe come nomi di battesimo), anche se non manca qua e là qualche Alpino o Bersagliere. Così abbondano i riferimenti filo sovietici con numerosi Stalin, Lenin, Trotzky, Mosca, Volga, Ivan, ecc... I nomi politicamente più neutri rimandano a soprannomi e nomignoli quotidiani, come Gino, o Nino, magari detti al contrario (Onin) in ricordo di quella parlata dialettale al contrario di zone tradizionalmente antifasciste come Santa Croce e via Roma a Reggio Emilia, che tanto facevano pensare gli agenti della questura e della milizia.

Sono quindi state ripescate canzoni popolari tradizionali, magari di lotte operaie o anarchiche, oppure ne sono state create di nuove anche, io credo, per rimarcare la differenza, la novità dell'essere partigiani rispetto all'appartenenza ad un esercito tradizionale.

Il nemico d'altra parte non era più solo il tedesco invasore, ma anche il fascismo che a sua volta aveva creato tutto un repertorio di canzoni patriottiche in camicia nera, basterà citare come esempio le note "Giovinezza", "La saga di Giarabub" e "Faccetta nera".

Brani che gli italiani avevano cantato per amore o per forza durante tutto il periodo del regime e che erano diventati dei simboli da abbattere con altre canzoni da contrapporvi (esattamente come i fasci littori o i busti di Mussolini disseminati ovunque).

Per i partigiani comunisti "L'internazionale" o "Bandiera rossa" e magari canzoni sulla guerra civile spagnola erano il primo punto di riferimento in questo senso, valido in tutta l'alta Italia dove si combattè la Resistenza; mentre ad un livello più locale, regionale al massimo, era forse più facile trovare canti popolari adattati. Penso, per esempio, a "Valsesia", oppure come "Dalle belle città... i ribelli della montagna" composte interamente dai partigiani, in particolare in questo caso da quelli liguri della III brigata Garibaldi nella primavera 1944 e che sarebbero poi diventati protagonisti loro malgrado della strage della Benedicta.

Nel dopoguerra molti canti vennero rapidamente dimenticati, mentre altri divennero noti a livello nazionale, magari con qualche ritocco ai testi originali, per renderli politicamente più neutri e quindi più accettabili anche alla componente non comunista (e socialista) dell'antifascismo.

Nel dopoguerra diversi gruppi musicali hanno ripreso il tema della Resistenza nelle loro opere, anche se, naturalmente, non si tratta di canti partigiani veri e propri. Resta comunque significativo il fatto che questo tema sia stato ripreso spontaneamente e proposto ad un pubblico che non aveva vissuto la guerra di Liberazione, ma ne era anzi anagraficamente lontano. Cito, fra gli altri, "Stalingrado" e "La fabbrica" degli Stormy six e le versioni riviste di "Fischia il vento" e "Bella ciao" dei Modena city ramblers, autori anche de "La pianura dei sette fratelli", naturalmente composta in ricordo dei Cervi.

GIAN PAOLO BORGHI (Ricercatore – Bologna)

Ho letto con attenzione l'articolo con il quale Antonio Canovi sottolinea la necessità della ricerca dei canti della Resistenza (soprattutto con l'auspicio di ritornare a cantarli...) e condivido sia le sue motivazioni sia le sue linee di ricerca. Di certo il canto resistenziale non è stato tra i più studiati in campo etnomusicologico, in quanto spesso raccolto con finalità più "politiche" che "tecnico-musicali". Lo stesso Roberto Leydi nella sua discografia emiliana e romagnola del canto popolare così si esprime in calce alla scheda del decimo disco sui *Canti della Resistenza italiana*, curato da Cesare Bermani (1): «Nella serie di dischi (33 rpm/17 cm) dedicati dai Dischi del Sole al canto sociale sono presenti registrazioni emiliane e romagnole che, nella maggior parte dei casi, hanno più valore quale documentazione storico-politica che musicale. Il materiale, tuttavia, è di notevole importanza anche nel quadro di una più completa informazione sulla comunicazione popolare nell'età contemporanea. I dischi recano sempre note assai ampie e informate che, per molti canti, hanno costituito la prima base documentaria. Un caso a parte sono le esecuzioni di Giovanna Daffini(2)".

Al tempo stesso, molti ricercatori e studiosi di storia della Resistenza (e, più in generale, di storia contemporanea) nella nostra regione non hanno mai dato eccessivo peso a queste forme di canto, in quanto hanno privilegiato la storia *stricto sensu* e, anche nel caso di loro indagini sull'oralità, si sono indirizzati alle testimonianze intese soprattutto come storie di vita o di contestualizzazione di episodi, azioni, eventi ecc. L'"aperta" metodologia di ricerca di Luciano Bergonzini (al quale devo le mie prime esperienze di storia orale) avrebbe probabilmente potuto fare giungere a ben altri risultati, magari applicata anche in un'ottica interdisciplinare.

Ma al di là di queste considerazioni che, di fatto, non apportano nulla di nuovo alla ricerca, occorre a mio avviso cercare di dare avvio ad una nuova progettualità che, partendo dal reggiano (è in questi ambiti che l'ANPI territoriale, nel 1947, trae linfa e motivazioni per bandire il suo concorso-3), possa estendersi ad altre province, non soltanto per indagini e riflessioni a più ampio respiro territoriale, ma anche perché i canti partigiani non sempre sono ristretti a meri confini amministrativi. Lo dimostra, ad esempio, il lavoro pubblicato nel 1975 da Mario Di Stefano, frutto di un decennio di registrazioni sul campo nel piacentino: su 47 brani raccolti, circa un terzo sono riferiti a quel territorio specifico(4). Occorre inoltre ricordare che i canti ispirati ad azioni partigiane possono avere avuto vari luoghi di svolgimento e di diffusione. Tanto per fare un altro esempio, il canto *La brigata di Armando*, dedicato a Mario Ricci, il mitico "Armando" della Repubblica di Montefiorino, registrato da Giorgio Vezzani a Modena nel 1977, fa riferimento alla Battaglia di Monte Belvedere, sull'Appennino bolognese, durante la quale "Armando" fu ferito(5).

Immagino si comprenda che chi scrive auspica fortemente una ripresa e un approfondimento delle ricerche sul canto resistenziale, partendo da una sorta di "ripasso" preliminare della produzione a tutt'oggi edita (in quanti delle nuove generazioni ne sono a conoscenza?) dai versanti bibliografico e discografico (penso anche alla Daffini), nonché ovviamente ad una ricognizione per il reperimento di fonti inedite (archivi, nastroteche ecc.), per poi approdare a quanto auspicato da Canovi. Non escludo neppure il ritorno ad una mirata ricerca orale sul campo: anche se abitualmente si dice che "non si trova più nulla", a mio avviso non bisogna mai escluderla a priori. Le proposte di approfondimento "territoriale" di Antonio Canovi sono condivisibilissime.

Tra gli archivi e le raccolte da scandagliare, lo stesso Canovi segnala opportunamente, per il reggiano, l'Archivio Vezzani; personalmente estenderei il lavoro d'indagine anche ad altri archivi (oltre che a quelli nazionali come i fondi del de Martino e di Roberto Leydi) come, ad esempio, quelli di Romolo Fioroni a Costabona di Villa Minozzo e di Innocente Casarini presso la Biblioteca comunale di Correggio. Proverei anche ad approfondire il lavoro sui poeti popolari appenninici (Umberto Raffaelli, Amilcare Vegeti, Ultimio Fontana ecc, con un occhio ai lavori di ricerca e agli eventuali inediti di Benedetto Valdesalici e di Giuseppe Giovanelli e Camilla Benassi, tra gli altri) e sui repertori di risaia (ricordo le registrazioni inedite di Silvio Parmiggiani).

Propongo, in altri termini, di agire su due piani, il primo fondato sulla conoscenza documentaria, il secondo, successivo, in chiave di studio, di riproposta, di rilettura, di ripresa del canto ecc., con alle spalle, in ogni caso, un bagaglio di conoscenza effettiva dei repertori delle "origini".

Nella logica del conoscere le nostre radici ideali e del riprendercele anche attraverso qualsiasi forma espressiva, il canto corale potrà così esercitare una sua consapevole spinta propulsiva nel mondo popolare del terzo millennio.

NOTE

1) *Dischi del Sole*, DS 55, 1965).

2) R. Leydi, *Discografia della musica popolare in Emilia e in Romagna*, in R. Leydi e T. Magrini (a cura di), *Guida allo studio della cultura del mondo popolare in Emilia e in Romagna (I). I canti e la musica strumentale*, Istituto per i Beni Artistici Culturali Naturali della Regione Emilia-Romagna, Bologna, 1982, p. 310.

3) Testi del concorso sono pubblicati in T. Romano-G. Solza, *Canti della Resistenza Italiana* (con introduzione di R. Leydi), Collana del Gallo Grande, Milano, 1960.

4) Si veda M. Di Stefano, *Canti antifascisti e partigiani noti nel Piacentino*, in AA.VV., "Quaderno I", a cura del Centro Studi e Documentazione delle tradizioni popolari piacentine, Ente Provinciale per il Turismo, Piacenza, pp. 9-73.

5) Il canto è pubblicato nel disco, a cura di P. Natali, *Documenti di tradizione orale in Emilia e Romagna.2. Emilia Romagna, Harmony Sound, H701, 1989* (disco promosso dal Teatro comunale e dal centro etnografico del Comune di Ferrara, da "Il Cantastorie", con l'adesione del Centro Etnografico Piacentino). Su questa battaglia rimando alla nota bibliografica pubblicata a p. 14 del libretto allegato al disco. Composto sull'aria de *La tradotta che parte da Novara*, il canto, comunque, non è citato in tale bibliografia storica. Nel disco è inciso anche un altro canto partigiano, generico, *Figli di nessuno*, sempre registrato da G. Vezzani dalla medesima testimone, Laura Colombini, per qualche tempo partner del cantastorie modenese Giovanni Parenti.

BARBARA VIGILANTE **(Funzionaria CGIL Reggio Emilia)**

I CANTI PARTIGIANI E LA CANZONE D' AUTORE

Ha senso oggi studiare, e cantare, i canti partigiani? Certo che sì, suonare e cantare insieme è una forma fortissima di condivisione, quasi come mangiare assieme o forse di più, perchè non corrisponde ad un'esigenza fisiologica ma mentale.

Cantare, suonare anche in maniera improvvisata, non studiata, quindi produrre musica, è qualcosa di completamente diverso dall'ascoltare la musica. Cantare insieme serve a farsi coraggio, a vincere il freddo, a sopportare la noia, a dimostrare la nostra ribellione, a volte anche a innamorarsi.

Le capacità tecniche, pure necessarie, nel gesto di cantare assieme passano in secondo piano e quello che assume valore è la condivisione emotiva del momento.

La riproduzione e conservazione dei suoni è una prerogativa piuttosto recente, non sapremo mai per quanti sforzi di ricostruzione si possano fare, qual'era il suono vero di una lira degli antichi romani o come veniva pronunciata la lingua latina.

Ora possiamo invece registrare e riprodurre voci e suoni del nostro recente passato, e quindi mantenerne intatto il valore evocativo.

Sarebbe sbagliato però, a mio parere, limitarsi alla riproduzione fedele originale, ammesso di sapere effettivamente qual'è. I suoni cambiano, la tradizione orale è di per sé in perenne evoluzione, quindi anche i canti di un tempo inevitabilmente oggi sono vissuti e interpretati diversamente. Credo che questo sia e debba essere la forza della loro sopravvivenza.

Cantare assieme attorno ad una chitarra è stato uno dei must della mia generazione, che pure è venuta diversi anni dopo la guerra e la liberazione dal fascismo, e assieme a nuovi suoni che arrivavano potenti da oltre oceano si mischiavano le canzoni di lotta degli anni '60 e '70 (l'epoca dei cantautori impegnati, gran parte dei quali provenivano proprio dall'Emilia Romagna).

Non sono nata in questa regione, ma la sento prepotentemente come la mia terra, ricordo però che prodotti esclusivamente emiliani come "Bella Ciao" o più recentemente (si fa per dire) il gruppo dei Nomadi, sono vissuti fuori regione come assolutamente universali.

Per intenderci, per un ragazzo degli anni '70 come me, la canzone "Dio è morto" rappresentava l'inno di un'intera generazione che si riconosceva in valori di profonda discontinuità rispetto al perbenismo dei nostri genitori, e la provenienza geografica del gruppo e dell'autore non aveva alcuna importanza, al punto da non essere nemmeno conosciuta.

Lo stesso dovrebbe valere per lo studio e la conservazione dei canti partigiani. E' vero che la lotta di liberazione dal nazi-fascismo si è svolta principalmente sull'Appennino emiliano ma è il valore universale di quella lotta che deve essere riconosciuto attraverso i canti che l'hanno caratterizzata.

Confesso di conoscere poco sui canti partigiani, anzi forse quasi niente. Sicuramente non sono nati dal nulla ma avevano le loro basi nella vita quotidiana di allora, nel lavoro, nel ritmo delle stagioni e di un'Italia legata all'agricoltura. Magari alcune strofe servivano anche a comunicare, a veicolare messaggi e sono diventate quindi non solo sostegno ai partigiani ma anche vero e proprio strumento di battaglia.

Mi piacerebbe saperne di più, approfondire le voci e i suoni che hanno scandito il ritmo di una lotta ancora oggi fortemente attuale (contro la dittatura, per la libertà e la democrazia).

Credo però che, se si vuole rendere vivi e attualizzare i canti partigiani, e farli apprezzare anche ai giovanissimi di oggi, sia necessario reinterpretarli, valorizzando le basi strumentali.

Un po' come è accaduto per la canzone d'autore degli anni '60 e '70, dove la voce era accompagnata soltanto da qualche accordo di chitarra. Ora quella semplicità non basta più, le canzoni devono essere più vibranti, più sonore, meno "unplugged", ma è nella capacità di evolversi mantenendo le basi della propria identità, che sta la forza della grandezza.

LA PIVA

LE 14 CANNE DEL CANTO DI PIVA EMILIANA RECUPERATE CONFRONTO TRA LE MISURE DEL CONO INTERNO

di DANIELE BICEGO (*Musicista – PV*)

Scopo di questo breve lavoro è confrontare tutte le canne del canto, per verificare se alcune di esse, che si somigliano esteticamente, hanno anche un cono interno simile e quindi sono state presumibilmente prodotte con lo stesso utensile, e verosimilmente (anche se non si può averne la certezza) dallo stesso costruttore.

Per il nome e la numerazione con cui gli strumenti sono qui indicati (vedi anche copertina) si fa riferimento al fascicolo La Piva dal Carner n° 74 – Ottobre 2012: *Le diciotto pive emiliane superstiti*. E' stato mantenuto il numero e il nome con cui le pive vengono identificate nel fascicolo; delle 18 pive catalogate non tutte sono complete, e le canne del canto rimaste sono solo 14.

Secondo una teoria già espressa, le canne del canto delle pive sono state raggruppate in tre "famiglie" in base all'aspetto estetico, come nel fascicolo PdC citato:

I. Numero 12,17,18 (Guizzi, Pseudo Blan, Ciocaia)

II. Numero 9,10,11,15 (Ferrari, Cà `d Mason, Borella, Porta)

III. Numero 1,2,4,6 (Tugnarel, Signùr di Ciapei, Farini, Pertuso B)

IV. In un quarto gruppo ho riunito le pive isolate: 3,5,8 (Mareto, Pertuso A, Tarsogno) che sono state confrontate nello stesso grafico per evidenziarne non la similitudine, ma viceversa la grande differenza tra i coni interni dell'una e dell'altra. Proprio per paragone, ho inserito in questo gruppo la misura della piva 6 (Pertuso B), che è già presente nel precedente gruppo.

Va da sé che quando due strumenti sono diversi non è detto che non siano comunque della stessa mano: lo stesso costruttore potrebbe aver utilizzato alesatori diversi, in diversi momenti della sua carriera costruttiva. Viceversa coni uguali potrebbero essere stati prodotti da diversi costruttori in possesso dello stesso alesatore.

Ho utilizzato le misure da me effettuate nel 2001 sugli strumenti del museo Guatelli e sulla piva di Guizzi. Per quelle che io non ho avuto occasione di analizzare ho utilizzato le misure riportate nel fascicolo n° 74, realizzate da Ferdinando Gatti, Luca Magnani, Paolo Simonazzi, Franco Calanca.

METODO DI MISURAZIONE

Per la misurazione ho utilizzato dei tastatori di plastica con sagoma a T, appositamente costruiti (vedi foto 1-2 in basso); i tastatori vengono montati su un'astina con scala millimetrata, dove si legge la misura quando il tastatore, inserito, tocca le pareti interne della canna del canto. Per esempio, la misura 6.6 – 309 significa che a una lunghezza di 309 mm dall'estremità inferiore del chanter, il diametro interno è 6.6 mm. Le misure sono state rilevate a scalini di 0.1 mm nella parte iniziale del cono (fino al diametro di 8.6) e di 0.2 mm (da 8.6 in poi).

La particolare sagoma a T dei tastatori permette di rilevare anche l'ovalizzazione del legno (che negli strumenti antichi è spesso molto pronunciata). Di norma si considera come valida la misura dalla parte in cui il cono è più largo e il tastatore entra più a fondo, perché è quella più vicina al diametro originale.



FOTO 2 sopra, il dettaglio di un tastatore fissato in cima all'astina con scala millimetrata

FOTO 1 a sinistra, la serie completa con l'astina smontata

INSERIMENTO DATI

Avendo un campione sufficiente di misure, molto semplicemente ho inserito tutti i dati in colonne di Excel, e con il software ho ricavato un grafico che rappresenta l'andamento del cono interno. Noterete che alcuni coni hanno un andamento molto regolare, altri meno. Il grafico non è un disegno in scala, ma è preferibile perché proprio esagerando le proporzioni è possibile vedere con chiarezza l'andamento del cono, e confrontarlo con gli altri coni: con un disegno in scala similitudini e differenze non sarebbero percepibili.

AVVERTENZA IMPORTANTE

Talvolta non è possibile rilevare con precisione alcune delle misure interne: perché ad esempio la canna del canto è danneggiata, usurata, deteriorata o è presente un qualche tipo di impedimento fisico che potrebbe falsare la misura. In generale, quando c'erano dei dubbi sulla corretta misurazione di un diametro, ho preferito lasciare il campo in bianco: vedrete infatti che in alcuni casi ci sono dei "buchi" nella sequenza dei valori, per esempio nella canna di Cà'd Mason (10), che ha una crepa grossolanamente riparata con della colla, mancano le misure tra mm 5,8 e 7,8 di diametro.

DATI

Nella tabella che segue è indicato a sinistra (prima colonna verticale) il diametro dei tastatori utilizzati per la misura. Nelle altre colonne verticali, la lunghezza fino alla quale (per ogni diametro) il tastatore entra nella canna del canto. Per ogni colonna le misure sono riferite al chanter della piva indicata in alto ed in basso.

	5	6	8	9	10 Cà 'd	12
diametro	PertusoA	PertusoB	Tarsogno	Ferrari	Mason	Guizzi
4,9	341			365	351	
5	336			364	352	
5,1	333			361	349	
5,2	329			360	350	
5,3	326			360	347	
5,4	323			354	341	
5,5	319			352	342	
5,6	316		317,5	351	342	
5,7	313			348	338	
5,8	311	278	317	347,5		347
5,9	311	277	316	347		344
6	308	275	315	346		341
6,1	303	273	314	345		339
6,2	297	272	313	337		335,5

6,3	296	271	311	334		333
6,4	293	271	311	328		330
6,5	289	266	309	325		326
6,6	284	264	309	321		324
6,7	279	261	308	319		320
6,8	275	259	307	318		314
6,9	273	258	306	316		313
7	270	256	304	313		309
7,1	266	256	302	308		307
7,2	262	255	300	307,5		305
7,3	258	254	297	303		303
7,4	257	253,5	296	300		300
7,5	254	252	291	299		299
7,6	249	251	283	299		296
7,7	246	249	282	298		293
7,8	240	247				291
7,9	238	230			312	289
8	231	222	267		307	284,5
8,1	230	221	266	282	302	280
8,2	226	218	264	277	296	279
8,3	224	216	262	274		276
8,4	220	219	262	271		272
8,5	218	218	261	269		271
8,6	216	212	257	266	279	268
8,8	205	210	255,5	263	273	
9	198	201	253	257	267	256
9,2	192	195	251	252	265	251,5
9,4	188	180	248	247	256	246
9,6	185	175	227	242	250	241
9,8	178	172	218		243	236
10	174	162	215	228	236	230
10,2	170		211	221	227	224
10,4	163		208	212	221	217
10,6	158	134	203	209	214	209,5
10,8	153	128	198	200	210	206
11	148	121	175	193		200
11,2	133	115	163	182		196
11,4	127	112	159	179	193	192
11,6	120	108	154		187,5	187
11,8	115	99	143		181	183,5
12	109	92	142			178,5
12,2	104	86	139			172
12,4	99	84	133	162	165	167
12,6	95	82	127	155	160	162
12,8	90	80	122	151	153	156
13	87	76	116		147	
13,2	84	74	114	140	138	
13,4	79	71	111	131	134	
13,6	74	68	105	129	127	
13,8	68	66	99	125	122	
14	64	64,5	95	120		
14,2	60	63,5	90	111	113	
14,4	55	62	82	108	110	
14,6	51	60	78	106	106	
14,8	44	58	75	102	100	
15	36	57	70	97	97	107
15,2	33	55	70	94	94	102,5
15,4	26	52	67	93	89	97,5
15,6	24	51	65	83	85	93
15,8	20	50	63	79	82	89

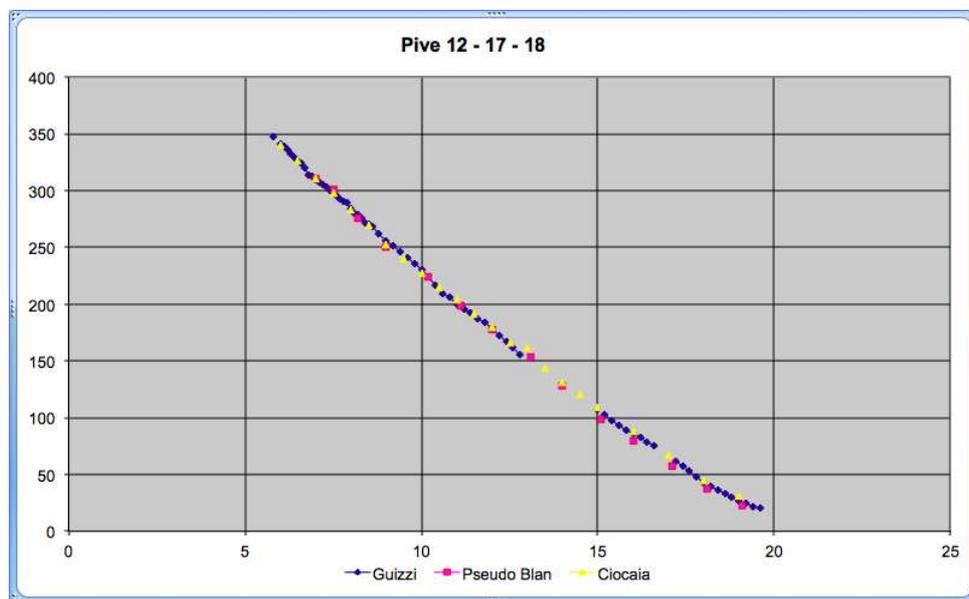
16	16	49	60	75	79	86
16,2	12,5	48	59	72	77	83
16,4	6	45	57	69		78
16,6	5	43	55	65	74	75
16,8	1	41	54		66	
17		40	52		63	
17,2		38	50	55	61	62
17,4		36	46	51	58	57
17,6		34	45	48	54	53
17,8		31	41	46	51	48
18		30	37	44	48	43
18,2		28	34	41	45	39
18,4		27	31	39	43	36
18,6		26	28	35	41	33
18,8		24	25	30	38	30
19		22	22	25	34	27
19,2		21	21	23	33	25
19,4		19	19	21	30	22
19,6		18	18	19	28	20
19,8		17	16	17	26	18
21						0
21,5		0				
21,7			0			

Pertuso
diametro A Pertuso B Tarsogno Ferrari Cà 'd Mason Guizzi

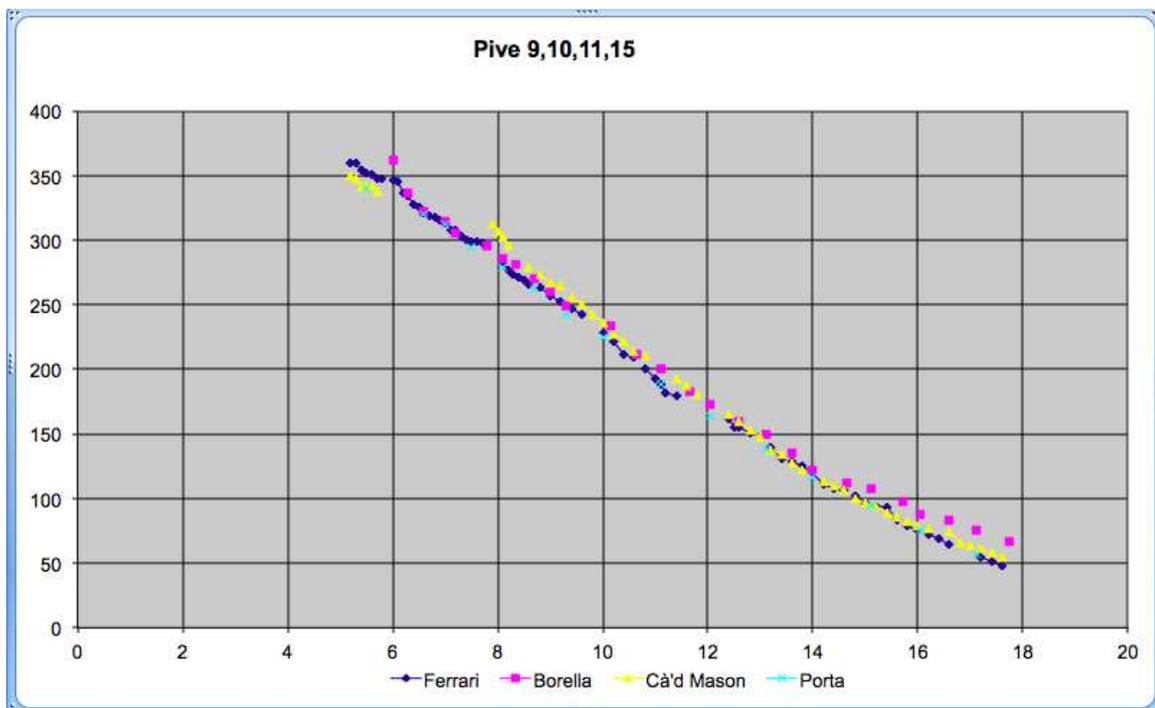
CONCLUSIONI

Si può ipotizzare che:

- A. le tre canne del canto del tipo della Val Parma (12 Guizzi, 17 Pseudo Blan, 18 Ciocai) siano state fatte dallo stesso costruttore (o, perlomeno, usando lo stesso alesatore)

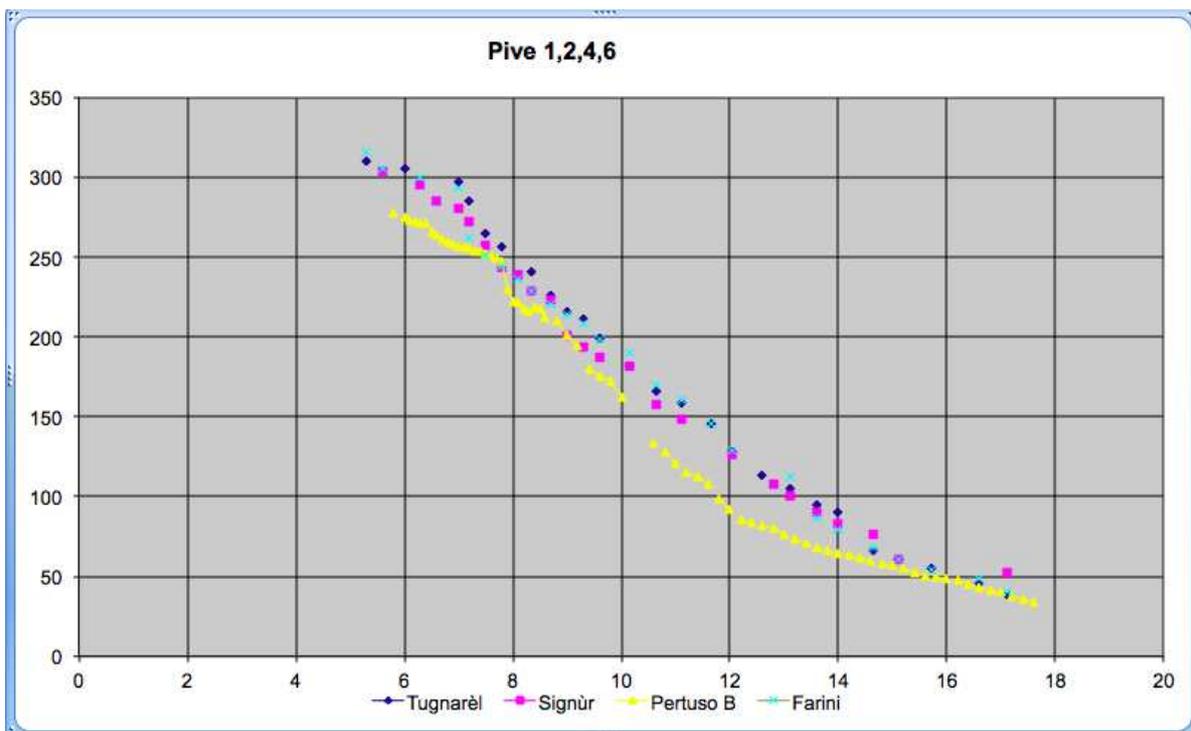


- B. le pive della Val Ceno/Val Taro (numeri 9, 10, 11, 15) potrebbero provenire dallo stesso laboratorio di costruzione per quanto riguarda la Porta e la Ferrari, la Cà 'd Mason è del tutto analoga alle altre due e si discosta solo nel punto in cui è rovinata da una crepa. La più dissimile del gruppo è la Borella che rispetto alle altre ha un allargamento nella parte finale, ma potrebbe benissimo (anche se non con certezza) essere stata costruita usando lo stesso alesatore, utilizzando magari un 2° utensile per allargare la parte terminale, oppure potrebbe trattarsi dello stesso alesatore che, a seguito di un uso intenso e di frequenti affilature, ha cambiato leggermente sagoma rispetto all'origine.

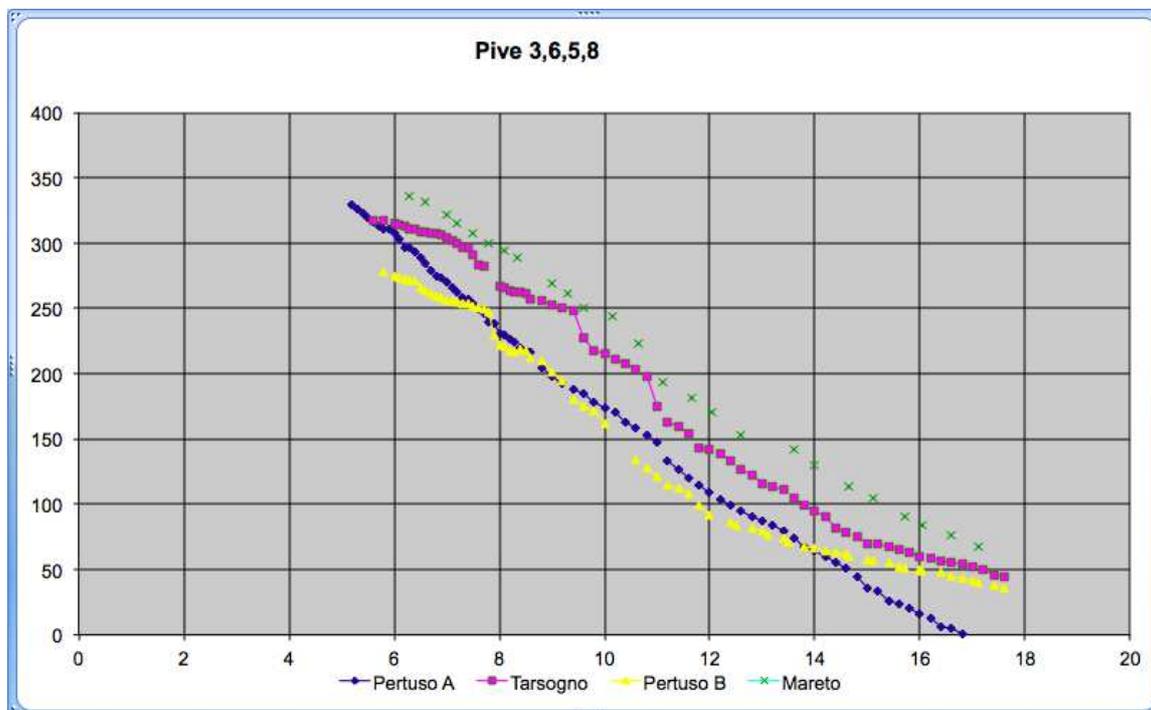


B. Pive 1,2,4,6. La piva di Tugnarèl e la canna del canto di Farini sono probabilmente state costruite con lo stesso attrezzo. La piva del Signùr sebbene simile non sembra corrispondere così tanto da poterlo affermare con certezza, mentre la Pertuso B è chiaramente differente

C.



D. Le altre pive (5 Pertuso A, 8 Tarsogno, 3 Mareto) che sono diverse dalle altre per gli aspetti estetici, sono in effetti uniche anche dal punto di vista delle misure interne, come risulta chiaro dal grafico qui sotto, e fanno ritenere che provengano da costruttori diversi rispetto alle altre (o dagli stessi costruttori che hanno cambiato alesatore).



Tenuto conto di questi dati, è possibile identificare per le 14 canne del canto almeno 7 linee costruttive:

1. Una per la Ferrari, Porta, Cà 'd Mason e forse la Borella; supponendo che il costruttore sia lo stesso per tutti e quattro i chanter risulterebbe essere quello con più strumenti rimasti, tra cui due pive complete
2. Una seconda (Guizzi, Blan, Ciocchia) con tre pive complete conservate, anche se una di esse potrebbe essere composta da un chanter proveniente da una piva con i bordoni di un'altra
3. Una terza (Tugnarèl, Farini) di cui abbiamo un chanter e una piva completa, e da cui forse (ma ho molti dubbi) proviene anche la piva del Signùr
4. Una quarta che ha prodotto la piva Pertuso B, molto simile dal punto di vista estetico alle pive 1 e 4 ma evidentemente diversa nelle misure interne
5. Una quinta che ha costruito la Pertuso A; la qualità nella lavorazione di questo strumento fa rimpiangere la mancanza di altri esemplari
6. Una sesta che ha costruito il chanter di Tarsogno, che è quello più anomalo e sfortunatamente ci è giunto senza il resto dello strumento, impedendoci di inquadrarlo attraverso una valutazione comparativa con i bordoni degli altri strumenti
7. Una settima, per la Mareto della quale abbiamo anche i bordoni, che comunque si inquadra nel tipo delle pive della Val D'Orba/Val Nure

Considerato il mistero che circonda i costruttori di pive, di cui tutt'ora non sappiamo nulla, non è detto che lo stesso costruttore non possa aver costruito strumenti diversi utilizzando alesatori diversi: ad esempio non si può affermare con certezza che la Pertuso B e la Tugnarèl (vista la loro similitudine esterna) non siano fatte dalla stessa mano, magari a distanza di tempo e utilizzando strumenti diversi.

LA PIVA E LO ZUFOLO COL TAMBURO: un' inedita coppia storica?

di **GOFFREDO DEGLI ESPOSTI**
(**Musicista – Perugia**)

Nell'interessante articolo di Marco Bellini, sul precedente numero 5/2014 de LA PIVA DAL CARNER , ho visto riportati dei passaggi dal "Registro dei ciarlatani" (dall'Archivio di Stato di Parma per il periodo compreso tra il 1788 e il 1795) che mi hanno fatto molto pensare: annotato in data 30.1.1789 quando DELLA NEVE GIACOMO e PAGANINA STEFANO chiedono "*di poter suonare il tamburro, il cinfofo e la piva*".....mentre due anni dopo, nel 1791, DELLA NEVE GIACOMO "*chiede di poter suonare il piffero e tamburro*", ed infine, nel 1792, ancora DEL NEVO GIACOMO "*chiede di suonare piffero e tamburro co' suoi compagni*".

Vorrei precisare e contribuire dicendo che: il *piffero e tamburro*, così come il *tamburro e il cinfofo*, potrebbero essere stati suonati da una sola persona, come avveniva, dal tardo Medioevo fino al primo Ottocento, invece che da due (come si potrebbe tranquillamente pensare). Perchè, in questo caso, si tratterebbe del flauto a una mano (altrimenti detto a 3 fori), chiamato oggi "galoubet", in Provenza, e "cistu", nei Paesi Baschi, che si può suonare, grazie alla tecnica dei "suoni armonici", insieme ad un piccolo tamburo percosso da una bacchetta di legno (in genere il tamburo è appeso ad un braccio ed è munito di una "cordiera" tesa sulla pelle). Se nel "Registro dei ciarlatani" è indicato prima come *cinfofo* e, poi, come *piffero*, non vuol dire nulla: si tratta di una delle tante varianti del nome di uno strumento che ha attraversato l'Europa dal Medioevo fino ai nostri giorni: il flauto a 3 fori.

Il fatto che mi fa sospettare questo è che, nel documento, prima sono in 2 persone, nel 1789, a chiedere il permesso di suonare 3 strumenti, poi è Della Neve Giacomo, da solo, nel '91 e nel '92, a chiedere di suonare 2 strumenti: ne deduco, visto che le autorizzazioni erano "rigorose", che si fosse trattato di un solo suonatore che suonava, appunto, il "flauto e tamburo". Ulteriore conferma è proprio il nome *cinfofo*, che è una variante della più antica parola *zufolo* (così chiamato in Italia in epoca medievale e abbinato al tamburo).

Riguardo a come mai fosse ancora suonato in Italia, a fine Settecento, questo è un caso veramente eccezionale, ma si può pensare: 1 - alla forte tradizione della Provenza e della Francia in generale (dove, fino al Settecento, fu usato per ballare perfino a corte); 2 - alla Spagna in generale, e alla precisa tradizione della Catalogna, dei Paesi Baschi, dell'Andalusia e, ancora più sorprendente, a quella delle isole Baleari, dove esiste oggi, a Maiorca, questo strumento (chiamato *flabiol*) suonato in coppia con la cornamusa (*xeremia*). In Francia, invece, questa coppia è documentata solo per il passato, per i cortei e i balli delle feste di matrimonio, momenti dove era richiesto più di un suonatore per rallegrare questo tipo di festa (M. Guis, T. Lefrançois, R. Venture - "Le galoubet-tambourin", Edisud -1993).

Va precisato che la coppia degli strumenti in questione produce un risultato sonoro molto efficace per ballare: si tratta di strumenti dal suono acuto, forte e penetrante (quello della piva e dello zufolo), che possono suonare in genere all'unisono, o anche con fraseggio in terze/seste parallele (o addirittura con dei controcanti), sostenuti dal ritmo del tamburo, dal bordone della piva e quello prodotto dalla cordiera (sul tamburo).

Tornando ai nostri due suonatori, Della Neve Giacomo e Paganina Stefano, e poterne dire di più sugli strumenti e la possibile influenza d'origine (Spagnola o Francese), bisognerebbe trovare delle testimonianze iconografiche (in collezioni private?), perchè allora sarebbe interessante l'abbinamento dello "zufolo col tamburo" (così lo

chiamo io) con la piva/cornamusa (esperimento, tra l'altro, già da me effettuato varie volte, con successo, con musiche storiche medievali e rinascimentali). La progressiva scomparsa dello "zufolo e tamburo", in generale in tutta Europa, avvenne, oltre che per l'invenzione di nuovi strumenti di nuovi generi musicali e la preferenza di musiche armoniche a quelle modali, per il cambiamento, certo non repentino, degli organici musicali all'interno delle formazioni delle bande militari, dovuto alla democratizzazione della banda in seguito alla Rivoluzione Francese, con l'inserimento progressivo del popolo, o meglio della società artigiana, con le sue conoscenze, capacità e strumenti musicali, che influenzerà, modificandola, tutta quella che era la strumentazione dei fiati con le percussioni, per la musica da strada/corteo/ballo, come la conosciamo noi oggi (ma questo è un argomento che ci porterebbe molto lontano e non utile al tema trattato).

In attesa di ulteriori ricerche, resta il fatto che il "Registro dei ciarlatani" ci testimonia dell'utilizzo, a fine Settecento, per i balli e le feste di Carnevale nel parmense, dello "zufolo e tamburo" sia da solo che in un'inedita accoppiata con la piva.



Esemplare di GALOUBET provenzale

LA PIVA NEL CANTON TICINO (1)

di **ILARIO GARBANI MARCANTINI**

Contrariamente a quello che si potrebbe pensare di primo acchito, le testimonianze storiche della presenza della cornamusa in Ticino sono diverse e molteplici. Le si possono trovare nella tradizione orale dove ad esempio il termine "piva" è ancora presente ed evoca appunto uno strumento musicale, in alcune canzoni oppure nell'iconografia classica: in una decina di chiese ticinesi vi è infatti raffigurata. In Ticino ed in Lombardia la cornamusa è conosciuta con il nome di "piva".

In ogni regione al mondo dove è presente la cornamusa c'è sempre un "secondo nome", un nome locale, che poi in realtà sarebbe da considerare come primo in quanto il termine cornamusa è alquanto artificioso e neanche troppo preciso. In Spagna abbiamo la "gaita", in Slovacchia la "duda", in Croazia il "mih", in Irlanda la "uilleann pipe", in Scozia la "highland" e la "lowland" e così via. In Italia abbiamo tra le altre la "müsa", il baghet e la zampogna. Nome quest'ultimo che non ha nulla che vedere con la descrizione fisica dello strumento: sonoramente però dice molto in quanto significa, in origine "sinfonia". Il nome cornamusa, come detto non è affatto preciso e all'inizio era dato a strumenti simili al cromorno. Anche l'etimologia non ci dice nulla sulla presenza o meno di una sacca.

Diverso discorso in inglese, dove infatti si parla di "bagpipe": bag indica la sacca; e anche in tedesco dove nella parola composta appare il termine che si riferisce alla sacca: "dudelsack".

I latini, soprattutto ticinesi e italiani, collegano il nome "piva" con il tormentone canoro natalizio:

"Piva, piva l'oli d'uliva ..."

che abbiamo canticchiato una qualche volta, da bambini. La canzone è un frammento di un antico canto natalizio. Cercando tra le canzoni, nella tradizionale "Girumeta" troviamo un più interessante riferimento allo strumento:

*"Girumeta dala montagna vegni giò chilò
che sunarem la piva e balarem un po' "*

Da questi semplici versi della canzone della "Girumeta" - una delle più antiche canzoni riscoperte in Ticino - si desume che la piva in passato non è stata dunque sempre e soltanto accessorio del Natale, ma era anche uno strumento per ballare e lo vedremo in seguito per la frazione di Solduno (Locarno).

In Ticino, tendiamo ad abbinare la cornamusa essenzialmente con il Natale a causa dell'appartenenza geografica e culturale all'area italiana e dell'arrivo puntuale degli zampognari che per le festività natalizie salgono fino a noi ad annunciare il Natale. Attualmente la pratica è un po' in disuso e non sempre gli zampognari hanno le conoscenze per tenere accordato lo strumento. A volte, purtroppo, di fronte all'irruzione di uno zampognaro in un locale pubblico c'è gente che paga in fretta per non più sentirli suonare. L'insistenza di taluni zampognari nel non lasciare il locale senza ricevere l'obolo non ha certo aiutato a creare nella gente un apprezzamento dello strumento.

La piva, come abbiamo visto, era anche uno strumento a ballo e probabilmente non legato al Natale, come ad esempio è stato il caso - per rimanere a Nord - del "baghet" bergamasco.

Detti, proverbi, testimonianze storiche e iconografia

Le testimonianze orali sulla presenza della piva in Ticino si completano con questi detti, modi di dire e notizie storiche:

"u g'a su la piva" aver la piva, avere il broncio essere arrabbiati.

"l'è turnà indré cunt i piv in del sacc" tornarsene sconfitti (un tempo ... da una qualche battaglia ? Se si vinceva allora si tornava suonando, sennò...)

"cosa coseta, tre gamb e una sacheta" (indovinello raccolto a Palagnedra) Cosa potrebbe essere se non una piva?

"l'a fai da burdon tûta la sira" il bordone è il suono continuo che fa da tappeto sonoro allo sviluppo della melodia, compito della canna del canto. In questo caso è detto di uno che non hai mai smesso di parlare durante tutta la serata.

"tener bordone a qualcuno" lo si afferma quando una persona è sempre d'accordo e accondiscende l'altra dandogli "corda".

Nei documenti scritti, pochi in verità, spicca l'affermazione di Karl Victor Von Bonstetten, landfogto (delegato della capitale Berna incaricato di gestire una regione dal punto di vista amministrativo e finanziario però non nominato dal popolo n.d.r.) all'epoca in cui il Ticino non faceva parte della Svizzera ed era solo un "baliaggio". Nel corso di una sua visita in Vallemaggia ebbe modo di affermare che

"gli strumenti più comuni sono la zampogna e il violino"

La citazione è tratta da *Lettere sopra i baliaggi italiani* di Karl Victor Von Bonstetten. Aggiunge:

"La musica era monotonamente nazionale, senza alcuna seduzione per le mie orecchie. Qui non si conoscono gli organini né i flauti di Pan che in modo tanto gaio e piacevole risuonano nelle valli meridionali d'Italia".

A Solduno (frazione di Locarno), la ballata degli sposi, era affidata ai suonatori di *cornamuse* e *pifferi* – che condecoravano anche la funzione religiosa: si danzava e cantava durante l'intero pomeriggio.

In alcuni editti del seicento a Prato Sornico (valle Maggia) si parla di una proibizione di suonare la piva durante il carnevale; in Leventina troviamo il soprannome *Cornamuxe*; attestato già nel trecento.

In altri documenti ancora scopriamo che anche a Caveragno (valle Maggia) si proibiva di suonare la piva, questa volta in chiesa e nelle vicinanze perché a quanto sembra il suono era tanto ammaliatore da trattenere i fedeli fuori dalla porta della chiesa e ritardarne l'entrata...

In queste fonti scritte traspare a volte una certa ostilità verso questo tipo di strumento e al suo suono, soprattutto da parte dell'autorità ecclesiastiche. Questo è forse anche dovuto al fatto che la cornamusa è formata da una parte "animale": la sacca infatti, soprattutto fino ad inizio secolo, altro non era che la pelle di una capra intera. Il fatto di soffiare all'interno di questa pelle e che poi dalle canne uscisse un suono – a volte anche "simile" al verso della capra – rappresentava per molti il ridare vita alla capra stessa. Una sorta di animale che, reincarnandosi, suona (*bela*) di nuovo. In Bulgaria la cornamusa di chiama "gaida" – capra!

Il fatto poi che il diavolo viene spesso rappresentato sotto sembianze caprine ha fatto sì che lo strumento, in chiesa, ma anche nelle sue vicinanze, non fosse molto amato. Per quanto riguarda il suono si può dire che se lo strumento non è accordato l'ascolto può diventare veramente fastidioso.

Passiamo ora in rassegna parte dell'iconografia che si può trovare nelle chiese ticinesi.



Fig,1:Chiesa della Rovana a Cevio: il dipinto è attribuito a Isidoro Bianchi ed è del 1616 circa. Si intravedono anche qui gli anelli.



Fig.2 - Chiesa parrocchiale di Campo Vallemaggia. Il dipinto è di Giuseppe Mattia Borgnis, 1748. Si tratta di un particolare da un'adorazione dei pastori.

A Campo Vallemaggia c'è il bell'affresco di fig. 2 che mette in risalto il doppio bordone che alcuni modelli di cornamusa avevano ed hanno tuttora. Di regola sono intonati all'unisono ma alcuni modelli, come potrebbe essere stato questo hanno i bordoni intonati per quinte. La differenza di lunghezza degli stessi non permette infatti, pur considerando la diversa foratura interna una differenza di un'ottava. A Ditto, frazione di Cugnasco, troviamo raffigurata una piva con un unico bordone molto lungo (immagine non pubblicata). E' uno degli affreschi più antichi in assoluto che riguarda la piva. Il suonatore chiude con la mano destra i fori in alto e di conseguenza anche la sacca è posta, a differenza della norma attuale sotto il braccio destro. Questo modo di suonare si estendeva anche ai flauti ed è stato in auge fino al 1700 circa. Poi poco a poco il ruolo di chiudere i fori in alto è passato alla mano sinistra. Nel "chanter" di Sonogno così come nelle zampogne meridionali e in altri strumenti d'epoca, v'è per l'ultima nota un doppio foro, a destra e a sinistra. Lo strumento poteva quindi essere imbracciato sia a destra che a sinistra otturando con della cera il foro non utilizzato. E' attribuito alla Bottega dei Seregnesi, 1460-65 circa.

Nel Sottoceneri assieme ad un affresco che vediamo di Cademario è da menzionare un secondo a Campione. In questa regione a mia conoscenza le raffigurazioni dello strumento risultano in numero minore.

La presenza di questi dipinti (ce ne sono ancora una decina non riportati nell'articolo) non significa necessariamente una grande diffusione dello strumento ma testimonia comunque che lo strumento era praticato nella nostra realtà regionale dal secolo XV fino al XVIII come sostegno per il ballo e accompagnato dal violino. Assieme al mandolino, più diffuso nel sottoceneri, erano gli strumenti dell'epoca: il mandolino è arrivato però solo nell'ottocento.

La canna del canto di Sonogno, ritrovamento e descrizione

La più importante testimonianza della presenza di una piva in Ticino è il ritrovamento, unico in Svizzera, di una parte della stessa: a Sonogno, in valle Verzasca. Si è infatti ritrovato negli anni ottanta - grazie all'intuito del musicologo Pietro Bianchi e della moglie Mireille Ben - il "chanter" o "canna del canto" a casa di Cherubino Patà - assistente dell'artista francese Courbet - che forse



Fig.3 - La canna del canto di Sonogno (foto Ilario Garbani)

è stato l'ultimo suonatore tradizionale in Ticino. Ho svolto numerosi confronti a livello europeo e questo reperto non sembra essere simile a cornamuse appartenenti ad altre culture ad eccezione di una piva emiliana, della cui esistenza sono venuto a conoscenza di recente grazie a Bruno Grulli (*si tratta del chanter trovato a Tarsogno caratterizzato dalle scanalature per gli anelli n.d.r.*).

Si potrebbe vedere un confronto con il dipinto di Cevio e con una figurina del presepe del Vanoni. A prima vista il "chanter di Sonogno" e quello suonato nella raffigurazione del Vanoni sembrano molto diversi ma se poniamo l'attenzione alla presenza degli anelli notiamo una straordinaria somiglianza, anche considerando il fatto che la presenza di tutti questi anelli su di uno strumento non è per niente abituale. La campana finale è molto diversa: ma quest'ultima, anche a seguito di un qualche incidente che ne ha rotto una parte, potrebbe essere stata ritoccata in seguito.



fig.4: Valle Maggia. Pastore che suona la zampogna, figurina del presepe, 1883.



fig 5: Particolare della canna del canto di Sonogno che mette in evidenza il forellino postumo inserito sul retro

Valter Biella, studioso di questi strumenti e principale artefice della rinascita del "baghet" bergamasco ha studiato questo strumento e afferma, dopo una precisa descrizione tecnica con relativo disegno, che "si tratta di uno strumento che porta sette fori sul davanti e che sul retro con tutta probabilità non c'era nessun foro". In realtà – continua il Biella – un piccolo foro esiste sul retro ma il diametro dello stesso è veramente piccolo (1,5 – 2 mm) e un'attenta osservazione permette di affermare che si tratta di un foro che niente aveva a che fare con l'impianto sonoro e quindi con la diteggiatura. Sembra quasi fatto con un chiodino, tanto per poter appendere lo strumento.. Dello strumento sono andati persi il sacco e il – o i – bordoni, né si hanno dati, a parte le iconografie proposte, su queste parti mancanti. Il chanter è oggi custodito presso il museo di Sonogno, in valle Verzasca. Secondo Thierry Bertrand, studioso francese e ricopritore della cornamusa chiamata "veuze", la forma dello strumento risale addirittura al 1200!

La ricostruzione della piva ticinese

L'unica vera ricostruzione della piva ticinese è opera del costruttore francese Claude Romero di Tolosa. Il lavoro è stato seguito da Mireille Ben. Il chanter è tutt'ora a Bellinzona a casa di Mireille e prossimamente, grazie forse al ritrovato gemello emiliano, si riuscirà a trovare e provare un'ancia adatta e fare quindi un passo avanti nell'effettiva e storica ricostruzione.



fig.6: Una prima ricostruzione della piva ticinese ad opera di Urs Glauser di Bühler (Appenzello)

Ci sono alcune altre ricostruzioni da parte di Urs Glauser, del gruppo musicale svizzero Tritonus. Però il chanter ha il foro posteriore e non è quindi fedele all'originale. Per le altre parti la ricostruzione è stata eseguita da Urs in base allo strumento affrescato a Maggia.



Fig.7. Chiesa di S. Maria in Campagna a Maggia. Pittore anonimo lombardo, 1528

Particolare dell'affresco che si trova nella Chiesa di Santa Maria in Campagna a Maggia. E' uno dei più completi. Si vedono distintamente le diverse parti: il bordone che sale dietro le spalle, il piccolo cannello dell'insufflatore e il "chanter" o "canna del canto.

Dopo un periodo glorioso tra il XV e il XIX secolo la piva in Ticino è caduta progressivamente in disuso, complice anche la concorrenza dell'organetto prima (fine ottocento) e della fisarmonica poi che hanno dato il colpo di grazia a questi strumenti popolari.

In questi ultimi anni si nota però una riscoperta dello strumento: da una parte la voglia sempre più presente di ricercare nelle tradizioni ciò che è più vero e sentito – molti si emozionano fino alle lacrime al suono di una zampogna a Natale – e a volte vi è la complicità di un certo "celtismo" più ... presunto che vero o il fascino indiscusso di strumenti come la "grande signora": la Highland Bagpipe scozzese. Oppure ancora la magia di una zampogna e la duttilità della "Uilleann pipe", regina, assieme al violino della musica tradizionale irlandese.

Testo e foto immagini di Ilario Garbani Marcantini

Bibliografia

"Lettere sopra i baliaggi italiani", Kark Viktor Von Bonstetten, Dadò editore, Locarno 1984

"Solduno, frazione di Locarno", Anna Malè, Tipografia Stazione, Locarno, 1983

"La piva ticinese", Valter Biella, vedi : <http://www.baghet.it/pivaticinese.html>

"Ul füm in cà", Pietro Bianchi, Mülirad Verlag, Zurigo 1989

"Giovanni Antonio Vanoni", catalogo, Tipografia Stazione, Locarno, 1986

Nota 1- desunto da BLOC NOTES n.48/2003 (n.d.r.)

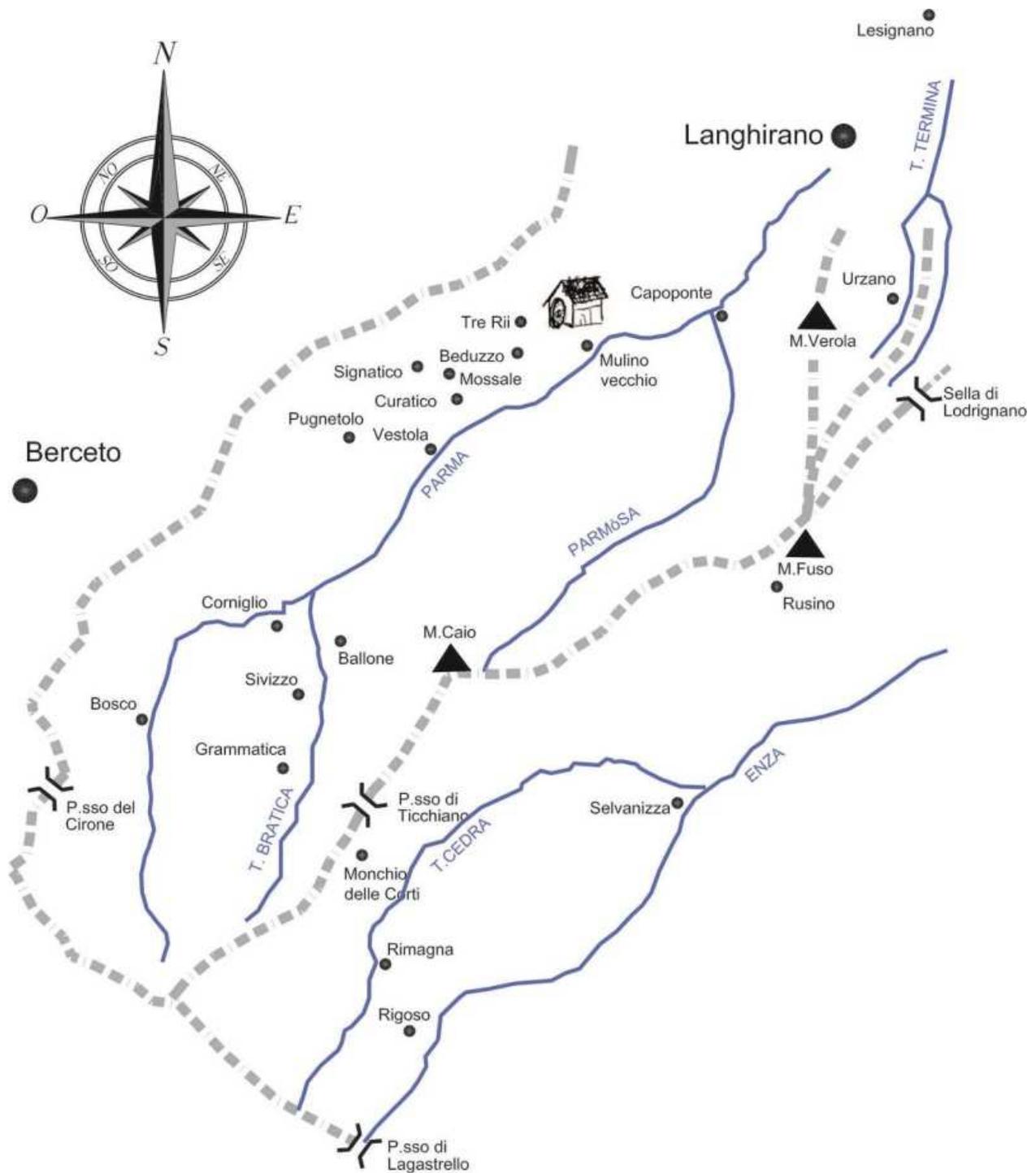
LA PIVA IN VAL PARMA & dintorni

di BRUNO GRULLI

Quella del Parma è la valle situata più a levante in cui la Piva Emiliana sia stata recuperata materialmente. Spostandoci ancor più verso est, nell'alta valle dell'Enza ed in Val Cedra, la remota presenza dello strumento è testimoniata dalla residenza in loco della famiglia Dalcielo di Rimagna (Monchio delle Corti – PR), detta "i Pivai" o "i Bordon" in quanto alcuni suoi membri, nell' 800, furono suonatori di piva. Per l'Alto Enza la piva non è suffragata dal ritrovamento di reperti anche se resta aperto un dubbio su una improbabile provenienza della piva di Montecchio. E' possibile che nei primi anni del Novecento qualcuno dei Pivai fosse ancora attivo e che, scollinando il passo di Ticchiano, scendesse in Val Parma passando per Sivizzo e Grammatica. Molto probabilmente anche suonatori di piva provenienti dalla Lunigiana, attraverso il passo del Lagastrello e da Rigoso, fecero percorsi simili per raggiungere le città della via Emilia(1-2).

In Alta Val Parma sono stati segnalati due suonatori a Bosco di Corniglio attivi attorno al 1925 ma dei quali non conosciamo nè il nome né la reale provenienza (3,4). Una testimonianza segnala ancora nei primi anni '60 suonatori di piva che dalla Lunigiana scendevano dal passo del Cirone per raggiungere Parma (5,6,7).

A Ballone (Corniglio) ce ne sarebbe stato un altro ed un altro ancora era "su per la Parmósa" (affluente del Parma), sopra Capoponte, il quale, prima della guerra, girava con la piva nelle osterie di strada e d'inverno scendeva nella Pianura(8). A Corniglio alcuni anziani confermarono che "... c'erano suonatori di piva a Bosco di Corniglio e su per la strada di Sivizzo verso Grammatica, forse dal passo di Ticchiano ...tutti morti prima della guerra..." (9)...." ...a Ballone ce n'era uno che andava a Parma con la piva...soprattutto dopo che ci fu la grande frana del 1913quando la suonava facevano i balli..... mio padre, che era del 1878, mi diceva che quello di Ballone era più vecchio di lui e lo chiamavano Pivèta..." (10). A Ballone alcuni anziani dissero che di un Pivèta se ne parlava ma non seppero dire qual'era il suo vero nome , se fosse proprio di Ballone o di fuori e se era un suonatore di piva o di cos'altro, ma non esclusero nulla; dello strumento nessuno seppe dire se esisteva (11). Un'altra testimonianza non verificata raccolta nel 1983 segnalava infine, nella zona di Lesignano Bagni, l'apparizione di un suonatore di piva verso la fine degli anni '50.



La Val Parma (grafica Ferdinando Gatti)

Sulla destra Parma dunque, nelle valli della Parmósa e del Bratica, si presenta una situazione incerta che vuole soprattutto il transito di pochi ed anonimi suonatori di piva che si spostavano nelle città. Oggi più nessuno ricorda qualcosa (12).

E' sulla sponda sinistra del Parma che riscontriamo invece una realtà molto definita. Qui si concentrarono un buon numero di suonatori che tra loro ebbero rapporti e scambi di amicizia. Rintracciato grazie ad una nota bibliografica contenuta in un fondamentale volume di Marcello Conati (13) che citava un articolo apparso sulla Gazzetta di Parma del 1965 (14) Giovanni Iattoni, omonimo nipote di Cioccaia, schiuse il cancello su di una grande messe di informazioni sui suonatori di piva della Val Parma che aprivano nuovi spiragli sulla loro vita e sui loro comportamenti (3,15).

Ciocaia, ovvero Giovanni Iattoni fu Antonio (Mossale di Beduzzo 1869 – 1938) ebbe quel soprannome in quanto con la piva " al ciochèva " ma, come abbiamo già visto, quel termine non va preso in senso dispregiativo ma nel senso di "suonava la piva"(16) e la suonò fin quasi alla sua morte. Aveva imparato a suonare da Faccini di Signatico, un altro suonatore di 30 anni più vecchio di lui che morì attorno al 1920 (quindi vissuto circa tra il 1840 – 1920) e dal quale aveva avuto la piva. Il nipote Giovanni (classe 1907), che da bambino lo accompagnava quand'egli andava a suonare nelle feste, conservava una gran quantità di ricordi ma soprattutto la piva dell'omonimo prozio, completa di otre, due bordoni e canna del canto ed ancora avvolta nel suo sacchetto di rigatino blu . Tutti i pezzi della piva del Ciocaia sono di



*Il sacchetto originale della piva di Ciocaia –
foto Riccardo Varini*

legno scuro ed i bordoni, all'altezza degli incastri, sono dotati di anelli di corno. L'otre è di pelle di capretto col pelo rivolto all'interno (3-17). Alla fine degli anni Settanta in molti a Mossale ricordavano Ciocaia e notevole era l'importanza che veniva data al personaggio ed al suo rapporto con la piva: "...l'accarezzava e diceva alla piva che la faceva suonare...guai chi gliela toccava....una volta i monelli gliela forarono con un punteruolo e lui stette quasi maleera geloso....la sentiva sua come una moglie...(non era sposato).....la piva è una pelle e l'ha conciatà lui (i pezzi di legno sembrano in secondo ordine di importanza)....la pelle suona....la gonfiava e cominciava a fare dei versi acuti...ghi...ghi...poi la faceva parlare con lui e cantava " vien pur via ...vien pur via che stasera sei la mia...." ...ogni tanto metteva del vino nell'otre per mantenere umide le ance...." Ciocaia suonava per Carnevale, nei matrimoni ed ogni volta che c'era occasione di ballare. I balli si facevano in casa di contadini, in piccole stanze dove Ciocaia stava seduto al centro col bordone maggiore appoggiato sulla spalla sinistra e quello minore penzolante; col piede batteva il tempo.

Quando era solo Ciocaia canticchiava sempre le musiche dei suoi balli. (3,15).

La Maria e la Luigia di Mossale (nate circa nel 1889 e nel 1907) che avevano ballato al suono della piva di Ciocaia dissero che suonava polke e mazurke ma il nipote Giovanni disse che prima della guerra si facevano Galop, Bigorden, Tarascon in cadéna che si ballava in tondo attorno al Ciocaia pestando i piedi; ma il ballo più ricordato a Mossale è la Piva. Si trattava di un ballo saltellato, eseguito da un uomo ed una donna, che il testimone non sa ben descrivere : " ...facevano tre o quattro figure.....un giro in tondo con mano e braccio attorno alla testa....tre o quattro salti incrociati con le gambe.....facevano dei salti e si battevano le mani sotto i ginocchi....e poi chi più ne aveva più ne metteva e facevano anche degli urli acuti.....Iattoni aggiunge che il Ciocaia suonava da solo e che la piva non si accompagna con niente....."(3,15).



Ciocaia(Giovanni Iattoni) , in una foto dell'inizio degli anni Trenta



La piva di Ciocaia montata (foto Riccardo Varini)

Un altro suonatore di Beduzzo era Grilen, di cui conosciamo solo questo soprannome forse onomatopeico del suono della piva ma dalle parti di Vestola alcuni anziani, che ben ricordavano Ciocaia, confermarono che Grilen era un suonatore di piva che abitava al Molino vecchio di Beduzzo(18,19). Oggi gli abitanti di quella località non ricordano nulla(20).

Di Pagnetolo era invece Blan dei Cerdelli: Blan è il soprannome di tutta la famiglia Cerdelli di Pagnetolo la quale emigrò nel 2° dopoguerra verso Langhirano, relativamente vicino quindi a Montechiarugolo dove con ogni probabilità un locale antiquario entrò in possesso della sua piva che poi vendette ad un collezionista di Montecchio(RE). La piva di Montecchio, tranne pochissimi particolari, è quasi identica nelle fattezze e nelle decorazioni a quella di 27

Ciocaia quasi a lasciar pensare che il costruttore sia il medesimo(21). Blan e Ciocchia erano amici ed a volte andavano a suonare assieme (15).La piva di Montecchio è piuttosto malandata ed alcuni pezzi sono stati dipinti di giallo. Dalla canna del canto pende ancora una frangia violacea. La piva è dotata di ance semplici nei bordoni e di ancia doppia nella canna del canto che, come quella di Ciocchia, andava calettata su un tubicino incastrato nel foro apicale. Ciocchia le ance semplici se le costruiva da se mentre quelle doppie andava a comprarle a Berceto.(3). Il penultimo proprietario l'acquistò attorno al 1967/70 da un antiquario di Montechiarugolo che non ricorda se quella piva l'ebbe da un altro raccoglitore di Currada in Vald'Enza (mai intervistato in quanto già da molti anni deceduto al tempo del ritrovamento) che l'avrebbe trovata in alta Vald'Enza (da cui il dubbio di cui si diceva all'inizio), o "sopra Bedonia" o, molto più verosimilmente, se l'avesse acquistato pochi mesi prima di cederla da una donna di Langhirano (paese in cui si era trasferita la famiglia Cerdelli di Pugnetolo) che ripulendo il solaio volle liberarsi di quella vecchia piva che suonava il suocero (Blan ?) (2).La piva di Blan è stata acquistata nel 2008 da Paolo Simonazzi.



La piva di Montecchio montata e lo scatolino delle ance

(foto Riccardo Varini)

Concludiamo col ballo della Piva che a Mossale presentava la figura della battuta delle mani sotto il ginocchio come dalla valletta del Dorba nel Piacentino(16) fino alla Val d'Enza e quella dell'incrocio delle gambe che ritroviamo in val Cedra(1) e forse nel leggendario "Forbson"(22). Nelle confinanti Val Termina e Val d'Enza la Piva si ballava ma a suonare era il violino.

NOTE

- 1) AA.VV.: *La piva nelle Valli dei Cavalieri e nelle Corti di Monchio*, in: *La PdC n.3. ottobre 2013*
- 2) BG: *La piva di Montecchio*, in *MONTECC/2013*
- 3) BG: *Uno strumento dimenticato, La Piva dal Carner*, in: *Il Cantastorie n.30/1980*
- 4) *Note varie sulla Piva*, in *la P.d.C. n.17,1982*
- 5) BG: *Ritornare sulle orme di Roberto Leydi 30 anni dopo*, in *La Pdc 71/ 2011*
- 6) BG: *La piva in Val Baganza e dintorni*, in *La Pdc n.4/2014*
- 7) BG.: *I suonatori e l'uso della piva in Val Baganza. In:Per la Valbaganza 2012*
- 8) *Testimonianze di anziani raccolte a Tre Rii (Langhirano) il 26.6.1992*
- 9) *Testimonianze di anziani raccolte in piazza a Corniglio il 10.7.1987*
- 10) *Testimonianza del sig. Valenti raccolta a Corniglio il 10.7.1987*
- 11) *Testimonianza di due ultraottantenni raccolta a Ballone nel marzo 1988*
- 12) *Colloqui vari del giugno 2014*
- 13) *Marcello Conati:Canti popolari della Val d'Enza e della Val Cedra,1975*
- 14) *Enrico Dall'Olio: L'ultima Cornamusa*, in: *La Gazzetta di Parma del 24.5.1965*
- 15) *Testimonianze di Giovanni Iattoni raccolte a Mossale di Beduzzo il 21.8.1978*
- 16) AA.VV.:*La piva nelle valli piacentine*, in:*la PdC n.2/2013*
- 17) AA.VV: *Le 18 pive emiliane superstite*, in: *la PdC n.74/2012*
- 18) AA.VV:*Aqua masnada: mulini e mugnai dell' Appennino reggiano e parmense, C.P.C.A. / 1990*
- 19)*Testimonianze di alcuni anziani raccolte a Véstola il 26.6.1992*
- 20) *Colloquio con Angelo Prevoli del 28.6.2014*
- 21) *Daniele Bicego a pag.11-14 del presente fascicolo della PdC*
- 22) *Riccardo Bertani:Danze e sessualità nell'antica società contadina*, in *La Provincia di RE n2/1979*

MAZZALI ADELMO canta "Bandiera rossa" e si becca 6 anni fra carcere e confino

di FRANCO PICCININI

Mazzali Adelmo, figlio di Andrea e di Ferrari Carola, era nato a Cavriago il 17 maggio 1896, dove ha sempre risieduto. Di mestiere faceva il muratore, anche se per sopravvivere, nei periodi di disoccupazione, si adattava a svolgere qualunque attività. Emigrato in Francia tra il 1912 ed il 1915 partecipò alla Grande Guerra. Era considerato un comunista e per giunta di quelli pericolosi. Quella sera del 30 luglio 1937 era rimasto alzato fino a tardi; era stanco perché aveva lavorato tutto il giorno sotto il sole ma aveva voglia di godersi in compagnia la frescura della notte. Con lui, seduti sul muretto presso il passo carraio, c'erano alcuni vicini di casa, con i quali era solito ritrovarsi per parlare della stagione, dell'uva che cominciava a "voltare", del tale cui era morta la mucca e del tal altro che era stato truffato da un mediatore al mercato di Reggio. Le loro voci erano turbate solo dal canto insistente dei grilli e

dall'abbaiare di un cane alla catena.

A cena aveva bevuto un po' troppo e, mentre la conversazione procedeva, si sentiva la lingua più sciolta del solito, fino al punto da farlo uscire in considerazioni critiche verso il Regime, che di solito teneva per sé, e contro la politica guerrafondaia di Mussolini. Sotto gli sguardi allibiti e increduli dei vicini, aveva poi fatto una tirata contro la guerra di Spagna e, preso dall'euforia e dal coraggio che si era sentito crescere di parola in parola, quasi in atto di sfida, a un certo punto si era messo a cantare "Bandiera Rossa". In quel momento non poteva di certo immaginare le conseguenze a cui sarebbe andato incontro con quelle sue affermazioni e con quel canto proibito. Non avrebbe in ogni caso mai potuto sospettare in quale inferno sarebbe presto piombato lui e la sua famiglia; la sua vita sconvolta per anni e segnata per sempre.

Le note inconfondibili, portate dalla brezza notturna, si erano dunque infilate lungo la via ed erano entrate nelle finestre aperte delle case, suonando

piacevoli e familiari alle orecchie di alcuni e mettendo invece in allarme qualche seguace del fascio. Anche la moglie Serena e i figli Giulio e Carolina, ai quali la notte calda rendeva difficile il sonno, le udirono: alla donna, preoccupata per quel marito sempre così avventato, suonarono però come portatrici di sventura.

Il giorno dopo la Questura di Reggio era già a conoscenza dell'episodio e inviava in via Maramotti la squadra della polizia politica. Perquisita la sua abitazione senza trovare



alcunché di compromettente se non un vecchio numero di un giornale comunista, accompagnato dalla disperazione della moglie e dai commenti dei vicini che si erano stretti davanti alla sua casa, il Mazzali fu caricato sul cellulare e portato alle carceri di Reggio Emilia. Egli vi rimase rinchiuso per tutto l'agosto successivo e fino all'8 settembre quando, riunitasi la Commissione Provinciale per i provvedimenti di polizia, senza andar tanto per il sottile, fu punito con la assegnazione al confino di polizia per tre anni.

Su come andarono le cose quella sera del 30 luglio abbiamo la versione che la Prefettura di Reggio E. inviò il 13 ottobre 1937 al Casellario Politico Centrale: "...verso mezzanotte, in Cavriago, il Mazzali Adelmo, incontrandosi con un vicino, si mise a discutere sui recenti fatti di Spagna. Era in istato di ubriachezza e manifestò la sua incredulità per le vittorie dei nazionali ed infine disse di essere capace di cantare bandiera rossa, della quale, in effetti, cantò alcune strofe. Il Mazzali inoltre, avrebbe anche detto che se avesse avuto un figlio, gli avrebbe



tagliato una gamba piuttosto che darlo al Duce. In casa del suddetto, ove venne operata una perquisizione, fu trovato un giornale intitolato *Il Comunista* edito a Roma nel 1922.

Il Mazzali, nell'interrogatorio reso, ha ammesso soltanto di avere cantato bandiera rossa. E' un vecchio sovversivo che, quando può, si dedica alla propaganda spicciola, e che, in istato di ubriachezza, è capace anche di violenze.

Per i motivi sopra esposti, con ordinanza della locale Commissione Provinciale in data 8 settembre u.s., venne assegnato al confino di polizia per anni tre, e destinato a Ventotene...".

Il confino a Ventotene, alle Tremiti, a Pisticci.

Poco dopo l'8 settembre 1937 il Mazzali venne dunque tradotto a Ventotene; ma le prime notizie sulla sua presenza nell'isola ci vengono da una informativa che il 21 gennaio 1938 la Prefettura inviò al Casellario Politico: "Agli effetti del servizio schedario pregiomi informare codesto Ministero che il confinato politico in oggetto non dà luogo a speciali rilievi con la sua condotta politica. In data 24.11.1937 è stato

denunciato alla Prefettura di Napoli a piede libero perché responsabile di rissa, ubriachezza e contravvenzione agli obblighi del confino".

Di carattere indisciplinato e ribelle, il Mazzali vive con grande insofferenza la sua condizione di confinato; non riuscirà mai a capacitarsi della sproporzione fra il "reato" commesso e la pena che gli è stata inflitta; vivrà sempre la sua situazione come frutto di una enorme ingiustizia.

Nel maggio del 1938 egli viene trasferito alla colonia di Tremiti dove continuerà a tenere "cattiva condotta", subendo ripetute carcerazioni per trasgressioni agli obblighi del confino, resistenza a pubblici ufficiali.

Le stringate note trimestrali sul Mazzali che la Prefettura di Foggia invia periodicamente al Casellario segnalano una lunga serie di arresti per non osservanza delle regole del confino, cattiva condotta, oltraggio violenza e resistenza agli agenti di P.S.

Internato per tutto il periodo della guerra

Il periodo di assegnazione al confino del Mazzali, interrotto come si è visto da frequenti carcerazioni, terminò ufficialmente il 1° di novembre del 1940.

Ma la libertà per lui non doveva arrivare: da un comunicato che il 19 aprile 1941 il Ministero dell'Interno invia al Casellario Politico apprendiamo che "il confinato politico Mazzali Adelmo in data 01.11.1940 è stato liberato dal confino per fine periodo e trattenuto come internato nella colonia di Tremiti per tutto il periodo della guerra".

La sua liberazione definitiva era dunque legata all'indeterminato giorno in cui sarebbe finita la guerra.

Non è dato conoscere le ragioni di questo assurdo provvedimento, del tutto arbitrario, non frutto di alcuna azione giudiziaria, che prolungò ad una data indefinita il suo internamento.

Si può a questo punto facilmente immaginare e comprendere lo stato di esasperazione e disperazione che attraversò il Mazzali in quel periodo: non a caso in soli quattro mesi, dal settembre 1941 al gennaio 1942, egli venne arrestato per ben tre volte per oltraggio e violenza verso agenti di P.S.

Il 22 novembre 1942 egli venne poi trasferito dalla colonia degli internati politici di Tremiti a quella di Pisticci (Matera).

E' solo dopo la caduta del fascismo, probabilmente nell'agosto del 1943, che il Mazzali venne liberato. Il 2 settembre ne dà notizia al Casellario la Direzione Generale della P.S.: "Per notizia comunicasi che il provvedimento d'internamento del nominato in oggetto è stato revocato".

Finalmente libero! Erano passati sei anni da quella calda sera di fine luglio del 1937!



Ma a Mazzali Adelmo, cui la vita non era mai stata facile, era riservata dal destino una prova ancor più dura e disperante di quelle che fino ad allora aveva dovuto affrontare: il figlio Giulio, partigiano della 76^a Brigata S.A.P. "A. Zanti", il 24 aprile del 1945, il giorno prima della Liberazione, a ventitré anni era rimasto ucciso presso Aiola in uno scontro con i tedeschi. Con lui erano caduti in combattimento Pioli Gabino e Melloni Alberto; altri quattro, Galli Otello, Poletti Giovanni, Tagliavini Fabrizio e Bonilauri Giancarlo, erano stati catturati e fucilati dopo efferate torture.

Adelmo a sua volta chiuderà la sua tragica esistenza a Cavriago il 22 marzo 1949.

NOTA: Le informazioni contenute in questo testo sono tratte dai documenti contenuti nel fascicolo personale del Mazzali Adelmo, conservato nel Casellario Politico Centrale, presso l'Archivio Centrale dello Stato a Roma. Il fascicolo porta il n. 129569 ed è contenuto nella busta n. 3172.

FOTO: Fascicolo di Adelmo Mazzali – ADELMO MAZZALI - Il Cippo collocato a Bibbiano sul confine con AIOLA di Montecchio(RE).

VIAGGIO IN ITALIA

un prodotto di BLOGFOOLK a cura di
CIRO DE ROSA,
SALVATORE ESPOSITO
ed autori vari

ediz. SQUILIBRI 2014

www.blogfoolk.com

La recensione di
PIERANGELO REVERBERI
è liberamente tratta dalla introduzione del libro.



Dal 2010 BLOGFOOLK è una realtà dell'informazione musicale di un *folk* aperto alla sperimentazione ed alla contaminazione in un mondo di interferenze e di trasmissioni sonore che costringono a ripensare le categorie interpretative. Una idea del *folk* che vuole tuttavia basarsi sul contatto col mondo della ricerca. Un laboratorio di informazione ma anche di approfondimento delle varie sfumature che musica popolare, folk, world e musica "altra", hanno assunto in questi anni.

Superata la soglia dei 100 numeri i redattori di blogfoolk CIRO DE ROSA e SALVATORE ESPOSITO hanno chiamato a raccolta alcune voci autorevoli della ricerca in ambito etnomusicale per realizzare un volume antologico che approfondisse alcuni dei temi.

Innovativa è stata da parte dell'editore "SQUILIBRI" la scelta di pubblicarlo gratuitamente in formato epub. Non casuale è stata anche la scelta del titolo: *VIAGGIO IN ITALIA*. Attraverso le voci di studiosi e di musicisti appartenenti a generazioni, regioni ed esperienze diverse gli interventi costituiscono un itinerario nella pluralità e partono da punti di vista anche distanti. Un denominatore comune è la riflessione su espressioni e pratiche musicali coinvolgenti diversi ambiti culturali.

In apertura Maurizio Agamennone si addentra nella lettura critica della pratica di ricerca che oggi deve fare i conti con sguardi plurimi sul piano ideologico, estetico, narrativo. Giovanna Marini ha osservato la musica popolare più dall'interno che con metodo scientifico. Ettore Castagna entra nel vivo della cultura popolare dell'Aspromonte greco con un'indagine diacronica che dagli anni Ottanta del secolo scorso giunge alla comunità di stagisti del ballo. Bruno Grulli pone in primo piano la ricerca come strumento di conoscenza ma, considerata la caducità della memoria popolare, avverte la necessità di aprire sempre di più le porte degli archivi. Roberto Sacchi non fa sconti alla musica live rock-pop-folk-blues che perde terreno tra le nuove generazioni legate a mutate tecnologie di fruizione musicale. Gualtiero Bertelli rievoca il suo lavoro di ricerca sul campo nella raccolta dei canti di Anguillara Veneta. Roberto De Simone ci riconsegna ampliata la poderosa messe di registrazioni da lui effettuate in Campania ma fa anche una dura critica alle politiche culturali istituzionali. Luigi Chiriatti esplicita i limiti della spettacolarizzazione e l'ignoranza delle fonti originali (qui ritroviamo il senso delle obiezioni sollevate in area emiliana) ma anche il fallimento dell'exploit salentino. Gastone Pietrucci, cantore de "La Macina", ci conduce nel mondo di canti di questua di area marchigiana. Marco Lutz tratta il tema dei canti mariani sardi, analizzati come pratica religiosa tra contesti tradizionali e riletture folk. Simona Frasca dà uno sguardo al *doo-wop* diffuso nella metropolitana di New York poco prima che scoppiasse la febbre del rock and roll. Chiude Sandro Portelli presentando uno dei progetti che sta realizzando il Circolo Gianni Bosio sulle musiche dei migranti.

UTRICULUS

Semestrale della Associazione Culturale
CIRCOLO DELLA ZAMPOGNA

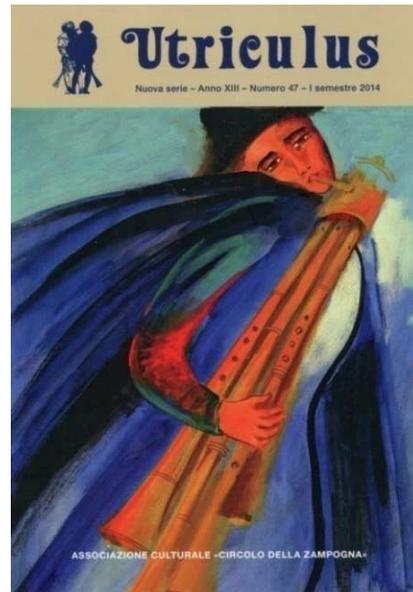
Scapoli (Isernia - Molise) - a cura di:

Antonietta Caccia
Mauro Gioielli

ANNO XIII - N.47 - primo semestre 2014

WWW.zampogna.org
circolo@zampogna.org

Recensione a cura di:
PIERANGELO REVERBERI



Dopo un periodo di interruzione che durava dal 2008 riappare UTRICULUS. La rivista semestrale pubblicata dal CIRCOLO DELLA ZAMPOGNA di Scapoli (Isernia), curata da ANTONIETTA CACCIA e da MAURO GIOIELLI, le due anime trainanti del periodico, si presenta con una NUOVA SERIE ed in veste rinnovata.

In apertura l' editoriale della Caccia mette in luce le difficoltà in cui hanno navigato in questi anni la rivista, il circolo ed il museo che però ha ora ottenuto il riconoscimento dell' UNESCO. Come saggio d'apertura troviamo, di Bruno Grulli, una circostanziata ricognizione tra LE PIVE DEL NORD ITALIA che coglie la memoria di tali strumenti fuori dalle quattro aree forti (ticinese, baghet, musa, piva emiliana).

Di seguito Vincenzo Marasco e Antonio Giordano illustrano la realtà della ZAMPOGNA AI PIEDI DEL VESUVIO, una insolita zona per lo strumento che si è lì insediato solo agli inizi del Novecento. Ritorna anche Mauro Gioielli con la storia di DUE ZAMPOGNARI MOLISANI MORTI A NAPOLI DURANTE IL COLERA DEL 1836. E ritorna anche Antonietta Caccia con un bel lavoro sulla ZAMPOGNA, I MIETITORI E IL CANTO A "METENZA" (mietitura). Angelo Bavarò redige una panoramica sugli avvenimenti e sulle attività del museo e del Circolo nel periodo di silenzio di Utriculus (2008 - 2013) che sono state tante e qualificanti. Alla trascrizione di Ivana Rufo di un salterello tramandato da Nicola Maniscalco segue la storica MISCELLANEA ZAMPOGNARA curata da Mauro Gioielli come sempre ricca di informazioni; ci colpisce di essa l'ultimo punto dove da un dizionario pubblicato a Milano nel 1826 la cornamusa scozzese è apertamente detta "piva".

Come anticipato nell' editoriale Utriculus vuole aprirsi anche ad altri temi della musica popolare ed in forza di ciò Mariella Brindisi ci parla di una CHITARRA RITROVATA mentre Vincenzo Lombardi con RISONANZE SIMPATICHE riparte da quella chitarra battente per allargarsi ad un mondo di musiche e musicanti che connettono il Molise con le Puglie ed infine Salvatore Villani argomenta su quel PREZIOSO RITROVAMENTO entrando nei dettagli tecnici dello strumento.

Ultimo saggio è quello di Alessandro Testa che elenca le FONTI SUI CARNEVALI DI SCAPOLI E CASTELNUOVO AL VOLTURNO.

Chiude questo interessantissimo numero di Utriculus la rubrica BIBLIOTECA che raccoglie approfondite recensioni di libri e riviste, riguardanti le materie trattate, iniziando dal nostro opuscolo.

DAL SALTARELLO ALLA MOTOCICLETTA

Storia di una passione, di un percorso e dell'Italia che amiamo

di NUNZIA MANICARDI



Non saprei dire, esattamente, come sia cominciata. Ricordo delle notti buie nella periferia romana di Tor Sapienza dove Marisa Patulli, attrice e danzatrice, ci insegnava i rudimenti dell'antico branle. Ci tenevamo per mano, timidamente, e, trascinando goffamente i piedi, facevamo ruotare il nostro cerchio impercettibilmente sempre più verso sinistra al suono altrettanto sgraziato di un vecchio registratore a cassette. Era l'inizio degli anni '80, forse proprio il 1980, e io stavo cominciando a conoscere le delizie del ballo popolare.

Non ero capitata lì per caso: piovuta nel 1978 dalla natia, noiosetta Modena nella splendida splendente Roma, dopo i primi tempi di inebriante scoperta di quel giardino delle meraviglie che è la Città Eterna mi ero resa conto che dovevo comunque dare un indirizzo più preciso alla mia vita per non disperdere senza costrutto anni, energie, speranze e possibilità. La soluzione mi era arrivata

attraverso un trafiletto di giornale caduto del tutto casualmente sotto i miei occhi: parlava del corso di danze antiche e popolari che si teneva a Tor Sapienza, distante anni luce dalla mia casettina sulla Via Cassia. Un'illuminazione. Inforcata la mia superusata Fiat 500, avevo sfidato le distanze, le tenebre e gli orchi in agguato per andare ad afferrare le mani di due sconosciuti, uno a destra e uno a sinistra, e poter strisciare con loro, impercettibilmente, sempre più verso sinistra fino al clic della fine della registrazione. Poteva sembrare una cosa da nulla, ma in realtà avevo trovato il filo della mia esistenza: stavo imparando ad abbinare i miei studi di musica al mio interesse per la sociologia. Il mio diploma in Pianoforte (e il mio ruolo di docente di Musica) con la mia laurea in Filosofia (tesi in Sociologia sulla controcultura).

Da allora è stato tutto un crescendo: al corso, brevissimo, di Tor Sapienza ha fatto seguito quello al mitico Circolo "Gianni Bosio" in Via dei Sabelli, a San Lorenzo (stavolta nel caldo quartiere popolare a ridosso della breccia di Porta Pia) dove, invece del branle, mi sono dedicata ai balli sardi. Tanto, anche in quel caso, bisognava tenersi per mano e far ruotare il cerchio sempre più verso sinistra... Ma al Circolo "Gianni Bosio" il registratore non faceva mai clic. Non appena smettevamo su ballu, si udivano altri suoni, di voci, di strumenti, di ritmi che fino a quel momento non avevo mai sentito. Dai balli sardi sono passata a quelli greci, forse ce li

insegnava Donata Carbone... e allora la situazione ha cominciato a farsi davvero interessante. Bisognava, quando si era capofila (o anche chiudifila), sventolare in aria un fazzoletto, e stavolta si stava non più in cerchio ma a semicerchio. E anch'io cominciavo ad aprirmi e, sempre per mano, ci muovevamo ancora verso sinistra ma sempre più in fretta, sempre più accaldati, con gli occhi lucidi, il ritmo incalzante, i piedi sollevati, scalpitanti.... E adesso toccava ai balli saltati della mia Emilia-Romagna, che Dina Staro ci insegnava passando con la massima disinvoltura da una giga a un saltarello romagnolo, da una manfrina a un manfrone. Curioso, no?, che fossi dovuta andare fino a Roma nei pressi di Porta Pia per imparare quello che ballava mia nonna a Cavezzo, nella Bassa modenese!

Ma non era ancora sufficiente... Si era mosso qualcosa, dentro di me, che come una droga richiedeva dosi sempre più frequenti e massicce di ritmi, colori, espressività, creatività... Ci voleva la tarantella!

Tarantelle, tammurriate, saltarelli, ballarelle... Che bello impararli e poi ballarli con Donatella Centi, che riusciva con quelle sue movenze feline a farci palpitare desiderosi di saperci esprimere come lei!

Ancora oggi non posso non fremere quando sento un battito di nacchere, uno scuotere di sonagli del tamburello, un'eco profonda della grande tammorra. Era scoppiato l'amore, la passione, l'incanto.

Ricordo un'altra notte, sul piazzale retrostante dell'Isola Tiberina. Era agosto, Roma vibrava anch'essa di luci e di profumi e noi abbiamo ballato proprio lì, nel cuore dell'Urbe. Come si fa a non innamorarsi per tutta la vita? E poi quella volta a Trisulti, dirimpetto ad un'abbazia millenaria appollaiata sulle superbe montagne della Ciociaria, a ruotare in una ballarella preistorica con gli ultimi dieci abitanti superstiti di un gruppetto di casupole... Andavo perfino in certi garage romani dove qualche inurbato dall'Abruzzo o dalle Marche ogni tanto suonava l'organetto e mi insegnava altri passi o in certe trattorie di Trastevere dove, finita l'ora dei clienti, il padrone tirava giù con un colpo secco la serranda e dentro si spostavano a lato dei muri tutti i tavoli e si andava avanti, solo per amici e pochi "iniziati" come me, a ballare – perfino al suono di una zampogna!, ma nessuno da fuori ha mai protestato – fino all'una, alle due di notte. Sempre saltarelli, tarantelle, mescolati con l'indispensabile ballo liscio che però aveva un sapore diverso da quello romagnolo. E per entrare ancora di più in questa meravigliosa avventura mi sono spinta fin sull'altopiano di Amatrice, nel cuore dell'Abruzzo selvatico che Mussolini volle, in quel punto, trasformare in Lazio reatino e che da allora ha riversato milioni di tonnellate di spaghetti sulla Capitale, in tutta Italia e nel mondo. Sempre con la mia vecchia 500 (che avevo recuperato a caro prezzo dopo che qualcuno aveva avuto la faccia tosta di rubarmela) e, ultima novità, con il primo figlio in grembo. Ferragosto 1982. Perché nel frattempo era arrivato anche l'amore in carne ed ossa, anch'esso scaturito dall'ambiente della musica popolare, e questo amore stava già dando i suoi frutti (ci sarebbe stato, cinque anni dopo, anche un secondo figlio). Via noi tre soli – io, la 500 e il frullio leggero che allora udivo soltanto nel mio cuore – per andare alla festa del paese, dietro al camion tirato da un trattore su cui suonavano i musicisti del posto (organetti a volontà) mentre uomini e donne si alternavano nel vorticoso saltarello che stronca dopo trenta secondi ogni abitante di città.

Nel frattempo riportavo tutto questo dentro la scuola dove insegnavo: insegnavo fuori, tenendo anch'io corsi di ballo, e insegnavo dentro, inoculando nei miei tanti alunni il germe dell'etnico, parola allora misteriosa e anche un po' paurosa per via di quell'incontro di consonanti per noi italiani un po' scortese. Facevo cantare "Donna lombarda", ballare la farandola, distinguere una piva da una zampogna. Insieme a Bach e a Mozart, naturalmente, quasi in un delirio di onnipotenza musicale. Con il padre dei miei futuri figli si susseguivano anche concerti ovunque, dal FolkStudio 35

di Roma (dove l'avevo conosciuto) alle piazze di mezza Italia dove spesso mi esibivo ballando anche sul palco con Gisella e con altri occasionali compagni. Anni indimenticabili.... e come sarebbe possibile?



Poi ho cominciato a scrivere. Sul "Cantastorie" di Giorgio Vezzani e Gian Paolo Borghi. Primi articoli (ce n'è stato uno anche sui poeti a braccio dell'area laziale, che sono andata a cercare a casa loro). Ricercavo e spedivo da Roma a Reggio Emilia. Quasi buffo. Ancora più buffo quando si pensi che nel corso di un mio ritorno a Modena sono andata sull'Appennino modenese a Riolunato per il Maggio e anche lì ho registrato e raccolto, prima che scomparisse per sempre, quello che restava dei balli locali. È stato lì che ho conosciuto Bruno Grulli.

Non mi sono più fermata. Via via ho trasferito la mia frenesia di vivere dai piedi alle mani: perché in realtà la mia vocazione è sempre stata quella di scrivere e grazie alla musica popolare sono riuscita davvero a trovare il bandolo della matassa. Troppo lungo sarebbe adesso rievocare tutto il percorso che da Roma mi ha riportata a Modena – scelta del tutto volontaria – con la mia famiglioletta dopo un'altra laurea in Lettere con tesi in Storia della Musica (ma sulla musica irlandese!). Percorso che mi ha fatto avere l'idea di fondare la Collana dell'Arnaldo Forni intitolata "Tradizioni Musicali" dove per la prima volta è stato superato lo steccato fra musica colta e musica popolare. 22 volumi, di cui 4 miei. E via così, anche dopo il ritorno ai patri lidi. Ricerche (ho personalmente trascritto e pubblicato 570 canti popolari!), insegnamento a scuola e fuori, pubblicazioni, organizzazione di mostre... I miei figli hanno avuto come ninnananna i canti delle mondine, i loro primi giochi sono stati scanditi dal canto dei battitori di pali della laguna veneta o, in alternativa, dalle grida dei cavatori di marmo di Carrara. Era bello così, restava entusiasmante e probabilmente lo è stato anche per loro visto che entrambi sono diventati musicisti (di musica reggae, che è altrettanto entusiasmante).

E allora, mi ha chiesto qualcuno, com'è che a un certo punto hai smesso di ballare e sei saltata su una motocicletta? D'epoca fin che si vuole, ma pur sempre una motocicletta. Un cilindro, un pistone, una biella, un albero motore, una forcella... di sicuro non un organetto o is launeddas! Ma com'è, allora, che sono balzata in sella a questa motocicletta d'epoca a raccontare le gesta gloriose ma ormai dimenticate dei nostri eroi-piloti ed eroi-costruttori, tecnici e progettisti?

La storia ad episodi è troppo lunga e qui non interessa. Posso dire che anche in questo caso è venuta fuori quasi da sola, seguendo quello svolgersi del filo che rende la vita tanto affascinante, quel destino che va capito, assecondato, lasciato fluire... Insomma, stavo pubblicando un libro sui Musei di Modena e provincia, dopo averli ricercati uno ad uno e visionati di persona dall'Abetone alla Bassa, e fra tutti (ed erano tanti) mi sono resa conto che quelli a carattere motoristico, in particolare il Museo Stanguellini, erano quelli che scatenavano i più entusiastici commenti, sia fra chi me ne parlava che fra chi li visitava.

Catturata irresistibilmente da questo impeto così inconsueto nei modenesi che mi avvolgeva come un turbine di calore, ho fatto subito seguire un libro su Stanguellini. Ed era... un libro che mancava! Perché, nonostante tutti i risultati di

eccellenza conseguiti dall'elaboratore modenese, su di lui un libro ancora non era stato scritto. Inutile dire che ha avuto molto successo.

Sempre più scalpitante, ho scritto altri libri: su Ferrari (da me definito "diabolico"), su Adolfo Orsi proprietario modenese della Maserati, sul Circolo della Biella, su tanti altri costruttori che qui forse non dicono niente a nessuno ma che hanno fatto grande il nome dell'Italia nel mondo. Portando a galla non più ritmi, canti e passi di danza a rischio di estinzione, ma stavolta quella stessa cultura motoristica che non finiva di stupirmi per la passione che riusciva a scatenare in ogni persona che avvicinavo e conoscevo. A qualunque titolo, purché fosse... "motore"! In senso reale e in senso metaforico.

Così, come già era successo con la musica popolare, anche in questo caso non mi sono più fermata. Quando poi ho tratto alla luce il primo costruttore motoristico modenese – che non era Enzo Ferrari, come si era sempre creduto, bensì un certo Vittorio Guerzoni delle Moto Mignon, famoso negli anni '20 ma poi completamente sommerso dalla polvere del tempo e dalla piaggeria dei commentatori – sono stata letteralmente presa d'assalto dagli appassionati non più delle quattro ma delle due ruote che in me hanno cominciato a vedere un punto di riferimento importante.

Motociclisti romagnoli, frementi e indomiti, sangue caldissimo, mangiate pantagrueliche, raduni motoristici vibranti di emozioni e commozioni... Non si può comprenderlo se non si appartiene, vecchi o giovani, a quel mondo che il motore concretizza ma che in realtà non è la mistica della meccanica e del rombo o della velocità fine a se stessa ma sentimento allo stato puro che la meccanica – la creazione artistica dell'uomo pratico – simboleggia al più alto grado.

Quindi, a ben vedere, la verità è che dentro i motori ci sono finiti per gli stessi identici motivi per cui ero andata quella sera di tanti anni prima a Tor Sapienza. Sono gli stessi motivi che condividono tutti quelli che, come in una super-società segreta sovranazionale, mondiale, interplanetaria, cosmica ecc., appartengono alla casta degli irriducibili. Ballo e musica popolare, rombo delle moto d'epoca... Che differenza c'è? Tammorra e tubo di scappamento hanno lo stesso ritmo.

Quello di chi non cede, di chi vuole continuare ad esistere, di chi non vuole farsi omologare. La melodia è sempre la stessa: quella della vita che valga la pena di essere vissuta. E poi... chi l'ha detto che non ballo più?

*Foto. Nell'ordine: Periodo romano anni '80
- Riolunato (MO) 1982 -
- Periodo moto, Modena 2009-2013*

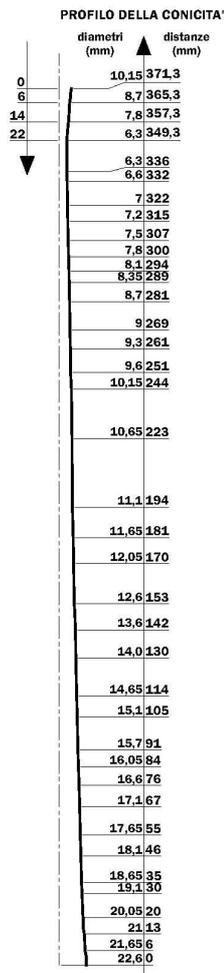


CORREZIONI

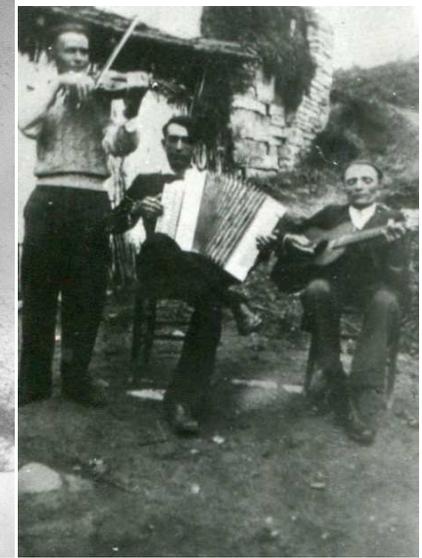
--Qualcuno avrà ricevuto il **n.5 di APRILE** della pdc con una incongruenza nel lavoro di **ANTONIO FANELLI**: il pezzo inizia a pag.10 con la frase : " Non è facile....." e prosegue per 9 righe fino a "ultimi decenni" ; la frase viene poi ripetuta verso la fine di pag.:12. In realtà il pezzo comincia da:"Nel 1988 a Campi Bisenzio..." e tutto quello che ci sta prima va cancellato. Ce ne siamo accorti dopo che un primo blocco di mail era stato lanciato. Ci scusiamo con l'autore che ci perdonerà di sicuro....altrimenti la PdC che opuscolo rudimentale sarebbe.....!!!!.....

--Nel fare i raffronti tra le misure interne dei chanter DANIELE BICEGO ci segnala alcuni piccoli errori contenuti nella PdC n.74/2012 Vecchia Serie:

- a) inversione di dati : a pagina 38 ci sono le misure del chanter della piva Guizzi; la distanza tra l'ultimo foro in basso e la terminazione della campana è 68 mm. e non 86 mm.
- b) nel disegno della piva Borella, a pagina 34, nel rilievo del cono interno al diametro 16,05 la distanza è 88 e non 8,8
- c) a pagina 12, nel profilo interno della Mareto, all' altezza 47,5 non viene indicato il diametro; il profilo viene sostituito dal seguente più ricco di rilevazioni.
NB.: le misurazioni sono state fatte dai due estremi.



.....prossimamente.....



LA PIVA DAL CARNER

Opuscolo rudimentale di comunicazione a 361°

TRIMESTRALE - esce in Gennaio - Aprile - Luglio - Ottobre

ANNO 2° - n.6 : luglio 2014(36/87)

c/o BRUNO GRULLI

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

E MAIL: bruno.grulli@gmail.com

REDAZIONE:

---**Bruno Grulli** (proprietario e direttore),

---**Paolo Vecchi** (Direttore Responsabile)

---**Giancorrado Barozzi, Marco Bellini, Gian Paolo Borghi, Antonietta Caccia, Franco Calanca, Stefania Colafranceschi, Luciano Fornaciari, Ferdinando Gatti, Luca Magnani, Remo Melloni, Silvio Parmiggiani, Emanuele Reverberi, Pierangelo Reverberi, Paolo Simonazzi, Placida Staro, Andrea Talmelli, Riccardo Varini.**

--- **Alla memoria: Gabriele Ballabeni, Claudio Zavaroni**

COPERTINA DI **FERDINANDO GATTI**

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

Tutti i diritti sono riservati a: LA PIVA DAL CARNER.

Il permesso per la pubblicazione di parti di questo fascicolo deve essere richiesto alla edazione della PIVA DAL CARNER e ne va citata la fonte.

Copie cartacee della Piva dal Carner n. 6/2014 sono depositate alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, alla Biblioteca Nazionale di Firenze, alla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, alla Fondazione Museo Ettore Guatelli di Ozzano Taro (PR), alla Biblioteca Angelo Umiltà di Montecchio Emilia, al Circolo della Zampogna di SCAPOLI(IS) e ad altre biblioteche.

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

Direttore Responsabile: PAOLO VECCHI

LA STESURA DEFINITIVA DI 40 PAGINE E' STATA CHIUSA IL 5 luglio 2014 ore 20,00 E
LANCIATA ALLE ORE 20,30 DEL GIORNO MEDESIMO