

Coi nostri strumenti: la tradizione delle Quattro Province dall'artigianato alla festa

Gnoli, Claudio; Biella, Valter; Cavenago, Michele; Debattisti, Fiorenzo; Rolandi, Paolo

Erstveröffentlichung / Primary Publication

Monographie / monograph

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gnoli, C., Biella, V., Cavenago, M., Debattisti, F., & Rolandi, P. (2016). *Coi nostri strumenti: la tradizione delle Quattro Province dall'artigianato alla festa.* <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-48868-1>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.



Coi nostri strumenti

Claudio Gnoli

**Valter Biella Michele Cavenago
Fiorenzo Debattisti Paolo Rolandi**

Coi nostri strumenti

**La tradizione delle Quattro Province
dall'artigianato alla festa**

Claudio Gnoli

con la collaborazione di
Valter Biella, Michele Cavenago,
Fiorenzo Debattisti, Paolo Rolandi

www.ssoar.info

2016

© degli autori, tutti i diritti riservati

Prima edizione

Le informazioni sono state ovunque riportate con attenzione e cura. Trattandosi però di ricerche ancora aperte e basate largamente su fonti orali, imprecisioni e incompletezze sono certamente suscettibili di correzioni. Saremo grati a chi le segnalerà a scritur@gmail.com e ci impegnamo a integrarle in successive edizioni.

Composto in caratteri Garamond con Open Office

ISBN 979-12-200-1491-5

In copertina: Matrimonio di Felice e Antonia Albertazzi con Gianfranco Brignoli "Barbetta" al piffero e Dante Tagliani alla fisarmonica, Fego (Santa Margherita di Staffora, PV) 3 agosto 1974 (archivio Debattisti; ricerca di Luigi Masanta)

Sommario

con collegamenti ipertestuali dai titoli dei paragrafi al testo

Benvenuto

Il territorio

- Il Monte Lungo
- I dialetti
- Pelli sulle mulattiere

Una storia che continua

- Origini dei nostri strumenti
- I tubatori di palazzo
- Pifferi e cornamuse del popolo
- L'epopea del Draghino
- Gli eredi della Chiave
- I brigiotti
- Nostalgie della musa
- La scoperta delle Quattro Province
- La via piacentina
- I tradizionalisti
- A scuola di piffero
- Uno strumento del futuro

Le funzioni sociali

- Il giorno della festa
- Le ricorrenze del calendario
- Gli eventi personali
- Hai visto il lupo

Gli strumenti

- Le ance
- Il piffero delle Quattro Province
- La musa e altre cornamuse
- Flauti
- La fisarmonica a Stradella
- Altri strumenti

Le musiche e le danze

Bujasche e altri canti
Musiche festive e cerimoniali
 Stranot
 Levata di tavola
 Sestrina
Il passo saltato
Dalle riunde alle gighe
Coreografie in cerchio
 Piana
 Monferrina e alessandrina
 Corrente
 Gigone e altri girotondi
Contraddanze
 Giga a due, giga a quattro
 Bisagna e gambolena
 Perigordino
 Carmagnola e farandola
Danze pantomimiche
 Povera donna
Coreografie in coppia chiusa
 Polca a saltini
 Mazurca
 Valzer
 Tango e danze nordamericane
Danze giocose
Le fonti del repertorio da piffero
Il recupero delle danze

Congedo

Saluti da Casale Staffora

Riassunto

Basandosi sia su testimonianze originali sia sui documenti già pubblicati, questo testo illustra la tradizione musicale tuttora viva nell'Appennino delle Quattro Province, il territorio montano compreso fra Genova e l'Oltrepò. Suoi elementi peculiari sono il piffero, un oboe popolare costruito e praticato sul posto, la musa, cornamusa che in passato lo accompagnava, e la fisarmonica, che ha sostituito la musa dalla prima metà del Novecento. Le origini di strumenti e usi sono da riconnettere ai materiali impiegati dalla cultura contadina e ai contatti commerciali veicolati dalle carovane di muli che percorrevano questi monti collegandoli, in particolare dal Basso Medioevo, da un lato al porto di Genova e all'Oriente e dall'altro alle fiere francesi e fiamminghe. Per gli ultimi secoli abbiamo notizia di una scuola di maestri pifferai che hanno trasmesso oralmente la loro arte fino ai suonatori contemporanei. Costoro guidano tuttora le feste dei paesi delle alte valli, nelle quali si esprimono una sana socialità e la pratica tradizionale degli antichi canti – bujasche, stranot... – e danze – piana, alessandrina, monferrina, giga a due, giga a quattro, povera donna, perigordino, polca a saltini, mazurca, valzer... L'insospettata ricchezza di questo patrimonio culturale e umano induce tanto a praticarlo quanto a interrogarsi sui suoi ruoli nel mondo globalizzato in cerca di nuove identità.

Abstract

Based on both original accounts and published documents, this work describes the musical tradition still flourishing in the Four Provinces Apennines, the mountain region between Genua and Oltrepò. Among its peculiar features are the piffero, a folk oboe constructed and played on the ground, the musa, a bagpipe that accompanied it in the past, and the accordion, that replaced the musa in the first half of the 20th Century. The origins of instruments and customs have to be related to materials used by rural culture and to commercial contacts conveyed by mule caravans, which traversed these mountains and connected them, especially since the Late Middle Ages, to Genua harbour and the Orient on one side and to French and Flemish fairs on the other side. For the last centuries we know about a school of piffero masters who have transmitted their art orally until contemporary players. They still lead the village feasts in the high valleys, which express a sound sociality as well as the traditional practice of old songs – bujascas, stranots... – and dances – piana, alessandrina, monferrina, giga a due, giga a quattro, povera donna, perigordino, skipping polka, mazurka, waltz... The unexpected richness of such cultural and human heritage leads both to carry it out and to wonder about its roles in our globalized world looking for new identities.

Abrégé

Basée à la fois sur des témoignages originaux et sur des documents édités, cette œuvre traite de la tradition musicale toujours vivante dans l'Apennin des Quatre Provinces, pays montagneux situé entre Gênes et l'Oltrepò. Parmi ses composantes spécifiques se trouvent : le piffero, un hautbois populaire confectionné sur place ; la musa, cornemuse qui autrefois accompagnait le piffero et l'accordéon qui remplaça cette dernière dans la première moitié du 20^{ème} siècle. Les origines et usages de ces instruments sont à mettre en relation d'une part avec les matériaux employés par la culture paysanne et d'autre part avec les contacts commerciaux permis par les caravanes de mulets qui parcouraient ces montagnes (particulièrement dès le Moyen-Age central) en les reliant au port de Gênes et à l'Orient d'un côté et aux foires françaises et flamandes de l'autre. En ce qui concerne les derniers siècles nous avons connaissance d'une école de maîtres pifferistes qui ont transmis oralement leur art jusqu'aux musiciens contemporains. Ceux-ci guident toujours les fêtes de village dans les parties les plus hautes des vallées où s'exprime une socialisation équilibrée et se pratiquent, traditionnellement, des anciens chants : bujascas, stranots... et des danses : piana, alessandrina, monferrina, giga à deux, giga à quatre, povera donna, perigordino, polka sautillée, mazurka, valse... La richesse insoupçonnée de ce patrimoine culturel et humain conduit tant à le pratiquer qu'à s'interroger sur ses rôles dans un monde globalisé en quête d'identités nouvelles.

Benvenuto

Inviteremo amici e parenti,
suoneremo coi nostri strumenti,
suoneremo coi nostri strumenti
e la sposina faremo danzar.

Sono versi di una ballata popolare di cui esistono in Italia varie versioni. In questa, ancora diffusa nelle valli appenniniche a sud della pianura pavese, il canto si è aperto con una proposta di matrimonio¹.

La seconda strofa, che abbiamo riportato in apertura, ci offre un'immagine efficace dell'insieme di espressioni culturali – le relazioni familiari e sociali, la musica, la danza –, collegate funzionalmente fra loro, che per secoli hanno scandito la vita delle comunità contadine di queste regioni. È normale infatti che la celebrazione di un matrimonio, o di un altro evento importante, venga festeggiata con un ballo animato da suonatori appositamente convocati. Gli strumenti musicali e le danze non sono dunque esibiti per qualcun altro, come oggi siamo troppo abituati a supporre, ma esprimono semplicemente la gioia di partecipare a un momento significativo per la collettività.

Nel caso dell'area di cui vogliamo parlare, e che chiameremo delle *Quattro Province*, il secondo verso acquista un ulteriore significato: gli strumenti musicali sono

1 "Le carrozze son già preparate | e i cavalli son pronti a partire: | dimmi ohi bella se tu vuoi venire | a fare il viaggio di nozze con me. || Inviteremo amici e parenti [ecc.] || Appena via la compagnia | lui l'abbraccia e le dice «sei mia», | lui l'abbraccia e le dice «sei mia | e questa notte tu dormi con me.» || Appena giunta nella stanzetta | lei si getta sul letto piangendo: | «Mamma mia, è giunto il momento | di soffrire le pene d'amor! || La mattina mi alzo alle nove | con la faccia color del limone | e mi lavo con acqua e sapone | per smaltire quei baci d'amor...» || «Nel giardino tu sei la mia rosa, | nel lettino tu sei la mia sposa, | nel baciarti io sento una scossa | ed una scossa io sento nel cuor.»"

"nostri" non soltanto in quanto posseduti dai suonatori, ma anche in quanto costruiti, diffusi e apprezzati specificamente in questo territorio. L'elemento più originale nella tradizione popolare delle Quattro Province, altrimenti analoga a quelle di altri territori, è infatti la presenza di strumenti ad aria messi a punto e praticati esclusivamente qui, da diversi secoli, da artigiani e suonatori locali. Il piffero, la musa e per certi aspetti anche la fisarmonica rappresentano elementi fortissimi di appartenenza a una cultura tradizionale, che è fatta naturalmente anche di molti altri aspetti della vita: dalle pratiche agricole ai modi di salutarsi e scambiarsi notizie, dalle espressioni dialettali alla rete dei collegamenti commerciali tra le valli, fino alle relazioni umane che vi si sono intessute lungo le generazioni.

Tutte queste componenti di una cultura trovano una sintesi espressiva nei momenti comunitari sanciti dalla musica *dii pinfri*, fra i quali la festa di matrimonio è forse quello ricordato con maggiore nostalgia da chi vi ha partecipato, è tema di numerosi canti ed è rappresentato in forma allegorica nella mascherata che culmina con la danza della povera donna.

L'altro aspetto straordinario della tradizione delle Quattro Province, nel contesto contemporaneo così profondamente cambiato in séguito all'abbandono della vita contadina, sta nella continuità che ha miracolosamente saputo mantenere: di fatto si tratta di una tradizione vivente, che anche oggi è possibile osservare – o meglio a cui è possibile partecipare, dal momento che non si tratta di una ricostruzione volta a mostrare a un pubblico passivo un ennesimo spettacolo. La tradizione delle Quattro Province continua a vivere, e inevitabilmente ad evolversi nei nuovi contesti del mondo moderno, ché immutabili sono soltanto le forme già morte.

Questo testo è dunque un invito a conoscere una realtà attuale, attraverso il mezzo della lettura ma anche attraverso l'esperienza diretta. Se da un lato le notizie culturali e storiche possono aiutarci a interpretare più consapevolmente quello che vediamo, dall'altro è probabilmente impossibile rendere appieno in uno scritto le atmosfere e i sapori della vita del posto. È la questione esistenziale che ci pose un

importante informatore nel momento in cui ci stava accogliendo in casa sua, regalando preziose testimonianze delle questue primaverili e perfino, da estraneo, invitando a cena: ma perché – ci chiese a un tratto fermandosi e guardandoci in faccia – vuoi scrivere queste cose, se tanto non si riuscirà mai a descrivere quello che per noi è stato il viverle?²

Chiudete il libro, dunque, prendete la corriera e raggiungeteci nelle Quattro Province.

2 Franco Mela "Frank" (1961-) di Santa Maria di Bobbio; da lui l'autore principale ha poi avuto il soprannome di *u Scritur*, "quello che scrive" in quanto è solito annotare le notizie che gli vengono riferite.

Il territorio

*Sõ nasid su là in mezz ar mōnd:
sunava òn legn coi büzz neigr e birōnd...³*

3 I versi all'inizio dei capitoli, nel dialetto di Bobbio, formano la giga *I Musetta* scritta e musicata da Ettore Lòsini "Bani", che sintetizza mirabilmente la sua esperienza di suonatore: "Sono nato lassù in mezzo al mondo: | suonava un legno coi fori neri e rotondi, | seguivamo Giulitti e Giuvanen | da Varzi a Bobbio, all'osteria di San Martino | e in una cantina piena di buon vino | ho incontrato un uomo che suonava la fisarmonica. | E gira e gira, e vola la scarpetta: | «venite a ballare che suonano i *musetta*!»... | Passano gli anni in giro fra i monti, | ci siamo ritrovati mondo e paese e mondo". Una delle sue rare esecuzioni è documentata ne I maestri di Bani, in *You tube. Dove comincia l'Appennino*, youtu.be/UDP7K_BjIKM 2011-.



Il Monte Lungo

La vicenda che ci proponiamo di raccontare si svolge nell'area montuosa compresa fra la città di Genova e la pianura Padana, al margine della quale sorgono Novi Ligure, Tortona, Voghera, Piacenza. Oggi quest'area viene identificata con il nome di Quattro Province, perché il suo centro si trova proprio dove si congiungono i territori provinciali di Genova, Alessandria, Pavia e Piacenza, e perciò regionali della Liguria, del Piemonte, della Lombardia e dell'Emilia-Romagna.

Da questo punto di vista, sembra dunque trattarsi di una terra alquanto frammentata e marginale; ma alla frammentazione amministrativa corrisponde invece una significativa unità culturale, che si esprime specialmente in una tradizione musicale: infatti man mano che ci si porta nei paesi alti, che vivono a contatto gli uni con gli altri più che con le località inferiori delle loro valli, i passi e le coreografie delle danze popolari si assomigliano sempre di più, e aumenta la passione degli abitanti per le musiche da piffero. Un'identità culturale le cui manifestazioni sono già documentate in diversi studi⁴, ma non ancora esposte in modo sintetico, organizzando in forma lineare le molteplici informazioni disponibili, come qui proveremo a fare.

La coesione culturale ha radici nell'economia dell'area, a sua volta dipendente dalla situazione geografica. La catena montuosa dell'Appennino si origina poco ad ovest di Genova: secondo la convenzione scolastica in corrispondenza del passo di Cadibona, ma per i geologi nella zona più orientale fra i passi del Turchino e della Bocchetta, perché è qui che si trovano le discontinuità con le rocce di tipo alpino⁵. E nel suo primo tratto l'Appennino offre valichi a quote molto basse, fra i 450 e i 700 metri sul livello del mare (passi dei Giovi, della Crocetta d'Orero, della

4 Vedere la bibliografia man mano citata, in particolare nel paragrafo [La scoperta delle Quattro Province](#).

5 Marco Salvo - Daniele Canossini, *Guida dei monti d'Italia. 57: Appennino ligure e tosco-emiliano*, Club alpino italiano-Touring club italiano, Milano 2003, p. 29.

Scoffera), che hanno incoraggiato fin da tempi molto antichi, con certezza almeno dal 600 a.C., il loro utilizzo per le comunicazioni e i commerci fra la Riviera e la pianura⁶.

Da questo basso crinale est-ovest a ridosso della costa, che fa da spartiacque fra il mar Ligure e il bacino Padano, si distacca in direzione nord una ramificazione assai più poderosa, che ha la sua prima cima importante nel monte Àntola (1597 m)⁷, e prosegue con il Carmo, l'Alféo (leggermente defilato a est), il Legnà, il Cavalmurone e il Chiappo; da qui si divide in tre catene terminali: quella occidentale con i monti Ebro, Panà e Giarolo; quella centrale con i monti Garavé, Bagnolo e Boglélío; quella orientale con i monti Lésima (il più alto del gruppo, a 1734 m), Pénice e Calenzone. Un crinale parallelo corre poco più ad est, dal monte Càucaso attraverso il Gifarco fino al Dego; e ancora più in là, ai limiti orientali della nostra zona, sorgono le cime dell'Aiona, del Penna, del Maggiorasca (che tocca i 1804 m) e del Bue.⁸

6 In prossimità della Crocetta d'Orero, ai Nesci, è stato ritrovato un recipiente con 768 monete di epoca romana iniziale (IV-II secolo a.C.) imitanti quelle della colonia greca di Marsiglia, che suggeriscono la presenza di un luogo di culto o comunque strategico (Gabriella Airaldi, *Storia della Liguria. 1: Dalle origini al 1492*, Marietti, Genova-Milano 2010).

7 La lunga storia del rapporto privilegiato con l'Antola delle genti del Genovesato è documentata da Alessio Schiavi, *Siamo andati in Antola: storia, immagini, ricordi del monte tra Scrivia, Trebbia e Borbera*, Cromia, Pavia 2011.

8 I nomi delle cime sono spesso ricchi di significati. *Giarò'* significa "ghiaioso". Il Chiappo, associabile a *ciappa* "pietra piatta" come le lastre cavate dal locale calcare marnoso, nell'Ottocento era chiamato Ne(i)seredo o Asireigo ("ricco di aceri"?), mentre l'Ebro era chiamato Montebro o Montébore (come un paese più a valle forse fondato da gente proveniente da quei versanti, analogamente a Montalfeo presso Godiasco), forse dalla tribù dei Liguri Briniati da cui potrebbe derivare anche il nome di Montebruno (G. Luigi De Bartolomeis, *Notizie topografiche e statistiche sugli Stati Sardi*, Stamperia Reale, Torino 1840; Mauro Casale, *La magnifica Comunità di Torrighia &c.: Torrighia e l'alta Valtrebbia nella storia*, Stringa, Genova 1985; id., *Patranico: divertita strata, inopinata via: Medioevo a Donetta*, s.n., pref. Montebruno 2007, p. 18). Carmo o Càrmine o Carmelo è nome di molti rilievi italiani, legato alla storia sacra e riconducibile a un ricovero per pellegrini gestito da frati che si trovava sulle sue pendici; un'altra suggestiva ipotesi lo connetterebbe a una radice celtica che si ritrova nel bretone *karn* "mucchio di pietre" (spesso edificato su una cima o per segnare il sentiero in luoghi rocciosi o nebbiosi, come sull'Aiona, e detto allora *ometto*); analogamente il gallesse *carreg* "pietra" ricorderebbe il sottostante insediamento di Carrega. L'Antola, ricco di narcisi e orchidee, viene spesso ricondotto al greco *anthos* "fiore" spiegabile con la presenza bizantina nell'Alto Medioevo ("alla sommità del monte et Alpe detta Antola, monte cosidetto da la copia di essa herba antidoto del napello", *Della città e vescovato di Tortona...*, 1575, in archivio Doria Pamphilj di Roma, in Sergio Pagano, *Cronaca di Tortona*, 2001), mentre la sua propaggine Prela in dialetto è *um Preja*, dove la "pietra" poteva essere la fortezza medievale che sorgeva alle sue pendici (vedi oltre). *Dego*, che si ritrova anche

Queste grandi dita che dal golfo di Genova si protendono a settentrione disegnano una geografia complessa, costituita da un reticolo di valli che insolitamente, anziché correre parallele come succede in altre aree montuose, condividono una zona centrale alle loro sorgenti, per poi allontanarsi in diverse direzioni. Il modo più sintetico per inquadrarla è probabilmente partire dalle pendici dell'Antola (monte Prela), dove a poche decine di metri si originano entrambi i corsi d'acqua che abbracciano quasi tutta la zona⁹: lo Scrivia (nei suoi due rami iniziali detti Laccio e Pentemina), che svolta ad ovest e toccando Busalla e Arquata si avvia verso la pianura tortonese; e il (o *la*) Trébbia, che svolta invece ad est e, incidendo la sua valle con profondi meandri, passa per Bobbio ed entra nel Po nei pressi di Piacenza.

Gli altri torrenti del bacino padano sono tutti affluenti di questi due fiumi o si trovano da essi racchiusi: procedendo da ovest, nello Scrivia entrano il Brevenna, il Vòbbia, lo Spinti, il più esteso Borbera e il Grue; si dirigono autonomamente al Po il Curone, lo Stàffora, il Tidone; e confluiscono nel Trebbia il Perino, il Boreca, il

altrove, significa "confine" come quello fra il Genovese e il Piacentino all'altezza del quale si trova. Il nome del Lésima, molto simile a quello del sottostante paese di Vésimo, secondo una tradizione locale proverrebbe dal ricordo della *laesa manus* di Annibale che si sarebbe ferito salendovi per studiare la topografia circostante; anche il vicino Pénice col sottostante paese di Menconico potrebbero essere stati un *mons Poenicus* ossia "alpeggio cartaginese"; d'altra parte i nomi di Penice, Pénola, Panà e Penna, da una radice celto-ligure *penn* attribuita alle vette notevoli e alla divinità ligure corrispondente a Giove, sembrano confondersi con quello dell'intero Appennino, tanto è vero che il primo è indicato su una carta del 1690 come "Apenin" (*La Liguria nelle carte e nelle vedute antiche*, De Agostini, Novara 1992, p. 111) e nel 1972, fra le competenze assegnate da Ottone I al monastero di Bobbio, come "Alpe Penino" (Clelio Goggi, *Storia dei comuni e delle parrocchie della Diocesi di Tortona*, stampa Litocoop, Tortona 1973, p. 304); ma già nella Tavola di Polcevera del 117 a.C. il monte Taccone è indicato in modo aggettivale come "monte apennino che si chiama Boplo" (Edilio Boccaleri, *Guida ai luoghi indicati dalla Tavola di Polcevera*, Ferguagiskia' studios, Genova 2002, p. 53).

- 9 Come osserva spesso Paolo Ferrari "Magà", è poco rilevante in termini antropologici delimitare l'area entro confini precisi. Più utile è considerare la sua zona centrale, identificabile nel crinale Antola-Chiappo, allontanandosi dal quale i caratteri tipici cambiano gradualmente, e potrebbero quindi venire modellati secondo la teoria dei prototipi di Eleanor Rosch. Volendo individuare comunque un contorno convenzionale delle Quattro Province, considerando appunto la storica centralità dei crinali montuosi, ha senso indicare i confini, all'inverso, in corrispondenza dell'alveo di torrenti, scegliendo quelli immediatamente all'esterno delle valli Scrivia e Trebbia: ossia i corsi del Lemme, del Polcevera, del Graveglia e del Nure (I nomi delle Quattro Province, in *Dove comincia l'Appennino*, redattori Paolo Ferrari - Claudio Gnoli - Fabio Paveto - Claudio Cacco - Ilaria Demori - Paolo Rolandi, appennino4p.it/nomi 2010-).

Cassingheno, il Brugno e soprattutto l'Àveto, che compete con il fiume maggiore per lunghezza e bellezza.

Vanno inoltre citati i corsi d'acqua più brevi che dalla zona dei Giovi e della Scoffera scendono invece alla costa ligure: il Polcévera, più segnato dall'urbanizzazione e dalla viabilità moderna; il Bisagno, che scende ai quartieri orientali di Genova; e il Lavagna, che scorre per un lungo tratto parallelamente al mare formando la val Fontanabuona e riceve il Neirone, il Málvaro, lo Sturla e il Graveglia, prima di sfociare col nome di Entella nel golfo del Tigullio, fra le cittadine di Chiàvari e Lavagna.

Il tratto di crinale prevalentemente rettilineo fra l'Antola e il Chiappo era indicato in passato come il Monte Lungo¹⁰. Ad esso potrebbe riferirsi anche il nome del santuario della Vergine di Montelungo presso il passo del Càrmine¹¹, situato al bivio di due direttrici che dal Penice scendono verso i centri padani di Casteggio e di Stradella (un altro nome che suggerisce antichi percorsi); lo Sperone di Stradella è il punto dove i rilievi più si avvicinano al Po, e in corrispondenza del quale servizi di traghetto permettevano di sbarcare sulla sponda di Pavia¹². Un'altra traccia rivelatrice dell'antichità dei percorsi può essere il nome dei liguri Levi, cofondatori di Pavia, che sembra si ritrovi in svariate località prossime alla Riviera di Levante¹³. Annibale,

10 Giuseppe Onorato Crosiglia, *Torriglia: cenni storici, tradizioni, leggende*, Crosiglia, Genova 1900; Casale, *Patranico*, cit., p. 11. Montelungo è anche una frazione dell'immediato entroterra di Genova nei pressi di Bávare, da cui una mulattiera saliva verso Sant'Alberto e Torriglia; nonché una frazione di Pontremoli dove in epoca longobarda sorgeva un ricovero per viandanti benedettini sul tratto di via Francigena detto del Monte Bardone (oggi passo della Cisa), da *Mons Longobardorum* che potrebbe aver originato entrambi i toponimi; anche un itinerario attraverso le valli Brevenna, Borbera e Curone era chiamato *Via dei Lombardi* (Ettore Ratto di Dova Superiore, 1930-2012, intervista).

11 Significativamente ancora meta di una processione; qui si trovava la selva di Monte Lungo, importante risorsa forestale concessa all'abbazia di Bobbio da Carlo Magno nel 774 (Mauro Balma - Paolo Ferrari, *Pange lingua: il canto sacro di tradizione orale nelle Quattro Province*, Musa, Cosola 2012, fotografie a p. 218-219; Giancarlo A. Baruffi, *Via S.ti Columbani. Alto Tidone pavese*, Ponzio, Pavia 2011).

12 In particolare nelle località di Parpanese e Arena Po (Casale, *Patranico*, cit., p. 10).

13 Levi presso Chiavari, Levaggi di Borzonasca, Levani oggi Genova Struppa, l'intera valle del Lavagna con alla testata lo strategico monte Lavagnola (Plinio, *Naturalis historia*, 3, 124, e numerosi documenti notarili di epoca altomedievale discussi in Giandomenico Serra, Aspetti della toponomastica ligure. 2, in *Rivista di studi liguri*, 1943, 2-3, p. 148-162) come più a nord la val Lavagnone o Avagnone che collega il Trebbia con lo Staffora e quindi con Pavia.

dopo aver battuto i Romani in riva al basso corso del Trebbia (218 a.C.), portò il suo esercito verso l'Etruria attraversando territori dei Liguri, plausibilmente risalendo il bacino del Trebbia-Aveto; un affluente minore di quest'ultimo era indicato dai Romani come *rivus Finalis* (da cui l'odierna località di Ruffinati) poiché vi si trovava il confine durante le logoranti guerriglie per la sottomissione dei Liguri; di liberare le comunicazioni fra Genova e Piacenza venne incaricato uno dei due consoli romani del 197 a.C.¹⁴

Anche i reperti archeologici tendono ad appartenere alle stesse tipologie dalla Riviera fino alla media val Curone, fra Momperone e Volpedo dove terminano le alture dell'Appennino, mentre più a nord essi cambiano aspetto¹⁵: una transizione che corrisponde perfettamente all'estremità dell'area in cui ancor oggi la musica da piffero è praticata e percepita come familiare¹⁶.

La morfologia prevalente è dunque quella di tipo fluviale¹⁷, con le valli scavate dai torrenti caratterizzate da una sezione a *V*. L'alveo del torrente è spesso un'ampia distesa di ciottoli da esso trasportati (*a gèra*) che fungeva anche da strada per uomini e muli. Dai due lati vi affluiscono i torrenti minori, formando un *cunfiente* che talvolta delimita un luogo quasi circondato dalle acque (*iszua*); le valli laterali sono separate fra loro da un contrafforte (*a costa, u custiö'*) che scende dalla catena principale, a sua volta solcato da corsi d'acqua minori (*rija, ravin*) che delimitano porzioni cuneiformi di terreno utile (*cugn*). Per passare da una valle all'altra le mulattiere scelgono un valico meno elevato (*a colla, a collèta* o se roccioso *l'inciza*) fra due alture, in genere

14 Quinto Minucio Rufo, che nello stesso anno conquistò le roccaforti gallo-liguri di Casteggio e Retòrbido (Airaldi, cit.).

15 *Archeologia nella valle del Curone*, a cura di Gabriella Pantò, edizioni dell'Orso, Alessandria 1993; Augusto Flavio Nebiacolombo, conversazione.

16 Verso la metà del Novecento, il passo saltato delle danze era infatti praticato fino a Pozzol Groppo (Violetta Albera di Pozzol Groppo, conversazione) e il piffero fino alle colline di Momperone, ma non a Volpedo (Teresio Rivacambrino di Volpedo, 1915-2014, intervista); giovani di Ca' de Maestri scendevano a ballare a Casalnoceto, dove un'orchestrina dopo una serie di valzer, polche e mazurche suonava anche "la giga" che loro ballavano con passo saltato ingassato doppio (Bice Demaestri di Ca' de Maestri, 1924-, conversazione).

17 Caratteri di morfologia glaciale, con laghetti di circo e rocce arrotondate, si trovano quasi esclusivamente fra le alte valli Aveto e Nure.

arrotondate (*gruppi*) ma qualche volta più impervie (*bricchi*) con affioramenti di rocce nude (*e rocche, e prijè*). La presenza di rocce più resistenti all'erosione ha reso alcuni tratti delle valli alquanto stretti (meandri incassati del Trebbia, *strétte* di Pertuso nella media val Borbera) e delimitati da strapiombi (*e rive*), mentre altri sono più ampi e generosi di terreni dalla pendenza dolce (*e piannye*), che una volta privati degli alberi e dissodati (*i runchi*) diventano adatti alla coltivazione o a installarvi dei centri abitati.

Questi ultimi infatti, più che negli insidiosi fondivalle, si sono sviluppati prevalentemente a mezza costa, nella fascia fra i 700 e i 1100 metri d'altitudine, e quando possibile sui terreni meglio esposti al sole (*au suri* invece che *au luegu*), meglio drenati e più riparati dalla diffusa minaccia delle frane (*lùbbie*), che di tanto in tanto hanno tuttavia obbligato a drammatici abbandoni e trasferimenti di intere parti di paesi¹⁸. Fin dall'Antichità, all'epoca delle genti e tribù dei Liguri, ha prevalso la concentrazione delle abitazioni in un paese (il *vicus* indicato dai testi romani, i più antichi disponibili giacché i Liguri non scrivevano), in genere compatto o talvolta formato da diverse frazioni (*e ville*)¹⁹; solo verso la collina piacentina e pavese è più diffusa la dispersione sul territorio di gruppi di case isolati (*ca*).

Per prevenire attacchi nemici e inviare segnali a distanza, gli spazi erano controllati da piccole fortificazioni poste su alture strategiche, che spesso conservano il nome di *Castelà* o simili sebbene in genere non vi si veda più alcuna costruzione²⁰; in caso di pericolo vi si poteva rifugiare l'intera comunità, che altrimenti abitava i borghi sottostanti. Molti dei paesi attuali esistono da almeno un migliaio di anni: nei documenti medievali sono riportati già con i nomi attuali, e le

18 Ad esempio a Pej nel 1719, a Salogni nel 1838, a Gregassi nel 1916 (facendo crollare anche la casa del pifferaio Carlon, che quel giorno si trovava a suonare in quel di Crocefieschi), a Costa Clavarezza nel 2002 dove la distruzione di numerosi tornanti dell'unica strada carrozzabile ha dato un colpo definitivo all'abbandono del paese.

19 È così per Forotondo, Còsola, Vegni, Mongiardino, Ceci, Pej, Zerba, Campi, Barchi, Ozzola, i cui nomi indicano in realtà gruppi di frazioni ciascuna dotata di un proprio toponimo.

20 Così il monte Castelluzzo presso la Scoffera, con le fondamenta di una torre; il monte Castelluzzo sotto Santo Stefano d'Aveto; il monte Castello sopra Vallenzona; il paese stesso di Castellaro di Varzi allungato su un valico.

loro famiglie con gli stessi cognomi fin dal Quattrocento, quando questi entrano nell'uso²¹: segno di una grande continuità nell'abitazione dei luoghi e nella organizzazione sociale.



Il monte Carmo, punto di contatto fra le province di Alessandria [davanti], Piacenza [dietro a sinistra] e Genova [dietro a destra]; in primo piano le rovine del castello di Carrega (foto di C. Gnoli)

L'origine medievale dei paesi sembra coincidere con la fase, ben documentata per le Alpi²², di una generale occupazione degli ambienti montani che in precedenza erano stati frequentati dall'uomo, basato più a valle, più che altro in funzione dello sfruttamento di selvaggina, piante spontanee e minerali. La ricerca di nuovi territori da coltivare venne favorita da una crescita della popolazione delle pianure,

21 Casale, *La magnifica...*, cit., p. 117-121.

22 Pier Paolo Viazzo, *Upland communities*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, trad. it. *Comunità alpine: ambiente, popolazione, struttura sociale nelle Alpi dal XVI secolo a oggi*, il Mulino, Bologna 1990. Nell'Appennino tuttavia le condizioni meno rigide permisero insediamenti, come i *castellari*, già in tempi preistorici.

conseguente alla cessazione delle invasioni, al diradarsi delle pestilenze e al miglioramento delle tecnologie agricole; quest'ultimo era legato alla diffusione di rotazione triennale, aratri più potenti, ferratura e bardature efficienti per i cavalli da lavoro, alla bonifica delle zone umide mediante canali e argini²³, e alla conseguente produzione di cereali più nutrienti e abbondanti²⁴. Anche sull'Appennino vennero fondati nuovi nuclei dove abitare stabilmente e attorno a cui impiantare attività di agricoltura e allevamento: iniziarono così alcuni secoli di espansione nella montagna che produssero anche qui una crescita demografica, cui la popolazione dovrà rispondere con un'invertita tendenza all'emigrazione, anche se spesso soltanto stagionale, verso pianure e città.

Attorno alla catena del Monte Lungo sono dunque sorti paesi dai tratti comuni: per non citare che i principali, Donetta, Marzano e Péntema nell'alto bacino dello Scrivia; Carsi, Senàrega, Chiappa e Tonno sul versante di val Brevenna; Alpe, Noceto e Vallenzona su quello di val Vobbia; nel bacino del Borbera, Gòrdena e Dova in val Gordenella, Berga, Agneto e Vegni in valle Agnellasca, Magioncalda, Carrega, Cartasegna e Daglio in val Carreghino, Còsola e Piuzzo in val Cosorella; indi in val Curone Bruggi, Salogni, Caldirola, Montecapraro, Lunassi e Forotondo; nella convalle del Museglia Giarolo e Montacuto; in valle Staffora Casale, Negruzzo, Cegni, Cencerate, Pregola e Santa Margherita; nella convalle dell'Aronchio Menconico e San Pietro-Casasco; in val Tidone Romagnese e Zavattarello sedi di importanti castelli; nella convalle del Tidoncello Cìcogni e Pecorara; nella media val Trebbia Ceci e Santa Maria di Bobbio, sopra la cittadina omonima; nella convalle dell'Avagnone Feligara, Còlleri e Corbesassi; in quella del Boreca Zerba, Belnome, Pej, Artana e Bogli; in quelle di Dorbera e Terenzone Bertone, Alpe, Varni e Fontanarossa; in quella del Cassingheno Fascia e Rondanina; e in quella del

23 È nota quella operata dai monaci colombaniani di Villa Cella aprendo la gola del Malsappello per far defluire l'acqua stagnante dell'Aveto, che rese asciutta e coltivabile la piana dove oggi sorgono Cabanne e Farfanosa.

24 Scipione Guarracino, *Storia dell'età medievale*, Bruno Mondadori, Milano 1982, p. 182-195.

Brugneto Propata, Caffarena e Bavastri.

Meno antichi sono generalmente i centri di fondovalle, come Varzi, San Sebastiano, Cabella, Ottone, Torrighia, che si sono sviluppati solo dal tardo Medioevo con l'intensificazione dei commerci, diventando sede di grandi fiere incentrate sulla vendita di bestiame, tenute a cadenza settimanale, con supplementi più importanti in occasione di alcune festività lungo il corso dell'anno²⁵.



La fiera di Cabella Ligure in una cartolina del 1939 (archivio Carlo Pianzola)

I paesi erano anticamente ricompresi in unità territoriali dette *pagi* (da cui il termine *pagano* riferito alle espressioni della cultura rurale), che condividevano lo sfruttamento di una parte dei boschi e dei terreni agricoli, e a loro volta potevano riunirsi con altri pagi in un *conciliabulum* per prendere decisioni importanti, in genere connesse all'uso dei terreni o alla difesa; l'unità territoriale che era il pagus si

²⁵ A Varzi ad esempio si tiene tuttora un mercato settimanale ogni venerdì e una fiera più grande il primo maggio, sebbene le merci siano ormai altre e il bestiame si veda più spesso a scopo dimostrativo che commerciale; nella non lontana Bobbio il mercato settimanale è invece il sabato.

evolvette poi nella *pieve*, incentrata in una chiesa principale²⁶.

Dal paese si conduceva il bestiame sui pascoli soprastanti. Con l'avanzare della stagione, per trovare erbe fresche occorreva spostarsi sempre più a monte (*au fricciu*), tanto da dover rimanere anche durante la notte in un insediamento stagionale, *l'arpe* ovvero *u munte*²⁷, dove a questo scopo potevano essere edificati dei *cazzun*. Dove l'andamento dei crinali è più dolce si finiva per raggiungerne anche la sommità, e qui incontrare gli abitanti degli altri versanti²⁸: una situazione che ha dato luogo fin da tempi antichissimi a scambi economici e matrimoniali, sanciti da rituali religiosi e da grandi feste la cui sede era proprio la sommità del monte, che acquisiva così un valore sacro. Ne sono testimonianza alcuni resti archeologici, come la statuetta di bronzo trovata sul monte Alfeo e in modo clamoroso, assai più a ponente, la vasta estensione di incisioni rupestri del monte Bego. La cima stessa diventava la personificazione di una divinità, specialmente quando prominente e soggetta all'umore imprevedibile dei temporali scatenati dal frequente scontro delle correnti d'aria con la massa montuosa, come notoriamente succede sull'Àntola.

Con la transizione alla cultura cristiana, avvenuta lentamente soprattutto ad opera dei monaci insediati nelle *celle*, gli dei pagani si sono trasformati nei santi, che continuano a presidiare le vette con santuari (come quelli mariani della Guardia e del Penice, consacrato da san Colombano per i Longobardi), cappelle, statue e croci (sul Giarolo, il Chiappo, l'Ebro, l'Antola, il Penna). L'incontro dei diversi paesi su un monte viene rinnovato in processioni annuali, rimaste anche nelle Alpi piemontesi:

26 Ne sopravvivono begli esempi di epoca romanica ad Alpepiana, Pieve di Montarsolo, Somegli, Fabbrica Curone, Volpedo.

27 Questi termini, che sono poi passati a designare le montagne come tali e la catena delle Alpi (ma anche altri massicci come le Alpi Apuane), avrebbero quindi in origine un significato più genericamente associato alla vita pastorale; ne restano tracce in toponimi come Alpepiana, Alpe di Gorreto, Alpe di Vobbia e la zona del Monte (Guardamonte, Ca' del Monte, Serra del Monte) sopra San Sebastiano Curone, un'altura prominente sulla pianura che si continua nel monte Pénola, a sua volta riconnettibile a *penn* e *Appennino*. Origine simile avrebbe la radice ligure *berg*, che tuttora significa "montagna" nelle lingue germaniche e che per Serra (Aspetti della toponomastica ligure, cit.) può essere confrontata con numerosi toponimi dell'Europa meridionale, incluso Bargagli/Bragalla in val Bisagno, a cui possiamo aggiungere Berga in val Borbera, Bruggi in val Curone e forse Brallo sull'omonimo valico.

28 Emilio Sereni, *Comunità rurali dell'Italia antica*, Rinascita, Roma 1955.

esemplare da noi quella che converge dalle parrocchie di Santo Stefano d'Aveto, Tórrio, Ascona e Pievetta su un'altura dall'eloquente nome di Monte di Mezzo²⁹, ma sentita e significativa anche quella della prima domenica di agosto verso la statua del Redentore sul Giarolo.

I dialetti

I termini geografici che abbiamo usato per descrivere la morfologia del territorio danno spesso origine a toponimi che indicano paesi, loro contrade, appezzamenti di terreno o elementi del paesaggio. Questi risultano particolarmente interessanti quando non siano frutto di contingenze storiche ma abbiano un originario significato descrittivo, cosicché li si trova ripetutamente in punti del territorio lontani ma accomunati da qualche caratteristica. I legami storici fra località distanti si possono infatti osservare anche attraverso l'affinità dei dialetti che vi si parlano. Sebbene essi mutino già spostandosi da un paese o una contrada a quella vicina, come amano sempre notare gli abitanti, è possibile individuare dei raggruppamenti più ampi, dei quali c'è invece minore consapevolezza.

La maggior parte del territorio delle Quattro Province ricade nell'area dialettale ligure, non solo con le zone attualmente in provincia di Genova, ma anche con una buona porzione meridionale di quelle restanti. Ciò è chiaramente riconnettibile alle lunghissime relazioni dell'Appennino pavese, tortonese e piacentino con la città portuale e il suo circondario. Si tratta naturalmente di un ligure che non ha ancora tutti i caratteri del genovese, come il passaggio dal latino *fl-* a *sc-* e dal latino *pl-* a *c-*: nei paesi alti si dice perciò *fiümme* e non *sciümme*, *piumbu* e non *ciumbu*³⁰.

La rimanente fascia delle medie-basse valli dirette al Po parla invece dialetti

29 Balma - Ferrari, cit., p. 174-175 e fotografie p. 214-215.

30 Daniele Vitali, Dialetti, in *Dove comincia l'Appennino*, cit., appennino4p.it/dialetti 2003-.

lombardo-emiliani, piuttosto simili fra loro, come simili sono gli stessi pavese e piacentino di città (classificati da alcuni studiosi come lombardi del sud e da altri come emiliani del nord). Molto poco influisce invece la componente piemontese, dal momento che la sua presenza si può considerare confinata ben a ovest dello Scrivia, e già il dialetto di Tortona è un lombardo e non un piemontese.

Nel complesso abbiamo quindi una sola transizione importante: quella fra il ligure di tutta la montagna e il pavese-piacentino delle basse valli Staffora, Tidone e Trebbia. Pur nella ovvia varietà dei dettagli, tale passaggio si avverte chiaramente sia nel lessico che nella fonologia, con la comparsa di importanti caratteri liguri come le fricative palatali *sc* e *x*, assenti nel pavese (*biscia* vs. *bissa*, *nuxe* vs. *nuʒ*), la caduta di *l* o *r* intervocaliche (*scaa* vs. *scala*) o il troncamento della sillaba finale dei sostantivi maschili, che è rimasta in Liguria come in Italia centro-meridionale e nell'italiano standard, mentre è caduta nei dialetti gallo-italici settentrionali e nel francese: "gatto" passa così da *gatu* a *gat*, "aglio" da *aju* ad *aj*. Procedendo dal sud al nord, i primi avamposti di non-ligure sono in valle Scrivia Villavernia, in val Curone Brignano, in valle Staffora Varzi, in val Trebbia Bobbio, tenendo conto però che questi centri di fondovalle tendono ad essere più influenzati dalle grandi città con cui comunicano (Voghera, Tortona, Piacenza) rispetto al dialetto delle frazioni poste alla stessa altezza ma sui versanti³¹.

La storia specifica delle comunità influenza poi le situazioni locali. Il paese di Pej, già all'interno dell'area linguistica ligure, è noto per essere un'isola di lombardo, dovuta probabilmente ai frequenti spostamenti della popolazione verso il Pavese e Milano indotti dalle difficili condizioni invernali (è il solo paese delle Quattro Province che sfiora i 1200 metri di quota, trascurando i presidi di valico come le Capanne di Còsola e di Carrega). Vocaboli lombardi si ritrovano per ragioni simili

31 Daniele Vitali, ricerche inedite condotte negli anni Duemila in molte località delle Quattro Province; Maurizio Cabella, *Dizionario del dialetto tortonese*, edizioni dell'Orso, Alessandria 1999. Per un esempio di lombardo all'estremità meridionale dell'areale, a contatto col ligure, vedere Eraldo Canegallo, *Dizionario del dialetto di Sant'Agata Fossili*, s.n., Sant'Agata Fossili 2011.

fino all'alta val Trebbia attorno a Propata, a dispetto della vicinanza della costa ligure. Nell'alta val Curone sono presenti caratteri piemontesi come la negazione posposta *nènta* (invece che *mia* o *no*) e i participi passati in *-aciu*, che più che dal Tortonese (dove come abbiamo detto si parla un lombardo) appaiono influenzati dai protratti contatti con il Vercellese in occasione delle stagioni lavorative nelle risaie, riflessi anche nell'uso locale del risotto con ceci e cotiche detto *panissa*, dal vercellese *paniscia*. Nel Bobbiese compare una nasalizzazione delle vocali che precedono *n* o *m*, forse influenzata dalla presenza francese in epoca napoleonica (*cãntà* o anche *câtà* "cantare").

Il dialetto genovese della città è dotato di una sua grafia storica che viene solitamente utilizzata nella trascrizione di poesie e detti³². Essa però non è affatto immediata per il lettore inesperto (ad esempio le /u/ vengono trascritte «o» come in occitano). Tenendo anche conto che dobbiamo scrivere i vocaboli di un'ampia varietà di località dell'entroterra, estese anche all'area lombardo-emiliana, preferiamo quindi adottare una grafia molto più vicina a quella dell'italiano³³, che dovrebbe risultare di comprensione più immediata.

Ne illustriamo qui soltanto i particolari che si discostano dall'uso italiano:

- l'accento tonico non è segnato quando cade, come normalmente avviene, sulla penultima vocale (*müzzetta*) o sull'ultima che sia seguita da consonanti (*Baccicij* "Battistino"). In tutti gli altri casi è segnato (*armònica*, *péinfar*, *sunà*);
- «e» ed «o» sono normalmente aperte quando accentate (*festa*, *roba*), chiuse quando non accentate (*rezgà* "segare") oppure seguite da «n/ŋ» (*Jacmon* "Giacomone"). Nei casi diversi da questa regola, l'apertura è segnata con un accento: acuto per le vocali chiuse (*lézza* "slitta", *lavó* "lavare"), grave per quelle

32 Giulia Petracco Siccardi, Scripta volgare e scripta dialettale in Liguria, in *Bibliografia dialettale ligure*, a cura di Lorenzo Còveri - Giulia Petracco Siccardi - William Piastra, a Compagnia, Genova 1980, p. 3-22; Franco Bampi, *Grafia ofiçia*, Académia ligùstica do Brénno-Società editrice sampierdarenese, Genova 2009.

33 Essa corrisponde in gran parte al Sistema di trascrizione semplificato secondo la grafia italiana, descritto in *La grafia dei dialetti*, a cura di Glauco Sanga, *Rivista italiana di dialettologia*, 3-4: 1979-1980, p. 213-269; ed è illustrato in dettaglio in *Pronuncia*, in *Dove comincia l'Appennino*, cit., appennino4p.it/pronuncia 2004-.

- aperte accentate (*Fiurèntu* "Fiorentino");
- nei dialetti lombardo-emiliani anche la ⟨a⟩ segue lo stesso comportamento di ⟨e⟩ ed ⟨o⟩, per cui in sillaba non accentata o davanti ad ⟨n⟩ essa diventa una "a chiusa" peculiare dell'area padana, che per semplicità segniamo solo dove accentata secondo gli stessi principi di cui sopra (*Giuaney di Váschi*);
 - in alcune località si trova un'intermedia fra ⟨a⟩ ed ⟨o⟩, di diffusione piemontese, che è scritta ⟨â⟩ (*clarinâttu* "clarinetto");
 - ⟨ö⟩ e ⟨ü⟩ si pronunciano come in tedesco. Sui versanti tortonesi e vogheresi si trova anche una ⟨ë⟩ simile alla ⟨e⟩ muta francese, molto diffusa nel resto del Piemonte (*stcëttu* "verace");
 - ⟨ʒ⟩ è il corrispondente sonoro di ⟨s⟩, come in *rozʒa* "rosa", *Zena* "Genova". Il suono composto corrispondente alla zeta italiana non è generalmente presente, ma dove necessario è scritto ⟨dʒ⟩ o ⟨tʒ⟩ (*u dʒiva* "diceva");
 - ⟨ch⟩ e ⟨gh⟩ sono usati come in italiano, per distinguere il suono velare da quello palatale, non solo davanti a ⟨e⟩ ed ⟨i⟩ ma anche in finale di parola (*vegh* "vedere" vs. *mag* "maggio");
 - ⟨sc⟩ o ⟨sci⟩ è come in italiano la fricativa palatale sonora (*fascia* "terrazzamento"). Se il suono di ⟨s⟩ o anche di ⟨sc⟩ è seguito da quello di ⟨ci⟩, per evitare ambiguità sono scritti separati da una ⟨t⟩, che si pronuncerebbe comunque nella fonetica di ⟨c⟩ (*stciupà* "scoppiare", *biéscce* "animali"), laddove molte trascrizioni usano un trattino;
 - ⟨x⟩ è la citata fricativa palatale sonora tipica del ligure, come nel francese *jambon* (*vuxe* "voce");
 - ⟨ŋ⟩ è la nasale palatale molto frequente in Liguria e Piemonte, che altrove è spesso scritta ⟨n→⟩ (*liŋa* "luna")³⁴.

³⁴ Sono sempre palatali le nasali in fine di parola, come *pan* "pane". Non le scriveremo così solo in nomi propri come *Draghin* e *Jacmon*, nei quali seguiamo la grafia ormai invalsa considerandola italianizzata, anche se in dialetto sarebbero *Draghin* e *Jachmon*.

Vedremo nel corso del testo gli esiti fonologici e fonotattici (ossia relativi alla successione dei suoni) di queste caratteristiche, soprattutto citando le versioni locali dei nomi propri, i diminutivi o i soprannomi che molto spesso vengono usati per indicare le persone. Questo succede anche perché nomi e cognomi si ripetono con grande frequenza e sono quindi poco utili per identificare una persona al di fuori dei documenti ufficiali, mentre il soprannome può evocare aspetti della corporatura, del carattere o della linea genealogica di provenienza (*a rassa, a parentella*). Così per esempio a Bruggi la famiglia dei Pelle a cui apparteneva un grande suonatore era distinta dalle molte altre famiglie Pelle indicandola, anche nell'archivio parrocchiale, come *i Bneitiŋ*, "Benedettini" in quanto discendenti da un Benedetto che aveva in qualche modo fatto storia; il suonatore stesso, Paolo Pelle, era poi *Pavlotu* ("Paolotto"), che era diverso da dire *Pauliŋ* o *Pauloŋ* che poteva significare qualcun altro; e in un contesto più ampio era anche *u Brigiotu*, quello che veniva da *Brigi* per suonare fino in paesi lontani (tanto che come vedremo in molte località se ne ricorda il soprannome senza il significato originario). Similmente, Eugenio Moscone è *u Geniu de Funtanarussa*, con uso dell'articolo e caduta della sillaba iniziale, molto frequente nei soprannomi liguri: anche Ernesto diventa infatti *u Nestu*, Domenico *u Mengu*, Benedetta *a Déta*.

Pelli sulle mulattiere

I crinali, che per la viabilità di oggi appaiono paradossalmente come un ostacolo naturale³⁵, al contrario sono stati per millenni utilizzati come collegamenti:

35 Come ama ricordare lo storico di Montoggio Sergio Rossi, per comprendere la geografia umana dell'Appennino occorre rovesciare la prospettiva, assumendo come riferimento i crinali anziché i fondivalle, e osservando quindi l'orografia dall'alto al basso. Solo così si capirà che Carrega in val Borbera, Bogli in val Boreca, Propata in val Brugno, Péntema in val Pentemina e Chiappa in val Brevenna sono dal punto di vista della vita tradizionale località molto vicine.

vere e proprie highway che evitavano le sinuosità dei fondivalle, le frane sui versanti e i capricci dei torrenti (da varcare con guadi e trampoli più spesso che ponti) sfruttando la linearità delle direttrici principali, le cui creste hanno un profilo generalmente dolce e, tranne che in pieno inverno, non sono soggette a condizioni climatiche troppo rigide³⁶. Accanto alle antichissime vie di crinale, dall'alto Medioevo si sviluppò maggiormente anche una viabilità di mezza costa, lungo la quale ora sorgevano numerosi paesi.

Si delinearono dunque degli itinerari di lungo percorso, che permettevano in alcuni giorni di portare le merci dal mare alla pianura o viceversa su carovane di muli: gli animali e talvolta anche gli uomini venivano cambiati in corrispondenza di una serie di stazioni di posta, dotate di stalle per ricoverare i muli e ampi locali (*volte*) per le mercanzie: con le osterie e le locande annesse (dette in latino *mansiones*), divennero luoghi di incontro e scambio fra genti di valli diverse. L'architettura quadrangolare dei depositi più grandi, come le *saliere* di Casella e Campomorone³⁷, ricorda quella dei fondaci dei porti genovesi e dei caravanserragli lungo le vie di commercio mediorientali, che ne costituivano la prosecuzione all'altro capo delle rotte marittime.

Questi percorsi vengono spesso descritti come *vie del sale*, riferendosi al più prezioso dei prodotti trasportati da sud a nord insieme ad acciughe, olio e prodotti d'oltremare; mentre il tragitto del ritorno era sfruttato per rifornire la costa di cereali, vino e carne. Il sale arrivava dalle saline del Mediterraneo (Hyères, Cagliari, Formentera, Tunisi, Rodi) attraverso il porto di Genova e gli approdi di Sori e Recco, oltre che da Venezia attraverso il Po e il porto fluviale di Pavia; anche alcune fonti d'acqua salata presenti sul territorio (da cui sono derivati toponimi quali Sàlice e Salsominore) sono state in passato sfruttate come piccole saline, come accaduto a

36 Casale, *Patranico*, cit.; Fiorenzo Debattisti, *Storia di Varzi. 4: La viabilità, il commercio e il contrabbando del sale dalla Pianura padana al mare passando in valle Staffora*, Guardamagna, Varzi 2008.

37 Fabrizio Capecchi, *Le vie del sale e altri percorsi: 9 itinerari tra pianura e mare*, Croma, Pavia 2000, p. 38-39.

Bobbio in epoca longobarda³⁸. In base ai dati del magazzino di Torriglia nel 1739, è stato calcolato che ogni giorno transitassero in media una decina di carovane ciascuna formata da 60-70 muli (in precedenza era più diffuso l'uso degli asini); nel paese il trasporto, lo stoccaggio e la rivendita di sale erano gestiti da un apposito amministratore nominato dal locale commissario³⁹. All'inizio dell'Ottocento, un gran numero di abitanti dell'alta val d'Aveto risulta di professione mulattiere, oppure fabbro ferraio o oste⁴⁰. Il sale, necessario anche in farmacia per disinfettare e come alimento per il bestiame, viene benedetto insieme a quest'ultimo in val Trebbia il giorno di Sant'Antonio abate⁴¹, il patrono degli animali domestici accompagnato da un maialino nell'iconografia tradizionale; esso era ritenuto capace di allontanare i diavoli, che possono mangiare solo cibi sciapi⁴². La disponibilità di sale per conservare carni, pesce, formaggio e funghi deve aver influenzato la preparazione di insaccati come la coppa e il salame (il cui nome può derivare proprio dal sale), notoriamente pregiato nelle zone di Varzi-Fabbrica e di Sant'Olcese⁴³.

38 Goffredo Casalis, *Dizionario geografico-statistico-storico-commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna*, Maspero, Torino 1834, v. 2., p. 366.

39 Mauro Casale, *Castrum Turrilie: l'unica vera storia del castello di Torriglia*, Marconi, Genova 1995, p. 83; id., *La magnifica...*, cit., p. 93.

40 Comune di San Steffano, *Registre des actes de l'état civil de l'an 18..*, redatti da Antonio Maria Tassi, archivio comunale di Santo Stefano d'Aveto, riportati in Sandro Sbarbaro, *Confini, itinerari, muli e carovane fra Aveto e Trebbia: da una relazione sei-settecentesca riguardante la chiesa di Casanova di Rovegno*, valdaveto.net, 2004-.

41 Il 17 gennaio, ad esempio nella zona di Perino, Ottone e tuttora a Fascia; cfr. lo splendido quadro di Stefano Bruzzi, *La benedizione dei muli e degli asini*, 1884, collezione privata, ambientato all'oratorio di Ròncolo di Groppallo in val Nure (*Stefano Bruzzi: la poetica della neve*, a cura di Andrea Baboni, Tip.Le.Co., Piacenza 2011). A Torriglia la ricorrenza era confusa con quella di Sant'Antonio da Padova, 13 giugno, allorché "sono specialmente affaccendati i vetturali e tutti quelli che tengono od allevano asini, muli e cavalli, per condurre tali bestie ben pulite ed ornate a gala a ricevere la benedizione. [...] Notevole è il costume delle donne di contado che si presentano alla porta della Chiesa per la benedizione del sale di cui si servono per condire bevveraggi al bestiame" (don Giovanni Carraro di Torriglia, memoria cit. da Casale, *La magnifica Comunità ...*, cit.); lo spostamento dal Sant'Antonio invernale a quello estivo sembra funzionale all'assenza di molti uomini che nel periodo invernale emigravano per lavoro: un caso analogo e inverso è noto per la festa di San Giovanni Battista ad Alagna Valsesia spostata dal 24 giugno al 27 dicembre, intitolato a Giovanni apostolo, allorché gli emigranti estivi erano rientrati in paese (Viazzo, cit.).

42 Alfredo Cattabiani, *Calendario: le feste, i miti, le leggende e i riti dell'anno*, Mondadori, Milano 2003.

43 Grandi allevamenti di maiali si trovavano nel basso Medioevo a Godiasco, lungo la Via del Sale protetta dai Malaspina; essi venivano macellati nel vicino Vico Lardario, oggi Rivanazzano, e venduti ai mercati di Genova, Pavia o Milano (Guido Guagnini, *I Malaspina di val di Staffora*, Società artigiani tipografi, Voghera 1967, p. 109).



*Uomini e muli sulla piazza in una cartolina di Bavastri spedita nel 1913
(pubblicata da Giancarlo Papini in Facebook)*

Le divisioni politiche e le convenienze doganali incoraggiarono in epoca medievale l'uso della via del sale più alta, che sfruttava in buona parte il crinale principale dell'Antola da Torriglia a Varzi senza mai uscire dai territori controllati dalla famiglia Malaspina. A Torriglia convergevano le carovane provenienti da Genova e quelle provenienti da Sori e Recco attraverso le case Còrnua presso Uscio, la cappella di Sant'Oberto e il passo della Scoffera, che ricalcavano le antichissime vie della transumanza del bestiame⁴⁴. Una via bassa dei Feudi Imperiali sfruttava invece l'andamento rettilineo sud-nord delle valli Sísola e Curone, passando per Sant'Olcese, la Crocetta d'Orero, Casella, Montemaggio, Crocefieschi, Vobbia, Salata (appunto), Mongiardino, Rocchetta, Cantalupo, Dernice, San Sebastiano, Brignano e Volpedo⁴⁵. Da Ponte Organasco in val Trebbia, il cui ponte fin dal Medioevo

44 Eugenio Ghilarducci, *Antiche genti di Liguria: il Bargaglio*, Emme-Microart's, Recco 1990; Renato Lagomarsino, *Sui sentieri della transumanza: alla riscoperta delle antiche vie dei pastori fra la val Trebbia e il mare: note sul territorio e itinerari per il trekking*, Provincia di Genova, Genova 2000 circa; Diego Moreno, *Dal documento al terreno: storia e archeologia dei sistemi agro-silvo-pastorali*, il Mulino, Bologna 1990.

45 Giovanni Oberti "Primo" di Alpe di Vobbia, conv. Quest'ultimo percorso è chiaramente tracciato su diverse carte settecentesche (*La Liguria nelle carte...*, cit.), e ancora nell'Ottocento "la strada più frequentata per a Voghera attraversa questa valle [Sisola]" (De Bartolomeis, cit.). Una variante che si mantiene leggermente ad ovest del crinale, restando sempre all'interno Diocesi di Tortona, localmente detta Via dei Lombardi, prendeva da Torriglia per Marzano, Pentema, Carsi, Lavazzuoli, Tonno, il passo di San

collegava con Somegli, Pregola e Varzi, ci si poteva inoltre avviare verso la Toscana passando per la strada "del Cifalco", lungo il crinale fra Trebbia e Aveto, scendendo a Rezzoaglio e superando questo fiume dapprima con una passerella e più tardi col nuovo ponte sotto Alpepiana, e di qui proseguendo verso Santo Stefano e le valli del Taro e del Vara:

questa via era quella preferita dai commercianti Lucchesi e Fiorentini, per inviare in Francia i loro prodotti lanieri perchè la traversata dell'Appennino era da loro riscontrata più breve di quattro o cinque giorni, e meno costosa in confronto ai porti del Tirreno⁴⁶.

I primi tre giorni del mio viaggio per il stato del Sig[no]r P[re]n[c]ipe Doria incontrai tre condotte di muli carichi di sale, una di trenta, la seconda di 60 c[ir]ca, e la terza di 42, quali interrogati da dove procedevano, mi risposero da Massa, e dimandati, che strada avevano fatta, mi replicarono da Massa all'Aulla, a Pontremoli, per li Guinadi à Borgoaldirato, indi per il Compianese à San Stefano feudo del P[re]n[c]ipe Doria – et ivi ad Ottone ed altri luoghi, di questo sale col mezzo de uomini con sachi in spalla armati d'armi bianche, e di fucile che se ne servono anche per sostegno del sacco se ne diffonde in molta quantità per il Bisagno, Polcevera, e le Tre Podestarie.⁴⁷

Buona parte di questi territori fu nota a lungo con il nome di Feudi Liguri Imperiali, essendo appunto costituita da un insieme di possedimenti afferenti a varie famiglie (Dal Verme, Malaspina, Spínola, Adorno, Fieschi, Doria, Centurione, Della Cella), che però spesso rimanevano chiuse nei loro palazzi o risiedevano in città, esercitando di fatto un controllo limitato sulla vita dei borghi rurali, la quale

Clemente o di San Fermo, Dova, Dovaneli, Selvagnassi, Vendèrsi (dove si trovava un'antica abbazia), Pallavicino, San Sebastiano ecc.; oppure deviava dai Dovaneli per Rosano, Cremonte, Rovello, Sisola, Rocchetta ecc. (E. Ratto, cit.). Molti commercianti piacentini durante il Medioevo preferivano invece risalire la val Tidone, svalicare a Pietragavina e proseguire per Varzi, Bagnaria, passo della Caiella (oggi privo di strade), Gremiasco, Dernice, Garbagna, Sorli, Serravalle, Genova (Fiorenzo Debattisti, *Vie e commercio in valle Staffora*, in *La valle Staffora nel Medioevo e nella prima Età moderna: atti del convegno, Varzi, 20-21 maggio 2005*, a cura di Ettore Cau e Aldo A. Settia, Guardamagna, Varzi 2007, p. 187-251).

46 Giuseppe Fontana, *Rezzoaglio e val d'Aveto: cenni storici ed episodi*, scuola tip. Orfanotrofio Emiliani, Rapallo 1940.

47 Matteo Vinzoni, lettera, 1750, Archivio di stato di Genova, fondo Vinzoni, riportata in Sandro Sbarbaro, *Matteo Vinzoni cartografo*, Rezzoaglio 1999.

procedeva autonoma secondo le proprie usanze e le proprie reti di solidarietà e rivalità. Sul territorio gli interessi dei signorotti erano fatti da banditi da loro protetti, in rivalità con altre famiglie e bande, che si aggregavano in compagnie pronte a rapinare i mercanti in transito sui selvatici passi, per poi rivendere tessuti e altro bottino a ricettatori che li smistavano verso le città. Insieme ai mulattieri, i banditi erano i più esperti conoscitori dei luoghi e dei collegamenti di crinale che permettevano di spostarsi rapidamente da uno stato feudale all'altro:

Li Rovegni sono di Compiano ma doi di loro sono quasi di continuo a Bobio Savatarello ma più si trattengono in Varsi in lo monastero de fratti di Santo Agostino, che vi è con essi sono quasi sempre in Varsi Marchetto Cosso di Borzonascha, Caramella et Antonio da Trebecho vi hanno ancora ivi con li prenommati Gianello de Michelle e Benedetto Canè, e, chi avesse licenza di andarli si farebbe all'improvviso certa presa, Il corso di detto Gianello, e, Canè, e, di Compiano in Val de Avetto, in la Ventarolla, a, Lorsegha et a, Bargagli, e, tal volta, a, Ossi villa di Recho quando vogliono passare, a, Bobio, o, Varsi si parteno di Val de Avetto tirando per la costa di Ciffalco et il monte di Orezi, e, vanno, a, callare di uno miglio appresso Bobio, sono rissetati ancora ad arpe villa di là de Trebbia sette miglia Stado de Mallaspina.⁴⁸

Una fitta trama di contatti si è nel tempo consolidata fra i paesi di questi monti, che hanno condiviso conoscenze e abitudini legate alla loro economia di sussistenza, basata sull'allevamento di capre, pecore e vacche, la coltivazione di castagne, cereali e più tardi patate, la costruzione e la manutenzione di utensili semplici e funzionali e di case che sfruttano i materiali locali⁴⁹. E ancora oggi,

48 Bartolomeo Garibaldi, lettera al serenissimo Senato di Genova, allegato, 18 ottobre 1607, Archivio di stato di Genova, sala Senarega, 598, riportato in Osvaldo Raggio, *Faide e parentele: lo stato genovese visto dalla Fontanabuona*, Einaudi, Milano 1990, p. 206-209, citato in Sandro Sbàrbaro, *Storie di banditi e mercanti tra la val di Sturla, i feudi d'Aveto e Taro, e i territori della Repubblica di Genova*, valdaveto.net 2014-, p. 33. I luoghi citati sono Compiano (PR), Bobbio, Zavattarello, Varzi, Borzonasca, Trebecco in val Tidone, Ventarola in val d'Aveto, Lòrsica, Bargagli, Uscio, Orezza e forse Alpe di Gorreto. Il nome del bandito Caramella era forse connesso alle bombarde medievali? "I Caramella e Merello di Neirone" sono citati anche in una grida del 1639 (Archivio Doria Pamphilj, Roma, 71.52, rintracciata da Cristina Altamore e Barbara Montarsolo, riportato in Sbarbaro, *Confini...*, cit.). Il problema del banditismo che inibiva gli spostamenti dei mulattieri è documentato anche da Casale, *La magnifica...*, cit., p. 136.

49 Marco Guerrini, *Racconto di un'architettura: l'architettura rurale nel comune di Carrega Ligure: viaggio in un Appennino resistente*, Valborbera, Novi Ligure 2014.

nonostante l'invasiva penetrazione della modernità urbana e lo stravolgimento dell'organizzazione della vita, frequentando la gente radicata nei paesi alti delle Quattro Province si avverte un'identità specifica, alquanto diversa da quella dei capoluoghi di pianura, che fa sì che sia normale udire qualche canto genovese durante la questua pasquale dell'alta val Tidone pavese, o che un uomo di Salogni in val Curone e uno di Priosa in val d'Aveto si riconoscano immediatamente come appartenenti allo stesso mondo, pur rivedendosi a distanza di anni, e con grande naturalezza comincino a dialogare di muli, di vino e di parentele⁵⁰.

Pino di Varzi, che sua madre era qua di Fontanachiusa... c'aveva qua suo cognato che era quello che gli aveva fatto strabastar la mula. C'era suo cognato con le vacche con mio padre che c'avrà avuto cinque anni – erano uno piccolo che correva e uno vecchio – e ha sentito la *bronza*, il sonaglio delle mule di suo cognato: c'aveva le mule cariche di vino che lo portava a Torriglia. È andato su a intercettarlo sulla costa lì prima di Capanne, e ha detto «a t' dago... – loro c'avevano una moneta, non so: un cavornin, una mutta – se mi fai prendere un fiato». Sto qua, *belin*, era suo cognato: vuoi dirgli di no?! Bevevano perché c'aveva una *scarma* di vino ché non ne vedevano mai su di qua, no? «Sei capace a bere nella pelle?» «Figürte se a n'sun bun de bev entaa péle!» Gliene ha fatto tirare un fiato, ne ha bevuto più di cinque litri in un fiato. Ne ha tirato una *lampa* tale che la *mùla l'ha strabastó, l'ha continuó a azùnzeghe ciapé fin a Torriglia!*⁵¹

Fra le merci trasportate dai mulattieri, i liquidi come il vino e l'olio erano caricati in otri ricavati da una pelle di capra rovesciata. Le capre costituivano

50 Andreino alla fiera di Priosa: video, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/kw3coey5JdI, 2010. Rapporti economici e matrimoniali fra persone delle diverse valli sono testimoniati in numerosissimi documenti degli archivi parrocchiali; a titolo di esempio, nel 1726 la pieve di Fabbrica Curone affittava "un prato sull'alpi di Bruggi" ad una famiglia di Casale Staffora, che a sua volta apparteneva però alla parrocchia di Pej: in un solo contratto erano dunque presenti paesi di tutte e tre le valli – Curone, Staffora e Boreca – circostanti il monte Chiappo, oggi posti in tre regioni italiane diverse (Archivio parrocchiale di Fabbrica Curone, cit. in Giuseppe Bonavoglia, *Documenti per la storia di Fabbrica Curone*, Comunità montana Valli Curone-Grue-Ossona - Comune di Fabbrica Curone, Tortona 1993, p. 189).

51 "«Figurati se non sono capace di bere dall'otre!»... La mula ha strabastato, ha continuato ad aggiungervi pietre fino a Torriglia", cioè bevendo ha sottratto tanto vino da sbilanciare i pesi del basto dai due lati, cosicché nel proseguire il mulattiere per ribilanciarlo ha dovuto continuare ad aggiungere pietre come contrappeso (Sergio Crosetti di Carrega, conv.). Il linguaggio dell'aneddoto ci sembra esprimere con particolare densità la cultura pratica dei mulattieri.

d'altronde il bestiame allevato più comunemente in questo territorio montuoso, come indica la diffusione di toponimi ad esse associati⁵². Il loro uso per realizzare otri è citato negli statuti di Romagnese del 1412:

Et che non sia alchuna persona che olsa nè presuma gonfiar carne alchuna con bocha, nè con altro instrumento sotto pena di soldi cinque, salvo che questo non habbia loco in quelle persone che vorranno scorticare o che havranno alchune capre per far bage.⁵³

Per poterne sfruttare anche la pelle, appena ucciso l'animale bisognava sottoporla a un trattamento conservativo, che evitasse il rapido processo di putrefazione. Un metodo semplice e antico di conservazione (in alternativa all'essiccamento) consiste nella salatura, ossia l'impregnazione in una quantità di sale circa pari a metà del peso della pelle: il sale infatti attira per osmosi una parte dei liquidi fuori dalla pelle, e satura la soluzione rimanente formando un ambiente chimico nel quale i batteri della putrefazione non possono sopravvivere. Alle pelli rovesciate si usava applicare uno strato di sale all'interno, che oltre a conservarle evitava il distacco di peli e il passaggio di sapori al liquido contenuto⁵⁴. I valligiani conoscevano empiricamente questo ed altri principi della conciatura, come l'uso di tannini ricavabili da cortecce d'alberi, di calcina, cenere, concime o della stessa urina umana; non avevano bisogno di ricorrere alle concerie professionali, che pure esistevano nella media val Borbera (Balbi di Albera), in Oltrepò (Comolli, dal 1780⁵⁵) e in alta val Bisagno⁵⁶, ma erano solite lavorare pelli tagliate e aperte, mentre usarle come otri occorreva mantenerle

52 Capreno sopra Sori, colle Caprile sopra Uscio, Craviasco presso Lumarzo, Caprili di Balin sopra Montebruno, Caprile presso Propata, Clavarezza in val Brevenna, Caprieto e il monte Cravi presso Vobbia, Montecapraro presso Fabbrica Curone, ecc.; più rari quelli ovini, come il monte Pecoraia sopra Gorreto o Pecorara in val Tidoncello, o bovini, come Vaccarezza di Bobbio.

53 Statuto di Romagnese, 15, redatto da Ruffino di Romagnese notaio e podestà di Zavattarello per il signore Ludovico Dal Verme, 1412, riportato in Enrico Crevani - Milla Crevani, *Romagnese e la sua storia dalle origini al 1900*, tipografia editrice la Nazionale, Parma 1970, p. 143.

54 Giovanni Chiesa, Le attività del passato di Vegni e dintorni. 2, *Quattro pagine*, 3: 2012, n. 2, p. 2.

55 Carlo Aguzzi, *Stradella e le sue fisarmoniche*, Physa, Caselle di Altivole 2015, p. 80.

56 Alla fine dell'Ottocento: Luigi Vittorio Bertarelli, *Guida itinerario dell'Italia e di parti dei paesi limitrofi. Guide regionali. Piemonte*, Touring club italiano, Milano 1898, p. 216 e 226-228.

intere.

Le stesse carovane di mulattieri che trasportavano il sale potevano venderne un po' anche alle botteghe presenti nelle vicinanze del percorso, come per esempio la rivendita di tabacchi tenuta a Daglio da Luigi Aragone, detto appunto Luigi *daa Sà* ("Luigi del Sale", 1893-1964): un uomo che nel tempo libero suonava un piffero, avuto sembra dopo la morte del precedente utilizzatore, Piejin di Magioncalda. Siamo nei paesi alla testata della val Borbera, nei pressi dello strategico valico delle Capanne di Carrega dove le carovane inevitabilmente passavano e spesso sostavano. Sempre nelle vicinanze, a Fontanachiusa, sul finire dell'Ottocento Angelo dei *Büllli*⁵⁷ era capace di ricavare una *pelle* salata da un capretto, che all'occorrenza chiedeva di ammazzare ad un allevatore vicino, per montarla sulla sua musa; in occasione di una rissa usò anche la canna di bordone come bastone.

Sui versanti pavesi e piacentini l'otre viene chiamato *a baga*: un termine che evoca l'inglese *bag* "borsa". In tutta l'Europa, il Medio Oriente e l'Africa mediterranea questo genere di sacche serve anche, da tempo immemorabile, a realizzare un tipo di strumenti musicali di vastissima diffusione, inserendo nelle cavità corrispondenti alle zampe dell'animale delle canne (in inglese *pipe*) di legno traforato. Si ottiene così una *bagpipe*, ossia una zampogna o cornamusa. L'origine caprina è tradita nel nome di molte zampogne francesi, spagnole e slave: *cabrette*, *chabrette*, *craba*, *gaita*, *gajdy*, *gajda*... Anche l'Angelo di Fontanachiusa possedeva una canna coi fori e un bordone, ai quali all'occorrenza attaccava l'otre che aveva rapidamente realizzato, formando una musa con cui accompagnava il piffero di Piejin. Il vino stesso poteva essere tenuto anche nell'otre della musa, e servire a

57 Di cognome Bozzini e soprannominato appunto *Müzétta*, nato verso il 1870; accompagnava il piffero di *Piejìn* di Magioncalda o quello di un fratello nel duo ricordato come "*Büllétto e Müzétta*". Anche nella vicina Carrega una casa del rione dei Gamba, detti "*i Giaronj*", è detta *Ca' de Müza*, riferita a un suonatore probabilmente al più tardi ottocentesco (Sergio Crosetti, conv.; Ersilia Fagliano di Fontanachiusa, conv.; Giobatta Guerrini "Giggi", conv.). Un altro preparatore di pelli per vino o per muse fu il mulattiere Rodolfo Borrone "Dulfu" di Bogli (1914-1988), padre del canterino Tino.

mantenere umide le ance⁵⁸.

Insieme al vino, al sale e agli altri prodotti, sui crinali del Monte Lungo ha così viaggiato qualcos'altro che nei registri del dazio non lascia traccia diretta: la musica. Sebbene meno rilevante per i doganieri, questo prodotto è sempre stato attraente per la gente dei paesi e per gli stessi mulattieri. Costituiva infatti uno strumento di allegria e di festa, quasi l'unica occasione di divertimento alternativa alle abitudini quotidiane della semplice vita contadina, allo stesso tempo occasione di incontri magari maliziosi e rito sociale di grande significato aggregante. Come molti altri, durante la Prima guerra mondiale Luigi daa Sà dovette fare il soldato lontano dal suo paese; la nostalgia era alleggerita dalla presenza nel suo reggimento di un giovane del vicino paese di Carrega, che chiacchierava con lui:

«Tu adesso se fossi a casa cosa faresti?»

«Io mi metterei il piffero in tasca, metterei le braghe bianche, la giacca bianca, *a caplija*, e *vagh ar Cabanne* a picchiare due pinfrate!»

«*Belij ma alua quandu andemmu a cà, se riuscimmu che andemmu a cà, vegni 'η Caréga che andemmu sù ae Cabanne* e stiamo un po' insieme...»

«Eh no, in Carrega *η' ghe vegnu, sei troppu scrignuzi!*»⁵⁹ si rifiutava allegramente il pifferaio, conscio che se si fosse presentato così vestito in un paese rustico come Carrega sarebbe stato preso in giro "finché campava". Minime differenze fra paesi vicini appartenenti però a un mondo ad entrambi ben noto e familiare, per il quale il modo di passare del tempo in allegria era uno solo, fatto di buona compagnia, un po' di vino, un piffero e una musa.

58 Bruno Grulli, La piva: la cornemuse du Nord de l'Italie, *Modal: la revue des musiques traditionnelles*, 5: 1984, p. 12-21.

59 "«...il cappellino, e vado alle Capanne di Còsola a fare due suonate col piffero!» «Caspita, ma allora quando torniamo a casa, se ci riusciamo, vieni a Carrega che saliamo piuttosto alle Capanne di Carrega.» «Eh no, a Carrega non ci vengo: siete troppo beffardi!»" (Sergio Crosetti di Carrega, nipote dell'amico del pifferaio, conv.).



La Via del Sale nel centro di Rocchetta Ligure, 1905 (archivio Carlo Pianzola)

Oggi le possibilità di divertimento sono molto più diversificate e numerose, tanto che, osserva più di un abitante di queste valli, si finisce col perdere il senso della festa come momento speciale che ritorna solo una o due volte all'anno. Non occorre più aspettare per settimane che da dietro la costa del monte arrivi il suono lamentoso di una cornamusa, giacché in qualsiasi momento ci si può spostare a piacere per raggiungere un teatro, una discoteca o un luna park. Nelle località sviluppate delle pianure, e anche in gran parte di quelle montane, le cornamuse e gli oboi popolari sono stati dimenticati, salvo qualche fugace apparizione per le strade

la vigilia di Natale, provenienti da chissà dove e confuse fra una quantità di altri stimoli.

Solo in poche regioni come l'Irlanda, l'Alvernia, la Galizia, la Calabria questo genere antico di strumenti è ancora usato, insieme ad altri, per portare suoni di festa. Le nostre Quattro Province sono una delle pochissime aree dell'Italia settentrionale alle quali è toccata questa sorte. Le cornamuse e gli oboi hanno qui assunto e tramandato caratteristiche specificamente locali di intonazione, numero di canne, modalità di costruzione, nelle forme della *musa* o dell'emiliana *piva* e del *piffero*.

Né si tratta soltanto della presenza di un oggetto materiale, per quanto ricco di storia: ciò che è ancora più interessante è il patrimonio di abilità artigianali, repertori popolari, passi di danze e usi sociali che si è trasmesso nel tempo fino ad oggi insieme a questi strumenti, evolvendosi parallelamente a loro. Per quanto appaia incredibile a chi è abituato a incontrare dovunque soltanto usi ed espressioni omologati dalla modernità, le Quattro Province si sono dimostrate capaci di far coesistere suoni, canti e passi antichissimi con le lavastoviglie, le strade asfaltate e i telefoni cellulari. I paesi delle alte valli delle quali parliamo hanno certo subito nel corso del Novecento un fortissimo spopolamento, e radicali trasformazioni tanto tecnologiche quanto sociali. In questo processo, una parte del patrimonio tradizionale si è sicuramente perso. Tuttavia, molto ancora rimane, più vivo di quanto si potrebbe sospettare, e merita di essere raccontato. È quello che ci si propone di fare qui, ricostruendo una storia non soltanto molto lunga ma anche, fortunatamente, ancora incompiuta. La nostra indagine non ha dunque solo un interesse accademico, perché può partire dall'oggi, continuando a pensare a un domani nel quale rinnovare in qualche forma questo patrimonio culturale tuttora vivo.

Una storia che continua

*Anam' adré Giulitti e Giuvaney
da Vars a Bobi a l'ost enj San Marten*

Origini dei nostri strumenti

In quanto strumento a fiato nel quale l'aria è messa in vibrazione attraversando una lamella a due strati (ancia doppia), il piffero delle Quattro Province appartiene alla classe degli oboi. Anche le cornamuse sono formate da varie canne ad ancia semplice o doppia, nelle quali l'aria è spinta dopo essersi accumulata in una riserva, l'otre, in modo che il suonatore possa prendere delle pause e gestire l'immissione del suono.

Il modo più semplice e antico di ottenere uno strumento a fiato è praticare dei fori in un oggetto a forma di tubo già presente in natura, come un osso o il fusto di una canna. Si conoscono esemplari di oboi o clarinetti in canna o metallo già per il terzo millennio a.C. nell'antica Mesopotamia, su tombe dipinte dell'antico Egitto e in una statuetta delle isole Cicladi, nel mar Egeo. Gli *halil* citati in cinque passi della *Bibbia* erano più probabilmente oboi che flauti, come vorrebbero molte traduzioni. A quell'epoca venivano in genere usate due canne divergenti, tenute in bocca insieme dal suonatore come avviene ancora oggi con le launeddas sarde.⁶⁰

In Europa meridionale questo tipo di strumenti è stato presente fin dall'Antichità, come testimoniano le citazioni e raffigurazioni nella Grecia classica e, per l'Italia settentrionale, il *calamaulos* inciso sulla tomba del suonatore Quinto Appeo Eutichiano, vissuto nel I-II secolo d.C. nell'attuale Àbano Terme⁶¹. I Greci li consideravano provenienti dalla Frigia, negli altipiani dell'Anatolia, e li utilizzavano ampiamente in feste dionisiache, riti, spettacoli e combattimenti. Attraverso i commercianti fenici, greci (*aulós*), etruschi (*sibulo*) e l'Impero romano (*tibia*), gli oboi

60 Curt Sachs, *The history of musical instruments*, Norton, 1940, trad. *Storia degli strumenti musicali*, Mondadori, Milano 1980, p. 69-70; 104-106; 130-134.

61 Sachs, *Storia degli strumenti...*, cit., p. 156-160; Mauro Gioielli, La "calamaula" di Eutichiano, *Utriculus*, 8: 1999, n. 32, p. 44-45, www.maurogioielli.net; id., La zampogna: storia di uno strumento musicale, *Utriculus*, 4: 1999, n. 32, p. 11-31, www.maurogioielli.net; Febo Guizzi, The oboe of Quintus Appeus Eutyichianus, *Imago musicae*, 18-19: 2002, p. 121-154; id., *Guida alla musica popolare italiana. 3: Gli strumenti*, Libreria musicale italiana, Lucca 2002. Una citazione si trova fra l'altro nel *Simposio* di Platone, dove una suonatrice di oboe chiede vigorosamente di poter partecipare al banchetto.

arrivarono fino alle coste dell'Africa settentrionale e all'Europa centrale (mosaico a Colonia): da questa via potrebbero essere derivate le ciaramelle dell'Italia centro-meridionale. I venti di cui è signore il dio greco Eolo sono descritti nell'*Odissea* come racchiusi in un otre⁶²; il primo suonatore attestato di una cornamusa (*utriculus*) è l'imperatore romano Nerone, al quale probabilmente essa pervenne dall'Asia come oggetto raro e prestigioso. Dopo la caduta dell'Impero romano, tuttavia, la musica strumentale venne bandita dalla Chiesa, e oboi e zampogne dovettero assumere connotazioni peccaminose e rimanere confinati a usi popolari e locali.

Si ritiene che la maggior parte degli oboi moderni derivi invece dalle surne, comparse attorno all'800 d.C. nell'attuale Iran (anche se forme simili sono raffigurate già su monete palestinesi del 132-135) e diffuse ampiamente con l'espansione dell'Islam. A differenza degli oboi antichi, che erano ricavati direttamente nel fusto delle canne, le surne sono tornite nel legno e terminano con un padiglione; la loro cavità interna cilindrica è resa conica inserendo all'estremità prossimale, cioè vicina alla bocca del suonatore, un dispositivo a forchetta. Sono inoltre caratterizzate da un disco che circonda l'ancia, contro il quale il suonatore appoggia le labbra e può così emettere fiato continuamente, grazie alla tecnica della respirazione circolare. L'ancia è ricavata per schiacciamento della canna *Phragmites*, più tenera della *Arundo* usata oggi per i pifferi⁶³.

Il termine che indica questi oboi sarebbe un composto del persiano *sur* "festa, matrimonio" e *nay* "canna": già più d'un millennio fa, dunque, ci si diceva che "coi nostri strumenti la sposina faremo danzar"... Essi infatti vengono tipicamente impiegati nelle feste, in un complesso formato da un oboe acuto e due più gravi, con tamburo e timpani. La famiglia di questo tipo di strumenti è ampiamente diffusa

62 "Mi diede un otre che fece scuoiando un bue di nove anni | e dentro degli urlanti uragani costrinse le strade" (Omero, *Odissea*, versione italiana di Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1963, libro 10, versi 19-20).

63 Sachs, *Storia degli strumenti...*, cit.; Heinz Stefan Herzka, *Aulos Internet: international network for traditional reed instruments and music (INTRIM)*, aulosinternet.wikispaces.com.

in Asia centrale e meridionale, compresi l'India (*shanaï*), l'Indonesia (*sarune*), la Cina occidentale e l'Afghanistan (*surnai*), la Turchia (*zurna*), nonché nei Balcani (*zurla*) e nel Maghreb (*gaita*); in arabo sono detti anche *mizmār*.

A tutte le forme tecniche e culturali originate nelle fertili terre del Medio Oriente e in Asia centrale – le lingue indoeuropee, l'uso dei metalli, l'agricoltura, il mulino ad acqua⁶⁴... – la conformazione delle terre emerse ha offerto direzioni naturali di potenziale espansione sia verso Oriente che verso Occidente, mentre a Nord è stata limitata dalle steppe artiche e a Sud dai deserti africani: ogni cosa è destinata così ad arrivare fino all'Europa occidentale, estremo lembo del continente eurasiatico oltre il quale c'è solo l'oceano, barriera invalicabile fino a pochi secoli fa. Non solo le conoscenze ma anche i popoli – Goti, Unni, Arabi, Turchi... – vivono periodiche ondate di espansione dall'Asia centrale e minore verso occidente, spinti alla ricerca di nuove terre dalle condizioni demografiche e produttive. Alle guerre fra queste popolazioni e quelle della tradizione cristiana si alternano i periodi di scambi commerciali e mescolamento culturale (basti pensare alla storia della Spagna).

In Liguria si trovano grotte abitate già in epoca neolitica, e una ricca necropoli è rimasta presso l'attuale Chiavari, dove i prodotti arrivati via mare dovevano convergere coi metalli provenienti dalle miniere delle retrostanti valli Graveglia e Petronio⁶⁵. Un antico percorso di crinale parallelo al mare collegava questa zona,

64 Marc Bloch, *Annales d'histoire économique et sociale*, 7: 1935, p. 538-563, trad. it. Avvento e conquiste del mulino ad acqua, in *Lavoro e tecnica nel Medioevo*, Laterza, Bari 1959.

65 Sul monte Loreto, che sovrasta l'abitato di Masso in bassa val Petronio, si trova una miniera di rame considerata la più antica dell'intera Europa occidentale, già attiva nel 3000 a.C., e poco distante da quella più nota di Libiola; nella zona sono presenti anche miniere di diaspro, di manganese e di marmo (Arturo Issel, Sulle tracce di antichissima lavorazione osservate in alcune miniere della Liguria, *Rassegna settimanale*, 3: 1879, n. 70, p. 348-349; Nino Lamboglia, La necropoli ligure di Chiavari, *Rivista di studi liguri*, n.s., 26: 1960, n. 1-4, p. 91-220; G. Isetti, Il rame dei Tigulli ed il problema di Chiavari, *Rivista di studi liguri*, n.s., 1964; Roberto Maggi - Angelo Del Lucchese, Aspects of the Copper Age in Liguria, *Rassegna di archeologia*, 7: 1988, p. 331-338; *Dal diaspro al bronzo: l'Età del Rame e l'Età del Bronzo in Liguria: 26 secoli di storia fra 3600 e 1000 anni avanti Cristo*, coordinamento scientifico Angelo Del Lucchese - Roberto Maggi, Luna, La Spezia 1998; Roberto Maggi - M. Pearce, Mid fourth-millennium copper mining in Liguria, North-West Italy: the earliest known copper mines in Western Europe, *Antiquity*, 79: 2005, n. 303, p. 66-77; Roberto Maggi - Nadia Campana, Archeologia delle risorse ambientali in Liguria: estrazione e sussistenza fra IV e III millennio BC, *Bulletin du Musée d'anthropologie préhistorique de Monaco*, 2008, suppl. 1, p. 65-74).

attraverso la Montagna di Fascia, con lo sbocco della val Bisagno, in corrispondenza della via naturale della Scoffera: alla foce di questo torrente esistette infatti un villaggio nell'Età del Bronzo e ci sono resti di una palafitta del 5000 a.C. L'insediamento fu un centro dei Liguri in contatto con la cultura etrusca sul Tirreno e con quella celtica nell'Italia settentrionale; la sua importanza come scalo delle merci, posto in un'insenatura abbastanza profonda protetta dai promontori di San Benigno e Sarzano, nelle epoche successive andò accrescendosi. Il luogo era chiamato *Genua*, forse da una radice indoeuropea⁶⁶; in epoca romana divenne *Iannua*, che significa anche "porta", e la sua etimologia fu ora attribuita al dio Giano, protettore di porte, porti e valichi, come a indicare il suo ruolo di passaggio tra il mare e la pianura. Questo nome d'altronde avrebbe fatto ancora molta strada: nei secoli scorsi la preziosa tintura blu ottenuta dai campi di gualdo del Tortonese⁶⁷, che confluiva anch'essa al porto, veniva commercializzata come il "blu di Genova", in francese *bleu de Gênes*, che pronunciato all'americana ha poi dato il *blue jeans*!

Dopo la caduta dell'Impero romano, la penisola italiana fu controllata da poteri bizantini, longobardi e in séguito franchi. Nel frattempo la civiltà araba, da Maometto in poi, stava vivendo secoli di grande espansione, rinnovando l'antica potenza navale e commerciale dei Fenici: attraverso la penisola iberica e le isole del Tirreno essa entrava così in contatto e in conflitto con quella centro-europea. I Saraceni, musulmani di origine nordafricana, partendo dalla loro base provenzale di Fraxinetum compirono incursioni nel Piemonte e nell'entroterra ligure fino alla val Borbera⁶⁸. Ma anche relazioni pacifiche venivano intrattenute fra il Regno italico,

66 **Genen*- "ginocchio", come la forma del golfo che collega le riviere di Levante e di Ponente, o **genu*- "mascella", come lo sbocco del torrente (Vittore Pisani, Il linguaggio degli antichi Liguri, in *Storia di Genova dalle origini al tempo nostro*, Garzanti, Milano 1941, p. 383-396, cit. in Giulia Petracco Siccardi - Rita Caprini, *Toponomastica storica della Liguria*, SAGEP, Genova 1981); è documentato anche il nome *Stalia*, corrispondente all'attuale quartiere di Staglieno, più a monte lungo il torrente.

67 Italo Cammarata, *Oro blu: storia e geografia del gualdo di qua dal Po*, EDO, Voghera 2001.

68 Due paesi adiacenti della val Brevenna si chiamano appunto Frassineto e Frassinello, e il toponimo si ritrova nella zona di Dova (Ettore Ratto in Balma - Ferrari, cit.). La cacciata dei Saraceni è ricordata dalla Baio, festa tradizionale che si svolge ogni 5 anni nel periodo carnevalesco a Sampeyre nell'occitana val Varaita (CN).

affidato da Carlo Magno al figlio Pipino, e le dinastie Abbaside e Omayyade in Spagna, i Berberi, l'emirato tunisino di Kairouan, i Persiani di Baghdad: mentre molti italiani si recavano in pellegrinaggio in Terrasanta, doni orientali arrivavano attraverso i porti liguri e risalivano il territorio di Pavia, capitale del regno, per poi varcare le Alpi e discendere la valle del Reno raggiungendo la sede imperiale di Aquisgrana⁶⁹.

Nel 950 il regno norditaliano viene diviso nelle marche Arduinica, Aleramica e Ianuense ovvero Obertenga, retta appunto da Oberto (un nome che tuttora si ritrova, come si vedrà, in toponimi e cognomi di val Vobbia e alta val Trebbia). Lo sviluppo delle tre marche è a strisce meridiane, suddivisione che oggi può sembrare strana ma che corrispondeva alle strade commerciali tra il mare e le Alpi: Torino e Saluzzo sono così insieme a Ventimiglia; Vercelli e il Monferrato con Albenga e Savona; Tortona, Piacenza e Bobbio con Genova (ancor oggi a Sanremo prevalgono i villeggianti torinesi, a Rapallo i milanesi).

Al capoluogo obertengo di Genova viene riconosciuta l'autonomia giuridica di seguire usi propri; esso comincia così a rifiorire e diventa una potenza politica e soprattutto commerciale: per secoli giocherà un ruolo di primo piano in tutto il Mediterraneo e il mar Nero, specialmente fra il 1099, quando viene organizzata la prima Crociata, e il 1400. In séguito nel controllo dei mari orientali tenderà a prevalere la repubblica rivale di Venezia, spingendo i commerci genovesi a concentrarsi verso occidente, sulle coste della Catalogna e nell'esplorazione navale atlantica che culminerà nel 1492 con l'impresa del genovese Colombo.

La repubblica marinara realizzata dai Genovesi non è interessata alla creazione di uno stato territoriale, ma si dedica all'istituzione e al consolidamento di approdi riservati ai genovesi nei principali porti mediterranei e alla fondazione di vere e proprie colonie in località strategiche. Le maggiori si trovano sulle coste di Cipro,

69 Airdi, *Storia della Liguria*, cit., v. 1., p. 287-292.

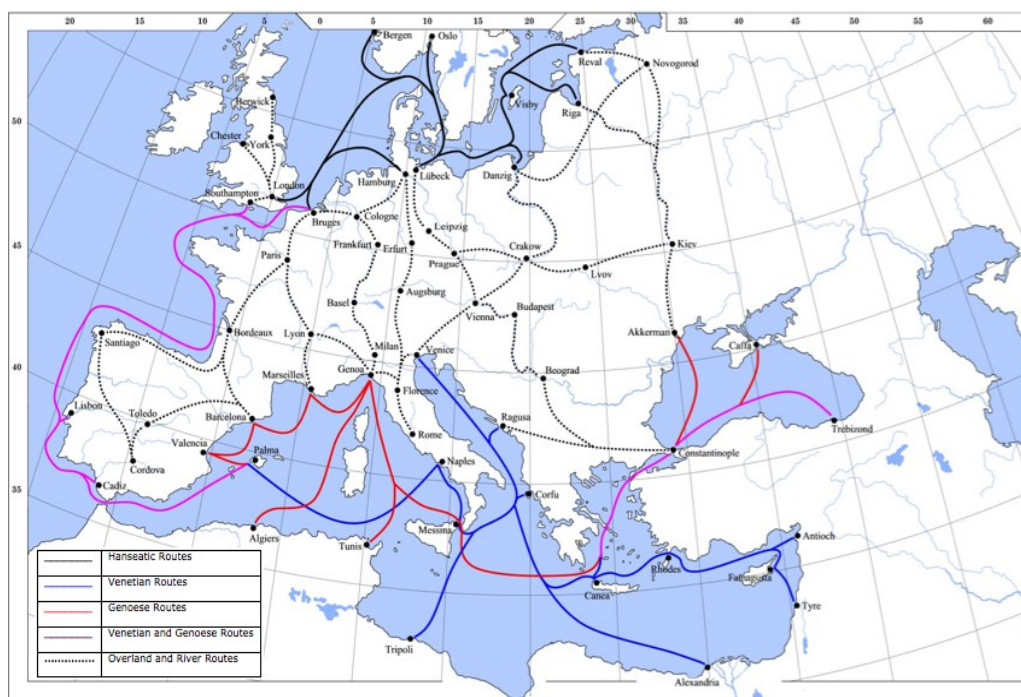
della Palestina, delle isole greche dell'Egeo, di Costantinopoli – passaggio fondamentale fra il Mediterraneo e il mar Nero –, dell'Anatolia settentrionale, dell'attuale Romania e soprattutto della penisola di Crimea, la popolosissima "Isola dei Genovesi" da cui arrivarono a Genova molti schiavi, con la città genovese di Caffa che fu retta anche da consoli originari di Cabella⁷⁰. Gli insediamenti sulle rive del mar Nero sono a loro volta ubicati in corrispondenza delle vie di comunicazione verso i paesi del Càucaso (dal porto armeno di Trebisonda), la Russia e l'Ucraina, alla foce dei grandi fiumi che si risalgono per dirigersi verso quelle zone; si punta invece verso l'Asia centrale e la Cina attraversando il nord della Persia lungo la Via della Seta, costellata a distanze regolari di caravanserragli organizzati per la sosta notturna di uomini, animali e merci. Dall'Oriente arrivano beni di lusso non disponibili in Europa quali spezie, seta, stoffe e avorio, che vengono scambiati con armi, legname, grano, tela fiamminga, monete.

I legami commerciali erano rafforzati da oculati matrimoni, come quelli tra notabili di Torriglia e nobili vercellesi e savoiard⁷¹; è degno di nota che tramite i Savoia la casa reale di Armenia sia stata imparentata con la famiglia Fieschi, un ramo dei conti di Lavagna che fra il Cento e il Cinquecento controllò buona parte del territorio delle attuali Quattro Province⁷².

70 Giovanni Renzi e per ultimo Antoniotto della Gabella, nato a Cabella (o in un paese delle sue vicinanze) nel 1420, setaiolo a Genova, nominato console di Caffa nel 1471, fino al 1475 quando la colonia fu conquistata dall'ottomano Maometto II: Antoniotto fu fatto prigioniero e morì lo stesso anno a Pera presso Costantinopoli; Barnaba da Cabella fu invece console genovese a Tana, porto alla foce del Don presso l'attuale Rostov. Gli atti notarili documentano anche altri oriundi della val Borbera che furono artigiani e commercianti specializzati nelle colonie genovesi del mar Nero (Laura Balletto, *Piemontesi del Quattrocento nel Vicino Oriente*, Società di storia arte e archeologia-Accademia degli Immobili, Alessandria 1992); all'inizio del Cinquecento è notaio di Caffa e Chio un Antonio da Torriglia (Gian Giacomo Musso, *Per la storia del declino dell'impero genovese nel Levante nel secolo XV*, *Atti della Società ligure di storia patria*, n.s., 3: 1963, 2, p. 263-286, citato in Casale, *La magnifica...*, cit., p. 33). Anche a Pera, il quartiere genovese di Costantinopoli, nel 1389 era consigliere un Gandolfo da Torriglia (ibidem).

71 Mauro Casale, relazione al convegno *La realtà delle Quattro Province*, Torriglia 8 giugno 2013.

72 Sarebbe stato il papa Innocenzo IV Fieschi a donare nel 1245 alla basilica di San Salvatore di Cogorno la croce pettorale con reliquia di fattura bizantina che la famiglia poteva aver acquisito nei suoi contatti con il Vicino Oriente (*Guida agli itinerari fliscani nel Tigullio*, a cura di Daniele Calcagno - Marina Cavana - Colette Dufour Bozzo, Provincia di Genova, Genova 2005).



Rotte commerciali nel tardo Medioevo (autore Lampman, da Wikipedia, dominio pubblico)

Come si è visto, nei territori d'Oriente le *surne* erano in uso da secoli. Esse sono menzionate nel *Codice cumanico*, una sorta di vocabolario della lingua franca in uso negli stati mongoli redatto nel 1303 a Genova o in una sua colonia⁷³. Ancora oggi in Turchia nord-orientale, Georgia e Armenia, specialmente presso l'etnia Laz, sono del resto vive espressioni musicali popolari che rivelano elementi comuni a quelle diffuse in Europa⁷⁴.

I combattenti crociati si trovano spesso a fronteggiare armate accompagnate

⁷³ Vladimir Drimba, *Codex Comanicus*, éd. diplomatique avec fac-similés, Bucarest 2000, CCM fol. 45a; *Il Codice cumanico e il suo mondo: atti del Colloquio internazionale, Venezia, 6-7 dicembre 2002*, a cura di Felicitas Schmiieder - Peter Schreiner, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2005; Airdi, *Storia della Liguria*, cit., v. 1, p. 483. La *Pratica di mercatura* scritta dal fiorentino Francesco di Balduccio Pegolotti nella prima metà del Trecento riferisce ai Genovesi tutto ciò che riguarda i commerci con la Cina.

⁷⁴ Danze in catena (*boron*, affine al termine medievale europeo *chorea*) in cui talvolta ci si tiene per i mignoli come in Bretagna, animate da strumenti quali ribeche (*kemenche*), tamburi (*doli*), *surne* e cornamuse (*guda* o *tulum*, seppur differenti dalle nostre), o canti polifonici che ricordano il trallalero genovese (Laura Parodi in Antico futuro: tradizioni e cultura delle Quattro Province alla radio, in *Dove comincia l'Appennino*, cit., appennino4p.it/futuro 2015-).

da rumorose bande di oboi e tamburini, che producono un forte impatto emotivo nel momento dello scontro; già citate in iscrizioni turche dell'VIII secolo, le bande militari (*mehterân*) con surne, trombe, tamburi e piatti vengono adottate nel Trecento dall'esercito ottomano, che vi utilizza i suoi giannizzeri⁷⁵.

Questi, con i loro strumenti, erano altresì impiegati a bordo delle galee, le agili navi a remi che fin dall'Antichità costituivano il più tipico mezzo di trasporto lungo tutte le coste mediterranee, con funzioni sia commerciali che belliche. La forza motrice delle galee era costituita da una o più file di rematori (tre file nelle celebrate *triremi*), volontari pagati oppure condannati a quel duro lavoro in quanto prigionieri di guerra o per scontare qualche reato (da cui i termini *galeotto* e *galera*). Per coordinare la loro azione in modo che l'imbarcazione si muovesse con efficacia, era necessario sincronizzarsi e darsi un ritmo regolare scandito in base a qualche segnale di riferimento: ed esso era spesso fornito proprio dal suono di strumenti musicali, imboccati da musicisti di bordo che avevano anche funzioni militari – in continuità con le bande – ed erano controllati dal capo marinaio detto *comito*. Questo impiego d'altronde era già raccomandato nei secoli precedenti a Bisanzio:

Usarono gli antichi Spartani, uscendo alla Guerra il suono della piva, ò piffero, come scrive Thucidide nel quinto libro, accioche l'essercito andasse in uguale battaglia mediante quella musica; né in marciando si spezzasse l'ordinanza: & Pausania nel terzo libro dice, che essi camminavano non al suono delle Trombe; ma delle pive, & delle lire, per le cagioni stesse⁷⁶. & veramente oltra che il suono militare serve à quanto

75 L'idea di usare strumenti per coordinare azioni militari ha origini ancora più antiche. Un classico cinese scritto verso il 500 a.C. citando una fonte precedente recita: "Il *Libro sulla guida dell'armata* riporta: Sul campo di battaglia gli ordini trasmessi a voce non vanno molto lontano: pertanto occorre usare gong e tamburi [...]. Solo così l'esercito formerà un singolo corpo unito e sarà impossibile sia per il coraggioso avanzare che per il codardo ritirarsi da solo. Questa è l'arte di dirigere grandi masse di uomini" (Sun-tsu, *L'arte della guerra*, 7, 23-25).

76 "Le armate avanzarono i primi passi; gli Argivi e gli alleati si spingevano avanti con il cuore in tumulto, fremendo: gli Spartani con fredda disciplina, al suono regolato di molti flautisti [ma più probabilmente oboisti], come usa tra loro, non per devozione al dio, ma perché la marcia di avvicinamento proceda misurata e composta, ad evitare lo scompiglio che suole nascere tra le file dei grandi eserciti nella fase di attacco" (Tucidide, *La guerra del Peloponneso*, V sec. a.C.); Pausania, *Descrizione della Grecia*, II sec. d.C. "Piva" in questa traduzione sembra doversi interpretare come oboe.

dicono questi auttori; si leva egli ancora il tedio del caminare, & del peso dell'arme, & d'ogni altra fatica. [...] Loderei dunque, che in ciascheduna Galea fosse un'huomo stipendiato, che sapesse ben suonare la piva, & con quel suono determinasse il tempo, & la misura della voga veloce, tarda, & mezana; & per conseguente rendesse agevole il fastidio asprissimo del vogare. La militia marittime è sorella carnale della terrestre, nè tra loro cade in ciò punto di differenza; anzi quanto è maggiore il tedio del vogare, che del marciare armato, tanto più quella di questa merita alleggiamento: & si come il Tamburo con battute diverse mostra vari tempi, & misure di passi, & differenti movimenti di Guerra alla fanteria: cosi mi piacerebbe che quello stromento il quale si adoprasse nelle Galee, fosse piva, ò d'altro, avesse a statuire le misure, & i tempi di tutte quante le maniere del vogare à galeotti, & sempre, che il vasello andasse à remi, continuamente si suonasse; tenendo salda quella battuta, ò mutandola ad arbitrio de chi comanda. In questo modo à gli antichi Greci maestri di quest'arte assomigliandosi, & à Cartaginesi, & à Romani, i quali ad ogni vasello da remi tenevano un offitiale deputato à dare il tempo, & la misura del vogare à galeotti, cantando, & suonando tutta via, mentre vogavano, & l'appe *keleusis*, Celeuste cioè confortatore & quel canto, ò suono *keleuma*, cioè conforto & invito in suono ò canto al vogare con misura. Asconio Pediano Grammatico antico nel commento dell'oratione per Milone lo dice chiaro. [...] In che avvertasi, che le Pive, le nacchere, & li tamburi costumati al presente da certe nationi, già non sono per alcuni da gli effetti, che habbia proposti; ma in pompa, non si conoscendo questo profitto.⁷⁷

Gli stessi cristiani dovettero portare con sé e adottare, nel corso dell'XI secolo, quei potenti strumenti⁷⁸ che probabilmente avevano conosciuto sulle galee in viaggio fra le coste orientali e occidentali del Mediterraneo. Anche sulle galee genovesi e

77 Leone VI il Saggio imperatore (autore o committente), *τῶν ἐν πολέμοις τακτικῶν σύντομος παράδοσις*, Costantinopoli 895-908 c., trad. it. di Filippo Pigafetta, *Trattato brieve dello schierare in ordinanza gli eserciti, et dell'apparecchiamento della guerra*, de' Franceschi, Venezia 1586, riprodotto in *Google books*, books.google.it.

78 Di questa opinione è anche Anthony Baines, *Woodwind instruments and their history*, Dover, New York 1957; vedi anche id., *Bagpipes*, Pitt Rivers Museum, Oxford 1960; id. - Martin Kirnbauer, Shawm, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, ed. Standley Sadie, Oxford University Press, New York 2001; Philip Bate, *The oboe: an outline of its history, development and construction*, Benn, London 1962; Sachs, *Storia degli strumenti...*, cit., p. 338, che nell'iconografia e la letteratura del Cento e Duecento distingue una taglia di oboe più larga e una sottile con campana piriforme. Per quanto riguarda l'uso della sacca, è interessante che una statuetta cinese di porcellana databile attorno al 700 raffiguri un uomo dai tratti caucasici con un grande otre da vino in pelle (George Crofts Collection, n. 918.21.7, Joey and Toby Tanenbaum Gallery of China del Royal Ontario Museum, raffigurata in Silk Road, in *Wikipedia*).

veneziane furono usati dei "pifferi" per queste funzioni, come pure in una sorta di spettacolo imbastito a bordo dalla ciurma in onore di visitatori importanti⁷⁹. Fra le truppe guerriere occitane al tempo delle Crociate sono registrati dei *joglars*, dei *cornadors* e soprattutto dei *trompadors* che annunciano le ordinanze⁸⁰, con un uso che come vedremo continuerà nell'età comunale. D'altronde, ancora nel 1571 la cruciale battaglia navale di Lépanto sarebbe iniziata a un segnale dato con gli strumenti dal comandante cristiano⁸¹, e nel 1945 per sostenere il morale degli Alleati in uno scontro coi Tedeschi venne paracadutato nell'Appennino reggiano un cornamusista scozzese!⁸²

Alla metà del Medioevo l'Europa occidentale vive in effetti un grande rinnovamento culturale: il canto e la musica, fino ad allora dedicati soltanto alle funzioni e ai temi religiosi, cominciano a rivolgersi anche ad oggetti profani. Dall'amore spirituale per la Vergine Maria si passa a cantare l'amore, anche non ricambiato, per la grazia di donne contemporanee, spesso conosciute presso una corte nobiliare: è il gusto del *fin'amor* o amor cortese, influenzato dai grandi poeti dell'avanzata cultura araba⁸³ come il persiano Ibn Dawoud (868-909) e l'andaluso Ibn Hazm (994-1064). Attorno al 1100 nel sud-ovest della Francia nasce con Guglielmo d'Aquitania, reduce dalla prima Crociata, il movimento culturale dei trovatori, compositori di versi e melodie dedicati a questi ed altri temi; le loro composizioni

79 L. Giordano, *Antichi usi liguri*, Casale Monferrato 1931; Aidano Schmucker, Terribili prigionie e veloci vascelli, *Il porto di Genova*, 1970, riprodotto in Circolo ricreativo aziendale "Luigi Rum", www.circololuigirum.genova.it s.d.; id., *Il folklore in Liguria*, 3, p. 81-82, Cassa di risparmio di Genova e Imperia, Genova 1991.

80 Patterson, cit., p. 67.

81 Don Juan de Austria, figlio naturale di re Carlo V, che ordinò "il segno di trombe, pifferi, chiarelli, tamburi et ogni altra sorte di strumenti. Ad alta voce, per tutta l'armata era universal il grido, et si invocava l'onnipotente Iddio Padre Figliolo et Spirito Santo"; egli quindi ballò a prua una danza di guerra, la gagliarda, con due cavalieri spagnoli della sua corte al suono dei pifferi, sancendo così l'inizio del grande scontro (Giovan Pietro Contarini, *Historia*, Venezia 1572, riportato in Gigio Zanon, *La battaglia di Lepanto*, in *Villa dei Vescomi*, www.villadeivescomi.net, s.d.).

82 David Kirkpatrick, che partecipò con la sua cornamusa a una battaglia e alcune sfilate per i paesi in fase di liberazione, come riportato da Bruno Grulli, Piper e brigata Garibaldi, *La piva dal carner*, 17, 1982; id., *La piva dal carner in provincia di Reggio Emilia*, *La piva dal carner*, n.s., 8: gen. 2015, p. 8-18.

83 I contatti furono promossi anche da viaggiatori arabi come il famoso Ibnou Jubbair, partito dall'Andalusia, che andò in Sicilia e descrisse anche la città di Genova (Hocine el Kebich, conv.).

vengono poi interpretate a corte, ai matrimoni o nelle feste pubbliche dagli autori stessi oppure da *giullari* (*jonglars*) e *menestrelli*⁸⁴, artisti specializzati nell'intrattenere i presenti con acrobazie, racconti, canzoni e musica.

Questi artisti trovano ospitalità e attenzione soprattutto nelle corti di Francia, Spagna e Italia settentrionale fra le quali, a partire all'incirca dal 1180, quella di Oramala presso Varzi, sede principale dei marchesi Malaspina. I castelli appartenenti a diversi rami di questo casato, discendente direttamente da Oberto, controllano un'ampia fascia appenninica attraverso le valli Staffora, Trebbia e Magra, ossia la parte orientale della vecchia Marca Obertenga corrispondente a buona parte delle Quattro Province⁸⁵. Scegliendo di ridurre i dazi e assicurare la protezione delle carovane⁸⁶, i Malaspina incoraggiano il transito dei mercanti e il fiorire della via del sale che passa per Varzi e Ponte Organasco. A Oramala e negli altri loro castelli ospitano trovatori prestigiosi come Aimerico di Pegulhan, Alberto di Sisteron e Rambaldo (Raimbaut) di Vaqueiras, noto per essere fra i più attenti agli aspetti melodici, che nei loro versi corteggiano le affascinanti Maria, Selvaggia e Beatrice di Oramala. Svariati trovatori appartengono anche all'aristocrazia genovese, proprietaria di castelli nell'Oltregiogo⁸⁷, e trovatore è lo stesso Alberto Malaspina "il Moro" (1160 c.-1210 c.) figlio di Obizzo I il Grande, che vive anche a Oramala e

84 Quest'ultimo termine indica in genere artisti professionalizzati, a Parigi riuniti in corporazione dal 1321.

85 Pompeo Litta, *Famiglie celebri d'Italia*, 1819 e 1852; Guido Guagnini, *I Malaspina: origini, fasti, tramonto di una dinastia*, il Biscione, Milano 1973; Giorgio Fiori, *I Malaspina: castelli e feudi nell'Oltrepò piacentino, pavese e tortonese*, TipLeCo, Piacenza 1995.

86 Il marchese Bernabò Malaspina in un atto del 3 dicembre 1260 predisponeva la sicurezza di "universi et singuli mercatores et eorum mercadancie et res et merces et quecumque alie persone indiferenter que de cetero transitum fecerint vel que ducerent vel mitterent per eius stratam sive caminum vallis Staffole" (in Ferdinando Gabotto, Per la storia di Tortona nell'età del Comune, *Bollettino della Società storica subalpina*, 96 = n.s. 2: 1925, p. 303, cit. in Guagnini, *I Malaspina*, cit., p. 174); in un atto stipulato a Genova nel 1284 il Comune di Pavia si impegna a far transitare tutti i mercanti da questa strada, il che la rese ancora più importante e favorì lo sviluppo di Varzi (Debattisti, *Vie e commercio...*, cit.).

87 Airaldi, *Storia della Liguria*, cit., v. 1, p. 351. Fra i trovatori genovesi ci sono rimaste notizie o opere di Calega Panzano, Bonifaci Calvo, Giacomo Grillo, Lanfranco Cigala, Luca Grimaldi, Luchetto Gattilusio, Percivalle Doria, Scotto, Simone Doria. I trovatori si erano spostati dalla Francia meridionale verso la Spagna e l'Italia in séguito agli sconvolgimenti portati dalla feroce repressione dell'eresia càtara; nella poesia italiana avrebbero portato al movimento del Dolce stil novo e a Dante Alighieri. È interessante che nella frazione Patro di Moncalvo sia presente un'antica tradizione di fischietti in terracotta.

sposa Beatrice figlia di Guglielmo IV marchese del Monferrato; a lui il più famoso collega Rambaldo, in una nota *tenzone* in versi, rinfaccia di aver assalito dei genovesi in transito:

per qe-is clamon de vos li Genoes,
que, malgrat lor, lor empeignetz l'estrada

al che Alberto replica di aver visto l'altro vagare a piedi "per Lombardia" come un menestrello miserabile e affamato, ma subisce a sua volta l'accusa di aver perso "per foillia" il suo potere in val di Taro e a Pietra Corva...

In un'altra opera Rambaldo loda la vicina corte monferrina di Bonifacio con queste parole:

Alla vostra corte regna ogni grazia: l'elargizione di doni e il corteggiamento di dame, begli abiti, eleganti armature, trombe, giochi, vielle e canti, e non avete mai gradito nessun portinaio al vostro desco. E io, signore, posso vantarmi di una cosa: di essermi saputo comportare garbatamente alla vostra corte, offrendo e servendo con pazienza e discrezione, senza mai far nulla che creasse turbamento.⁸⁸

Gli strumenti musicali a corda come arpe, salteri, lire, citare e liuti vengono in questo periodo affiancati da strumenti a fiato, meglio udibili all'aperto per gli usi della battaglia, della caccia o dei balli campestri, ma in precedenza considerati demoniaci perché monopolizzano il respiro del suonatore; ecco dunque comparire negli altorilievi delle chiese e nelle miniature dei manoscritti – la raccolta tardo-duecentesca spagnola dei *Cantigas de Santa Maria* e il *Codice manessiano* di inizio Trecento a Zurigo – anche trombe, corni, flauti, cornamuse ed oboi⁸⁹. "Questa

88 Rambaldo di Vaqueiras, *Lettera epica*, 1, 103-109, manoscritto R, riportato in Linda M. Paterson, *The world of the troubadours: Medieval Occitan society, c. 1100-c. 1300*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, trad. it. *Nel mondo dei trovatori: storia e cultura di una società medievale*, Viella, Roma 2007; Guagnini, *I Malaspina*, cit.. Altre corti frequentate dai trovatori erano quelle di Savoia, Verona, Padova e Ferrara (gli Este essendo parenti dei Malaspina). Già nel 1157 il lombardo Peire de la Cavarana compose un canto trobadorico contro gli occupanti del Barbarossa (Paterson, p. 115).

89 Claude Riot, *Chants et instruments: trouveurs et jongleurs au Moyen-Âge*, Rempart, Paris 2009; le miniature compagno del codice b.I.2 detto *Princeps* dei *Cantigas*. I suonatori raffigurati nel *Codice manessiano* al foglio 399 recto intitolato al trovatore (*Minnesänger*) Heinrich "Frauenlob" da Meißen, tra i quali molte donne,

canzone fu composta al suono delle cornamuse a Puivert, in mezzo a canti e risa", scrive un trovatore⁹⁰.



Suonatori con bombardina, cornamusa e altri strumenti (Codice manessiano, f. 399r, da Wikimedia Commons)

Quando tutta la corte fu riunita
 vi si inviarono tutti i giullari della contrada.
 Quale che fosse il suo talento
 ognuno volle essere presente.
 Nella sala regna grande allegria:
 ognuno mostra quel che sa fare,
 uno salta, l'altro fa capriole,
 un altro giochi di magia,

oltre a giga, citara e flauto, mostrano una cornamusa a un bordone e un oboe molto simile al nostro piffero per l'ancia trapezoidale, la piroetta, la lunghezza e perfino la cera che sembra tappare un foro terminale di intonazione; la miniatura è in copertina di Paterson, *Nel mondo dei trovatori*, cit.; in altre miniature dello stesso codice compaiono anche una seconda cornamusa a un bordone (foglio 13 recto), trombe, flauti traversi, salteri, arpe, corni da caccia e danzatori.

⁹⁰ Pierre d'Auvergne, *Cantarai d'aquestz trobadors*, riportato in Riot, cit.

uno racconta, l'altro canta,
 uno fischia, l'altro suona uno strumento,
 chi l'arpa, chi la rota,
 uno la giga, l'altro la viola,
 questi il flauto, un altro l'oboe,
 e le ragazze formano girotondi ballando⁹¹.

Anche più a nord, nell'iconografia e nella letteratura francese d'oil e fiamminga, compaiono abbastanza improvvisamente dal Duecento in avanti cornamuse ed oboi⁹²; sono spesso raffigurati in mano a pastori e angeli, o talvolta al contrario con connotazioni diaboliche, in sabba e danze macabre. Al loro suono, affine per certi versi a quello della voce umana⁹³, tutte le culture riconoscono infatti un forte potere emotivo, capace di suscitare la trasgressione dei limiti consueti (le feste dionisiache, i carnevali) e il coraggio nel combattimento, e di sancire con una solennità profonda i momenti rituali come matrimoni e funerali⁹⁴. Ciò conferisce un'aura magica anche al loro suonatore, come ancora dimostreranno le leggende relative al Draghino e il carisma riconosciuto in una vasta area a pifferai come Jacmon.

Il termine con cui gli oboi sono descritti in quest'epoca, che nelle traduzioni renderemo anche con il generico "bombarda", è *chalemie*: un termine che può provenire sia dall'arabo *salamiya* (nome di un oboe egiziano) che dal latino *calamus* "canna" o "ancia"; comunque da esso derivano lo spagnolo *chirimía*, il catalano

91 Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, versi 2031-2043, 1170 c., riportati in Riot, cit. Rote, gigue e viole sono strumenti a corde diffusi all'epoca.

92 Hubert Boone, *Les instruments de musique populaire en Belgique et au Pays-Bas. La cornemuse*, la Renaissance du livre, Bruxelles 1983. Un sonetto italiano del 1415 cita un cantore di corte che "paria pifer venuto di Fiandra" (*Liber Saporetì*, riportato in Maurizio Padovan, *Da Dante a Leonardo: la danza italiana attraverso le fonti storiche*, *La danza italiana*, 3, 1985, p. 5-38).

93 Espresso nelle Quattro Province dal ricordo di grandi suonatori come il Brigiotto, che il piffero *u feiva parló*, "lo faceva parlare" (Andrea Tamburelli "Jucci" di Bruggi, 1927-2014, conv. riferendo anche un giudizio del giovane Jacmon). Nei conservatori di Napoli fino al Settecento si insegnava a suonare un *fiffaro* detto anche *vox umana*.

94 Heinz Stefan Herzka, *Les sonneurs et leur musique*, in *Aulos Internet*, cit.; Jean-Luc Matte, *Les cornemuses: bref historique à l'usage des apprentis cornemuseux et des autres*, in *Avalanche Compagnie*, musette.free.fr/historique.htm 2000?-.

xirimia, l'italiano *ciaramella*⁹⁵, il tedesco *Schalmei* e (a partire dal Trecento, quando l'espansione ha avuto il tempo di raggiungere anche le isole britanniche) l'inglese *shawm*. Nelle bombarde europee il disco poggialabbra delle surne si è evoluto in una *piroetta* (o alla francese *pirouette*) di legno tornito in cui è inserita la base dell'ancia: in questo modo il resto dell'ancia viene a trovarsi a contatto con le labbra del suonatore, che può controllarne la pressione e adottare quindi tutta un'altra tecnica di esecuzione.

Sembra quindi evidente che sia stato il contatto con le culture mediorientali – quella già presente in Spagna o ancor più quelle delle coste del Mediterraneo e del mar Nero ora frequentate dai commercianti – a stimolare la nuova diffusione europea di bombarde e cornamuse, avvenuta a partire dalle coste dell'Europa meridionale dove arrivavano le navi provenienti dal Vicino Oriente. Il trasporto delle merci sulle rotte marittime che convergevano a Genova aveva continuazione nelle principali strade commerciali sulla terraferma, che mettevano in comunicazione l'interporto della città con i centri delle grandi fiere europee – Milano, la Champagne, le Fiandre – attraverso i principali valichi alpini per la Francia e per la valle del Reno⁹⁶. Versi di quell'epoca recitano:

95 Potrebbe avere questa origine il cognome della nobile famiglia dei Cirimelli, già nota nel secolo Mille presso la corte Urba a sud dell'attuale Alessandria, che nelle vicinanze fondò poi un *Casale Cirimellorum* ossia il paese di Casalcermelli, lungo un'altra antica via di transito, dove oggi sopravvivono canti di questua pasquali e del maggio (Clelio Goggi, *Per la storia della diocesi di Tortona*, Rossi, Tortona 1963, p. 169; Daniele Cermelli - Gianluca Barco, *U spapiari dir Casà*, i Grafismi Boccassi, Alessandria 2008); nell'Ovadese si trova anche una cascina Cirimilla. In tortonese la *cirimela* è il bastoncino a due punte usato per giocare alla lippa (Cabella, cit.). Su un vaso pesarese cinquecentesco conservato al Museo delle ceramiche di Faenza, la frase "Sono la cialamella per far la festa bella" è detta da un asino che suona non un oboe ma una cornamusa a un bordone di foggia settentrionale (Giancorrado Barozzi, *La brocca con l'asino con la ciaramella*, *La piva dal carner*, n.s., 5: aprile 2014, p. 37-39).

96 Le tappe di questi itinerari, scanditi a intervalli regolari dalle stazioni di posta dette *mansiones*, sono già indicate nell'Itinerario di Sigerico vescovo di Canterbury del 990 e nel *Leidarrvísir* dell'abate islandese Nikulás da Munkafverá del 1152-1153, che si recarono in pellegrinaggio a Roma lungo la famosa via Francigena: dalla Toscana si varcava l'Appennino al passo della Cisa (Monte Bardone), si attraversava il Po in barca a Calendasco presso Piacenza e si giungeva a Pavia, convergendo coi nostri itinerari montanari provenienti da Genova; quindi attraverso la Lomellina si giungeva a Vercelli, dove si biforcavano la via per Torino - val di Susa - passo del Moncenisio e quella per Ivrea - val d'Aosta - passo del Gran San Bernardo. Dal Moncenisio o dal Monginevro si scendeva verso Vienne e Lione, da cui seguendo il corso dei fiumi Saona e Marna si giungeva nella regione della Champagne, dove nel Cento e Duecento si tenevano in

Zenoa e citae pinna
de gente e de ogni ben fornìa:
con so porto e ra marina
porta e de Lombardia.⁹⁷

Come abbiamo visto in apertura, la conformazione dell'Appennino e le insidie dei fondivalle rendevano il crinale del Monte Lungo attraverso l'Antola e le Capanne di Cosola una via quasi obbligata per portarsi verso la pianura Padana con le carovane di muli carichi delle merci provenienti dal mare. I punti strategici del percorso erano guardati da posti fortificati, come il torrione di cui restano le basi sulla vetta dell'attuale monte Castellazzo alle pendici del Lavagnola, ai confini fra i territori di Genova e Torriglia⁹⁸. Un po' più avanti, nel primo tratto di salita verso il monte Antola tra il paese di Donetta e il passo del Colletto, sorse un'importante fortezza che fra il 1000 e il 1300 controllava il tratto centrale della Via del Sale; tracce alle sue fondamenta suggeriscono che si fosse sovrapposta a un presidio più antico, forse in corrispondenza del confine fra Bizantini e Longobardi. I suoi resti sono tuttora visibili su un poggetto che sovrasta la vistosa via lastricata che precedette di molti secoli la statale dei Giovi; a lato di questa è fra l'altro riconoscibile una struttura pianeggiante circolare, delimitata da muretti, riconducibile a un probabile punto di raduno e sosta dei muli, mentre i loro conducenti potevano pernottare presso la fortezza. Elementi architettonici,

alternanza quattro importantissime fiere nelle cittadine di Troyes, Provins, Lagny e Bar-sur-Aube; di là altri mercanti potevano portare i prodotti verso le città tessili fiamminghe come Gand e Bruges, sempre sfruttando i numerosi fiumi e canali navigabili. Dal Gran San Bernardo si scendeva invece a Martigny e alla costa nord-orientale del lago di Ginevra, quindi per Losanna, Berna e Basilea si sboccava nella valle del Reno costellata di importanti città, da cui pure si poteva scendere verso le Fiandre. Solo dal Trecento, con l'affermazione della navigazione lungo le coste atlantiche, queste vie di terra cominciarono a perdere d'importanza (Georges Livet, *Histoire des routes et des transports en Europe: des chemins de Saint-Jacques à l'âge d'or des diligences*, Presses universitaires de Strasbourg, 2003).

97 Anonimo genovese, *Questa città eiamde*, inizio del Trecento, riportata in Remo Giazotto, *La musica a Genova nella vita pubblica e privata dal XIII al XVIII secolo*, Comune di Genova, Genova 1951, p. 70; trascriviamo in questo caso la grafia originale, non conoscendo la pronuncia dell'epoca che poteva essere diversa dal genovese attuale.

98 Vennero trovate qui, in occasione di uno scavo per fondare un palo della linea elettrica, numerose punte di freccia in cattivo stato (Casale, conv.).

accessori per la cavalcatura trovati negli scavi della fortezza e la dedizione a san Bernardo di svariate chiese⁹⁹ suggeriscono contatti con l'ordine dei cavalieri Templari, attivo fra il 1119 e il 1314 e dedito appunto alla protezione dei pellegrini in Terrasanta, ossia nelle colonie orientali, e alla gestione delle infrastrutture economiche connesse. Fra gli altri reperti della fortezza ci sono ceramiche con motivi arabi e bizantini, in coloranti verdi e blu allora disponibili solo a Bisanzio o sulle coste libanesi¹⁰⁰. Non è difficile pensare che su questo percorso, insieme alle altre merci, viaggiassero anche i nuovi strumenti musicali orientali: il corridoio della Via del Sale li poteva portare per via diretta, prima che altrove, proprio nel cuore delle Quattro Province.



L'antica mulattiera lastricata che da Donetta sale verso l'Antola, illustrata dallo storico Mauro Casale (foto di C. Gnoli)

99 Come a Monteghirfo, Cabanne, Donetta, Ternano, Pizzonero, Reneusi, Pallavicino, Cigognola. San Bernardo di Clairvaux fu in effetti sostenitore e patrono spirituale dell'ordine.

100 Casale, *Patranico*, cit., p. 129. I resti della fortezza sono stati riportati alla luce e studiati grazie all'iniziativa dei torrigliesi Giuseppe Crosiglia e più recentemente Mauro Casale, al quale dobbiamo la maggior parte di queste notizie.

I tubatori di palazzo

In effetti a Genova le bombarde sono conosciute già alle soglie del Duecento, allorché sono da poco comparse in Europa occidentale: nel 1198 si denuncia l'uso nella cattedrale di San Lorenzo di "certe danze e canzoni oscene con salteri e bombarde"¹⁰¹, mentre nel 1216 il Comune di Genova acquisisce dalla corte dei marchesi del Monferrato, che come si è visto era frequentata dai migliori artisti dell'epoca, numerosi suonatori professionisti affinché nobilitino le funzioni nelle principali chiese cittadine: "ventiquattro flauti e viole... il detto numero con le bombarde, delle quali sei sono destinate a San Lorenzo"¹⁰². Il pittore Giovanni *de Bisamno* (di val Bisagno), che verso il 1270 in Genova trasloca da una casa a un'altra, possiede "un salterio e cinque canoni con bombardata ad aria"¹⁰³, e un maestro di origine vogherese un secolo più tardi possiede, oltre a una chitarra, dei "piferi de camara"¹⁰⁴. Ancora, nel 1289 "nella cerimonia del giorno di Pasqua risuona... inni, cantici ed eccellenti suonatori, e salteri, zufoli e bombarde fino al mare"¹⁰⁵. Le

101 "aliquos choros et cantecis turpis cum saltheriys et caramelis" (manoscritto C VII, Biblioteca universitaria di Genova, riportato in Giazotto, cit.); *chori* può riferirsi a danze in catena al ritmo di canti narrativi, un tempo diffuse (Jean-Michel Guilcher, *Rondes, branles, caroles: le chant dans la danse*, Centre de recherche bretonne et celtique, Brest 2003).

102 "viiginta quatuor aulis et vivuoles ut [...] predictus numerus cum caramellis quarum sex promissa sunt Sa[ncto] Laur[entio]" (atto del notaio Manfredo di Monferrato, in *Historia particolare delle illustri chiese di Genova*, Belloni, Genova 1579, p. 40, riportato in Giazotto, cit., p. 29); *aulis*, similmente all'italiano odierno *pifferi*, indica strumenti a fiato consistenti in una canna che potrebbero avere o meno un'ancia; Giazotto traduce *caramellis* con "trombe" e si riferisce a Girolamo Rossi, *Glossario ligure medievale*, Bocca, Torino 1896, ristampa Forni, Bologna 1971 e 1988; ma confrontando il termine con quelli riportati sopra sembra invece trattarsi di oboi; negli Statuti di Caffa (vedere sotto) per "tromba" si trova piuttosto *bucina*; *vièle* è in quest'epoca il nome francese generico per gli strumenti a corde strofinate con un archetto, da cui deriveranno in seguito sia i violini che le ghironde (Riot, cit.).

103 "salterium uno et canones quinqu cum caramillam ex aere" (Archivio di Stato di Genova, notaio Pareto, II, riportato in Giazotto, cit., p. 57): si riferisce forse a cornamuse?

104 Così in italiano (Cristoforo Rivellino notaio, Inventario dei beni del quondam maestro Lodisio Calvo di Voghera, Genova 4 febbraio 1398, Archivio di stato di Genova, 13, f. 54, 6, riportato in Giacomo Gorrini, L'istruzione elementare in Genova e Liguria durante il Medio Evo, *Giornale storico e letterario della Liguria*, n.s., 8: 1932, p. 86-96).

105 "cerimonie pasque Dieij resona [...] himnos cantica et superbos pulsatores et salteria fistula et caramella usque ad marem" (Archivio capitolare di San Lorenzo, Gen. C.P. Reg. corr., riportato in Giazotto, cit., p. 47). Tre secoli dopo (1584), la cantoria della cattedrale comprendeva 65 cantori e 34 suonatori con abbondanza di arpe, liuti e violini (Giazotto, cit.).

musiche associate all'Oriente sono ormai entrate nel gusto e nell'uso dei genovesi:

Cantavansi nella chiesa maggiore quando il Console entrava con suoni de trombe et altri strumenti certe melodie che ricordavano i canti de Crociate per le quali il popolo soleva ricorrere sulle piazze della città. Cantavan tutti per far più spetiosa la cerimonia, huomini et donne naturalmente, a misura, con grandissima gratia, et melodia, onde poi havendo congiunta l'arte della natura, facevano et di voce, et di tutti gli strumenti quella prova, et harmonia, che si vede et ode anchor oggidì, talchè se ne trovava per tutte le piazze et vie e piagge marine et per tutte le corti della città.¹⁰⁶

Lo stesso uso viene praticato nella colonia genovese più importante della Crimea, dove quel genere di strumenti doveva essere stato diffuso già in precedenza:

Così nella detta città di Caffa vi sia e debba esservi un suonatore di bombarda che sia tenuto a suonare in qualsiasi momento il console entri in chiesa¹⁰⁷.

Un processo di integrazione simile avviene anche in altri comuni dell'Italia settentrionale, le cui comunità cittadine rifulgono con lo sviluppo dei commerci si sono ormai rese più autonome dai vecchi poteri feudali e hanno messo per iscritto dei propri statuti. Questi spesso prevedono che alcuni "tubatori" vengano mantenuti sempre a disposizione delle autorità. Questo uso cerimoniale di strumenti a fiato sembra affondare radici antiche nelle *fanfare*, brevi esecuzioni sonore per ambienti aperti che originariamente dovevano avere la funzione di segnali di caccia o di guerra (il termine potrebbe derivare dall'arabo *anfār* "squilli di guerra", ma è anche onomatopico e come tale ricorda il *van-van* usato oggi tra i pifferai delle Quattro

106 *Trattato delle cerimonie laiche di Genova*, manoscritto R 101 sup., Biblioteca Ambrosiana di Milano, riportato in Giazotto, cit., p. 30. Nel coro della cattedrale di San Lorenzo si osservano tarsie cinquecentesche che rappresentano strumenti musicali, tra cui una con diversi strumenti a terminazione conica, sia diritti che curvi, posti sotto il pannello XIII raffigurante *San Sebastiano trasportato alla casa di santa Irene*; suonatori di strumenti simili si vedono in un fregio di G. B. Ansaldo all'altezza del cornicione nel palazzo di San Pietro a Sampierdarena, già palazzo Spinola, poi Istituto tecnico, imitato in altri palazzi genovesi (Giazotto, cit., p. 182, 251 e tavole).

107 "Item in dicta civitate Caphe sit et esse debeat unus pulsator caramelle qui obligatus sit pulsare, quandocunque consul iverit ad ecclesiam" (Stat. Caphae, p. 615 e 665, riportato in Giazotto, cit., p. 58).

Province) e sono poi state ritualizzate in esecuzioni formali¹⁰⁸.

Per Milano già nel 1288 lo storico Bonvesin de la Riva dà notizia di un complesso ufficiale di 6 *tubicines*, descrivendoli come personaggi rispettabili e portatori di uno stile musicale specifico della città.¹⁰⁹ Che la denominazione generica di *tubicen* o *trombadore* possa comprendere insieme ai trombettieri anche degli oboisti si capisce dall'analogia formazione fiorentina di cui scrive nel 1340 Giovanni Villani, nella quale sono citate anche delle *cenamelle*:

Trombadori e banditori del Comune, che sono i banditori VI e trombadori, naccheraio e sveglia, cenamelle e trombetta, X, tutti con trombe e trombette d'argento, per loro salaro l'anno libre M di piccioli.¹¹⁰

Nel vecchio territorio aleramico, a Savona nel 1345 il corpo dei tubatori è composto da due trombettieri, un "racharatum" e tre "joculatores o pifferai", retribuiti con uno stipendio e con un vestito che devono indossare in tutte le occasioni in cui sia richiesto che suonino: le quali comprendono feste pubbliche, messe e altre cerimonie. Tra queste ultime, negli statuti di Ivrea sono citati esplicitamente i matrimoni, in occasione dei quali i suonatori di strumenti a fiato ("li ducali tubiceni", comprendenti anche "pifari"¹¹¹) sono autorizzati a ricevere anche un pagamento privato dalle famiglie degli sposi per precederli dalla casa verso la chiesa

108 Francesco Vatielli, Fanfara, in *Enciclopedia italiana*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, s.d., treccani.it.

109 "Sex autem sunt comunis tubicines principalles, viri honorabilles et egregii, in sue tante civitatis honore non solum equos tenentes, at quoque more nobilium decentem vitam ducentes, diverso a ceteris mundi tubicinibus ac mirabili modo tubantes. Ipse enim tubarum clamor terribilis, in bellorum tumultibus ultra pactum conveniens, cui non est alter a nobis auditus in toto mundo consimillis, huius civitatis altitudinem simul et fortitudinem significare cognoscitur." (*Mediolani Magnalia*, 1288, traduzione di Giuseppe Pontiggia, nota al testo di Maria Corti, Bompiani, Milano 1974, riprodotto a www.classicitaliani.it/Bonvesin/Bonvesin_Mediolani_Magnalia.htm).

110 Giovanni Villani, *Nuova cronica*, Firenze 1340 c., 92, 3, ripr. in *Google Books*, cit. Trombe, bombarde e cornamuse sono citate insieme anche da Franchino Gaffurio, *De harmonia musicorum instrumentorum*, Milano 1518, cit. in Valter Biella, Il baghet: note organologiche su metodologie di progetto e costruzione delle antiche cornamuse bergamasche, *Utriculus*, n.s., 14: 2015, n. 49-50, p. 43-74, anche in baghet.it.

111 "L'aere da diversi instrumenti musicali percosso, dui corneti con distincti fori altisoni, che tali in Svevia ne in li monti de la popolosa Bavaria furono mai auditi, da dui alemani con veloce mutamenti de digiti ispirati, li concordanti et resonanti pifari, tamburi, cingoli, et le claugorante ed contorte tube" (Antonino, *Adrianeo*, manoscritto, Biblioteca civica di Ivrea, raccolta Pinoli, rist. Broglia, Ivrea 1981, citato in Rinaldo Doro, Presenze musicali in Canavese, *La piva dal carner*, n.s., 13: aprile 2016, p. 23-25).

o viceversa all'uscita dalla celebrazione¹¹²: dettaglio molto interessante perché testimonia un costume che, anche dopo la scomparsa delle funzioni ufficiali, durerà per secoli e nel nostro territorio fino ad oggi. Ne è una bella raffigurazione il festino nuziale raffigurato su un cassone fiorentino della metà del secolo: su una panca riccamente intagliata siedono quattro suonatori di strumenti a fiato, compresi due bombarde e una tromba, con abiti e cappelli multicolori che segnalano l'appartenenza a determinati casati o corporazioni, al pari del giglio raffigurato sugli stendardi che pendono dalle bombarde¹¹³. Anche gli statuti della nostra Voghera accennano al "suono della tuba" come segnale ufficiale di un procedimento giuridico¹¹⁴, e quelli di Piacenza prevedono esplicitamente sei "tubatores" comunali¹¹⁵.

Nel Quattrocento le bombarde sono ormai entrate a far parte delle musiche di numerose corti principesche e nobiliari, spesso in ensemble completati da tromboni. La letteratura di questo secolo menziona tali complessi attivi presso le diverse signorie italiane, con funzioni non solo di rappresentanza ma anche di animazione di feste con balli:

In questo tempo i pifferi e 'l trombone
cominciaro a sonare un salterello

112 Statuti di Savona (1345 e 1404), di Casale e di Ivrea riportati in M. Vicino Paganoni, Statuta Saone del 1404-1405, in *Giornale storico e letterario della Liguria*, n.s., 5: 1929, n. 1-2, p. 166-167, segnalato da Riccardo Gandolfi. Le *tube* erano in particolare lunghe trombe cilindriche terminanti in un grande padiglione. Interessante l'equiparazione dei pifferai a giullari.

113 Riprodotto sulla copertina di Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Milano 1948, 21a ed., 2009. Più suonatori di bombarde si osservano anche animare un ballo in tondo in Taddeo Crivelli, La corte del re Salomone, in *Bibbia di Borso d'Este*, Biblioteca estense di Modena, e nel *Ciclo dei mesi*. *Giugno* dipinto forse nel 1399 nel castello del Buonconsiglio di Trento, entrambi riprodotti in Padovan, Da Dante a Leonardo, cit.

114 "etiam in civili contingat aliquem citare extra districtum Viqueriae, ... sufficiat citatio fieri sono tubae praemissis in loco consueto Comis Viqueriae" (*Statuta civilia, et criminalia oppidi Viqueriae*, cap. 36, ripubblicazione Meda, Milano 1598, ed. digitale Regione Lombardia, *Fonti per la storia di Voghera: XVI-XX secolo*, lombardiabeniculturali.it/dolly/oggetti/279 2002-).

115 "civitate Plac[entiae] sint tantum sex tubatores comunis ... teneatur et debeat mitere syndicum tubatorem comunis cum uno ... possit concerere et dare revisamentum tubatoribus et cur[reris] comunis ... cridas quas facient tubatores precepto potestatis ... publice et alta voce per tubatorem ... fiat proclamacio per tubatorem ... in presenti consilio per Milanum tubatorem comunis super animabus ... dare unam robam integram uni ex tubatoribus, sicut actenus est consuetum" (riportati in *Lo statuto di Piacenza del 1323*, a cura di Emanuela Fugazza, Pavia University Press, Pavia 2012, paviauniversitypress.it).

fondato d'arte d'intera ragione.

Udirai melodia del bel sonare
de vantaggiosi pifari e trombecti,
arpe e leuti, con dolce cantare,
viole, dolcemele et organecti,
con citare salterio e canterelle:
tu poderai danza se te'n dilecti.

Dal capo della credenza è fatto uno pozzo dove stanno li piffare et
donne che non intervengono in ballo.

su la piazza del castello, dove è facto uno longissimo e largissimo
tribunale [...] et chi vole ballare il può fare perchè continuamente li sta
pifferi a sonare.

Li piffari sonavano una piva molto suave et larga ordinata per prima dal
signor per questa collatione, et venendo a la fila, tutti ballavano dicta
piva¹¹⁶.

A Milano presso gli Sforza nel 1480 ci sono "piferi, sordine, tamborini, dopijni,
corni"¹¹⁷, e a Cremona un'orchestrina di ance (*chorum tibicinum*) di cinque elementi,
incaricati di suonare in occasione di processioni e prima della celebrazione del
vespro nella cattedrale, probabilmente con la funzione di richiamo che sarà in
séguito assunta dalle campane; dopo un'attività secolare verranno soppressi nel
1629, ma per un certo tempo dei "pifferari" continueranno a suonare al castello della
stessa città, stipendiati dal re di Spagna¹¹⁸. I "piferi de Bresa" (Brescia, dove fioriva

116 Rispettivamente da: anonimo, in Vittorio Rossi, *Un ballo a Firenze nel 1459*, Istituto italiano di arti grafiche, Bergamo 1895; Guglielmo Gaugelli, sonetto, 1462; Benedetto Capiluppo, lettera su una festa alla corte di Mantova, 16 febbraio 1488; Giacomo Trotti, cronaca di festeggiamenti di nozze, Milano 1491; T. De Marinis, *Le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona... [Pesaro 1475]*; tutti riportati con le fonti intermedie in Padovan, Da Dante a Leonardo, cit.

117 Archivio di Stato di Milano, citato in Giazotto, cit., p. 107. *Sordina* ha indicato nel tempo a vari strumenti e accessori, ma ricorda anche la *sordellina* che era una cornamusa.

118 Agostino Cavalcabò, I "piffarari" cremonesi e i probabili e possibili loro rapporti con i cornamusari scozzesi, *Bollettino storico cremonese*, 22: 1961-1964, p. 5-17; lo stesso articolo riproduce il bassorilievo quattrocentesco con un cornamusista visibile in piazza del Comune, e riporta che all'inizio del

una scuola di liutai e suonatori) vennero assoldati per animare la festa di San Giorgio del 1551 a Bagolino (BS), il che creò una problematica sovrapposizione con i locali violini, ai quali si dovette per una volta imporre di restare in silenzio seppur pagati; i pifferi suonavano ancora in paese nel 1570. Nella stessa zona, alla fine del secolo erano rinomati i suonatori rurali di Clibbio, dove

pascendo le loro greggi, si avvezzano talmente a sonar le pive¹¹⁹, che riescono perfettissimi sonatori di piffaro. Sono in bocca di tutta la Lombardia, e par che non si possa dir più che i pastori di Clibio. E ben che quel bon compagno dicesse: che per sonar gagliarde lodesane, piffari mantovani, abbiano il vanto, egli si allucinò per aver udito i piffari da Clibio sul mantovano.¹²⁰

Un autore della seconda metà del Settecento ricorda la banda di pifferai dei Savoia a Torino, di cui ancora sopravvivevano alcune suonate:

Alcune delle venti pifferate che si suonano ancora ai nostri giorni sono l'unica documentazione, gelosamente tramandata di padre in figlio, di quella che fu la memoria del vecchio e glorioso esercito sabauda [...] per avere notizie più precise delle pifferate più antiche bisogna risalire ad Emanuele Filiberto [...] nella Cittadella di Torino esisteva già una Banda di sette suonatori di pifferi e musettes che oltre al servizio nella fortezza partecipava a tutte le feste militari e di corte. Anche Ivrea disponeva di una banda simile a quella di Torino, che parimenti partecipava a tutte le manifestazioni civili, militari e religiose.¹²¹

Cinquecento l'arpista cremonese Pietro Bruno emigrò in Scozia, dove assunse il nome di Peter Mac Crimmon (cioè da Cremona) e diede inizio ad una dinastia di maestri cornamusisti, l'ultima dei quali morì nel 1914 a Dunvegan. Per la Francia centro-settentrionale è documentata anche una festa campagnola animata da un'orchestrina di bombarde a fine Cinquecento (Claude Gauchet, *Plaisir des champs*, 1583, citato in Jean-Michel Guilcher, *Branles paysans au XVIe siècle*, in *Danse traditionnelle et anciens milieux ruraux français: tradition, histoire, société*, riediz. l'Harmattan, Paris 2009, p. 183-190). Anche un'iscrizione datata 1594 sul palazzo Malaspina di Godiasco, che descrive la leggenda dell'origine del nome dei Malaspina nel 526, inizia con un assalto al suono di *tubae*: "Invadit clamore virium sonituque tubarum | urbem rex gallus tentatque ascendere muros" (Guagnini, *I Malaspina di val di Staffora*, cit.; id., *I Malaspina*, cit., p. 39).

119 Forse nel senso di ance ricavate da canne sui pascoli: appare qui meno logico che si trattasse di cornamuse, come interpreta Pelizzari.

120 Bongiani Grattarolo, *Historia della riviera di Salò*, Vincenzo Sabbio, 1599, p. 104, citato in Lorenzo Pelizzari, *Liuteria popolare nella valle del Caffaro: dal 1500 ai giorni nostri*, Liberars, Bagolino 2014, p. 29-32.

121 Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia*, 1770, ristampa EDT, Torino 1979, citato in Rinaldo Doro, *Le monferrine di Cogne: antiche danze ai piedi del Gran Paradiso*, Atene del Canavese, San Giorgio Canavese 2016.

Per le rappresentazioni sacre delle *casacce*, la chiesa genovese di Santa Maria di Castello era dotata di "6 trombe 3 piffari, doi tromboni grossi, uno orichalco che risponde alle trombe", da utilizzare in particolare la domenica delle Palme per la rappresentazione dell'ingresso di Gesù in Gerusalemme a cavallo di un asino, della cui coda si usava baciare una reliquia¹²². Nel 1500 il comune genovese acquista per la cantoria del palazzo Ducale "pifferi, cornelle, et altri stromenti de palacio"; mentre nel 1590 l'istituendo corpo musicale del Senato comprende sette o otto fra "tromboni" e "cornetti", con professionisti incaricati di suonare tutti i giorni sul posto nonché in varie occasioni accompagnando gli spostamenti del doge, e dispensati solo se chiamati a suonare altrove "per causa di nozze, o, altre feste particolari, che sogliono fare i Cittadini"¹²³. Negli stessi anni si precetta la partecipazione alla festa del Corpus Domini di coloro che sono citati nei periodici elenchi ufficiali di "sonatori che fanno esercitio di sonare à processione è à ballo":

si ordina e comanda ai Maestri che mostrano sonare e ballare nella presente città che il giorno de giovedì che si celebrerà la festa di N.ro S.r Jesu Xristo ciascadun di loro debba con li loro instrumenti che hanno (arpe cifari liuti viole et altri) ritrovarsi in la sacrestia.

In un analogo elenco del 1623, tra una maggioranza di arpisti, liutisti e violinisti, compare un "Gio. Domenico Cassolino sonator di piffaro" che "sta a Pre"¹²⁴; negli elenchi successivi fino al 1700 non risultano più pifferai, forse ormai relegati ai contesti rurali¹²⁵. Presso i duchi di Parma e Piacenza sarebbe invece sopravvissuto fino all'Ottocento l'uso di ingaggiare cornamusisti che scendevano in città dall'Appennino, come fecero per diverse generazioni quelli della lunigianese famiglia

122 *Annali francescani*, 1552, rip. in Giazotto, cit., p. 189. Gli oricalchi erano strumenti a bocchino realizzati nell'omonima lega di rame e zinco.

123 Archivio dei padri del Comune di Genova, rip. in Giazotto, cit., p. 274-275.

124 Presumibilmente la contrada dell'attuale via Pre nel centro storico.

125 Si trattava peraltro di censimenti sommari, tanto che qualche suonatore è identificato con espressioni come "il barbiere che stà dà S. Genesio" e simili (Archivio dei padri del Comune di Genova. Atti. 1585. 87. Filza 42; Sindaci 1623-24. 39. Filza 268; Proclami 1657-1696. 100. Filza 297, tutti riprodotti in Giazotto, cit., p. 284-286).

Varesi¹²⁶; a Pontremoli memorie storiche sei-settecentesche riportano "musicisti" che intervenivano a parate e processioni¹²⁷.

Nel Rinascimento si diffonde anche per gli oboi il gusto di realizzare famiglie di strumenti di diversa altezza, e quindi dimensione. Oltre che al gusto musicale, questa soluzione giova anche alla tecnica esecutiva, che per una bombardista solista risulta alla lunga molto faticosa, mentre nei complessi ciascun suonatore può compiere pause in alcuni punti del brano intanto che gli altri effettuano un controcanto. Le forme di oboi più lunghe, chiamate *bombarde* in senso stretto, risultano però piuttosto impegnative da produrre e da suonare, tanto che col tempo tenderanno a scomparire (fino all'invenzione della canna ripiegata dei fagotti). Le bombarde presentano padiglioni molto svasati; le taglie più lunghe hanno inoltre dispositivi in ottone (*chiavi*) che permettono alle dita di raggiungere i fori più lontani, protetti all'interno di una sorta di barilotto (*fontanelle*, assente in quasi tutti gli oboi popolari attuali); l'ancia è inserita nella piroetta separata dal corpo della canna, su cui si appoggiano le labbra del suonatore, oppure nelle varianti più gravi in un cannelo ritorto.

Il miglior trattato musicologico di quest'epoca, scritto dal tedesco Praetorius, descrive e raffigura con precisione una famiglia di cinque oboi di taglie decrescenti: tre bombarde e due *schalmey* privi di chiave, dei quali la taglia meno acuta, il *discanto*, seppur costruito in un solo pezzo è molto simile ai pifferi più antichi trovati nelle Quattro Province:

Il nome *schalmey* è riservato alla taglia discanto superiore che non ha alcuna chiave di ottone; il nome italiano è *piffaro* e quello latino *gingrina* –

126 Testimonianza di un loro discendente raccolta da Fabrizio Pilu; del famoso Michele Varesi "Liserio" di Chioso di Rossano (MS) parla Carlo Caselli, *Lunigiana ignota*, tipografia Moderna, La Spezia 1933, ristampa Forni, Bologna 1965, p. 33, citato in Mauro Manicardi - Silvia Battistini, *Alla traditora: appunti sulle musiche e sui musicisti tradizionali in val di Vara e Lunigiana e introduzione alle danze del carnevale zerasco*, associazione musicale Tandarandan, La Spezia 2008, p. 49 e in Bruno Grulli, *La piva tra Appennini, Apuane e mare, La piva dal carner*, n.s., 5: aprile 2014, p. 17-20.

127 Pontremoli, in *Wikipedia*, it.wikipedia.org/wiki/Pontremoli, consultato il 5 luglio 2015.

ciò a causa del suo suono somigliante allo schiamazzare (*gingrire*) di un'oca.¹²⁸

Più vicine all'attuale piffero delle Quattro Province sono le bombarde descritte dal francese Mersenne, che a differenza delle tedesche hanno la campana in un pezzo staccato e unito alla canna da un anello (*vera*) di ottone, come sarà per il nostro strumento¹²⁹. In ambito artistico questi complessi si ritrovano nelle raffigurazioni cinque-seicentesche¹³⁰ di cori di angeli musicanti, poi nelle cantorie per organi intagliate sette-ottocentesche. La cultura tecnica degli artigiani specializzati nella costruzione di organi da chiesa, per i quali è fondamentale l'accordatura di un grande numero di canne che funzionano a pressione costante, e originariamente erano tornite in legno, non dev'essere stata estranea a quella dei costruttori di bombarde e cornamuse, della quale si può considerare un'evoluzione. Nelle principali chiese genovesi già dall'inizio del Duecento erano presenti organi; dalla fine del Quattrocento comparvero anche costruttori liguri, di cui fu caposcuola il gesuita fiammingo Willem Hermans, attivo a Genova. Le scuole principali furono quella della famiglia Roccatagliata-Ciurlo, attiva fra il Seicento e l'Ottocento, di Filippo Piccaluga, di Giuseppe Corsi e di Giacinto de Rubeis (Rossi), quest'ultimo attivo anche nell'entroterra montano; significativo il nome di Lorenzo Musante, socio di un organaro, abitante a Genova ma dal cognome originario della zona di Bavastrelli¹³¹.

128 Michael Praetorius, *Syntagma musicum. 2: De organographia. 1-2*, stampa Holbein, Wolfenbüttel 1619, trad. inglese di David Z. Crookes, Clarendon, Oxford 1986, cap. 10 e *Sciagraphia*, tav. 11. *Gingras* o *ginglaros* è detto un oboe anche in fonti letterarie classiche. Gli altri trattati musicologici rinascimentali furono pubblicati nel 1511 da Virdung, nel 1529 da Agricola, nel 1640 circa da Trichet e nel 1636 da Mersenne, l'unico di valore quasi paragonabile a quello di Praetorius. Nel 1672 Borjon de Scellery pubblicherà un metodo per suonare la musette, seguito da Jacques Hotteterre nel 1738, mentre Giovanni Lorenzo Baldano farà uscire le intavolature per la sordellina, una cornamusa colta munita di chiavi di epoca barocca, attestata anche in Liguria.

129 Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, v. 3, libro 5, Paris 1636, ristampato da CNRS, Parigi 1986, p. 295, riportato in Cristina Ghirardini, Gli strumenti di Nicolò Bacigalupo detto u Grixiu di Cicagna e i ritrovamenti di Calvari e Montoggio, in *Il piffero in Fontanabuona*, Quaderni del Lascito Cuneo. 2, Calvari 2007, p. 5-40.

130 Coppie di oboi di taglie diverse si vedono già in due affreschi quattrocenteschi del Cuneese: *Fontana della giovinezza*, Sala baronale del castello della Manta, 1416-1426 e *Sposalizio della vergine*, chiesa di San Lorenzo a Bastia, 1470 c.; sono riprodotti in Ghirardini, Gli strumenti..., cit., p. 14.

131 *Per la musica: organari, liutai nell'artigianato in Liguria: Genova, Fiera internazionale di Genova, 7-23 dicembre 1983*,

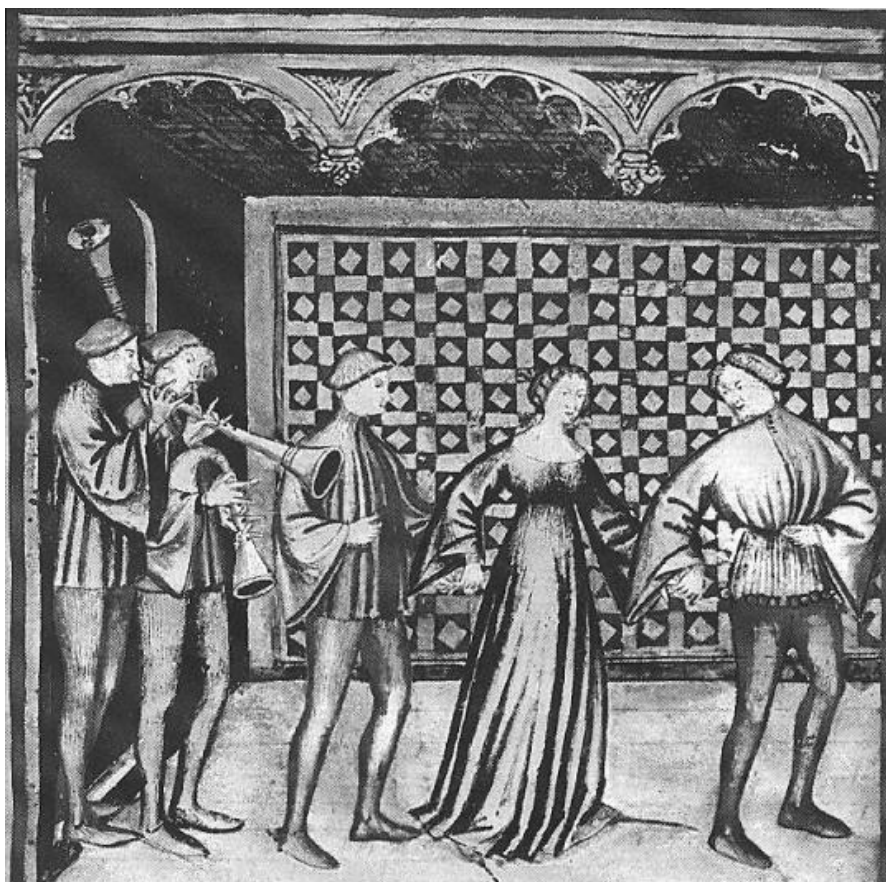


Illustrazione di copia trecentesca del Tacuinum sanitatis, da Biella, cit.

Insieme alle bombarde si trovano spesso raffigurate anche le loro parenti dotate di sacca, le cornamuse, che hanno seguito una storia analoga: anch'esse infatti si sono diffuse in Europa occidentale a partire dal Duecento, in forme con canna del canto conica ad ancia doppia (altre forme più primitive vi erano note già tre secoli prima) e inizialmente prive di canne di bordone, come si vede in raffigurazioni quale *l'Annunciazione ai pastori* di Giotto¹³². Le canne di bordone impiantate separatamente potrebbero essere state aggiunte per sostituire nei complessi la funzione delle

SIAG, Genova 1985; Gandolfi, conv.; sul cognome Musante nel Cinquecento cfr. Casale, *La magnifica...*, p. 120.

132 1320 c., Metropolitan Museum, New York.

trombe: rispetto a queste ultime hanno infatti il vantaggio di produrre le stesse frequenze con canne più corte, essendo queste cilindriche anziché coniche¹³³. Già nel 1365 Andrea Bonaiuti dipinge in Santa Maria Novella di Firenze, nella *Chiesa militante e trionfante*, un suonatore solista di cornamusa dalla canna del canto molto corta e con un bordone sulla spalla sinistra. In questo periodo si realizzano anche copie miniate del *Tacuinum sanitatis*, un trattato medico scritto a Baghdad tre secoli prima, nelle cui illustrazioni si vedono bombarde e cornamuse che suonano in una corte per alcuni ballerini che si prendono per mano iniziando una danza in catena¹³⁴.

Per l'area bergamasca Biella ha raccolto 40 documentazioni iconografiche di cornamuse a partire dal 1347: fra queste, 10 appaiono in coppia con una bombarda più lunga della cornamusa – e che quindi suonava più grave – a partire da quella del 1390 circa al castello di Bianzano; estendendosi al resto della Lombardia e al canton Ticino ne ha censite altre 48, di cui 5 insieme a bombarde dotate di piroetta a partire da quella di metà Quattrocento nella *Camera picta* di Montrionio in val d'Intelvi (CO), che accompagna diverse bombarde con piroetta; e nel resto dell'Italia centro-settentrionale altre 56, di cui 9 con bombarda a partire da Pistoia nel Trecento¹³⁵.

Splendida l'illustrazione della festa rurale che occupa una parete della *Camera picta* del villino Perabò a Varese, eseguita fra 1555 e 1561: un duo di bombarda e cornamusa di fattura fiamminga suona in piedi in mezzo a giocatori di bocce, di dadi, banchettatori seduti a un lungo tavolo e coppie che si corteggiano; in altre

133 Baines, *Bagpipes*, cit., p. 104, che cita come primo documento di un bordone Adam de la Halle, *Le jeu de Robin et Marion*, 1288 c., in cui un pastore ha una "muse au grand bourdon"; Sachs, *Storia degli strumenti...*, cit., p. 330-333, che osserva come la funzione di bordone possa peraltro essere stata svolta in precedenza da una seconda canna unita a quella del canto, diffusa nei Balcani e in Oriente.

134 Sonare et balare, in *Tacuinum sanitatis*, manoscritto series nova 2644, fol. 104, Biblioteca nazionale di Vienna; Sonare et balare, in *Theatrum sanitatis*, liber magistri 4182, fol. 104, Biblioteca casanatense, Roma; entrambi riportati in Biella, *Il baghet: note organologiche...*, cit., p. 63-64.

135 A Pistoia nella chiesa di San Francesco sono raffigurati dal fiorentino Puccio Capanna due oboi con piroetta di taglie diverse che suonano insieme a una cornamusa con singolo bordone poggiato sulla spalla sinistra. In un fregio presumibilmente quattrocentesco nel castello di Malpaga, a sud di Bergamo, compaiono un suonatore di oboe e uno di cornamusa molto simile al baghet poi documentato nella zona; negli ultimi secoli peraltro il baghet sembra essere stato impiegato come strumento solista (Valter Biella, *Il baghet: la cornamusa bergamasca*, Meridiana, Bergamo 2000, p. 9 e 118).

scene un secondo duo accompagna un corteo matrimoniale, alcuni ballerini si tengono per mano in catena formando una sorta di farandola¹³⁶. In epoca quattrocentesca si trovano cornamuse affrescate anche sulle Alpi tra il Piemonte e la Francia: a Lemie nelle valli di Lanzo¹³⁷, a Rossana in val Varaita¹³⁸, a Stropo in val Maira, a Caraglio in val Grana, a Briga Marittima in valle Roia, a Luceramo in val Vesubia¹³⁹ e a Diano Castello presso la Riviera di Ponente¹⁴⁰, oltre che ad Asti¹⁴¹; nella francese valle del Varo ne sono inoltre rappresentate in sculture in legno della stessa epoca¹⁴². Anche in vari portali antichi genovesi si trovano scolpiti cornamuse, flauti (o bombarde?) e tamburi¹⁴³. Una cornamusa dipinta nel 1654 nella Bergamasca dal danese Bernhard Keilhau appare già molto simile a una piva emiliana¹⁴⁴.

136 Francesco Guerrieri, *Testimoniannze iconografiche della cornamusa nel territorio varesino*, tesi di laurea, a.a. 2005 c.; riporta come nel mercato di Varese vi fosse uno spazio dedicato ai mercanti tedeschi, che evidentemente vi arrivavano attraverso i valichi alpini, il che può spiegare la presenza di una cornamusa fiamminga; lo stesso vale per la presenza a Genova di organisti e pittori fiamminghi. Una cornamusa simile è dipinta al Sacro Monte di Varese.

137 In un ciclo di affreschi del 1546 nella cappella della confraternita del Santissimo Nome di Gesù (Flavio Giacchero, *La musica tradizionale delle valli di Lanzo: il suono amico*, *Pagine nuove*, 4: 2015).

138 Costanzo Lorenzati, *Alla ricerca degli strumenti perduti: la cornamusa*, *Valados usitanos*, 1985, p. 62-66, riprodotto in Valter Biella, *La musa e il piffero*, in *Musiche, strumenti e canti nel mondo popolare bergamasco*, baghet.it/musa4province.html 2008-.

139 *Muzico, muzicantes: gli strumenti della musica popolare occitana: catalogo della mostra*, a cura di Dino Tron, Parco naturale Val Tronca, Pragelato 2007; Cathérine Matte - Jean-Luc Matte, *Iconographie de la cornemuse en France*, jeanluc.matte.free.fr. La Brigue e Lucéram sono attualmente in territorio francese.

140 Giorgio Viarengo "Getto", conv.; ricerche in corso di Davide Baglietto.

141 Dipinta su una cantoria, mentre a Stropo, Caraglio e Briga si tratta di dettagli di suonatori raffigurati in particolari di affreschi sacri.

142 A Barjols, Fréjus, Vence (Matte - Matte, cit.).

143 Giazotto, cit., p. 250.

144 *L'eco di Bergamo*, dicembre 1998; Riccardo Gandolfi - Valter Biella - Claudio Gnoli, *A comparative study of Northern Apennine bagpipes and shawms*, in *Galpin Society journal*, 67: 2014, p. 67-84 e tav. 38-39, sintesi in italiano in *Il cantastorie online: rivista di tradizioni popolari*, www.rivistailcantastorie.it/galpin/.



Suonatori, giocatori di bocce e banchetto affrescati nella Camera picta di Varese

A partire dalla seconda metà del Seicento, ciaramelle e bombarde vengono però abbandonate dalla musica colta cittadina e sostituite dall'oboe classico (*hautbois*, "legno alto" nel senso dell'intensità sonora) inventato dal francese Martin Hotteterre e influenzato della musetta della corte francese¹⁴⁵. Solo le bombarde tedesche (*deutsche Schallmey*), munite di fontanelle, sopravvivono fin verso il Settecento: rispetto al nuovo oboe francese hanno un suono più forte che le rende adatte a suonare all'aperto per feste e banchetti nuziali¹⁴⁶. Una fase di transizione appare documentata nell'arazzo Gobelins, finito di tessere e presentato al granduca di Toscana a Siena nel 1669, in cui appaiono numerosi strumenti a fiato, compresi sette in ebano costruiti in tre parti e con giunture rinforzate da anelli in metallo.

145 Shawm, in *Wikipedia*, en.wikipedia.org/wiki/Shawm; Luc Charles-Dominique, Jalons pour une histoire populaire du hautbois en France, in *Les hautbois populaires*, Modal-FAMDT, Saint-Jouin-de-Milly 2002, p. 10-39; cfr. anche Baines, *Woodwind instruments...*, cit.; Bate, cit.

146 Marco Soprana, *Storia dell'oboe*, 1, www.marcosoprana.it/Italiano/lully.pdf 2006; una "piva ala todescha da cantar" è segnalata nell'inventario del 1544 dell'Accademia filarmonica di Verona (Luca Verzulli, Il flauto militare: testimonianze scritte (XV-XVII secolo), *Bollettino della Società italiana del flauto traverso storico*, 2: 1997, n. 3, ripr. a digilander.libero.it/verzulli/mil3.htm).

L'elevatezza [del compositore Jean-Baptiste Lully] determinò la caduta di tutti gli strumenti antichi, ad eccezione dell'oboe, grazie ai Filidor e Hauteterre, i quali a forza di rovinare legno e sostenere musica sono infine riusciti a renderlo adeguato per i concerti. Da allora si lasciò la cornamusa [*musette*] ai pastori, e i violini, i flauti dolci, le tiorbe e le viole presero il loro posto, ch  il flauto traverso   arrivato solo pi  tardi.¹⁴⁷

Si pu  dunque ritenere che nell'epoca rinascimentale si siano fissate misure convenzionali, che costruttori altamente specializzati operanti nelle principali citt  europee, detentori di un sapere tecnico all'epoca elitario, avrebbero seguito coerentemente. Durante i secoli successivi queste competenze tecniche si devono essere gradualmente perse, a vantaggio di produzioni pi  alla moda, lasciando in circolazione soltanto esemplari relitti di oboi che, come vedremo nel capitolo sugli strumenti, l'ingegno di singoli artigiani avrebbe recuperato, adattato e variamente modificato. Si comincia cio  ad assistere ad un fenomeno che nel corso dell'Ottocento e del Novecento si intensificher  ulteriormente: la crescente influenza di strumenti e danze pi  moderni, che si affermano soprattutto nelle citt  maggiori e hanno l'effetto di cancellare, oppure di modificare, la tradizione pi  antica. Questa resister  nelle zone pi  rurali e pi  interne, dove i contatti con la modernit  sono sporadici e si rimane legati alle espressioni abituali della vita contadina. Possiamo quindi pensare che usino gi  strumenti nuovi i musicisti e cantanti che nel 1714 vengono inviati da Genova a Sestri Levante per tenervi un concerto in onore di Elisabetta Farnese, che da Parma attraverso il passo di Cento Croci si sta avviando a sposarsi con il re di Spagna Filippo V con numeroso séguito di servitori, cuochi, portatori e muli¹⁴⁸.

147 Mémoire de m. de la Barre sur les musettes et hautbois..., Archivio di stato di Parigi, pubblicata in J.-G. Prod'Homme, *Ecrits de musiciens*, Paris 1912, p. 244, riportato in Soprana, cit.

148 *Guida agli itinerari fliscani*, cit., p. 119-122.

Pifferi e cornamuse del popolo

Bombarde e cornamuse rimangono presenti in diverse parti dell'Europa occidentale in contesti popolari, essendo ora considerate alla stregua di strumenti contadini di basso rango. Per indicarli si sono ormai diffusi i termini italiani di *piffero* e *piva*, entrambi riconducibili a una radice onomatopeica che fa riferimento al suono dell'ancia oppure dell'intero strumento, che si ritrova anche nell'inglese *pipe* e proviene dal latino *pipa* e forse dal celtico *piob*. Si noti che entrambi i termini sono generici e non precisano se la canna del canto sia dotata o meno di un'otre, tanto è vero che talvolta vi viene aggiunto un secondo termine che lo specifica: *piva a sacchéttu* in Liguria, *piva dal carner* nel Reggiano ecc. Un complesso di diversi strumenti con o senza otri può essere indicato collettivamente come *le pive* o *i pifferi*; e *piva* indicherà anche le danze saltate emiliane ballate al loro suono. Nella sola Liguria troviamo anche il termine di origine francese *musetta* o *musa*, più spesso riferito a strumenti con otre anche se non necessariamente.

All'inizio del Cinquecento il mantovano Teofilo Folengo descrive efficacemente la tecnica esecutiva dei suonatori di ançe:

Cinque suonatori di zufoli vengono e vanno, bravissimi, e infine in grave orchestra si levano i pifferi e col loro alto cantare si fanno sentire per tutta Parigi. Eccoli, ad uno ad uno, enfiare le ganasce, rossi e intenti, e pifferando non sbagliano mai a stoppare i larghi buchi: corrono con le dita qua e là sulla canna, stanno saldi col petto, e al muover delle lingue trillando si leva una musica che, erano in otto, avresti giurato fossero cinquanta.¹⁴⁹

149 Teofilo Folengo, *Baldus*, libro 1, 1517, segnalato da Paolo Ferrari. In Folengo si trovano altri riferimenti a strumenti ad ancia doppia e danze popolari, anche in latino maccheronico: "Iamque aderat festum, quo turba vilana sub ulmo | ballat, et ad pivae numerosa sonamina balzat [...] Et qui saepe rotat propter stancare puellam, | et qui saepe cridat sbraians: «Sona piva pavanam, | fac spingardoium, fac strazzam, fac matarellum, | seu mazzacroccam, seu spagnam, sive gaiardam» [...] Multiplicant flatum pifari virtute bocali, | quos retridare audis lingua frifolante sonamen. | Interea, ut fitur, ballus cessaverat unus, | expectant pivae quis danzam chiamet un'altram" (*Baldus*, libro 7, segnalato da Gandolfi). Folengo influenzò fra l'altro l'opera di François Rabelais, che a sua volta immagina "un battaglione di Anduglie gigantesche che marciavano verso di noi con guerriera baldanza, al suono allegro di flauti e cornamuse,

Nel noto poema comico del 1615 *La secchia rapita*, che narra dispute trecentesche fra modenesi e bolognesi, è un tale strumento ad animare danze invasate:

Tutti in corte smontâr su 'l Palatino;
e le mogli trovâr, per lor disgrazia,
che foco in culo avean più ch'un Lucifero
e stavano ballando a suon di piffero.¹⁵⁰

Anche in Istria, dove sono impiegati oboi popolari di varie dimensioni (*sopèle, ludro*), è riportato nel 1681 che le nozze sono festeggiate "a suono di pifferi, di citara e di violino"¹⁵¹. Il termine sarà usato comunemente ancora nell'Ottocento per indicare le ciaramelle di varie dimensioni che accompagnavano le zampogne dell'Italia centro-meridionale, i cui suonatori scendevano dai monti in città come Roma nel periodo natalizio¹⁵² o migravano in Francia, dove pure erano conosciuti come *pifferari*¹⁵³.

Gli oboi popolari oggi conosciuti dagli etnomusicologi, compreso il piffero delle Quattro Province, si differenziano sia dalle surne islamiche che dalle bombarde rinascimentali in alcune caratteristiche: assumono un'ancia decisamente più dura, un foro posteriore in posizione più prossimale del primo anteriore, una piroetta non infossata oppure assente. Nel nostro piffero la piroetta è presente, a differenza delle ciaramelle dell'Italia centro-meridionale nelle quali l'ancia si inserisce direttamente

budelli e vesciche, pifferi e tamburi, trombe e tromboni" (*Gargantua e Pantagruelle*, trad. di A. Frassinetti, Armando, Roma 1989, p. 189, citato con altri esempi francesi e tedeschi in Verzulli, cit.) e in un altro passo che "sull'erba folta, al suono di giocondi pifferi e dolci cornamuse danzarono sì allegramente ch'era uno spasso celeste veder tanta baldoria" (*Gargantua*, cit., cap. 5, entrambi segnalati da Paolo Ferrari).

150 Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*, canto 8, 68, versi 5-8, segnalato da Paolo Ferrari.

151 P. Petronio, in Dario Marusic - Andrea Del Favero, *Strumenti della musica popolare tra Friuli e Istria*, Folkest libri, 4, 2005, n. 8-9.

152 Hector Berlioz, *Voyage musicale en Allemagne et en Italie*, Labitte, Parigi 1844; Hans Geller, *I pifferari: musizierende Hirten in Rom*, Seeman, Leipzig 1954; citati in Gioielli, *La zampogna*, cit. Anche antichi giochi dell'oca dell'Italia centro-meridionale comprendono caselle rappresentanti oboe e zampogna etichettate come "piffero" (Piero Rizzi Bianchi, conv.).

153 Raniero Paulucci di Calboli, *Larmes et sourires de l'émigration italienne*, 1909, p. 153; *Petit Larousse illustré*, 18e éd., sous la direction de Claude Augé, 1907, p. 755. In una xilografia del 1877, intitolata *Emilia: pifferari*, un suonatore di una zampogna meridionale è ritratto mentre suona davanti all'ingresso di una villa di benestanti, accompagnato da un ragazzo che tende il cappello per chiedere un'offerta (segnalato da Michele Ravera).

nella canna, ma che sembrano derivare dall'Antichità attraverso un'evoluzione distinta. L'unico oboe con piroetta nell'Italia meridionale è la *bifara* sopravvissuta nella zona di San Marco d'Alunzio in provincia di Messina, che suonava fino all'inizio del Novecento accompagnata da tamburi bipelli. Una suggestiva ipotesi per spiegare questa situazione sta nella considerazione che quel paese fu fondato nel 1061 da Roberto il Guiscardo con soldati provenienti dall'allora Monferrato e popolato da genti dell'Italia settentrionale e della Provenza, e tuttora nei dintorni si parla un dialetto gallo-italico¹⁵⁴; sia la *bifara* che il piffero potrebbero allora essere derivati da oboi piemontesi-liguri medievali, che abbiano seguito una propria strada popolare.

Il piffero ligure e la canna del canto della musa che lo ha accompagnato sono affini soprattutto agli oboi popolari della Francia meridionale e della Catalogna: *graile* e *auboi* di Linguadoca, *aboès* guascone, clari pirenaico, *tiple* e *tenora* catalani, *gralla* catalana, *donçaina* valenziana, *dulzaina* castigliana, sebbene alcuni di questi siano privi di piroetta¹⁵⁵. Si tratta dell'area che, come abbiamo visto, ha in comune con il Genovesato la lunga storia di commerci mediterranei (porti di Marsiglia, Aigues Mortes, Montpellier, Barcellona, Valencia, nei quali a controllare il cuore degli scambi finanziari erano comunque genovesi e pisani¹⁵⁶) che probabilmente vi introdussero gli oboi dall'Oriente in epoca medioevale; dopodiché questi sono stati elaborati e definiti da ciascuna tradizione nelle forme peculiari locali. Le attestazioni a noi più prossime riguardano la Camargue, dove gli oboi abbinati a tamburi erano nell'Ottocento "strumenti comuni dei suonatori di questa zona"; la *graile* tradizionale era comune nei monti di Lacaune fino alla Prima guerra mondiale e

154 Febo Guizzi - Nico Staiti, *The Sicilian bifara and its repertory: a journey through the Mediterranean from North to South*, *Studia instrumentorum musicae popularis*, 1995, p. 56-62; Guizzi, cit.; Ghirardini, *Gli strumenti...*, cit.

155 Febo Guizzi, *Note organologiche sul piffero della montagna pavese*, in *Mondo popolare in Lombardia. 14: Pavia e il suo territorio*, a cura di Roberto Leydi - Bruno Pianta - Angelo Stella, Silvana, Milano 1990, p. 441-460; id., *Guida alla musica popolare in Italia. 3: Gli strumenti*, Libreria musicale italiana, Lucca 2002; Ghirardini, *Gli strumenti...*, cit., p. 18.

156 Paterson, cit., p. 177-185.

ancora presente negli anni Cinquanta¹⁵⁷. I contatti con i cugini occitani e catalani sono tuttora tenuti vivi dall'attività concertistica e dalle vicende personali di alcuni dei nostri musicisti¹⁵⁸.

In un disegno di metà Cinquecento un cornamusista suona, probabilmente nel Reggiano, per una coppia di ballerini che fanno un passo saltato¹⁵⁹. Per l'area genovese, che ci interessa più da vicino, è possibile riferirsi a diversi quadri di Bernardino Strozzi (1581-1644). Vi si vedono gruppi di suonatori di bombarde di varie taglie, cornamusa e flauto, situati in interni con abbigliamento e atteggiamenti già popolari: *L'allegra brigata* ovvero *I pifferai*, *Suonatori ambulanti* ovvero *i pifferai* (con una donna al flauto dolce)¹⁶⁰, *Il pifferaio* con solo un suonatore di bombarda. La combinazione di flautino, bombarda e cornamusa si ritrova ancora nella formazione tradizionale catalana della *cobla*, in origine formata solo da questi tre elementi.

Questo tema di Strozzi è simile a quello diffuso tra i grandi pittori e incisori (Bosch, Dürer, i Bruegel e allievi) dell'area fiamminga e tedesca, che come si è visto era in frequente contatto commerciale con Genova: anche le loro scene grottesche o di feste paesane infatti comprendono spesso suonatori di cornamusa¹⁶¹. Se è vero che i gusti pittorici sono influenzati dall'Europa centrale, le forme degli strumenti si

157 *Notice sur la ville d'Aigues-Mortes*, 1821, FL160, p. 103, citato in Philippe Neveu, *Le hautbois languedocien*, philneveu.free.fr/instrum.htm s.d.

158 Come Stefano Valla che con Claude Bonnafous e altri ha adattato la melodia di due pasodoble nella polca *Catalana* entrata nella storia recente delle feste di Negruzzo e Casale Staffora; Marco Domenichetti che ha fatto famiglia nei pressi di Barcellona dove pratica il piffero in coppia con un organettista catalano (Quando ritorno, in *You tube. Dove comincia l'Appennino*, cit., youtu.be/UZYCAKQB5c); e Vincenzo Marchelli "Chacho" che con il gruppo folk alessandrino dell'Ariondassa ha realizzato concerti e un album dal vivo con l'importante gruppo catalano Pont d'Arcalis.

159 Lelio Orsi (1511-1587), *Danza di contadini in un paesaggio*, Hessisches Landesmuseum di Darmstadt, in Grulli, *La piva dal carner in provincia di Reggio Emilia*, cit., p. 13-14.

160 Olio su tela, cm 75x127, Musei civici di Rovereto (TN). Lascito Giovannini: "replica con poche varianti del dipinto omonimo di Pommersfelden nel periodo veneziano attorno al '35", "molto affine anche alle versioni di Tallin, S. Francisco e Detroit. Si tratta di un tema risalente al periodo genovese come indica l'aperto accostamento alla pittura fiamminga; in tal senso l'esemplare più bello è a Genova nella collezione Basevi, che dovrebbe risalire agli anni dopo il [16]20" (*Beni culturali nel Trentino. Dipinti su tela a Rovereto: restauri. 1*, Provincia autonoma di Trento, Trento 1983, p. 23).

161 In J. Streen, *De Dansles*, pittura a olio, 1660 c., Rijksmuseum Amsterdam una suonatrice di un piccolo oboe senza piroetta fa "ballare" un gatto.

vanno però avvicinando a quelle che troviamo più recentemente nella montagna ligure. Un duo di bombardarda e cornamusa di aspetto e impiego molto simili a quelli che conosciamo per piffero e musa è ritratto in ambiente campestre verso il 1630 da un pittore fiammingo trasferitosi a Genova: alcuni uomini e donne eseguono una danza in catena e un uomo appoggia un piede sulla panca su cui siedono i suonatori, con un classico gesto che si osserva anche oggi alle feste delle Quattro Province¹⁶².



Cornelis de Wael, Danza paesana, particolare

Anche i documenti scritti ci danno un'idea dei contesti di impiego. Il 23 luglio 1578 il podestà di Sestri Levante emana insieme al vescovo competente (di Brugnato ma residente di solito a Sestri¹⁶³) una disposizione contro la contaminazione della

162 Cornelis de Wael (1592-1667), *Danza paesana*, olio su tela, cm 52x83, segnalato da Fabio Rinaudo; una replica dell'opera è nelle collezioni della Cassa di risparmio di Genova; la campana del piffero sembra protetta da una vera metallica, soluzione adottata anche dal costruttore attuale Ettore Losini; la campagna ritratta è collinare e la danza si svolge ai piedi di grandi arcate in muratura che potrebbero ricordare l'acquedotto della val Bisagno, ma all'epoca spesso le scene venivano collocate in analoghe ambientazioni di fantasia (Andrea Giacobbe - Federica Iecle, conv.).

163 *Val di Vara*, a cura di Giovanni Meriana, SAGEP, Genova 1990, p. 21.

festa di Sant'Anna con le solite usanze riprovevoli comprendenti balli e musiche profane:

Intendendo [...] che si suole il giorno di Sant'Anna, ch'è di S. Giacomo¹⁶⁴ [...] far di molte feste, et balli così dintorno alla Chiesa dedicata ad essa Santa come in diversi altri luoghi del Borgo, et Giurid[icio]ne della Podestaria¹⁶⁵, con suon di Muse, et altri istromenti; et ch'à nient'altro s'attende quei due Giorni, ch'à solazzi, balli, suoni, canti, giuochi, et altri simili vacanterie, ommettendo le Sant.me Orationi [...] si fà publica grida, et bando da essere osservato sotto pena di scomunica, et de venticinque scudi d'oro per ogniuno, et ognivolta, che contrafarà [...] se [...] osi ne presumi suonare Muse, Liuti, Alpe, Viole, Lire, Rebecchini, Cittere, Chitarre, Flauti, Piffali, Cornetti: né qualsi vogli altra sorte d'istromenti atti a far ballare, così in secreto, come in pubblico in qualsi vogli luoco della Giurisdizione, Ne ardischi sia chi si voglia a qualsi vogli modo ballare, ne fare Rionde in qualonque loco, sotto l'istesse pene. Vietando similmente alla Confraternita di Santa Caterina del Borgo, che non facci suonare ne Muse, ne altra sorte di strumenti, mentre anderà in processione.¹⁶⁶

Come si può constatare, la gamma degli strumenti che ci si poteva aspettare intervenissero a una festa era ampia; ma va notato che quello preso come esempio primo e più normale è proprio la cornamusa, dal momento che per due volte si ripete "muse o altri strumenti"; un'espressione quasi identica si ritrova d'altronde nelle Alpi lecchesi¹⁶⁷; e fra gli altri strumenti si citano i "piffali". Un "fifaro" è citato

164 Cioè il 25 e il 26 luglio.

165 Cioè a Sestri Levante e nel suo territorio.

166 L'elenco costituisce un buon repertorio dello strumentario dell'epoca; a parte cornamuse, oboi, flauti e corni, si tratta sempre di strumenti a corde, nel caso di viole e ribecche strofinate con un archetto. Il documento è riportato in Davide Roscelli, *La chiesa sulla Pietra calante*, officine grafiche Canessa, Rapallo 1973, p. 51, poi in Giorgio "Getto" Viarengo, *Siam venuti a cantar maggio: paesaggio etno-musicale nel territorio del Tigullio*, 2a ed., Pane e vino, Chiavari 2004 e id., *Il piffero, la danza, la festa*, in *Il piffero in Fontanabuona*, cit., p. 41-53.

167 "Quarto: ordiniamo che niuno nelli mesi di Maggio, Giugno, Luglio, Agosto e Settembre habbia ardir sonar pive o altri strumenti per ballo, mattinate si di giorno come di notte in detta Cura non solo pubblicamente, ma anche nascostamente" (Norme disciplinari, inizio del Seicento, archivio della Pieve di Primaluna, riportato in Glauco Sanga, *La colonia in patria*, in Guido Bertolotti et al., *Mondo popolare in Lombardia. 10: Premana: ricerca su una comunità artigiana*, Silvana, Milano 1978, p. 406). Anche un canto registrato nel Comasco nel 1975 da Glauco Sanga e F. Minervini cita un ballo al suono della piva (Grulli, *La piva: la cornemuse...*, cit.).

riferendo fatti svoltisi negli stessi anni (1578-1581) a Orero, nella media Fontanabuona¹⁶⁸; il termine *fiffaro* peraltro poteva anche indicare un flautino acuto (ottavino) come quello di origine militare accompagnato da tamburi e rimasto in uso in Francia meridionale (*fifre*), nel Vallese e nel carnevale di Ivrea (*piffero*); difatti nell'occitano ottocentesco *pifre* e *fifre* sono considerati sinonimi¹⁶⁹.

Pochi anni dopo abbiamo alcune testimonianze, registrate nell'ambito di deposizioni a processi, che citano uno strumento per ragioni accidentali. Il 4 maggio 1584 Nicolò Cella, bandito ventiduenne di Cabanne in alta val d'Aveto, catturato e torturato nel vicino castello di Santo Stefano, sta confessando il suo ruolo in varie azioni di bande:

Sono circa sedici mesi, che essendo io in compagnia di Lorenzino del Conio, Meneghino Leveroni de[tto] il Scapigliato [...] et altri banditi che non mi ricordo, che venivamo da uno bosco di castagne detto il Gazzo giurisdizione di Lencisa, che volevamo andare alla volta di Soglio, e gionti a Orero havendo sentito la musetta a casa di Gottardo Arata, si accostamo per bere, ma essendo lui di fuori, detto Bozino Foppiano, che dormiva in una fassia con Marcotto Arata venne Lorenzino¹⁷⁰.

Oltre che in occasione di feste, dunque, poteva succedere di incontrare dei suonatori all'interno di case private, il cui proprietario avesse chiesto o accettato il loro intervento. La circostanza era comunque segno di un'occasione conviviale, dal momento che i compari, udendo la musa a casa del loro conoscente, pensano subito di unirsi alla compagnia per una buona bevuta.

Sul versante lombardo il termine impiegato è invece *piva*, anche se non ci è possibile sapere se si trattasse di uno strumento a sacca corrispondente alla piva solista a due bordoni in voga successivamente nel Parmense, né se fosse differente

168 1583, in Giuseppe Pessagno, in Viarengo, *Siam venuti...*, cit.

169 Simon-Jude Honnorat, *Dictionnaire provençal-français, ou Dictionnaire de langue d'oc ancienne et moderne*, Repos, Dignes 1846-1848, p. 880.

170 Sbarbaro, *Storie di banditi...*, cit., già riportato in Viarengo, *Il piffero...*, cit.; cfr. *Guida agli itinerari fliscani*, cit., p. 109. *Gazzo* è nella regione un toponimo frequente, di origine longobarda riferita allo status fiscale di un bosco (Airdi, *Storia della Liguria*, cit.); comune è anche il toponimo *Conio*, che è improbabile sia quello di Carrega; i cognomi Arata, Leverone ecc. sono tuttora frequenti nella zona.

dalle *muse* liguri. Un suonatore di "piva" in questo caso è in compagnia di un gruppo di varzesi che un giorno del 1618 sta rientrando dal vicino paese di Sant'Alberto, in val di Nizza, dove si è svolto un ballo. Passando nei pressi di Sagliano, il gruppo si ferma per la strada ad eseguire ancora qualche danza al suono della piva; la scena nasconde un'imboscata tesa da alcuni signori delle nobili famiglie Malaspina e Spinola, che capeggiavano una banda di malviventi, a un tale Giovanni Perelli con cui avevano avuto una discussione sul campo da gioco, come ricostruirà il processo:

Nel medesimo ricorso dicesi che giocando alla palla il marchese Giacomo Antonio [Malaspina] ebbe contesa con Giò Perelli, e che ne prese sdegno a morte, e che quattro giorni dopo essendo andato a festa a S. Alberto il medesimo co' fratelli Spinola, armati con archibugio a ruota volevano ammazzare detto Perelli co cui si trovavano a festa da ballo ivi; ma non poterono eseguirlo essendovi tanta gente; che quindi partendo alla volta di Varzi si misero a ballare a mezza strada al suono di una piva, e che giunto il Perelli che anch'egli tornava a casa il marchese Giacomo Antonio che comparisce sempre il pronipote Ottavio gli fu alla vita con archibugio a ruota; e che nel medesimo tempo li fratelli Spinola per adempiere il concerto già fatto senza più dire una parola gli spararono contro un'archibugiata per uno, per quel subito restò morto.¹⁷¹

L'episodio conferma la presenza anche nella parte settentrionale della nostra area montuosa di cornamuse (o al limite oboi, ma è meno probabile fossero solisti) per animare i balli. Anche le armi non erano purtroppo insolite alle feste da ballo:

in gran numero de huomini erano armati di archibuggi, pugnali et altre arme, et erano fameglia per fameglia con ogniuno di loro il suo capo di diverse ville e capelle di detta valle, di Recco, borgo di Rapallo et altre

171 Scritto riportato nell'archivio dell'abate Fabrizio Malaspina, riferito in Fiorenzo Debattisti, *Storia di Varzi. 2: Il borgo e la valle Staffora nel XVI e XVII secolo*, Guardamagna, Varzi 2001, segnalato da Roberto Ferrari. "L'abate Don Fabrizio Malaspina dei marchesi di Varzi, che di consueto dimora in Torino, uomo di eccezionale erudizione nella Storia, ha colmato il grande vuoto nel ramo del feudo Malaspina di Varzi, il quale si distendeva su tutti i monti che dai colli del Po vanno al Penice e calano verso Genova. [...] L'Abate Fabrizio ha peregrinato più volte fra quelli antichi feudi, fra que' castelli, fra quelle memorie, e certo la storia di quelle montagne potrebbe presentare un tessuto mirabile di venture, pari a quelle d'Ossian, ove il marchese Fabrizio si decidesse a mostrare i suoi risultati" (Defendente Sacchi, 1825, cit. in Guagnini, *I Malaspina di val di Staffora*, cit., p. 63-64); le 84 cartelle manoscritte dell'abate Fabrizio sono conservate all'Archivio di stato di Firenze, e altri 4 mazzi alla Biblioteca nazionale di Firenze.

ville di qua da monte, passagliando e stando con dette arme in detto loco dove si faceva una festa, e quasi con atti e gesti pareva che sdegnassero li altri huomini habitanti e stanti in detto loco ove si ballava [...] et anco più che arrivando ogniuno di essi in detta festa sparavano con li archibugi e simili indi quando ballavano qualcheduno di essi finito il ballo sparavano tutta la archibuxiaria e facendo gazera¹⁷².

Altre testimonianze arrivano dagli archivi del castello di Torriglia, allora sede di amministrazione della giustizia. Nel 1661 abbiamo traccia di un'altra vicenda che coinvolge un suonatore di cornamusa, del quale per la prima volta ci giunge anche il nome: Giacomo Chigorno detto Scarcella; porta un cognome localizzato nel vicino paese di Fallarosa, a cavallo tra i due rami che originano lo Scrivia. La scena si svolge in un paese (*villa*) poco distante, Marzano, questa volta in un'osteria, altra sede in cui poteva capitare facilmente di sentir suonare la musa:

Augustino Cardinalis [...] essendo giorno di domenica che fu alli 3 del corrente mese nella villa di Marzano in compagnia di Michelangelo Fossa dove erano similmente Bortolo e Vincenzo fratelli Guani e Giacomo Chigorno d[etto] Scarcella, il Bortolo Guano app[ella]to Il Gancio disse al Chigorno se le voleva fare due stanze con la musa et esso rispose che gliene havrebbe anche fatte quattro di stanze e così cominciò a pinfare la musa per suonare... ma Bortolo disse al Giacomo fermatevi di suonare perché ho da fare conto con alcuni che hanno mangiato e che se pur sonate usciranno fuori e non farò bene i fatti miei, per il che il detto Giacomo cessò di suonare et anco esso andò nell'osteria a mangiare.¹⁷³

Notevole il verbo *pinfare*, che in questo caso sembra riferirsi al soffiare per gonfiare l'otre della musa. La cronaca ci trasmette anche qualche idea delle dinamiche, tuttora presenti, dei rapporti fra osti e suonatori: rapporti da un lato collaborativi, ché la musica può attirare clienti, dall'altro talvolta competitivi, quando le due parti abbiano idee diverse su quando, come e per quale retribuzione suonare. L'eventuale presenza di ballerini costituisce una terza parte che può influenzare lo svolgimento della

172 Lettera del podestà di Rapallo su fatti avvenuti a Cicagna nel 1596, riportata in Raggio, cit., p. 232-233, riportato in Sbarbaro, *Banditi della Serenissima...*, cit., p. 30.

173 In Casale, *Patranico*, cit., p. 37. Le "stanze" indicano forse strofe musicali.

giornata. In effetti, pare che nella zona di Torriglia coloro che si cimentavano nella danza fossero numerosi e molto dotati. A poca distanza, fra le case che sorgono sull'importante valico della Scoffera che mette in comunicazione la valle Scrivia con la val Bisagno, era sede di balli e banchetti la storica osteria del Maffone. Da quest'altro passo apprendiamo che un figlio del gestore era un suonatore, situazione che ritroveremo anche nei tempi recenti, così come il piatto di ravioli quale re delle tavolate festose:

Alla Scoffera Giovanettino Biggio andava ballando al suono della Musa che suonava Agostino figlio di Mafone con Angela Tassorello, poi Giovanettino offrì a tutti da bere e si mettesimo a mangiare i mentovati ravioli ed in appo della carne di manza ed anche una spalletta d'agnello e altresì quella d'animale suino indi si posimo nuovamente a ballare.¹⁷⁴

Anche in alta val di Taro si ha notizia a fine Seicento-inizio Settecento di balli al suono di "muse", sempre più d'una insieme, forse comprendendo nel termine anche degli oboi; e per l'inaugurazione di una cappella a Bedonia vengono chiamati dei "pifferi"¹⁷⁵.

La diffusione dei costumi festaioli e lascivi, almeno dal punto di vista dei nobili e del clero, è indicata anche da un rapporto geografico sul Ducato di Genova redatto verso la metà dell'Ottocento da Attilio Zuccagni-Orlandini, che risulta prezioso anche perché documenta con sicurezza la diffusione della coppia di piffero e musa in tutta l'area delle Quattro Province fino alle porte di Genova (Staglieno e Struppa, oggi parte dell'agglomerato urbano) e di Chiavari (Borzonasca, capoluogo della valle Stura), indicando anche che si trattava già allora di usi assai antichi e che in precedenza essi erano distribuiti ancora più largamente, giungendo anche fino alle città della Riviera:

Si è conservata la costumanza de primitivi tempi della Chiesa di

174 Filze criminali del castello di Torriglia, anno 1750, in Casale, *Patranico*, cit. e id., *La magnifica...*, cit., p. 126.

175 Piero Rizzi Bianchi, ricerche d'archivio inedite.

terminare in Agapi le principali feste religiose [...] ne consegue che viene dimenticato d'ordinario l'oggetto della divota peregrinazione¹⁷⁶, dandosi termine alle feste religiose con balli campestri, menati al rauco suono dei pifferi e cornamuse. Ciò praticasi principalmente nelle parrocchie di Staglieno, di Struppa, di Busalla, di Savignone, di Bargagli, di Borzonasca ed in vari altri montuosi comuni di Novi e di Bobbio, ma in altri tempi prediligevansi quelle danze anche dalle popolazioni marittime.¹⁷⁷

La musica tradizionale doveva essere presente anche alle feste calendariali come il canto di maggio. Infatti un poeta genovese inizia una lirica che descrive la festa del primo maggio in un paese di montagna non meglio specificato, ma presumibilmente nell'Appennino genovese, adottando il termine italiano di *piva*:

Popoloso ed allegro un paesello
fra i monti di Liguria in Primavera
della piva al campestre ritornello
uso avea di ballar mattina e sera...¹⁷⁸

In città rimane comunque a lungo coscienza delle figure di suonatori provenienti dalle montagne dell'entroterra, come il Pastore rappresentato col numero 57 fra le carte della cabala genovese, che su uno sfondo agreste suona uno strumento a fiato interpretabile sia come un piffero approssimativo che come un corno effimero di corteccia (si noti che invece il Suonatore, numero 18, si esibisce con uno strumento a corda davanti ad un passante benestante in abiti cittadini). L'espressione "*anà d'acórdu cume pinfiu e müzza*" era nota fino a tempi recenti non solo nell'entroterra genovese ma anche in città. Un dizionario di genovese del 1851 definisce la *müzza da sünnà* "piva, cornamusa. Str. musicale a fiato, composto d'un otre, e di tre canne, una per dargli fiato, e l'altra per sonare"¹⁷⁹, dunque con un solo

176 Ciò è la motivazione religiosa per cui ci si dovrebbe recare al luogo della festa.

177 Attilio Zuccagni-Orlandini, *Corografia fisica, storica e statistica dell'Italia e delle sue isole. 3: Di alcune costumanze ed usi popolari del Ducato di Genova*, Firenze 1845, riportato in Annalisa Scarsellini - Placida Staro - Massimo Zacchi, Osservazioni sui balli "da piffero", in Leydi et al., *Pavia...*, cit., p. 461-494.

178 Nicola Medoni, *Un primo giorno di maggio in montagna*, Genova 1877, citato in Aidano Schmucker, Gli strumenti nella musica popolare genovese, in *Corriere mercantile*, Genova 21 giugno 1971.

179 Casaccia, cit.

bordone. A metà dell'Ottocento la cornamusa era ancora presente a Genova in alcuni balli di sapore popolare:

Se si eccettuano alcune feste da ballo ancor fatte vive dal popolo, come sarebbe il Festone de Giustiniani ed altre; se si tolgono quelle dove sono facchini, carbonai ecc. che più bevono di quel che danzano, e la Festa detta della Musa, perché è lo strumento musicale che accompagna le danze, in breve nulla più saravvi tra noi che ricordi Messer Carnovale.¹⁸⁰

Anche le rappresentazioni natalizie delle Pastorali erano accompagnate da cornamuse (*pive a sacchétu*) ed è presumibile che ce ne fossero anche nei presepi viventi come quelli organizzati a Campomorone e Pieve Ligure, così come sarebbe avvenuto all'inizio del Novecento fra Tortona e Voghera. Infatti nel Genovesato

la zampogna era data per scontata nell'Ottocento quando veniva associata alle maschere di Geppin e Nena, argute figure di contadini dell'entroterra ligure, e la sua persistenza nei primi anni del Novecento risulta provata da alcune fotografie scattate in occasione di festività popolari¹⁸¹.

I personaggi di Geppin e Nena sono forse analoghi a quelli di Gelindo e sua moglie Alinda (che in versioni liguri prendono anche altri nomi), protagonisti di una rappresentazione natalizia molto popolare nel Piemonte orientale e tuttora eseguita durante le feste di fine anno nei teatri di Voghera, Alessandria e dintorni. In una versione ottocentesca in dialetto alessandrino, partendo per andare a Betlemme a vedere il Bambino, il pastore Gelindo raccomanda al suo servo Maffeo di prendere con loro "*el so fliti, bagot e calissôn*"¹⁸²: il servo è dunque anche un suonatore; in séguito, giunti presso la capanna, Maffeo dice:

Nóiacc peu pr'nen di dvoti quaich sproposit a sonrôma i nostr anstriment e ai farôma

180 Giuseppe Banchero, *Genova e le due Riviere*, Pellas, Genova 1846, segnalato da Sergio Rossi tramite Claudio Cacco.

181 Edward Neill, *Gli strumenti popolari in Liguria*, *L'indice*, 1: 1976, p. 18-19; "Geppin" e "Nena" sono diminutivi comuni per i nomi Giuseppe e Maddalena.

182 "I suoi flauti, zampogna e colascione".

ina bela sernada ant ista forma con el nostr' fliti ¹⁸³.

Il termine *bagot* è interessantissimo perché si riferisce chiaramente a una cornamusa¹⁸⁴, al pari del bergamasco *baghet*; d'altra parte già nel 1871, in un'edizione tortonese del Gelindo, il termine è trascritto con *fagot*, suggerendo uno strumento della musica colta assai meno appropriato a quel contesto¹⁸⁵: ma evidentemente all'ambiente della curia cittadina che allestiva la rappresentazione la cornamusa e il suo nome dialettale erano stati dimenticati. Ancora il piffero novecentesco di Ernesto Sala, accompagnato dalla fisarmonica di Dante Tagliani, suonerà *Tu scendi dalle stelle* in rappresentazioni del Gelindo allestite in chiesa a Ponte Nizza e altrove dalla compagnia vogherese di Beppe Buzzi¹⁸⁶.

Nel corso del Novecento gli zampognari che compaiono in teatro e nei presepi, sia viventi che composti di statuine, saranno regolarmente rappresentati con abbigliamento e strumento dell'Italia meridionale (calzature di stracci chiari con legacci scuri che risalgono sulla gamba, canna del canto e bordoni inseriti nella sacca nello stesso punto), sul modello dei numerosi suonatori ciociari, molisani e casertani che fin dal secolo precedente, con l'unificazione politica della penisola, hanno preso a percorrere l'Italia settentrionale e altre regioni europee nel periodo invernale. Ma anche prima di questo fenomeno era già presente nel Nord l'associazione delle cornamuse con il Natale e con i pastori del presepio, cioè con la stagione in cui i suonatori erano liberi dai lavori agricoli¹⁸⁷: lo dimostrano la cornamusa dei presepi liguri realizzati a inizio Settecento da Maragliano e allievi e la coppia di oboe e cornamusa in quelli in terracotta decorata di Albisola (SV)¹⁸⁸; e una marionetta della

183 "Noi [che siamo ignoranti], per evitare di dire magari qualche stupidaggine, suoneremo i nostri strumenti e faremo una bella serenata in questa forma con i nostri flauti" – o forse oboi, vista la frequente confusione lessicale?

184 Lo indicano anche dizionari dialettali, come riferisce Lorenzati, *Alla ricerca...*, cit.

185 Almeno fino all'arrivo di Marion Reinhard nelle Quattro Province!

186 Dante Tagliani (1927-2013), intervista.

187 Come è stato ben chiarito per le valli bergamasche (Valter Biella, *Pia o baghèt: la cornamusa in terra di Bergamo*, Comune di Casnigo, Casnigo 2010).

188 Viarengo, in *Il piffera...*, cit., p. 42.

compagnia torinese Lupi raffigura proprio Maffeo con una cornamusa che ha una sola canna del canto e due bordoni innestati in punti diversi, caratteri indiscutibilmente settentrionali¹⁸⁹.

La storia del pastore Gelindo, proveniente dalla tradizione piemontese, fu anche messa in versi dal cantastorie Andrea Cereghino (1814-1891) di Castello di Favale in alta Fontanabuona. In questa forma Andrea e diversi suoi figli, essi pure cantastorie e convertiti alla religione valdese, la portarono in molte località dell'Italia settentrionale: ne sono infatti state trovate tracce fino alle province di Verona e di Lucca¹⁹⁰; nel capoluogo ligure una cantata di Gelindo, probabilmente quella dei Cereghino, era eseguita per le strade da un violinista cieco¹⁹¹.

La presenza di oboi e cornamuse popolari, oggi limitata in Italia settentrionale alle Quattro Province e alle valli bergamasche, dovette insomma essere nei secoli scorsi più capillare. Un ricchissimo patrimonio di musica tradizionale è rimasto nelle valli occitane delle province di Cuneo e Torino: sebbene esso utilizzi violini e dal Novecento clarinetti¹⁹² e fisarmoniche, due canti in francese raccolti in val Pèllice e in val Varaita citano cornamuse e un oboe¹⁹³, e un suonatore di oboe è ritratto a

189 Roberto Leydi, *Gelindo ritorna: il Natale in Piemonte*, Omega, s.l. 2001; Guido Moro, *Presepe piemontese*, Priuli & Verlucca, Scarmagno 2008.

190 Leydi, cit. Sui Cereghino vedere Collettivo culturale il Gruppo, *Alla ricerca dei Cereghino cantastorie in Favale*, Bozzi, Genova 1980; I cantastorie Cereghino, in *Dove comincia l'Appennino*, cit., appennino4p.it/cereghino 2004-. A Castello di Favale è stato attivo fino alla Seconda guerra mondiale, nella quale perse una mano, anche il pifferaio Giovanni Battista Barbagelata, 1919-1996 (Michele Ravera, conv.). I Cereghino si accompagnavano invece con organetti diatonici o altri strumenti, e non sono per il momento state trovate tracce di una loro associazione ai pifferai o musisti, coi quali pure dovettero aver occasione di interagire. Gli incontri di quei tempi sono rinnovati dal gruppo folk cabarettistico degli Spunciaporchì, nel quale Roberto Tubino utilizza un piffero di Bani, che cantano anche qualche canzone dei Cereghino; la *Canzonetta nuova sopra la gioventù innamorata che si congiunge in matrimonio...* viene eseguita anche dal pifferaio Gabriele Dametti di Cássolo di Bobbio (El me l'ha dittu l'Andrea Cereghin, in *You tube. Dove...*, cit., you.be/v_3p_CSXSeg 2011-).

191 L. A. Cervetto, *Il Natale, il Capodanno e l'Epifania nell'arte e nella storia genovese*, Genova 1903; Schmucker, cit., v. 3.

192 In val Vermenagna a partire dalla Seconda guerra mondiale, dove forse sostituirono i flautini traversi detti *fifre*, così come nell'adiacente valle Roia.

193 "Je le veux garder à mon mignon berger | qui en jouant de sa musette | il m'a appris à danser"; "Je joue de ma musette et de mon chalumeau | assise à l'ombrage de ce vert feuillage | auprès de mon troupeau" (Lorenzati, *Alla ricerca...*, cit.).

Martiniana in valle Po in una fotografia del 1902 insieme ad una rustica orchestra di ocarine o zucche¹⁹⁴. Un analogo suonatore è documentato negli anni Trenta nel Canavese, dove nei secoli precedenti erano in uso balli popolari con orchestre che comprendevano "pifferi obuà", così descritti per distinguerli dai flauti traversi pure diffusi¹⁹⁵. Altre tracce che fanno almeno sospettare la presenza di oboi appaiono in ricordi dell'Acquese¹⁹⁶, della Bergamasca¹⁹⁷ e del Parmense¹⁹⁸.

194 Il suonatore si chiamava Chiaffredo Bernardi "*barba Jot*" (1872-1959) e praticò lo strumento fino ai primi anni Quaranta accompagnato da una fisarmonica, presumibilmente eseguendo le locali correnti, gighe e buree (Lorenzati, cit.; Maurizio Tucino [= Bernard Ménétrier], Qualche osservazione sul "pinfèr" di Martiniana, *Novel temp*, 12, 1980, p. 39-41; Silvio Peron - Gabriele Ferrero, *Ballo delle valli occitane d'Italia*, libretto allegato al CD, Felmay, San Germano 1995). Si potrebbe cercare di spiegare questa testimonianza isolata con un contatto occasionale del suonatore con zampognari dell'Italia centrale, considerata l'apparente somiglianza dell'immagine con una ciaramella, o altrimenti il suo strumento poteva essere di origine regionale; nelle valli alpine occitane sia italiane che francesi non si ha altra notizia recente di oboi né cornamuse, nonostante ricerche specifiche e ripetute (Silvio Peron, conversazioni); ma già in Provenza fra Nîmes e Uzès il duo tradizionale di oboe e tamburo era ancora comune nel 1842 (Hector Rivoire, *Statistique du département du Gard*, Ballivet et Faure, Nîmes 1842, citato in J.-M. Guilcher, *Danse traditionnelle...*, cit., p. 77).

195 Notule di pagamento per "balli della frasca" nel 1696 a Strambino, nel 1698 a Candia Canavese e nel 1770 a Borgofranco d'Ivrea citano formazioni comprendenti "tamburo, violini, trombe, pifferi aubois et altri istrumenti" (Rinaldo Doro, Il contrabbasso nella musica popolare piemontese, *La piva dal carner*, n.s., 11: ottobre 2015, p. 19-20; id., *Presenze...*, cit.); in quest'ultima località dopo il vespro della festa patronale di San Michele i giovani della Badia con dei violinisti giravano per le case a fare scherzi e baldoria chiamati "oboade", dal nome degli oboi che forse venivano usati in precedenza (Doro, *Presenze...*, cit.); il famoso etnografo Nigra, ricordando una rappresentazione natalizia in chiesa al suo paese, Villa Castelnuovo, nel 1838, riferisce che gli uomini che impersonavano i pastori "si erano radunati in casa di mio padre, e di là si erano recati alla vicina chiesa con fiaccole e al suono del piffero" (Costantino Nigra - Delfino Orsi, *Natale in Canavese*, 1894): nonostante ci troviamo vicino a Ivrea nel cui Carnevale attuale i "pifferi" sono flauti traversi, è plausibile che all'epoca si trattasse invece di strumenti ad ancia doppia, considerando anche la loro classica associazione al Natale; l'artigiano e suonatore ambulante Martino Tapparo "Cassul" di Orio Canavese (1847-1942) attirava i compratori suonando un corto piffero ad ancia (Doro, *Presenze...*, cit., fotografia); peraltro l'esperto ricercatore locale Amerigo Vigliermo (conv.) non ha raccolto alcuna notizia di oboi locali, e ipotizza che il termine si riferisse a zufoli effimeri che partecipavano alle rappresentazioni natalizie.

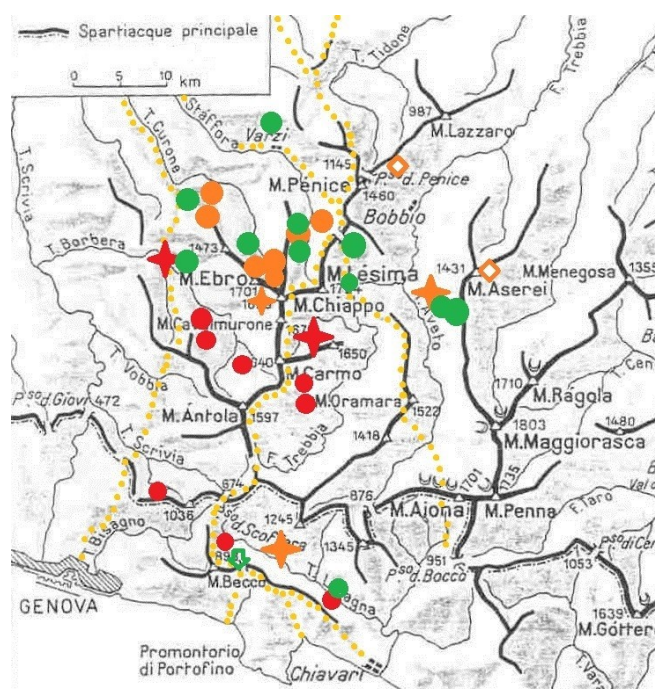
196 Ilga Zambelloni "Anna", nata verso il 1910, come ci ha riferito una nipote ricordava che da ragazza, probabilmente a Strevi presso Acqui Terme, sentiva un "piffero" e una "piva" accompagnare il canto di questua delle uova al quale partecipava anche suo marito.

197 Vedi quanto detto sotto per i cornamusisti del paese di Locatello.

198 In località Égola presso Pellegrino Parmense, dove probabilmente si trovava una segheria con seghe a nastro mosse dall'acqua (*bande*), abitò nel Novecento "il Bandera", suonatore di piva o nei ricordi di un'anziana di "una specie di trombetta"; sempre delle vicinanze di Pellegrino un originale personaggio è ricordato attorno alla Seconda guerra mondiale strimpellare da un campo uno strumento senza sacca; infine un discendente di un fabbricante di ance che forniva svariati suonatori della zona è sembrato riferirsi a oboi oltre che cornamuse (notizie raccolte nella zona da Riccardo Gandolfi). A Sala Baganza uno storico ristorante è intitolato a "i Pifferi", senza che gli attuali gestori abbiano saputo spiegarne la ragione.

L'epopea del Draghino

Con la figura del Draghino entriamo in una fase della storia delle Quattro Province il cui ricordo, seppure confuso e intriso di connotazioni leggendarie, è arrivato direttamente fino a noi attraverso i racconti della gente. Fra le fonti principali di notizie sui maggiori pifferai degli ultimi duecento anni vi sono i suonatori stessi (nel Novecento specialmente Giacomo ed Ernesto Sala e Angelo Tagliani), i quali hanno avuto una certa consapevolezza della storia della tradizione artistico-culturale alla quale appartenevano, ed hanno perciò sempre amato raccogliere e ricordare notizie sui colleghi che li hanno preceduti, come d'altronde avviene tuttora.



Distribuzione di suonatori [cerchi] e costruttori [stelle] noti nel 1860 [in rosso], 1900 [arancio], 1940 [verde]

In particolare, nel racconto dei pifferai, in ciascun periodo si sarebbe distinto un maestro che avrebbe appreso l'arte da un maestro più anziano, il quale l'avrebbe

ad un certo punto riconosciuto esplicitamente come suo successore artistico. Tale riconoscimento veniva espresso parlando del passaggio dall'uno all'altro di una *Chiave* del piffero¹⁹⁹, che non sembra consistere effettivamente in un oggetto materiale quanto in un insieme di saperi: tecniche musicali ma anche abilità carismatiche nel gestire la propria figura di suonatore. Nella cultura popolare la chiave è un oggetto ricco di significati simbolici, a volte rappresentati esplicitamente in decorazioni e lavorazioni dell'anello di una chiave reale, quali le forme di un regolo e un compasso che qualificano i membri della Massoneria, o le lettere della parola *laurea* che omaggiano chi abbia conseguito il traguardo dei suoi studi²⁰⁰. Era peraltro uso sulle Alpi lecchesi che una vera chiave fosse consegnata dalla suocera alla sposa novella, che l'avrebbe sempre conservata quale simbolo della continuità della famiglia²⁰¹: la trasmissione di una chiave da maestro ad allievo pifferaio potrebbe aver avuto un significato analogo.

Stando a quanto è arrivato fino a noi attraverso la tradizione orale, detentori della Chiave prima di Jacmon sarebbero stati, nell'ordine, il Draghino, il Pittapuexi, il Piansereju e il Brigiotto. Questi nomi tracciano quindi una linea storica, una sorta di dinastia della nobiltà artistica delle Quattro Province, della quale ciascun esponente dev'essere in realtà soltanto la punta di un iceberg ricco e articolato di suonatori su tutti i versanti delle nostre montagne²⁰². Si tratta comunque di una semplificazione assai utile come punto di partenza dal quale cercare di risalire nella storia di questa

199 Bruno Pianta, Ricerca sul campo e riflessioni sul metodo, *La ricerca folklorica. 1: La cultura popolare: questioni teoriche: aprile 1980*, p. 61-65; Aurelio Citelli, *Le voci dei pifferai*, DVD inedito, ACB, 2004; Fabrizio e Franco e la Chiave del piffero, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/SXLLpqt1zI.

200 Giuseppe Lisi, *La chiave e il suo anello: viaggio nel profondo dell'anima popolare*, Pentagora, Savona 2014, p. 93-103.

201 "Sulla porta c'era questa *nome* [madre, dello sposo] e mi ha dato questa chiave e mi dice: «Quel bene e quel male che siamo stati noi, starai anche tu». E allora ho preso la chiave e l'ho messa in tasca e l'ho ancora" (intervista a una donna riportata in Isa Melli, *Gli archivi di una cultura orale*, in Bertolotti et al., cit., p. 147). Come si vedrà il Draghino era probabilmente originario di una zona non molto lontana, e potrebbe essere stato l'iniziatore di questo uso presso i pifferai delle Quattro Province.

202 I suonatori finora identificati sono repertoriati in *Suonatori storici e Suonatori recenti*, a cura di Claudio Gnoli - Fabio Paveto, in *Dove comincia l'Appennino*, cit., appennino4p.it/suonatori2 e appennino4p.it/suonatori3 2003-.

tradizione; ed è una sintesi significativa per il fatto ciascun detentore della Chiave non sarebbe stato soltanto un eccellente suonatore, ma avrebbe avuto il merito particolare di introdurre di volta in volta nella tradizione qualche elemento nuovo, permettendole così di evolversi e adattarsi ai tempi che cambiano²⁰³. È anche grazie al genio di queste persone che la storia che andiamo raccontando è miracolosamente continuata senza interruzioni fino ai giorni nostri, a differenza di quanto è avvenuto in molte altre parti d'Europa, specialmente dal secondo Dopoguerra con la violenta irruzione della modernità anche nei più piccoli paesi di montagna.

Ma una crisi portatrice di tempi nuovi si verificava già ai tempi del Draghino, quando dopo secoli di staticità il Genovesato e le valli alle sue spalle entravano in contatto con una cultura più laica e libera rispetto alla precedente egemonia culturale del clero cattolico, testimoniata dalla sua opposizione alle feste "pagane". Questo vento nuovo arrivava specialmente dalla Francia post-rivoluzionaria attraverso l'esercito di Napoleone, che negli ultimi anni del Settecento era penetrato con i suoi soldati sul territorio del regno sabauda, della repubblica di Genova e degli stati emiliani, scontrandosi a più riprese con gli Austriaci e i loro alleati che controllavano il ducato di Milano. Improvvisamente molte più persone presero a spostarsi e vennero in contatto con altre, confrontando i propri usi con quelli di territori diversi. Nuovi costumi, nuove parole, nuove musiche e nuove danze, come la *Carmagnola* dei rivoluzionari francesi, venivano così a sovrapporsi agli antichi usi dei contadini dell'Appennino.

Non è chiaro che cosa accadde esattamente alla musica popolare nei Feudi liguri imperiali e nelle loro vicinanze, ma in qualche modo la figura capostipite del Draghino impersonò questo rinnovamento che permise il passaggio da un'epoca a

203 Gli elementi nuovi sarebbero stati il repertorio da ballo di coppia col Piansereju, forse le monferrine col Brigiotto, e i balli americani e la fisarmonica con Jacmon, mentre il continuatore di quest'ultimo, Ernesto, si rammaricava proprio di non aver saputo apportare nulla di nuovo (Bruno Pianta, *Ricerca...*, cit.; id. in Stefano Valla - Daniele Scurati, *Per dove tu passi*, film di Davide Bonaldo, Aditi, Zeist 2013). Il ruolo determinante degli individui è spesso sottolineato da Stefano Valla osservando che "la tradizione non esiste se non ci sono i suonatori...".

un'altra. La tradizione della Chiave attribuisce al Draghino la generica introduzione "del suono" del piffero, espressione vaga ma che sembra alludere a un modo di suonare simile a quello rimasto poi in voga nell'Ottocento e nel Novecento. Sappiamo dai documenti citati sopra che in Liguria erano già praticate feste con cornamuse e talvolta pifferi, oltre a numerosi altri strumenti almeno vicino alla costa. Spesso le muse sono citate da sole, e non è improbabile che le feste di piccoli paesi fossero animate da una sola cornamusa, sufficiente ad eseguire sia melodia che accompagnamento analogamente a quanto è accaduto più tardi con la fisarmonica. Sia le risorse per compensare i suonatori che i mezzi con i quali questi potevano raggiungere villaggi diversi dal proprio erano infatti assai ridotti, sebbene la Via del Sale con le sue carovane di mulattieri costituisse senz'altro un asse di riferimento.

A questo proposito, è stato notato come l'impostazione delle note degli esemplari di musa a noi rimasti sia anomala rispetto a quella delle altre cornamuse dell'Italia settentrionale, che erano certamente in grado di suonare da soliste, e sembri adattata in funzione del piffero; e in effetti il suo utilizzo per il repertorio delle Quattro Province è generalmente interpretato con una funzione di accompagnamento alla melodia principale eseguita dal piffero, sebbene per la musica di alcune danze antiche sia ipotizzabile anche un suo inserimento melodico per qualche tratto²⁰⁴. Nei primi decenni dell'Ottocento il Draghino pare suonasse già in duo con un cornamusista del paese vicino (Bogli), con il quale sarebbe stato uso incontrarsi a mezza strada, presso il mulino oggi in rovina adiacente al suggestivo laghetto formato da una cascatella del rio Boreca: lì, o poco più sopra sotto il cimitero di Suzzi, egli era solito esercitarsi²⁰⁵. È probabile che egli, oltre che un magistrale suonatore spesso chiamato per matrimoni o altre feste e un protagonista

204 Francesco Nastasi - Andrea Capezzuoli, *...Per fare legria ai siuri de Milan: musica delle Quattro Province per piffero e musa*, libretto allegato al CD, Folkclub Ethnosuoni, Casale Monferrato 2010, poi Dalla musa alla fisarmonica e ritorno, in *Dove comincia l'Appennino*, cit., appennino4p.it/musafisa 2010-.

205 Raffaele Fontana da Suzzi, intervista; Adelina Terragno di Vegni, sposata a Suzzi, intervista. La forza idraulica dei mulini più grossi poteva essere utilizzata anche per muovere seghe o torni, ma in questo caso la costruzione sembra di dimensioni più contenute (Gandolfi, conv.).

di vicende rocambolesche come ora vedremo, fosse anche detentore di una competenza musicale e tecnica che gli permise di influire in modi importanti sull'impiego degli strumenti. Ipotesi in questo senso sono suggerite anche dall'identità della famiglia alla quale apparteneva.

Le nostre ricerche²⁰⁶, pur non avendo potuto identificare direttamente il suonatore negli archivi anagrafici, convergono su un ramo della famiglia Scaglia detto appunto "dei Draghi", che a cavallo tra Sette- e Ottocento abitava nel piccolo paese di Suzzi, a 967 metri di quota sul versante ovest dei monti Ronconovo e Alfeo, che separano l'appartata val Boreca dalla val Trebbia di cui è tributaria.

I ripidi versanti di questa valle sono oggi completamente boscosi, e anche allora erano coltivati solo per limitate porzioni più vicine ai paesi (Cerreto, Tàrtago, Belnome, Pizzonero, Suzzi, Bogli, Artana, Pej, Vésimo, Zerba) o sfruttati per il pascolo, mentre ampie zone di bosco rappresentavano una fonte di legna e carbone di una certa rilevanza economica. In questi boschi ferveva quindi l'attività di taglialegna (*i rezegótti*, da *rézega* "sega") e carbonai specializzati e organizzati in squadre: esse trascorrevano nei boschi tutto il periodo della campagna di taglio della legna e produzione del carbone, da aprile a novembre, alloggiando spartanamente in capanne da loro costruite sul posto, in modo da poter praticare senza troppi spostamenti la loro attività e sorvegliare di continuo l'andamento delle carbonaie, le cataste piramidali di legna fatte bruciare lentamente per ottenere il carbone. Queste maestranze, così come la categoria dei mulattieri, si distinguevano dalla massa dei contadini, che costituiva la quasi totalità della popolazione di altri paesi, per le loro competenze e abitudini e per un loro gergo volutamente criptico. Ancora nel Novecento c'erano in val Boreca molti *rezegótti* specializzati, chiamati per questo a lavorare intere stagioni nel Pavese e in altre zone di pianura²⁰⁷, mentre le donne si

206 Claudio Gnoli - Fabio Paveto, U messié Draghin: ricerche sui grandi pifferai dell'Ottocento, in Paolo Ferrari - Claudio Gnoli - Zulema Negro - Fabio Paveto, *Chi nasce mulo bisogna che tira calci*, 2a ed., Musa, Cosola 2008.

207 Paolo Ferrari "Magà", La voce di Bogli, in *Dove comincia l'Appennino*, cit., appennino4p.it/cavalli

impiegavano spesso come lavandaie sulle rive del Ticino, come ricorda il monumento presso il ponte coperto di Pavia.

Nel Settecento si erano invece verificate ondate migratorie in direzione opposta: intere famiglie delle poverissime vallate prealpine si erano trasferite a prestare la loro manodopera nelle vaste faggete dell'Appennino parmense e piacentino, specialmente sui crinali a cavallo fra le valli Ceno, Arda e Nure, e anche nell'area fra val Trebbia e val Borbera cui appartiene Suzzi. Molti di loro venivano in particolare dalle valli bergamasche Brembana e Seriana, dalle zone di Asiago e Bassano e dal Casentino toscano²⁰⁸. Un'emigrazione analoga si ebbe in Piemonte e Lombardia dalla valle Strona, da cui scesero uomini specializzati nella tornitura del legno per la produzione di cucchiaini, scodelle e altri accessori²⁰⁹; due di loro trovarono lavoro nella bottega di un tornitore di strumenti a fiato nel centro di Milano, che nel corso dell'Ottocento rilevarono e trasferirono nel loro paese natale, Quarna Sotto, in semplici casupole adiacenti a un ruscello che forniva l'energia per i torni attraverso turbine con pale di legno: nella seconda metà del secolo la loro ditta Agostino Rampone era fornitrice esclusiva per l'esercito di clarinetti e flauti in legno e metallo²¹⁰. L'associazione fra la tornitura di masserizie e quella di strumenti a fiato non era occasionale, come testimonia il venditore di mestoli e mortai che suona un flautino in un angolo della festa raffigurata nella citata *Camera picta* di Varese; a Milano la corporazione dei Legnamari, fondata nel 1385, nel 1797 riguardava

2008-.

208 *La Libertà*, 20 gennaio 1909; *la Libertà*, 14 marzo 1954, citato in Stefano Pronti - Arnaldo Amlesu, *L'antica arte della carbonera*, Enia-Piacenza turismo, Piacenza 2006; R. Biggio Casassa - Guido Ferretti - G. Ferrero - Sandro Sbarbaro, *Racconti di primavera*, Montebruno, Comunità montana Alta val Trebbia, 2005, p. 16-19.

209 Moro, cit., p. 195.

210 Nel Novecento le aziende artigianali del paese sono poi divenute leader mondiali nella produzione di sassofoni (Giorgio Cecchetti - Giancarla Caramella - Luigi Dresti - Luigi Rondolini - Roberto Zolla, *Quarna e il suo museo*, associazione Museo di storia quarnese, Quarna 1989; Vincenzo Amato, Legno, ottone e i segreti del nonno: così nascono i migliori sax del mondo, *la Stampa*, 6 febbraio 2016). Nella valle dei Campassi, vicina alla val Boreca, turbine in legno di tipo Pelton erano osservabili fino a pochi anni fa al mulino Gelato (Danilo Bottiroli, Viaggio nella valle dei Campassi, in *Dove comincia l'Appennino*, cit., appennino4p.it/campassi 2008-, con fotografia).

qualsiasi persona, che tiene Bottega di Legnajuolo, Lavoratori di Ebano, e di qualsisia Instrumento atto a sonare, Fabbricatori di Carri di Carrozze, e Carrette, Segionari, Fabbricatori di Scocche di carrozze, Archibuggiari, Scatolari, Legatori di Balle o siano Imballatori, Fabbricatori di Mollini, e Folle, Vascellari²¹¹

A Suzzi e Bogli si erano insediate alcune famiglie provenienti dal territorio di Torre de' Busi, nelle Prealpi fra Lecco e Bergamo: gli archivi parrocchiali riportano fra l'altro un Angelo Losa (1808-1854) occupato come tornitore a Bogli ma nativo della parrocchia "di San Michele in Torre de Bosi"; il cognome è molto diffuso in quella zona ed è legato in particolare alla frazione alta di Colle di Sogno; la stessa professione era praticata dal padre Bartolomeo nel paese d'origine, il che indica che l'emigrazione di questo nucleo familiare avvenne all'inizio dell'Ottocento²¹². Altri Losa lavoravano a Suzzi come "fusari": uno di loro, Giovanni, fu marito della contadina Teresa Drago, da cui nel 1843 ebbe la figlia Luigia. È questo l'unico documento da noi reperito negli archivi della valle in cui compare il cognome Drago, che potrebbe essere in relazione col soprannome *Draghi* della famiglia Scaglia. Tale cognome non è presente a Suzzi né a Torre de' Busi, mentre è diffuso in alta val Bisagno²¹³. Non è chiaro tuttavia se sia costei ad aver portato il soprannome ai "Draghi" di Suzzi, o se questo si riferisse ad altre caratteristiche a cui il termine può alludere nel Genovesato²¹⁴, come un aspetto mostruoso e grezzo –

211 Archivio di stato di Milano, registro Commercio, p.a. 256, riportato in Giusy Baffi, Storia delle corporazioni e degli artefici del legno a Milano, *Antiqua.mi*, www.antiqua.mi.it/corporazioni.htm s.d.

212 Un Nicola Scaglia (1813-1874) dalla zona di San Pellegrino Terme emigrò invece a Mercury in Savoia, dove fu attivo anch'egli come carbonaio e sposò nel 1856 una Jeanne-Marie Declery da cui ebbe sette figli in gran parte morti in tenera età (*Geneanet.com*, ricerca di Véronique Blot).

213 Potrebbe provenire da una località bergamasca piuttosto distante, Cologno al Serio, oppure invece dal monte della Dragonata, a cavallo fra i torrenti Laccio e Bisagno alle spalle di Genova. L'ipotesi di un'origine di Teresa Drago dal Genovesato è corroborata dalla presenza di un altro cognome della stessa zona, Malatesta di Olcesi, quale madrina del battesimo della figlia. Nella zona di Bobbio e Menconico è altresì diffusa la forma *Draghi*; Casa Draghi è un rione del paese di Santa Maria di Bobbio; è forse da qui che membri di questa famiglia sono svalicati in valle Staffora, in particolare a San Pietro Casasco, dove il cognome è stato presente anche nella forma alternativa *Drago*, che fino all'Ottocento si confondeva con quella plurale, anche in riferimento a una stessa persona.

214 Luigi Panini, conv. A Suzzi peraltro era detto "Drago" anche un Bartolomeo Toscanini che attorno al 1846 registrò la vendita di un prato incolto in località Scortegherine (Archivio comunale di Ottone). *Dragoni* erano detti i soldati a cavallo francesi, e *dragunja* un'erba medicinale, mentre *draguer* in gergo

facilmente legato alle attività e abitudini dei carbonai –, una corporatura massiccia o una personalità socialmente di successo.

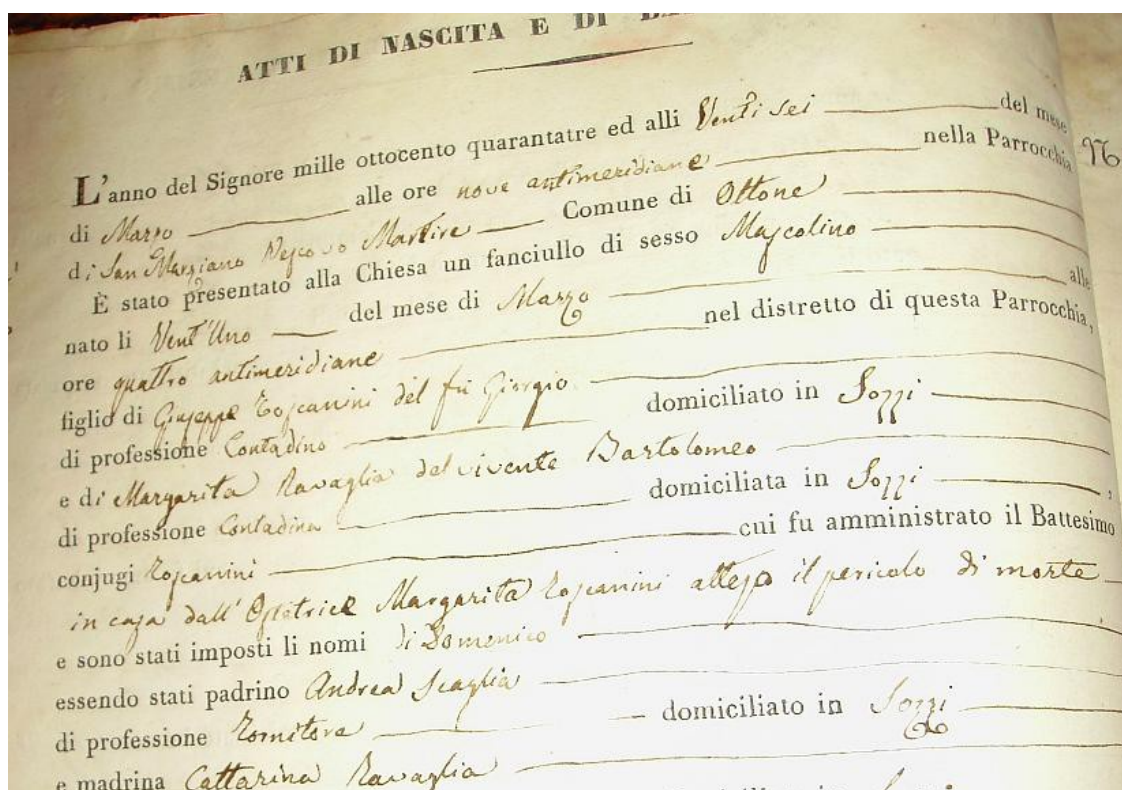
Sta di fatto che anche la famiglia Scaglia era originaria di una frazione di Torre de' Busi (Pica, oggi San Marco) dove doveva esser vissuto l'antenato Giovanni Scaglia (1722 c.-1802)²¹⁵. Da suo figlio Giovanni Battista, già a Suzzi, nacquero diversi maschi: Giovanni (1802-?), Antonio (1804-?) e i due capostipiti dei successivi Scaglia di Suzzi: Andrea (1805-1879 c.) e Tommaso (nato probabilmente dopo il 1808), questi ultimi censiti in paese come "tornitori" e nel secondo caso anche "scarbaro". Il ramo dei discendenti di Tommaso è ancora ricordato come *quei dei Tumàsi*, mentre l'altro come quello *dei Draghi*. I nostri informatori di Suzzi²¹⁶ ritengono con buona sicurezza che il celebre suonatore noto anche a loro come *u Draghéin* appartenesse a questa famiglia, ma non fosse né Andrea né Tommaso bensì probabilmente un loro fratello o nipote (forse allora chiamato col diminutivo per distinguerlo da un maggiore *Dragu* da cui discenderebbero *i Draghi*). I tornitori Andrea e Tommaso ebbero numerosi figli e nipoti, la cui discendenza si è poi dispersa a Genova, Buenos Aires e altrove e non ha più oggi alcun rapporto con Suzzi²¹⁷; neppure si ha notizia di discendenti diretti del famoso Draghino.

francese significa corteggiare. Draghin, o Trachin o altre forme, è pure un personaggio della commedia popolare quattrocentesca di Andrea da Barberino *Guerin meschino*, ristampata fino all'Ottocento e recitata ancora nel Novecento anche al Connio di Carrega.

215 Il cognome Scaglia è peraltro diffuso in varie parti dell'Italia settentrionale. Nella vicina val d'Aveto, a Tornarezza e Casella, già nel 1545 erano presenti tre famiglie di "Scalia" attivi come mugnai presso il "canal de la Iera"; dal 1858 il cognome è trascritto "Scaglia" (archivi parrocchiali e notari, esaminati da Sergio Campodall'Orto). A questo nucleo poteva appartenere il Giuseppe Scaglia detenuto in prigione proprio a Bobbio nel 1857, 32enne sposato e analfabeta, che risulta però nato nello "Stato Parmense" che comprendeva Tornarezza e non Suzzi (Archivio comunale di Bobbio, esaminato da Claudio Gnoli e Fabio Paveto).

216 Giuseppe Toscanini "*Pini*" (1924-2016), nipote di Maria Scaglia "dei Draghi" (1880-1930) probabilmente figlia di Domenico Antonio (1846-1912) figlio del tornitore Andrea, e sua moglie Clelia Repetto "Romilda", intervista; l'esistenza in paese del Draghin è stata ricordata anche da Carlo Toscanini "Carletto" di Suzzi e da sua nipote Vanna Toscanini di Fontanarossa.

217 G. Toscanini, cit.; Sandra Scaglia di Genova Marassi, conv.



Atto di battesimo del 1843: è uno dei diversi documenti in cui compare, qui in qualità di padrino, il nome di Andrea Scaglia o quello di suo fratello Tommaso di Suzzi, entrambi "di professione tornitore"

Peraltro la figlia di una donna di Suzzi accasatasi a Pizzonero, Caterina Fontana (1866-1924), raccontava le gesta di "u messié Draghin": letteralmente, il nonno Draghino, il che seguendo la sua ascendenza ricondurrebbe a un Giovan Battista Fontana (1810-1876)²¹⁸. La famiglia Fontana, detta dei *Bagarin*, è ricordata come originaria della zona fra Fontanabuona e val d'Aveto, con cui mantenevano contatti sociali anche in occasione di battesimi e matrimoni²¹⁹. A Suzzi erano

²¹⁸ *Messié* potrebbe significare anche "suocero", concetto che in molti dialetti è indicato con la stessa parola del nonno; tuttavia il suocero dell'interessata era di Pizzonero e non di Suzzi. Anche il nonno materno è da escludere essendo stato di Reneusi e non Suzzi.

²¹⁹ Gnoli - Paveto, U messié Draghin, cit. Il cognome Fontana è effettivamente diffuso in alta val d'Aveto, dove *bagarin* significa "ragazzi", significato non più ricordato a Suzzi. Il cognome Fontana peraltro è diffuso anche in molte altre zone italiane compresa la Bergamasca; curiosamente nelle Orobie *bagarin* significa proprio sacca di pelle di capra per contenere liquidi (Melli, cit., p. 233), e *baga* ha tale senso in tutta l'area lombarda e emiliana, ma nelle ligurofone Quattro Province compresa Carrega si dice invece *a pièle*. Un popolare imbianchino di Piacenza oltre un secolo fa era soprannominato *Baghein*, non si sa se in

registrati come "sgarbazzari", probabilmente nel senso di tagliatori del legno di faggio in assicelle, dette appunto *zgarbe* o *gàrbue*, che in stecche o piegate a cerchio formavano la struttura di ceste (*zgarbasse*) per le some dei muli, setacci e altri utensili²²⁰; inoltre scavavano il legno per ottenerne cucchiai e mestoli (*casulègni*), portauova, forme per scarpe. Questa specializzazione era complementare a quella dei tornitori, che col loro strumento erano invece in grado di realizzare le forme arrotondate come quelle delle gambe dei tavoli o di recipienti circolari per la preparazione del formaggio²²¹, dei quali alcuni esemplari sono tuttora conservati a Suzzi.

Sia i Bagarin che i Draghi, anche se non pare fossero direttamente imparentati, erano insediati in una grande casa tuttora abitata nella parte alta di Suzzi. Al pianterreno, nella parte destra, si apriva una sorta di bottega – probabilmente poco più che una stalla – dove i Draghi lavoravano il legno ed anche il ferro, mestiere quest'ultimo tradizionale delle Alpi lecchesi dove si trovavano importanti miniere; il Draghino infatti sarebbe stato all'occasione anche fabbro. I Draghi, compreso il suonatore, vivevano spartanamente nelle poche stanze al primo piano, mentre ai due piani superiori erano insediati prima i *Bagarij de Sutta* e infine i *Bagarij de Su*. Nella seconda metà dell'Ottocento vicino a questa casa gli Scaglia ne costruirono un'altra,

qualche rapporto con uno strumento (Ernesto Tammi, Motti e proverbi del dialetto piacentino allusivi a fatti o a personaggi storici, *Bollettino storico piacentino*, 1944, p. 31-37, ripubblicato in *Studi sulla comunicazione orale piacentina*, a cura di Mario Di Stefano, Centro etnografico provinciale-TEP, Piacenza 1979, che raccoglie scritti precedenti dell'autore, p. 223).

220 Giovanni Casaccia, *Vocabolario genovese-italiano*, tipografia Pagano, Genova 1851; Giuseppe Olivieri, *Dizionario genovese-italiano*, Ferrando, Genova 1851, in *Google Books*, cit., reperito da Gandolfi. I *garbi* erano anche modelli in assicelle funzionali al taglio del legname destinato al porto di Genova secondo forme standard (Lenormand et al., *Nuovo dizionario universale tecnologico o di arti e mestieri*, trad. it., Antonelli, Venezia 1834, tomo 6, p. 325, in *Google Books*). *Zgarbà* significava svuotare il legno (ibidem), *zgarbellà* "scorticare, scalfire" e *a zgòrbia* è lo scalpello semicircolare per intagliare o tornire (Casaccia, cit.); nella Bergamasca *zgarbì* ("sgorbino") si chiama la piccola punta montata sul tornio per praticare i fori per le dita nei flauti che venivano prodotti e smerciati in grande numero dai tornitori della valle Imagna (Biella, *Sivli e sivoloc*, cit.). Un Giovanni Battista Sgarbazoroto nel 1642 capeggiò cinque banditi al servizio dei marchesi Malaspina che attentarono alla vita dell'arciprete di Fabbrica Curone (Giuseppe Bonavoglia, *Documenti per la storia di Fabbrica Curone*, Comunità montana Valli Curone-Grue-Ossona - Comune di Fabbrica Curone, 1993, p. 114-117).

221 Detti *vascéle* o *fascéle* nel ligure di val Graveglia (Hugo Plomteux, *Cultura contadina in Liguria: la val Graveglia*, SAGEP, Genova 1980).

ricordata tuttora come *a Ca' di Draghi* o *Ca' du Rjù* perché costruita proprio al di sopra di un ruscello: l'acqua di quest'ultimo poteva essere utilizzata come forza motrice per il tornio, come era comune all'epoca²²².



Giuseppe Toscanini ci mostra un recipiente per formaggio realizzato a Suzzi; a fianco, venditore di suppellettili in legno che suona un flautino, forse costruito con gli stessi attrezzi, in un particolare della Camera picta di Varese (cit.)

Nella stagione dei lavori nel bosco, le generazioni successive di queste famiglie sono ricordate vivere in una grande baracca temporanea costruita in una radura su un pianoro in località Pecorara, a circa 1100 metri d'altitudine sui contrafforti boscosi tra Suzzi e il passo della Maddalena: in questa zona venivano abbattuti gli alberi e realizzate le carbonaie, pratiche diffuse anche nelle valli vicine²²³. Il tempo

²²² G. Toscanini, conv.; Cecchetti et al., cit., p. 17.

²²³ Nel vicinissimo paese di Bertassi a partire dagli anni Venti del Novecento i bergamaschi avrebbero anche

delle lunghe veglie poteva essere trascorso anche cantando o suonando. In generale i carbonai erano visti con diffidenza dai compaesani, a causa della loro vita misteriosa nei boschi, della grande familiarità con il fuoco (con cui sono raffigurati anche i diavoli), del loro aspetto sporco di nero quando ritornavano al paese e della loro abitudine di spendere subito all'osteria i guadagni²²⁴.

Metti un piede sul pedale
 e la macchina gira e va,
 fammi vedere le tue manine
 come fanno, come fanno a lavorar.
 In campagna non ci vado
 perché il sole mi fa mal,
 fammi vedere le tue manine
 come fanno, come fanno a lavorar...²²⁵

Dal punto di vista della tradizione che stiamo indagando, la presenza di una famiglia di tornitori appare notevolmente significativa. Nella zona il tornio a pedale era solitamente posseduto da un artigiano ogni cinque o sei paesi²²⁶; uno è stato documentato nel Novecento proprio a Bogli²²⁷. A quanto pare il grande suonatore aveva a disposizione un tornio in casa, con il quale egli stesso o i suoi fratelli

acquistato quote di bosco da sfruttare (Giovanni Salvi, Alberi da foraggio: foglia e stalla a Bertassi (1880-1980), in *Studi di etnografia e dialettologia ligure in memoria di Hugo Plomteux*, a cura di Lorenzo Coveri - Diego Moreno, SAGEP, Genova 1983 *Studi di etnografia...*, p. 193-228); anche per la val Graveglia come zona di provenienza delle squadre di carbonai è citata la bergamasca val Brembana (Plomteux, cit., p. 135). Nel Medioevo erano stati bergamaschi anche i primi camalli del porto di Genova.

224 Véronique Blot sulla base di esperienze di ricerca in Francia centrale, conv.

225 Canto tradizionale in Voci di Confine, *Il finestrello: canti popolari dell'Oltrepò pavese*, CD, CEO, Voghera 2003.

Le strofe successive alla prima si ritrovano nella più nota canzone "Ed ho girato tutta l'Italia...".

226 Tra i loro prodotti c'erano le *barlije*, botticelle per il trasporto dei liquidi sul basto dei muli ottenute torrendo l'interno di un tronco di maggiociondolo e chiudendole ai lati con tondi di metallo. All'Alpe di Gorreto, vicino a Suzzi, operò un esperto intarsiatore allievo dell'ebanista lombardo Giuseppe Maggiolini che realizzò il coro della chiesa di Carrega (*u bajcà d'Arpe*) datato 1788; altri due tornitori abili, ma non autori di strumenti, operarono tra fine Ottocento e inizio Novecento a Carrega e Magioncalda, quest'ultimo forte di un'esperienza con torni da ferro alla Breda di Milano ma rovinato da un'alluvione che trascinò i suoi strumenti nel vicino rio, costringendolo a convertirsi in contadino (Sergio Crosetti, conv.).

227 Appartenuto a metà del Novecento al padre del geometra Renati, che lo usò fra l'altro per realizzare l'avanzato impianto elettrico del paese e per riutilizzare i materiali di un aereo che era caduto in paese durante la Seconda guerra mondiale (Cesare Spinetta di Bogli, conv. con la collaborazione di Daniele Sparpaglioni); la documentazione fotografica è stata realizzata da Fiorenzo Debattisti nell'ambito di una indagine e successiva mostra sugli attrezzi della vita tradizionale.

potavano lavorare anche a pifferi e muse, almeno per aggiustarli – meno facilmente per tornire ex novo legni duri come l'ebano, che era privilegio degli ebanisti di città; soprattutto, egli padroneggiava una cultura e una mentalità artigianali fatte anche di inventiva, socialmente distinte dalle abitudini contadine della maggior parte delle famiglie della zona.



Tornio della famiglia Renati a Bogli (foto di F. Debattisti)

Abilità che certamente gli provenivano già dalle origini bergamasche: a Torre de' Busi infatti era diffusa una tradizione artigianale di lavorazione del legno, compreso il bosso che là abbondava, con produzione di utensili da cucina e per la lavorazione del burro, zoccoli, forme per i calzolari e pali per la battitura del riso. Questi ultimi erano destinati alle cascine della Bassa milanese, dove con essi (più tardi sostituiti da altri in ferro) il riso raccolto sul posto veniva battuto in un mortaio

pure di legno per liberare i chicchi dal loro guscio (*lolla*); come vedremo, le risaie di pianura furono frequentate anche da lavoratori delle Quattro Province, suonatori compresi. A Torre de' Busi si ricorda che diversi abitanti erano soliti emigrare stagionalmente, per 3-4 mesi, a lavorare come carbonai nell'Appennino emiliano, e alcuni sposarono donne di quelle terre con le quali tornarono in patria²²⁸; evidentemente altri bergamaschi si fermarono invece in Emilia e vi fecero famiglia. Dal 1818 al 1863, all'epoca del Draghino, fu attivo a Piacenza ed ebbe forse contatti con le valli appenniniche anche un padre Davide da Bergamo (Felice Moretti, 1791-1863), che vi compose un'opera ispirata al repertorio popolare dal titolo *La vera piva montanara: pastorale per organo ad imitazione del baghetto*²²⁹.

Quando l'allevamento e l'agricoltura di montagna non bastavano per sostenere il peso economico della famiglia, in vista di migliorare le condizioni di vita dei rispettivi componenti, le persone più intraprendenti si dedicavano a diverse iniziative, anche nel campo della lavorazione della pietra (con muratori e *pecapride*) e del legno (per boscaioli, carbonai e tornitori). Erano imprenditori di sé stessi, per mettere a frutto le abilità acquisite e produrre risposte concrete ai bisogni espressi dalle rispettive famiglie: erano soprattutto esponenti della grande *cultura del saper fare*, sviluppatasi nel contesto familiare da più generazioni per molti secoli.²³⁰

L'abilità artigiana degli Scaglia e dei Losa portò dunque nell'Appennino piacentino una tecnica che può essere stata utilizzata anche per perfezionare pifferi e muse, seppure questi dovessero essere già presenti in qualche forma nella montagna genovese. Non è da escludere qualche influenza della tradizione della piva bergamasca (*baghet*), della quale nella seconda metà dell'Ottocento sono attestati suonatori anche a meno di 10 chilometri da Torre de' Busi, a Locatello in valle Imagna; uno di loro è ricordato suonare nelle pause del suo lavoro di fabbro una *Pastorella* tipica dei cornamusisti usando "una specie di clarino" senza chiavi

228 Romano Scaglia (1930 c.-) di Torre de' Busi, intervista; Patrizia Invernizzi di San Michele di Torre de' Busi, intervista.

229 Biella, *Il baghet: la cornamusa...*, cit., p. 88; partitura ristampata dall'editore Forni, Bologna 1975.

230 Antonio Carminati, in Biella, *Sinli e sinloc*, cit., p. 16.

giallognolo²³¹ (forse un residuo di presenza di oboi?). In valle Imagna è stata attiva per secoli una tradizione artigianale, spesso trasmessa di padre in figlio per numerose generazioni, di costruzione di semplici flauti a tre e a sette fori, prodotti in quantità industriali, tinti di rosso e smerciati in molte regioni. Gli stessi artigiani realizzavano anche vasellame analogo a quello di Suzzi, per vari usi tra cui la spannatura del latte²³². Un grande tornio a gamba di origini bergamasche e alcune scuri di fattezze tipicamente valdimagnine²³³ raccolti nelle valli appenniniche sono conservati nel Museo Guatelli di Ozzano Taro (PR).

Il tornio è sempre stato costruito e preparato dallo stesso tornitore. È realizzato quasi completamente di legno, generalmente di castagno, mentre la testa può essere anche di frassino. La molla di ritorno, lunga circa sei metri, è di acero. Le varie parti costitutive sono la contropunta (*penceröl*), le guide (*giuf*), il pedale (*càcola*) e la lunetta (*pegadzà*).

Gli utensili più complessi erano preparati dal fabbro, mentre si provvedeva personalmente alla rifinitura dei più semplici, con la fucina o direttamente sul fuoco. Venivano portati alla temperatura di color rosso, quindi modellati secondo l'uso, tipo il *rampì*. Anche l'affilatura rientrava tra i compiti del tornitore. [...] Per dare la forma al futuro flauto si procede ad una prima sgorbiatura con il *rampì* e immediatamente dopo un passaggio di finitura a mezzo del *mondadur*.²³⁴

L'abilità costruttiva dei tornitori della valle Imagna potrebbe in passato essere

231 I bagheter erano Giovanni Salvi "Pischira" (1854-1915) e Giuseppe Arrigoni "Giusepè Beta" (?-1922 c.), dei quali quest'ultimo avrebbe praticato anche lo strumento senza sacca. Proprio a Locatello, dove si trovavano altri tornitori, l'ultimo produttore di flauti della valle Imagna portava i suoi strumenti da rivendere. Le frazioni di Torre de' Busi erano scarsamente collegate con il fondovalle fino alla Seconda guerra mondiale, mentre era relativamente facile passare in valle Imagna salendo al valico del Pertus, attuale Costa Valle Imagna e scendendo dall'altro lato. Anche una filastrocca locale dice "*Oh dela val d'Imagna vegni zó chelo che sumerà la pìa*" ossia la cornamusa; nella vicina val Taleggio è stato inoltre trovato un flauto d'osso di fattura molto primitiva, e notizie del baghet si hanno anche per Valtorta (Febo Guizzi, Flauti a becco di legno: Lombardia, in *Culture musicali*, 2: 1983, n. 4, p. 249-259, rip. in *Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia*, Bulzoni, Roma 1985; Biella, *Il baghet: la cornamusa...*, cit.; id., *Sivli e sivlòcc*, cit.).

232 Biella, *Sivli e sivlòcc*, cit., p. 26.

233 I tornitori della valle Imagna utilizzavano una scure del tutto analoga (*manéra*) per dividere in quattro parti i tronchetti di legno nelle prime fasi della preparazione dei flauti (Biella, *Sivli e sivlòcc*, cit., fig. p. 91). Anche le slitte con cui i bergamaschi trasportavano a valle la legna erano diverse dalle *lezze* locali (Biggio Casassa et al., cit.).

234 Valter Biella, I flauti della famiglia Angiolini, in *Sivli e sivlòcc*, cit.

stata estesa anche ai baghet²³⁵, attestati invece nel Novecento più ad est, in val Seriana, ma i cui suonatori si esercitavano con flauti come quelli della valle Imagna, aventi la stessa diteggiatura della canna del canto del baghet e dello stesso piffero delle Quattro Province; tanto è vero che riproduzioni di quei flauti realizzate da Ettore Lòsini "Bani" vengono oggi utilizzate per esercitarsi dai pifferai contemporanei. Non c'è però traccia sicura in quelle zone di oboi successivi alle raffigurazioni cinquecentesche di lunghe bombarde che si trovano anche in altre parti delle Alpi. Più che strumenti, con gli emigrati bergamaschi e in particolare gli Scaglia e i Losa di Suzzi dev'essere arrivata un'abilità tecnica. Un contributo della tecnologia dei tornitori alla fissazione di strumenti antichi è stato ipotizzato discutendo l'associazione fra flauto e cornamusa a Locatello:

una tradizione di lunga durata nell'uso e nella costruzione del flauto diritto [...] si è precocemente professionalizzata grazie alle competenze artigiane presenti nella valle [...]; questa tradizione ha prodotto flauti di buon livello musicale, ed ha forse contribuito in modo determinante alla fissazione prima, ed alla conservazione poi, di un altro strumento autoctono di grande respiro storico, quale è la piva, fornendo nel contempo flauti costruiti appositamente per favorirne l'apprendimento, o comunque progettati in base alla "filosofia" costruttiva legata al prestigio della piva medesima.²³⁶

A questo patrimonio tecnico occorre aggiungere il fattore di una personalità fuori dal comune, che il Draghino doveva possedere stando alla quantità di racconti avventurosi tramandati dalla gente della val Trebbia fino a tutto il Novecento. La tipologia caratteriale, che si ritrova anche per alcuni importanti pifferai successivi (Piansereju, Fiurentein, Aldo), è quella di un uomo desideroso di andare oltre la routine dei lavori agricoli che dominavano l'esistenza dei paesi, amante delle

235 Lo stesso toponimo del borgo d'origine degli Scaglia, *Piea*, potrebbe forse aver a che fare con *pijo* "cornamusa"; né molto dissimile è quello di Piario, la cui chiesa ospita una tela quattrocentesca in cui compare un baghet, anche se quest'ultimo nome è attribuito dagli studiosi a un termine geografico pre-celtico; un Piario esiste anche nelle Alpi biellesi.

236 Guizzi, cit.

trasferite e della compagnia altrui nelle osterie e sui balli. Si racconta di un suo dialogo con un fratello che stava trasportando un sacco di farina dal mulino, lamentandosi che lui invece di aiutarlo preferiva suonare il piffero, cosa di cui però il Draghino non era per nulla pentito²³⁷.

Proprio il ruolo di suonatore poteva dargli l'occasione di frequentazioni e ritmi di vita alternativi e più allegri, che spesso, complici l'eccitazione e il vino, potevano sfociare in liti e risse. Alcuni individui di carattere avventuroso, approfittando dello scarso controllo amministrativo e dell'assenza di senso di appartenenza a uno stato che, in un periodo di frequenti ridefinizioni di poteri e confini, dovevano caratterizzare la vita sui monti di allora, finivano per macchiarsi di reati e vivere come banditi²³⁸. Pare che neanche il Draghino si sottraesse a qualche malefatta. Una sua nipote o cugina (Maria Scaglia figlia di Tommaso, 1857-1938) ricordava che era "un po' matto" e addirittura "faceva morire le persone"; si diceva anche che al passaggio del Draghino le pentole piene di castagne smettessero di bollire e gli uccelli smettessero di cantare²³⁹. Un'accusa a suo carico sarebbe infatti stata quella di stregoneria, e il suo stesso strumento sarebbe apparso come una misteriosa fonte di potere; per scagionarsi, il Draghino si sarebbe fatto portare il materiale e gli strumenti per realizzarne uno davanti agli occhi del clero che lo accusava, dimostrando così che lo strumento era realizzabile con una tecnica del tutto naturale²⁴⁰; questa storia corrobora l'ipotesi che egli conoscesse anche la costruzione dello strumento.

Le figure di maghi e guaritori popolari (*sgnonj*, "segnatori") non erano rare

237 Aneddoto raccolto da Bruno Pianta ed esposto da Stefano Valla durante uno spettacolo alla Penicina.

238 Sandro Sbarbaro, *Stradaroli: storie di briganti tra Aveto e Trebbia*, Montebruno 2000. A Suzzi è denunciato nel 1833 un sospetto furto di due staia di grano, e nel 1874 un furto di polli al "mulino detto di Borecca" (Archivio comunale di Ottone). Cesare Campanini ricorda che ancora negli anni Ottanta del Novecento i partecipanti alle feste di Pej usavano azzuffarsi nella neve e un attimo dopo riunirsi imperturbabili per cantare insieme.

239 G. Toscanini, cit.; Marcella Erini, aneddoti raccolti a Zavattarello risalenti a una signora nata alla fine dell'Ottocento.

240 Fabrizio Ferrari, conv.

all'epoca, e anche in altri casi coincidevano con suonatori, come per il pifferaio Francesco Sala "*Franjsoj*" di Cegni²⁴¹ o un suonatore di baghet bergamasco ricordato come detentore di poteri curativi: in generale la pratica di quello strumento era connessa a situazioni sentite intensamente dai partecipanti, come il *bal del mort*, che comprendevano elementi rituali²⁴². In altre parole lo strumento musicale non era una pura fonte di evasione, come saremmo oggi portati a considerarlo, ma era integrato nella complessa trama della vita tradizionale a cui apparteneva.

In effetti alcune storie sul Draghino raccontate nelle veglie dicono che egli avesse ucciso un suonatore di Propata suo rivale (ma a Propata non c'è traccia di omicidi di suonatori²⁴³); o che avesse ucciso il suonatore suo compagno perché colpevole nientemeno che di aver sbagliato una nota; o che avesse ucciso tre o addirittura sette mogli in vario modo: buttandone una in una scarpata mentre raccoglieva il fieno, tagliando la gola di un'altra, o legandole al letto e solleticando loro i piedi con la piuma del piffero fino a provocare un infarto, così che non si potessero riscontrare indizi a suo carico... È probabile che in qualcuno di questi casi siano state attribuite al suonatore vicende già narrate tradizionalmente; una versione simile documentata in paesi vicini presenta come pluriuxoricida un certo Chiappellino, che non era affatto un suonatore bensì il gestore di un mulino sul rio Carreghino:

*Nuatri, quande vigniva u tempuà, ghe dimu ch'u l'è Ciapeliŋ ch'u rubata a dona.
«Ciapeliŋ u rubata a donal» E nuatri fiö s'u credeimu, perchè u stè là 'ŋ fundu aa
gajja. U stè là Ciapeliŋ... u n'è za amasuò due, e dimu «ova u rubata turna a
dona.»*

241 Luigi Masanta di Casanova Staffora, conv.; Aurelio Citelli - Giuliano Grasso - Alberto Rovelli - Marco Savini, *Int u segnu: guaritori popolari e pratiche magiche nelle Quattro Province*, Associazione culturale Baraban, Gaggiano 2014, con DVD.

242 Biella, *Il baghet: la cornamusa...*, cit., p. 73.

243 Il racconto potrebbe essersi confuso con quello di un più recente omicidio impunito (Vittorio Magioncalda "Rissu" di Fontanasse, intervista), ricordato anche su una lapide nel cimitero del paese: "L'ombra copriva la mano assassina che il 10 febbraio 1929 stroncava la vita di Antonio Scramaglia detto Capitano all'età di anni 66".

*Ciapelin l'è masuò a dona na nòte – ma u n'è za fatu mujì n'atra priùma de faghe gatelin inti pje. Pö u l'à masuò cua lì e l'è anuò a Cartixégna a sunaghe u segnu e quande l'è arivju a cà u riva i carbinije. L'ho cunesciuu mi quel omu là: u fè u muinà ch'è in fundu. Zü pe cu rijà ch'è, anà zü n'tocu, li gh'ija dui muin.*²⁴⁴

Il tema dell'uxoricida seriale è del resto diffuso nel folclore europeo, a cominciare almeno dalla storia di Barbablù pubblicata da Charles Perreault nel 1697 e forse ispirata all'aristocratico quattrocentesco Gilles de Rais. La leggenda delle sette mogli morte di solletico si ritrova anche a Salisburgo, per spiegare la presenza di sette antiche croci nel cimitero dell'arciabbazia di San Pietro, che sono in realtà quelle dello scultore Sebastian Stumpfegger (1670-1749), di suo figlio e delle loro mogli; la storia potrebbe essere arrivata attraverso l'impero austriaco fino a Milano o Pavia, dove gli uomini della zona si impiegavano spesso come taglialegna e carbonai e che come vedremo il Draghino stesso frequentava, e l'attribuzione potrebbe essere stata incoraggiata da lui stesso per il gusto di crearsi attorno un'aura di eccezionalità. In effetti egli era ricercato dalle autorità, probabilmente per reati meno clamorosi, ragion per cui quando era richiesto per suonare a un matrimonio o un'altra festa esigeva che dal ballo fossero sempre disponibili almeno tre vie di fuga alternative, senza le quali non era disposto ad esibirsi.

Non so per quale via però [Giulitti nel mettersi a suonare] forse è stato influenzato più dal Genovese che [dalla montagna pavese], con la storia del Draghein... Lui sapeva anche la canzone... Diceva che forse è stato, se non il primo uno dei più... E poi dopo è successo quel che è successo perché pare abbia ucciso la moglie, e lì è nata poi tutta la storia della canzone e via, che suonava bene. E lui forse ha preso da quello.²⁴⁵

244 "Noi quando veniva il temporale dicevamo che era il Chiappellino che fa rotolare la moglie. E noi bambini ci credevamo, perché [era uno che effettivamente] abitava laggiù sul greto del torrente. Abitava là Chiappellino... e ne aveva già ucciso due, e dicevamo «adesso fa di nuovo rotolare la moglie»". "Chiappellino una notte ha ammazzato la moglie – ma in precedenza ne aveva già fatto morire un'altra facendole il solletico ai piedi. Poi ha ucciso quella lì, ed è andato a Cartasegna a suonare il segnale [di allarme con le campane] e quando è tornato a casa c'erano i carabinieri. Io quell'uomo l'ho conosciuto: faceva il mugnaio qui sotto. Giù per questo rio, andando un po' in giù, là c'erano due mulini" (testimonianze raccolte rispettivamente a Cartasegna e Conno di Carrega in Renzo Olivieri, I racconti nella tradizione orale dell'alta val Borbera, in *Studi di etnografia...*, cit., p. 181-192).

245 Giovanni Tagliani di Colleri, parlando del padre pifferaio, intervista.

Ricercato lo era. Le vie di fuga se le cercava. Lasciava lì qualcuno per vedere se arrivavano, se no si metteva vicino alla finestra. Aveva paura, andava in giro a suonare, però [doveva sempre stare attento, con l'aiuto della gente]: uno delle tue terre lo proteggi sempre.²⁴⁶

A quei tempi infatti la condizione di ricercato non escludeva di guadagnarsi una reputazione di personaggio autorevole, magari un affascinante giustiziere e dongiovanni. Tra i banditi si distinguevano figure leggendarie, come Giuseppe Musso "*Pipij*" detto "*u Dian*" (1779-1805) che spadroneggiava lungo le vie dei mulattieri tra val Bisagno, Fontanabuona e alto Trebbia. Un altro bandito coevo del Draghino, nato nella piccola frazione di Piandifontana in alta val d'Aveto, al secolo Luigi Brizzolara, era famoso col suggestivo soprannome di "Animalunga". Non è difficile pensare che nelle sue scorribande abbia interagito con lo stesso Draghino, considerando fra l'altro che entrambi per necessità economiche frequentavano Milano:

Nato l'Animalunga da una famiglia di piccoli proprietari agricoltori, nel recarsi nei mesi invernali per lavoro a Milano, forse là ebbe la disgrazia di imbattersi in losche compagnie, che lo avviarono sulla via della delinquenza. Dotato di agilità e forza prodigiosa, nonché di un coraggio a tutta prova, nessun requisito gli mancava per svolgere l'ignobile carriera di brigante, a cui erasi votato. Che da Milano avesse inizio la sua delinquenza, starebbe a comprovarlo il fatto, che tutti i reati e le rapine da lui commesse, ebbero luogo soprattutto in Lombardia; mentre nei nostri monti mai si permise di torcere un capello ad alcuno. [...] Questo brigante di solito ogni anno nei nostri monti veniva a trascorrervi qualche mese di vacanza, che dedicava a balli, canti e bevute. I carabinieri non lo molestavano, poiché nello stato Sardo, misfatti non ne aveva compiuti: e quando loro pervenne l'ordine di arrestarlo, compresero che l'operazione [s]i presentava tutt'altro che facile.²⁴⁷

Una situazione nella quale erano numerosi gli individui "dediti al vagabondaggio, all'ozio e alla questua", i cui nomi venivano segnalati dai posti di

246 Giorgio Tornari di Corbesassi, ricordando racconti sentiti dai nonni e altri della val Avagnone, conv.

247 G. Fontana, cit.

polizia ubicati presso i paesi principali con cadenza mensile al comando, che per la val Boreca era quello di Bobbio²⁴⁸. All'Animalunga i carabinieri, dopo una sua giornata di baldoria a Cabanne, tesero un tranello per strangolarlo sotto casa della sua fidanzata a Magnasco; la difesa e fuga del bandito furono fermate da un colpo di arma da fuoco: "all'epoca che è stato ucciso contava circa una trentina d'anni e aveva al suo attivo già oltre venti omicidi"²⁴⁹.

Quali che fossero le sue colpe, si racconta che il Draghino approfittasse anche della frammentata situazione politica delle valli appenniniche per sottrarsi alla giustizia, spostandosi negli stati vicini dove le pene sarebbero state inferiori²⁵⁰. Suzzi con il capoluogo di Bobbio era stato annesso nel 1797 alla Liguria napoleonica, unificando le terre della repubblica di Genova con altre prima appartenute allo stato sabauda (dove formavano la provincia di Bobbio, succeduta dal 1743 al feudo imperiale dei Malaspina); nel 1848, al termine della Prima guerra d'indipendenza, furono riassegnate al Piemonte nella provincia di Alessandria, per poi formare con l'unità d'Italia (1861) un circondario della provincia di Pavia e infine (1923) passare a quella di Piacenza, in cui ricadono fino a tutt'oggi. Tuttavia i paesi alla destra orografica del Trebbia e quelli a valle di Bobbio, da Mezzano Scotti in giù, ricadevano invece sotto il ducato di Parma, Piacenza e Guastalla. Nello spazio di pochi chilometri non era dunque difficile, per chi conosceva bene quei luoghi accidentati e relativamente poco popolati, passare da uno stato all'altro a seconda della convenienza.

Dopo essere ripetutamente riuscito a sfuggire alla cattura, il Draghino sarebbe infine stato fermato in Fontanabuona, nella giurisdizione del mandamento di Cicagna. È probabile che sia stato condotto innanzitutto alla stazione dei carabinieri nel capoluogo, un importante crocevia anche per il suo antico ponte sul Lavagna²⁵¹,

248 Archivio comunale di Ottone.

249 Fontana, cit.

250 Silvio Tagliani "Silva" di Còlleri (1919-2007), fisarmonicista da piffero, intervista.

251 Già esistente nel 1584: cfr. Sandro Sbarbaro, *Banditi della Serenissima repubblica di Genova in transito, o ricettati*,

che era

capo di mandamento nella provincia di Chiavari, dioc. e div. di Genova. Dipende dal senato di Genova, intend. prefett. ipot. insin. di Rapallo. Ha un ufficio di posta. [...] Come capo di mandamento ha soggetti i comuni di Coreglia, Orero, Lorsica, Favale, Moconesi, Neirone e Lumarzo. [...] Risiedono in Cicagna il giudice del mandamento, un percettore delle regie contribuzioni; evvi una stazione di reali carabinieri.

Questo mandamento, che occupa una parte assai estesa, feconda e popolata della valle di Fontana Buona, ha una strada comunale, che cominciando dal monte detto di s. Alberto, posto all'estremità occidentale della valle stessa, lo attraversa quasi in linea retta da ponente a levante, e progredendo oltre i limiti orientali di esso, gli dà comunicazione colla città di Chiavari.

Altre due strade comunali gli danno accesso ai borghi di Rapallo e di Recco, ed altre due ancora lo mettono in comunicazione colla vicina provincia di Bobbio, e col mandamento di s. Stefano d'Aveto.

Tutte le altre strade vi sono anguste, malagevoli ed in cattivo stato con grave danno degli abitanti, a cui riesce perciò difficilissimo il commercio, al quale sono per indole molto inclinati.²⁵²

Era una zona che il suonatore poteva facilmente frequentare, considerando i frequenti contatti commerciali e sociali che essa aveva con la media val Trebbia, come si può osservare anche dalle località di origine di sposi, testimoni di nozze e padrini di battesimi all'epoca registrati nell'archivio parrocchiale di Suzzi e Bogli: Ógno, Verzi, Favale di Málvaro, Lòrsica, Priosa, Rezzoaglio...

Da Cicagna il Draghino venne trasferito, per essere processato, al carcere mandamentale di Bobbio, tuttora visibile nel centro storico della cittadina. Era infatti previsto che i condannati o indiziati venissero "arrestati e tradotti in Bobbio"²⁵³ dove si trovava il tribunale, istituito nel 1805 e formato da un presidente, alcuni giudici e altri giudici supplenti²⁵⁴. Lungo il percorso verso Bobbio erano

nei Feudi Imperiali d'Aveto, Trebbia e Taro, l'anno 1607, valdaveto.net 2014-, p. 39.

²⁵² Casalis, cit., v. 5, p. 191.

²⁵³ Archivio comunale di Ottone, 1836.

²⁵⁴ *Cronache e memorie della Bobbio napoleonica: da "L'Hermite en Italie" di E. de Jouy, 1824*, a cura di Gian Luigi Olmi, tipografia Columba, Bobbio 1994. L'edizione originale è Étienne de Jouy [ma forse Maximilien de Villemarest], *L'Hermite en Italie: observations sur les moeurs et usages des Italiens au commencement du XIXe siècle*:

predisposte a questo scopo delle "case di deposito per condannati agli arresti" dove potevano trascorrere la notte fra una tappa e l'altra del trasferimento; una di queste viene ampliata nel 1849 costruendo un secondo tavolato ove potevano stendersi fino a cinque donne, in una camera separata da quello già esistente e tenuto per gli uomini.²⁵⁵

Il lungo trasferimento attraverso l'alta val Trebbia verso il luogo del processo è ricordato dalla memoria popolare in una classica canzone, conosciuta fino a tutto il Novecento non solo a Suzzi e nei paesi vicini²⁵⁶ ma anche in molte località delle valli Trebbia e Tidone, comprese Còlleri, Bobbio e Romagnese:

Era dalla parte di Genova, non lo so. "Son partito da Cicagna..." Era uno che suonava, non lo so se suonava il piffero, e poi non lo so che cos'ha fatto, dicono che ha ucciso qualcheduno, o la moglie... Poi "*quando l'è stó inta montà de Montarsö' ghe mancheiva u cö... Quando le stó inta muntà de Carana povero Draghin ghe n'ha fà ina piana, quando l'è stó inte la cità – a Bobbio forse – u ne püde pü 'ndà, quando l'è stó davanti alla porta della prigion...*" Mia mamma la cantava, però non so se mio papà [Giulitti] ci ha raccontato una storia di quel *Draghej* lì, e poi c'era una canzone... L'ha imparata da mio papà, ma mio papà l'avrà saputa da lì, da quei paesi lì.²⁵⁷

Ho sentito dire più volte che [l'ostessa Teresa Trolio] la cantava alle Pianelle... Gliela facevan cantare. Lei diceva «Ernesto, *tàcane jona!*»²⁵⁸... Poi voglio dire: il Draghin è passato a cento metri da casa sua... E però non era con quell'aria che si canta adesso, rallenta... Non più veloce, però era una presa in giro: non "povero Draghin..." [melanconica, come nella versione poi pubblicata]... una mascherata. Secondo me l'interpretazione

Tome 1er, Wehlen, Bruxelles 1824 e Pillet-Ainé, Paris 1825.

255 Archivio comunale di Ottone, 1849.

256 Per esempio a Fontanachiusa dal pifferaio Pietro Asbornio "*Piejin*" e poi da sua figlia Maria "*Majin der Sunon*". Costei la cantava come ninnananna ai nipoti, accompagnandosi con un pettine attraverso cui soffiava ottenendo le melodie sia della parte del piffero che di quella della musa, al pari di altre ballate come una sul famoso bandito alessandrino Mayno della Spinetta; poco prima di morire nel 1985, ormai ricoverata in una casa di riposo, pur non riconoscendo più nemmeno i parenti ricordava invece ancora queste suonate (S. Crosetti, conv., con la collaborazione di Paolo Ferrari). Il compagno preferito di Pietro con la musa era di Daglio, e coincideva probabilmente con il Giuseppe Borghello censito dall'archivio parrocchiale locale come "suonatore" di professione (ricerca di Fabio Paveto).

257 Iride Tagliani di Colleri (1933-), intervista, con la collaborazione di Damiano Chiapparoli.

258 "Attaccane una!" rivolgendosi al marito fisarmonicista Ernesto Malaspina "Nestu" (1902-1987).

più simile a quella che avevamo sentito all'epoca è quella di Bani, una che è stata in un video²⁵⁹...

La canzone ha la struttura di uno stranot²⁶⁰, in cui ogni strofa ricorda una località dell'itinerario alla quale, secondo il vecchio gusto della rima improvvisata, viene abbinata di volta in volta una suonata o un'altra azione del pifferaio. Esse sono intervallate da un giro di valzer suonato dal piffero sulla melodia di *Fermarono i cieli*, composizione del 1660 di Alfonso Maria Liguori, e spesso accennato anche dalla voce con un "*ob vijulij, vijulij, vijulera*" oppure, con onomatopea che evoca il suono stesso dello strumento, "*obi firulij, firulij firulera, | obi firulij, firulij, firulà*".

Il testo è dunque anche una straordinaria testimonianza dei percorsi storici di collegamento fra la Riviera e il Piacentino, poiché ogni strofa corrisponde ad una località lungo lo "stradone di Genova" che percorreva la val Trebbia, spesso toccando paesi più alti rispetto all'attuale strada di fondovalle²⁶¹. Dal capoluogo di Cicagna partiva la mulattiera che, risalendo il monte Càucaso dalle frazioni Co' di Verzi oppure Còrnia, scollinava in alta val Trebbia al passo dell'Acquapendente, e di lì per Barbagelata e Costafinale scendeva al ponte di Montebruno. Si seguiva quindi il corso del Trebbia, che si lasciava verso Rovegno per tagliare l'ansa di Gorreto passando dal piccolo borgo di Croce, indicato su molte carte antiche²⁶². Da Ottone si restava nuovamente in prossimità del fondovalle passando per Truzzi, Valsigiara e Losso, alle pendici orientali del monte Alfeo verso il quale il Draghin "si voltò indietro", probabilmente pensando al paese natio di Suzzi nascosto dai contrafforti del monte (in un'altra versione, che si mescola con la leggenda dell'incontro dei lupi,

259 Draghin, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/-Wefrepebjw 2009-; Draghin: introduzione, ibidem, youtu.be/ACWhQTupxqA 2009-; Giorgio Tornari di Corbesassi, conv.

260 Vedere il paragrafo [Stranot](#) nel capitolo Le musiche e le danze. Come per il Draghin, altri stranot ricorderanno dei grandi pifferai: "si l'è 'l pinfero del Brigiotto...", "chi mi fa ballare | l'è Giacomon di Segno...".

261 Guido Ferretti, *Le antiche mulattiere: vie di carovane, commerci e saperi*, Comunità montana Alta val Trebbia, Montebruno 2007; Attilio Carboni, Val Trebbia di ieri, *La Trebbia*, 2014, n. 19-20: 29 maggio-5 giugno; Regione Emilia-Romagna - Club alpino italiano, *Alto Appennino piacentino nord: carta escursionistica*, 1999; Claudio Gnoli, Sulle orme del Draghin, in *Dove comincia l'Appennino*, appennino4p.it/draghin 2004-.

262 *La Liguria nelle carte...*, cit.

l'Arfé fa rima con *u gh'eiva i luvvi ai pé*, "aveva i lupi ai piedi"²⁶³). Giunti a Ponte Organasco, il cui nome testimonia l'importanza dell'antico transito, si ripassava in sponda sinistra non lontano dalla torretta dell'Isola di Avagnone, un borgo oggi scomparso, da cui era controllato il traffico all'epoca dei Malaspina e presso una garitta tuttora visibile vicino al ponte²⁶⁴. Per evitare i meandri incassati di Confiente e Marsaglia si saliva sul versante, passando innanzitutto per la Pianelletta, una casa tuttora ben riconoscibile in corrispondenza di un addolcimento della pendenza, dove si trovava il dazio e fino al Novecento è rimasta attiva un'osteria gestita dal fisarmonicista Ernesto Malaspina e sua moglie Teresa Troglio, importante luogo di conservazione delle memorie sul Draghino²⁶⁵. La salita proseguiva verso il paese di Montarsolo, dove si trovava una stazione di posta e passaggio di consegne dei gendarmi²⁶⁶ non a caso citato nella canzone. Si restava a mezza costa superando Rossarola, Pietranera (oggi abbandonato) e Carana; in una variante del testo a Carana il Draghin *l'ha vüst amò a so tana*, "rivide la sua tana", forse perché da quei paraggi voltandosi indietro si scorgerebbe, fra un costone e l'altro del Trebbia, la val Boreca dove si trova Suzzi²⁶⁷. Da Carana si ridiscende al fiume alle porte di Bobbio.

L'altro monte [vicino a Bobbio, oltre al Penice], detto di Carana, sul quale passa la strada provinciale di Genova, presenta sul vertice enormi snudati massi di serpentino, dietro a cui sta la costa del giogo. La positura di questa balza, tuttoché non molto elevata, e le forti correnti d'aria, che vi infuriano di spesso, fanno sì che il passeggero, per un tratto di due grosse miglia, senza alcuna casa di ricovero tra Carana, e Montarzolo, trovisi nell'inverno in grave pericolo di perdervi la vita per la

263 G. Toscanini, intervista in Gnoli - Paveto, U messié Draghin, cit.

264 S. Tagliani cit.; Damiano Chiapparoli di Pieve di Montarsolo, conv.

265 *Canti e musiche popolari dell'Appennino pavese. 1* [ma unico pubblicato]: *I canti, i balli rituali, il piffero*, a cura di Aurelio Citelli - Giuliano Grasso, MC/CD e libretto, associazione culturale Baraban, Gaggiano 1987; nell'odierna segnaletica stradale, la Pianelletta insieme a un ex mulino e altre costruzioni è indicata come località Pianellette, al plurale.

266 Roberto Ferrari della Ca' Nova di Menconico (1965-), pifferaio, conv.

267 Valter Freddo di Casalnoceto (1967-), conv.; sembra però che per vedere l'alta val Boreca occorra invece risalire fino alle alture soprastanti Colleri. Un'altra ipotesi fa riferimento a un punto d'appoggio che il Draghin avrebbe avuto dalle parti di Bobbio (magari a Casa Draghi, il rione di Santa Maria).

molta neve, pel freddo, e per l'impeto de' venti.²⁶⁸

Nel testo, con i nomi delle località fanno rima le drammatiche vicende del suonatore e anche alcune suonate da ballo antiche (bisagna, piana):

*Quando l'è partijo da Cicagna
pòvero Draghin lü l'gh'à fà una bizagna.*

*[R:] Feive curagio caro Draghin
ché questo qui l'è u vóstro destin...*

*Quando l'è stà a Montebriin
pòvero Draghin ghe n'à fà 'nca jün. R*

*Quando l'è stà al mont'Arfé
pòvero Draghin se vulteja indré. R*

*Quando l'è stà inta montà der Ponte
pòvero Draghin se sügbeja a fronte. R*

*Quando l'è stà inta montà de Montarsö'
pòvero Draghin ghe mancheja u cö,*

*u ghe mancheja cun razon
perché l'andava a Bobbio nella prigion... R*

*Quando l'è stà inta montà de Carana
pòvero Draghin lü l'gh'à fà 'na piana. R*

*Quando l'è stà intla cità
pòvero Draghin u ne ciüddè pö 'ndà... R*

*Quando l'è stà ala porta dela prigion
si l'à bevü' un bicero de vin bon
per farsi coraggio entrare alla prigion ²⁶⁹.*

268 Casalis, cit., v. 2, 1834, p. 365.

269 Variante: "Arivanda antu Munt'Arso' | u pòveru Draghin u ghe manceiva u cö', | purtem na butta ob di vin bon | per il pòvero Draghin ch'a l'ha da ndà in prizon. | Ma il pòvero Draghin l'ha pijà l'so pinferin 'n man | per far stà legre sta signurija de Milan" (riportata in Arbore macht frei, *Moonlight web magazine*, moonlight69.itforumwave.forumcommunity.net, 2005).

*...Oh mi Milano mi gh'andarija,
mi gh'andarija cou me pinfro in man
per far legrija ai siuri de Milan!...²⁷⁰*

Come si può osservare, la canzone è simpatetica con la parte del grande pifferaio e non con quella dell'autorità giudiziaria. D'altronde una strofa introduttiva, spesso eseguita prima di quelle citate e con una melodia differente, sembrerebbe presentare l'intera ballata come una creazione del Draghin stesso:

*Oh se vurì sentì cantà d'una cansun bubieiza
si l'è 'l pòvero Draghin che u l'è stâmpà da lü...²⁷¹*

Potrebbe allora trattarsi di una canzone autobiografica che il suonatore successivamente proponeva al suo pubblico, anche se l'uso della terza persona e delle rime suggeriscono elementi di improvvisazione secondo i canoni degli strambotti. Altre strofe cantate a Bobbio e a Romagnese²⁷², con un andamento melodico differente dalle precedenti ed evidentemente provenienti da una canzone diversa²⁷³, consistono in un dialogo dal sapore d'osteria, in cui le risposte del suonatore sono talvolta drammatiche e talaltra maliziose:

*Draghin, belo Draghin,
dove avè la vostra casa?
E la mia casa l'è la prigion,
na bransà d' paja int'un canton!²⁷⁴*

270 "Quando partì da Cicagna, povero Draghino suonò loro una bisagna. Fatevi coraggio povero Draghino, perché questo è il vostro destino... Quando arrivò a Montebruno, povero Draghino ne suonò loro ancora uno. Quando arrivò al monte Alfeo, povero Draghino si voltò indietro. Quando arrivò alla salita del Ponte [Organasco], povero Draghino si asciugava la fronte. Quando arrivò alla salita di Montarsolo, povero Draghino gli mancava il cuore, gli mancava il cuore a ragione perché stava andando a Bobbio nella prigione. Quando arrivò alla salita di Carana, povero Draghino suonò loro una piana. Quando arrivò nella città, povero Draghino non ce la faceva a proseguire. Quando arrivò all'ingresso della prigione, povero Draghino si bevve un bicchiere di vino buono per farsi coraggio ad entrare in prigione. Oh, io a Milano ci andrei col mio piffero in mano, per fare allegria ai signori di Milano..."

271 "Oh se volete sentir cantare una canzone bobbiese, è il povero Draghino che l'ha fatta da sé".

272 Voci di confine, *La galeina grisa*, CD, Cooperativa editoriale Oltrepò, Voghera 2005.

273 Placida Staro "Dina", conv.

274 Questi versi echeggiano una canzone diffusa nell'Ottocento anche in Piemonte: "*Chi vo santì cantè | ina cansun milaneiza | che ra fja d'in brigadiè | a s'è anamuraja d'in parzunè. | «Parzunè, bel parzunè, | duv'r'ati ra toi stansia?» «Ra me stansia r'è ant'in cantun | simma la paja di la prigion»*" (L'amante del prigioniero, Nigra 57,

*Draghin, belo Draghin,
cosa ghe dì de dote alla vostra figia?
Dü marenghin ghe j ò già dà
e il resto della dote gb'l'à suta l'scusà!*

*Draghin, belo Draghin,
dove l'è la vostra figia?
E la mia figlia l'è giù per i valon
cercare i fiori da regalà ai dragon!*²⁷⁵

Quella che nella ballata è la triste meta del suonatore, una sistemazione non certo confortevole anche in considerazione delle poche risorse di questi territori in quell'epoca, nel 1814 era stata comunque descritta come

prigioni sanissime, stabilite nel locale del convento dei soppressi benedettini nell'anno 1812, capaci a contenere 50 e più detenuti. Nel regime francese queste erano amministrate dal maire [sindaco] della città; tutte le spese erano pagate dal Governo. Vi è un custode e un sotto custode, un provvisore del pane, che si fornisce ai carcerati, il quale è parimenti incaricato di tutte le altre spese necessarie alle carceri ed ai carcerati.²⁷⁶

Il Draghino non avrebbe finito i suoi giorni in prigione. Gli sarebbe infatti stata data la possibilità di essere giudicato a Bobbio oppure a Milano, ed egli avrebbe optato per la seconda scelta, sapendo che i "signori di Milano" ne conoscevano le grandissime doti (proprio a Milano, secondo una versione, avrebbe imparato a suonare²⁷⁷) ed erano perciò desiderosi di ascoltarlo ancora, come riferisce la conclusione della canzone, cosicché avrebbero pagato per riscattarlo. In un'altra

in Giuseppe Ferraro, *Canti popolari piemontesi ed emiliani*, Rizzoli, Milano 1977, p. 138).

275 ««Draghino, bel Draghino, dove avete la vostra casa?» «La mia casa è la prigione, una bracciata di paglia in un angolo!» «Draghino, bel Draghino, che cosa date in dote a vostra figlia?» «Due marenghini glieli ho già dati e il resto della dote ce l'ha sotto la gonna!» «Draghino, bel Draghino, dov'è vostra figlia?» «Mia figlia è giù per i valloni a cercare fiori da regalare ai dragoni!»" (forse nel senso di dongiovanni: v. nota più sopra).

276 *Quadro del Circondario di Bobbio*, 1814, riportato in *La Provincia di Bobbio post napoleonica*, a cura di Vittorio Pasquali, Bobbio 2004. Nel carcere di Bobbio è ambientato il film *Sangue del mio sangue* di Marco Bellocchio, 2015.

277 Adelina Terragno di Vegni (1930 c.-2016), sposata a Suzzi, intervista.

versione, durante un ulteriore trasferimento da Bobbio forse verso Piacenza, avrebbe ottenuto la grazia di fare un'ultima suonata: ma questa avrebbe tanto incantato le due guardie che lo scortavano da permettere al suonatore di allontanarsi lentamente²⁷⁸, fino a dileguarsi e quindi rifugiarsi forse proprio a Milano. Dal carcere comunque il suonatore sarebbe stato riluttante ad uscire, considerando che in fin dei conti non vi si trovava male; ma avrebbe infine accettato di unirsi ai molti colleghi che convenivano a Milano in occasione del grande Carnevale ambrosiano (*Carnevalon*). Questo comprendeva spettacoli in maschera e musiche al Teatro alla Scala, sul cui portone (o addirittura su quello del vicino Duomo) si dice sia stata ritratta anche la popolare figura del nostro; altri parlano di una statua del Draghino rappresentato come un bambino con cappellino di paglia e piffero che si troverebbe presso uno dei Navigli.²⁷⁹ In città il suonatore potrebbe aver frequentato anche le botteghe di tornitori come quella citata del quarnese Francesco Rampone, dove erano disponibili conoscenze e tecnologie specializzate sugli strumenti a fiato in legno.

Nel 1848 i festeggiamenti ufficiali del Carnevale milanese, gestiti dal Comune, furono boicottati dal popolo, che si opponeva al governo austriaco: *"i milanes hann refudaa per protestà de fa i tri dì del Carnevalon, e invece che al sabet, finissen el Carneval de martedì"*²⁸⁰. Di lì a poche settimane l'insurrezione sarebbe scoppiata nelle celebri Cinque Giornate (18-22 marzo 1848). Una canzone del repertorio dei Cereghino,

278 Un po' come in occasione del suo narrato incontro con i lupi: cfr. sotto il paragrafo [Hai visto il lupo](#).

279 La Scala in realtà non ha portoni scolpiti, e invano Bruno Pianta ha cercato figure di suonatori sui portoni del Duomo. Suonatori sono invece scolpiti sul portone della celebre cattedrale di San Giacomo di Compostela, risalente al 1180 e meta del classico pellegrinaggio. Abbiamo sentito la versione della Scala da una signora di Suzzi, e quella del naviglio come l'aneddoto della fuga dalle guardie da Marcella Erini che li raccolse a Zavattarello. Un Giovanni Draghino abitante in Milano nel 1830 è amministratore di uno stabile (*Gazzetta di Milano*, 1830, in *Google Books*, cit.) e sempre a Milano nel 1836 un falegname Sebastiano Draghino, il cui cognome proverrebbe però da Mendrisio, viene pagato per risistemazioni al supporto di una tavola dell'artista quattrocentesco Palmezzano (Soprintendenza per i beni artistici e storici di Milano. Archivio antico. Parte 2. Busta 54, citato da Matteo Ceriana, *Marco Palmezzano: la pala del 1493*, 1997, in *Google Books*, cit.).

280 Corrado Colombo, *Storia de Milàn: da quand'era fond de mar a tutt April 1927*, libreria Carrara, Milano 1927, riportato da Paolo Ferrari.

vicini all'alta val Trebbia, ricorda qualche decennio dopo quei tempi di speranze:

*Gijè a Zena, gijè a Türin,
a Milan e u Piaxentin,
andè a gijà p' u Venezian,
gijè a Rumagna e u Tuscan
pui gijè u Napulitan:
dappertüttu fan baccan [...]*

*Me ricordu u Quarantöttu
che cantavan dappertüttu
che vegnijà giurni ciù belli,
che sajèn tütti fratelli,
che gudiemu in suciètè
üna gran felicità.²⁸¹*

Secondo una versione dei racconti, anche il Draghino sarebbe stato coinvolto nelle Cinque Giornate, combattendo eroicamente e trovandovi la morte. Gli elenchi dei caduti delle Cinque Giornate non riportano però alcuno dei cognomi delle famiglie di Suzzi, ma solo quello probabilmente coincidente con un uomo nato alla fine del Settecento nel vicino paese di Belnome, Fortunato Rebollini²⁸², ucciso durante gli scontri nella sua casa di Milano che fu quindi saccheggiata²⁸³. Se costui era presente in città contemporaneamente al Draghino, i due dovevano essere in contatto; non è da escludere che la tragica fine del Rebollini sia poi stata confusa nei racconti orali con quella del suonatore. Questi d'altronde dovrebbe essere vissuto ancora parecchi anni se è stato maestro di un suonatore nato attorno al 1840, come si vedrà, come pure se si interpreta letteralmente la testimonianza del parroco di Torriglia, che sembra affermare di aver fatto in tempo a conoscerlo di persona:

Adesso i balli son forse diventati più frequent[i] e certo più licenziosi per il diverso modo di ballare strettamente uniti, ma anche i nostri avi erano

281 Canzonetta nuova sopra il lamento di tutte le arti, in *Tanti van in Merica...: le canzoni dei Cereghino e la musica di un territorio*, CD, Comune di Chiavari, Chiavari 2004.

282 Ravera, conv.

283 Documenti reperiti da Paolo Ferrari.

ferventi ballerini. Allora si ballava al suono del piffero e della cornamusa (*Musa e pinfio*) la monferrina, la lessandrina, la cigona, la rotonda (*ciga*), il pelligordino, ed il ballo era più che altro un giuoco di agilità, sveltezza e cortesia. Conobbi ancora alcuno di quei sonatori (il Draghin, L'Andìa, L'Arsù, il Cian) che agitando la persona, battendo il tempo con il piede e colle gonfie gote facevano uscire da quei primitivi strumenti le vibranti note, che erano le delizie degli antichi giovanotti. E non è raro vedere ancora qualche vecchietto arzillo mettere le mani sui fianchi e cominciare la danza al ricordo ed al sentir zufolare qualcuna delle antiche nenie pastorali. Ai nostri giorni si balla al suono dei violini dei clarinetti e magari di una semplice fisarmonica, oppure di qualche organetto (*viola*) da cui escono talvolta delle note musicali più stridule e noiose di quelle d'uso antico.²⁸⁴

Poiché don Carraro nacque a Torriglia nel 1876 e vi morì nel 1947, affinché abbia conosciuto personalmente il Draghino occorrerebbe che questi fosse morto anziano negli ultimi decenni dell'Ottocento; non è da escludere però che qui il Draghino sia semplicemente elencato tra i suonatori noti (e si osservi che viene citato per primo, forse in ordine storico o di importanza), tra i quali il sacerdote ne "conobbe qualcuno"; egli probabilmente ne sentiva parlare nell'osteria che suo padre (nato nel 1846) gestiva in paese²⁸⁵. Interessante, oltre ai nomi delle danze praticate sui quali torneremo più oltre, il cenno alle "vibranti note" che sembra alludere alla tipica espressività ottenuta dai pifferai con la tecnica tradizionale di modulare la pressione delle labbra sull'ancia, ancora impiegata largamente da suonatori come Ernesto Sala o Fabrizio Ferrari.

Se davvero il Draghino visse fino a quest'epoca, potrebbe essere anche lui il suonatore a cui ci si riferisce negli atti del processo di beatificazione del vescovo Gianelli, nel 1892 a Bobbio; qui una certa Clara Bertacchi riporta che grazie alla predicazione del vescovo

284 Don Giovanni Carraro, diario, Archivio parrocchiale di Torriglia, parzialmente riportato in Casale, *Patranico*, cit., p. 37 e id., *La magnifica...*, cit., p. 126-127.

285 Paveto, conv.

si convertirono molti peccatori; tra questi vi fu uno di circa ottant'anni, il quale dopo la prima comunione non ne aveva mai più fatte: la sua conversione fu così sincera che, essendo di professione [!] suonatore e tutti chiamandolo a suonare in occasione di festini e balli, egli, per non essere più nell'occasione di concorrere a facilitare questi divertimenti pericolosi, consegnò tutti gli strumenti al Vescovo ed io stessa ho veduto distruggerli e bruciarli nel cortile del Seminario.²⁸⁶

Il testo francese di inizio Ottocento cita un unico suonatore di *musette* (piva o piffero?) attivo all'epoca Bobbio, che per questo "paesani e osti... tendevano ad accaparrarsi". Il curatore dell'edizione italiana propone di identificare quest'ultimo col protagonista dell'appena citata conversione²⁸⁷, che sarebbe avvenuta verso la metà dell'Ottocento. In ogni caso il suonatore bobbiese era già ben conosciuto nel primo decennio del secolo, e appare quindi un poco precedente al Draghino. D'altra parte anche alcune muse e pifferi conservate fino a noi, come si vedrà, sembrano di costruzione non posteriore al Settecento, il che significa che nelle nostre valli dovevano essere presenti già allora strumenti ad ancia, come del resto ci hanno indicato le cronache seicentesche. Il ruolo innovatore del Draghino deve casomai aver riguardato intonazioni, tecniche, repertorio.

Gli eredi della Chiave

I racconti delle gesta del Draghino narrano ancora che egli, dopo essere scampato alla condanna bobbiese, sarebbe rimasto in esilio a Milano. La città in effetti era frequentata dagli emigranti stagionali dai monti dell'alta val Trebbia, spesso specializzati come carbonai e addetti alle caldaie dei palazzi; dal 1861 al 1923,

286 Piero Coletto, *L'episcopato di S. Antonio Gianelli nelle testimonianze dei bobbiesi*, in Piero Coletto - Fabrizio Bertuzzi - Pietro Alloisio, *Bobbio: ritratto di una città*, edizioni la Trebbia, Bobbio 1996, riportato in *Cronache e memorie...*, cit.

287 *Cronache e memorie...*, cit.

infatti, tutta la media val Trebbia fino a Gorreto e dintorni fu assegnata alla provincia di Pavia e quindi alla Lombardia: sicché anche per procurarsi dei documenti occorreva andare a Milano invece che alla vicina Genova. Le ragazze trovavano lavoro perlopiù come domestiche, e fra loro una certa Rosina della zona di Propata finì per diventare una prostituta, venne uccisa dalle forze dell'ordine ed è ricordata nostalgicamente in una nota canzone della *mala* milanese²⁸⁸. Nei versi del noto poeta dialettale Carlo Porta (1775-1821) si parla anche di un'osteria "all'insegna dei pifferi di montagna", da lui frequentata insieme all'amico Tommaso Grossi ("i Fradej Gup", acronimo di *Grossi und Porta*):

*I Fradej Gup, che staven a l'insegna
di piffer de montagna, fan savè
ch'han dervii fondeggh al Teatter Re* ²⁸⁹.

*A l'insegna del sparg de Zilavegna,
venden fiasch assortii a prezzi discret
de la fabbrica Ix, Ipsillon, Zett.* ²⁹⁰

Il Draghino avrebbe poi sconfinato ancora nel regno di Sardegna attraversando il Ticino nei pressi di Nicorvo, vicino a Mortara. Nel Vercellese, alle Selve di Salasco, si sarebbe incontrato con uno dei suoi successori: il Piansereju, al

288 Sig. Crosetti di Varni sposato a Propata, conv. La ballata è ricordata a Propata con il seguente testo dal tono nordista: "Il 26 agosto era una notte scura, | commisero un delitto le guardie della questura, | le guardie calabresi uccisero un angelo di nome la Rosetta, | era di piazza Vetra, batteva la Colonna. | Suo fratello Alessandro giurò di far vendetta | ma fu rinchiuso in una cella stretta. | Le guardie son carogne, son vili senza cuore | uccisero quel fiore di nome la Rosetta".

289 Nello stesso teatro Re si sarebbe esibito qualche anno più tardi anche un flautista popolare originario della val di Nizza, Giuseppe Picchi noto come "il Cieco di Bobbio" (*Gazzetta musicale di Milano*, 10 dicembre 1854, p. 397; *Le ménestrel: musique et théâtres: journal hebdomadaire*, 14 janvier 1855, p. 4, segnalato da Véronique Blot); queste ultime fonti, trascrivendo dai manifesti dell'epoca, definiscono lo strumento del Cieco "piffero" o "tibia rusticale" (ossia oboe popolare), mentre si trattava certamente di uno zufolo di origini bergamasche, e sostiene che l'avrebbe costruito egli stesso, fatto implausibile essendo cieco dalla nascita, mentre si sa che egli ne scelse 18 fra 2000 che aveva fatto appositamente tornire (da chi?...). Mentre oggi il pifferaio Ettore Lòsini distingue chiaramente le vicende del Cieco da quelle del Draghino, nella Milano dell'epoca, dove entrambi si esibivano provenendo dallo stesso territorio "di Bobbio", le notizie potrebbero essersi mescolate. Per le fonti su Picchi vedere il paragrafo [Flauti](#).

290 "I fratelli GuP, che stavano all'insegna | dei pifferi di montagna, rendono noto | di avere aperto bottega al teatro Re. | All'insegna dell'asparago di Cilavegna | vendono fiaschi assortiti a prezzi discreti | della fabbrica XYZ." Il passo è stato notato da Paolo Ferrari.

quale avrebbe in questa occasione trasmesso la simbolica Chiave²⁹¹.

La presenza di questo secondo pifferaio in tali paraggi è in effetti plausibile, dal momento che dalla sua natia val Borbera, come vedremo tra breve, molti uomini e donne si recavano stagionalmente nel Vercellese e in Lomellina per svolgere lavori agricoli quali la battitura del grano e la monda del riso. Anche per i dintorni di Suzzi risulta nel 1849 che una donna circa 45enne del circondario di Ottone sia defunta a Cilavegna, paese lomellino citato pure nei versi appena riportati, "dove era per mondare i risi"²⁹². Descrivendo l'economia del regno di Sardegna, un autore ottocentesco riporta che gli abitanti della provincia di Bobbio, compreso il mandamento di Ottone a cui apparteneva Suzzi, si recavano nei sei mesi invernali a lavorare in Maremma, in Lombardia,

oltre Po, nelle terre di Pavia e Milano [...] Quelli di Casanova si danno alla mercatura e percorrono tutto l'Apennino fino all'estremità della Calabria, raccogliendo agarici di faggi, che trasportano specialmente in Genova, e vendendovi poi l'esca da essi lavorata. [...] Non accade però mai che si allontanino per sempre dai loro focolari i terrazzani dei mandamenti di Ottone e Bobbio, dove la popolazione viemmeglio fiorisce.²⁹³

Nella stagione estiva, quando tutti gli abitanti erano tornati in paese, non mancavano comunque i balli, anche con il già definito abbinamento di musa e piffero. Non è da escludere che quest'ultimo venisse ancora utilizzato in due taglie diverse, una più acuta e una più grave che si accompagnassero come nei complessi rinascimentali²⁹⁴, almeno se si vuole prendere alla lettera il plurale usato in questa fonte:

Nel mese però di luglio ed agosto suol la gioventù frammischiar colla

291 Citelli - Grasso, cit.; informazioni raccolte da Bruno Pianta.

292 Archivio comunale di Ottone.

293 De Bartolomeis, cit., p. 908-909.

294 Riccardo Gandolfi, conv., ipotesi suggerita dalle differenze nelle misure dei pifferi antichi finora reperiti e della coesistenza di una bombardarda discanto e una tenore nei citati trattati musicali di Praetorius e Mersenne.

santificazione delle feste qualche ballo a suon di musa e pinfari.²⁹⁵

Documenti relativi a quest'epoca si trovano anche per le vicinanze di Suzzi. Sul versante del monte Alfeo rivolto al Trebbia sorge Bertone, il paese dove il Draghino era appena stato a suonare quando, secondo una popolare storia, si sarebbe imbattuto in un branco di lupi²⁹⁶. La polizia di Bobbio richiese al comune di Ottone di indagare su una festa da ballo svoltasi senza permesso nel luglio 1835, e poco dopo su un'altra tenuta il 10 agosto (festa di San Lorenzo) nella frazione di Strassera, vicino al fondovalle di Gorreto. Per quest'ultima convocò a presentarsi alcuni partecipanti che portano cognomi locali: "Molinelli Giuseppe fu Pietro, Lorenzo e Giacomo padre e figlio, il primo in qualità di capo festa e i due ultimi di suonatori"²⁹⁷; gli strumenti non sono precisati, ma sembra trattarsi di un duo. Lo stesso giorno di San Lorenzo era festa anche nel vicino paese di Campi ed era consuetudine che vi partecipassero i principi Centurione, eredi dei feudatari locali, che salivano in visita da Genova accolti con onore alla messa e al pranzo; a Ottone il principe Doria era accolto da trombe, tamburi e campane²⁹⁸.

Bertone e le sottostanti frazioni che compongono Barchi sorgono nella valletta del torrente Dorbera, che affluisce nel Trebbia immediatamente a monte del Boreca. Anche le convalli successive, continuando a procedere verso sud, sono ben identificabili come area di diffusione della musica tradizionale: quella del Terenzone o in vecchie denominazioni del Molino²⁹⁹, con l'Alpe di Gorreto, Varni, Bertassi e Fontanarossa i cui abitanti vedremo essere noti come *balerin*; quella del Cassinghen

295 Risposte del parroco di Cencerate (alta valle Staffora) al questionario sullo stato generale della parrocchia in occasione della visita del vescovo Negri, 1834, Archivio diocesano di Tortona, citato in Balma - Ferrari, cit.

296 Vedere il paragrafo [Hai visto il lupo](#).

297 Archivio comunale di Ottone.

298 Attilio Carboni, Tradizioni feudali a Campi di Ottone, *la Trebbia*, 23 giugno 2016; id., La chiesa luogo privilegiato dei feudatari per incontrare ufficialmente i sudditi, *la Trebbia*, 25 agosto 2016, entrambi riprodotti in *Alta val Trebbia*, altavaltrebbia.net.

299 De Bartolomeis, cit. Le carte antiche indicano nell'area dove sorge Alpe il toponimo *Nivegin*, che gli anziani locali però non ricordano.

o semplicemente della Gera ("il letto del torrente"), con Rondanina, Carpeneto e Fascia, dove una famiglia era detta dei *Musetta*³⁰⁰; quella del Brugneto o Brigneto, con Propata, Bavastri, Bavastrelli e Caffarena.



Cartolina dei Frinti

Nel tratto mediano del torrente Brugneto sorgevano altre due piccole frazioni, il Mulino di Brugneto e più a valle i Frinti, prima che negli anni Sessanta del Novecento venissero sommerse dal lago artificiale realizzato per l'acquedotto di Genova, obbligando i loro abitanti a trasferirsi nei paesi soprastanti o in città. Presso il Mulino, importante crocevia di mulattiere, era attiva un'osteria gestita come spesso accadeva dalla famiglia stessa dei molinari; un grandissimo prato delle vicinanze, la Piana del Brugneto, era utilizzato per feste da ballo incentrate sulle gighe in svariate occasioni, come le ricorrenze mariane del 15 agosto e dell'8 settembre³⁰¹.

300 Casale, cit.

301 Casale, *La magnifica...*, cit., p. 94; Clara Mangini, Mulino del borgo Brugneto, in *Alta val Trebbia*, altavaltrebbia.net/fotografie.html&id=603, 2010-; ead., conv.; Erminio Alborghetti (1964-) di San Bartolomeo di Ottone, ex pifferaio, intervista. A inizio Novecento i mugnai erano i fratelli "Ciso", Erminia e Nunzio con la moglie Ermida.

Quest'ultima era anche la data della grande fiera della vicina Montebruno, per la quale affluiva gente attraverso la strada delle Balestre proveniente da Suzzi, Casa del Romano, Caprile, Baestre e Giardino³⁰².

La frazione dei Frinti era un po' più grande, consistendo di una dozzina di case che ospitavano al finire del secolo ben 113 persone³⁰³; comprendevano un'altra osteria, al margine del paese, che fin dal Seicento era stata anche un classico ritrovo di briganti³⁰⁴ (ma nessuna chiesa, nonostante la leggenda contemporanea che vorrebbe un campanile spuntare dall'acqua quando il suo livello è molto basso, come avviene invece in un lago trentino); poco più a valle lungo il torrente si trovava il mulino del Drago³⁰⁵. Tutte le famiglie ottocentesche erano censite come contadini e portavano il cognome Ghillino, distinguendosi solo per il soprannome della *parentella* (i Pinetti, i Pipi, i Castella, i Nicola, i Tonietto, quelli del Pardinetto, quelli del Moetto)³⁰⁶. Uno di loro fu il suonatore ricordato nella dinastia dei maestri appunto come *u Frintin* o *u Pittapuéxi*, alla lettera "mangiucchia-piselli": è quest'ultimo un appellativo ironico diffuso nella montagna genovese, attribuito a chi non conclude niente perdendo le sue giornate in attività improduttive; nel caso del nostro, queste dovevano consistere nella musica di piffero e musa e nella frequentazione delle compagnie festose che le erano facilmente associate; si diceva anche che il suonatore avesse ucciso un uomo³⁰⁷. Nella zona è ricordata una suonata

302 Giuseppe Costa di Baestre, riportato in Sbarbaro, *Confini...*, cit.

303 *Stato delle anime*, 1892, archivio parrocchiale di Propata, con la collaborazione di Daniele Traversa.

304 Alborghetti, intervista.

305 Ferretti, cit. Questo nome evoca nuovamente il Draghino, che avrebbe potuto avervi qualche parentela e che probabilmente frequentava la zona. Adelmo Fraguglia "Delmo" da Caffarena, abitante a Caprile (1923-2010) ricordava le peripezie di un "*Miliettu du Dragu*" (Emilio Ghillino?) nato lì attorno al 1860. Una *Ca' du Dragu* ormai scomparsa e una fontana Drago si trovano inoltre sopra Cartasegna, non lontano dal crinale che la separa da Bogli (Giuseppe Ridella "*Joze*" di Cartasegna, intervista; notizie raccolte da F. Paveto).

306 *Stato delle anime*, 1892, cit. A titolo del tutto ipotetico, il soprannome *Pipi* potrebbe evocare suonatori di fiati; un Francesco Ghillino "Pipi" (1824-1893) è sposato con una genovese della classe 1840 e vive con un figlio nato a Rodano nella Bassa Milanese nonché un adottivo "figlio di ignoti"; gli altri capifamiglia, nati perlopiù attorno alla metà del secolo, portano i nomi di Carlo, Antonio, Giovanni, Luigi, Giacomo, Nicola o Giuseppe.

307 Angela Giuliana Barbieri "Giulia" (1955-), conv.; anche questa storia potrebbe essersi confusa con quelle

chiamata a *Pittapuèxi*³⁰⁸. Ai suonatori recenti della valle Staffora il nome è giunto come *Matapöesci*, che avrebbe alluso alla frequente espressione "mah, può essere"³⁰⁹ ma più semplicemente sembra una storpiatura della variante *matapuèxi* dello stesso appellativo³¹⁰.

Di dov'era Pittapuèsci? Io l'ho sentito dire come nome, "Pittapuèsci", ma non sapevo neanche: cos'era, un pifferaio o un fisarmonicista?... Io lo sentivo [dire] da bambina.³¹¹

Una coppia di suonatori di piffero e musa provenienti dai Frinti (entrambi o forse il più carismatico dei due) e detti *i Pittapuèxi* è effettivamente ricordata a Sbàrbari, in alta val d'Aveto a circa 6 chilometri in linea d'aria: si avvicinavano al paese suonando, così che fin da lontano preannunciavano il loro arrivo imminente; venivano fatti accomodare su una panca di castagno nel solaio di una casa, dove si svolgeva la festa; nel danzare le gighe si distingueva Catterina Sbarbaro "*Cattun*", a lungo ricordata per questo nella frazione³¹². Come testimonia uno storico della zona,

talvolta qualche squadra di suonatori ambulanti, portava la sua nota gaia fra questa appartata popolazione; tale avvenimento generava in quei animi buoni e semplici, un'allegria schietta forse sconosciuta alle progredite generazioni presenti³¹³.

L'alta val d'Aveto e la media Fontanabuona erano in effetti collegate regolarmente con la val Trebbia, come già abbiamo visto nel caso della famiglia dei *Bagarij* di Suzzi:

sul Draghino assassino.

308 Ezio Garbarino di Favale di Malvaro, 1961-, intervista con la collaborazione di Sara Iommi, Daniele Traversa e Deborah Zanardi. Un "Pittapuèxi" non suonatore era della vicina Alpicella (Italo Cavagnaro di Montebruno sposato a Caffarena, 1934-, intervista con la collaborazione degli stessi).

309 Fabrizio Ferrari in Citelli, *Le voci dei pifferai*, cit.; R. Ferrari, conv.

310 Da quest'ultima forma ha tratto il nome un trio folk attivo per un breve periodo all'inizio degli anni Dieci composto da Francesco Nastasi al piffero, Andrea Capezzuoli alla musa e Franco Guglielmetti alla fisarmonica.

311 Teresa Guaraglia di Artana, ballerina, intervista.

312 S. Sbarbaro, conv.

313 G. Fontana, cit.

due anziani abitanti di Vallescura ci hanno raccontato di essere andati più volte a rifornirsi d'olio a Leivi passando per il passo della Rocca, Priosa, Ventarola, passo della Ventarola, passo del Dente, Casareggio, Castellaro, Câlvari e Villa Oneto, e che a Câlvari si rifornivano di sale, ingegnosamente ricavato da acqua di mare portata con i carri da Chiavari e fatta evaporare col fuoco in grandi vasche di zinco.³¹⁴

A Câlvari il mugnaio Pietro Cuneo "*Peetrun*" (1825-1903) era anche costruttore e suonatore di pifferi. Fra le cose a lui appartenute sono stati ritrovati anche strumenti, compresi un piffero antico di ottima fattura e uno di taglio più rustico ma funzionante, in entrambi i casi con misure più lunghe delle attuali³¹⁵. È possibile che quest'ultimo sia opera sua, mentre l'altro gli sia pervenuto attraverso scambi con altri suonatori, tra i quali molto facilmente c'era il Draghino che abbiamo visto frequentare la zona; del resto Peetrun aveva pure legami familiari con Cicagna.

Anche alla non lontana Chiappa di Montoggio, presso il crinale detto della Dragonata fra gli alti bacini dello Scrivia e del Bisagno, è rimasto un pregevolissimo insieme di due pifferi e una musa antichi in ebano, utilizzati per ultimo dal suonatore Angelo Vagge detto "*l'Angin*" o con fusione dell'articolo "*u Langin*" (1849-1936)³¹⁶, che insieme ad altri suonatori della zona eseguiva danze antiche come il *perigurdin*. Un nipote lo ha ricordato suonare da anziano sulla panca nella sua cucina alla Chiappa, e sembra che una volta nel suonare fosse svenuto; egli infatti perseverò in quella sua passione viscerale fino al termine della vita, a dispetto del calo di interesse

314 Lagomarsino, cit., p. 50.

315 Viarengo, *Siam venuti a cantar maggio*, cit., p. 115-116; Ghirardini, *Gli strumenti...*, cit.; Pier Felice Torre, Pietro Cuneo, Peetrun: note genealogiche, in *Il piffero in Fontanabuona*, cit., p. 54-56; Renato Lagomarsino, Meneghin, suonatore di piffero e di clarino, ibidem, p. 57-60; Valter Biella - Riccardo Gandolfi, *I pifferi di Calvari: note tecniche e organologiche*, Technograph, Bergamo 2012; Gandolfi et al., cit. Cfr. il capitolo *Gli strumenti*. Gli importanti materiali di Peetrun sono visibili al Lascito Cuneo di Câlvari (San Colombano Certénoli, GE) grazie all'infaticabile e intelligente opera di R. Lagomarsino.

316 I Vagge o Vaglie erano forse di origine corsa; in ogni caso nel 1760 "i Vaglie e i Draghi della Dragonata" sono tra i capi-famiglia dei molti paesi e frazioni che si recano nell'aula magna del castello di Torriglia a promettere fedeltà al principe Doria (Casale, *Castrum Turrilie*, cit., p. 65). Nei vicini paesi di Laccio e di Scoffera vi erano in effetti numerosi e bravi ballerini, e ancora verso l'inizio del Novecento la musa era conosciuta nella vicina val Pentemina: ne conosceva infatti l'esistenza Selma Banchemo, cresciuta a Costapianella sebbene nata a Seattle nel 1911 (Ettore Molini, fisarmonicista, e suo nipote, conv.).

per le tradizioni a cui nella sua zona era costretto ad assistere: infatti, pur essendo il Langin in contatto col popolare fisarmonicista Prospero di Morànego e nonostante tra i suoi stessi figli ci fossero un eccellente ballerino e tre fisarmonicisti, nessuno di loro volle praticare gli strumenti antichi del padre, che deluso e rassegnato al cambiamento dei tempi chiese infine che essi venissero seppelliti insieme a lui. Oltre ai due pifferi e alla musa, l'eredità comprende uno splendido flauto settecentesco, rivelatosi (grazie alla sigla *JMA* incisa) opera del grande maestro milanese Giovanni Maria Anciuti; essendo il Langin vissuto sempre alla Chiappa, bisogna ipotizzare che fosse entrato in possesso di questo gioiello attraverso valligiani che come il Draghino avevano frequentato Milano.³¹⁷ Un duo di piffero e musa sarebbe rimasto attivo nel Novecento anche più a valle, nella zona di Pietrafraccia, dove si constatava come in loro si realizzasse il detto genovese "*u l'è bravu a pinfrà perché l'atru u ghe tegne sutta ben cua müzza*" usato anche metaforicamente al di fuori del contesto della musica per indicare un collaboratore prezioso.³¹⁸

Tornando alla val Brugneto, sappiamo che un altro pifferaio vi fu attivo nella seconda metà dell'Ottocento: *u Pinollu*, all'anagrafe probabilmente Giuseppe Fraguglia, un nome e un cognome condivisi da diverse generazioni della sua famiglia detta appunto dei *Pinollè*³¹⁹. Il Pinolo che suonava era anche gestore di una delle osterie del paese, luogo come ormai sappiamo molto adatto all'incontro di suonatori

317 Aldo Vagge, intervista di C. Cacco; Claudio Cacco - Ilaria Demori, La musica tradizionale in alta valle Scrivia, in *Dove comincia l'Appennino*, appennino4p.it/scrivia 2005-); analisi musicologiche in Ghirardini, Gli strumenti..., cit. e in Gandolfi et al., cit.; il costruttore è stato identificato da Gandolfi. Anciuti (1674-1744), di origine friulana e vissuto a Venezia poi lungamente a Milano, utilizzò legni pregiati e perfino avorio per costruire flauti dolci, oboi da concerto e forse cornamuse, se fu sempre da lui che il musicista Onofrio Penati acquistò nel 1705 "due oboè e piva" (Francesco Carreras - Cinzia Meroni, *Giovanni Maria Anciuti: a craftsman at work in Milan and Venice*, CNR. Istituto di scienza e tecnologie dell'informazione, archivisonori.isti.cnr.it/flauti/images/file/Carreras.pdf 2009-, che cita Sardelli, *Il flauto nell'Italia nel primo Settecento*, p. 119).

318 "È bravo a suonare il piffero perché l'altro lo sostiene bene accompagnandolo con la musa" (Fabrizio Pilu, 1966-, conv. riferendo la testimonianza del falegname Francesco Marcinaro di Sestri Ponente (?-2012) con la madre signora Molinari di Pietrafraccia, dove la famiglia andava in villeggiatura.

319 Tra i numerosissimi Giuseppe Fraguglia presenti in quegli anni a Caffarena, il figlio del suonatore nonché oste è ricordato come quello nato nel 1866 e un bisnipote nel 1912 (cimitero di Propata; A. Fraguglia, Luisa Scramaglia, I. Cavagnaro e altri, interviste), sicché il suonatore dev'essere nato verso il 1840.

e ballerini, adiacente a una fontana tuttora esistente e circondata da uno spazio aperto dove in effetti si usava ballare³²⁰. Lui stesso o suo figlio trattava inoltre il reclutamento delle giovani che si recavano in pianura per la mondatura del riso, occasione in cui era ricordato suonare³²¹.

Tre anziani originari di Caffarena hanno indipendentemente attribuito al Pinolo il classico aneddoto dell'incontro con i lupi³²²; di particolare rilievo è il fatto che egli in tale occasione fosse di ritorno da Suzzi, paese non vicinissimo dove però aveva preso moglie in una famiglia detta dei "Momi" (Gerolami). A Suzzi il Pinolo avrebbe anche imparato a suonare, presumibilmente dallo stesso Draghino dal momento che in quel paese non è ricordata la presenza di nessun altro suonatore, e sempre dai tornitori di Suzzi poteva essersi procurato lo strumento.

Erano lì di Caffarena. Quelli della trattoria. Era il nonno, il bisnonno... Pinolo, infatti quella casa lì è detta dei Pinoli... Vicino alla fontana allora era, che era in mezzo al paese, dove c'è quella casa antica ancora con i volti, ristrutturata. Proprio ai piedi della fontana, a fianco, l'osteria era lì. La festa da ballo facevano proprio lì. Aperta, con le frasche.³²³

Questo Pinolu di Caffarena, Fraguglia era. Che tra l'altro era dei primi che suonavano i pifferi... Io non lo so ma avrà suonato nell'Ottocento eh, gente!... *U nonnu du Aldu*³²⁴. Me lo diceva mia mamma, che mia

320 Cavagnaro, cit.

321 A.G. Barbieri, conv., a cui lo riferiva la mamma nata nel 1921 che era tra quelle mondine. Considerando le date, sembra però che il Pinolo capo delle mondine debba essere un discendente del suonatore: forse, come spesso accade, gli eredi hanno continuato a suonare solo occasionalmente lo stesso strumento, oppure i ricordi della gente li hanno confusi. Il primo pifferaio visto personalmente dalla signora Giulia fu poi Gianfranco Brignoli "Barbetta" che con Dante Tagliani rallegrò a Caprile nel 1973 il suo matrimonio con Silvano Agnelli, a sua volta suonatore occasionale di piffero. Balli a Propata col Pinolo sono noti anche a Angelo Albanesi.

322 Attilio Fraguglia di Caffarena, conv; A. Fraguglia, intervista: la narrazione di quest'ultimo è riportata nel paragrafo [Hai visto il lupo](#). A Suzzi è ricordato un solo "Momi", di cognome Toscanini, che teneva un'osteria e lavorava localmente anche come mulattiere: entrambi mestieri che offrono contatti con suonatori e canterini di altri paesi.

323 I. Cavagnaro e Maria Fraguglia, intervista, cit.

324 Il Giuseppe nonno di Aldo Fraguglia nacque nel 1886 e morì verso il 1970, ed era infatti più giovane di Culin (A. Fraguglia, cit.; G. Barbieri, cit.); potrebbe però aver ereditato il piffero dal padre omonimo. L'osteria a Caffarena fu poi gestita dai "Pinoli" discendenti fin verso il 1980 (Lino Fraguglia di Propata, conv).

mamma era del 1905: parlava di questo Pinolu che suonava questa cosa qui... Andava in giro, poi c'erano due che suonavano la fisarmonica, uno era di Àlbora che si chiamava Barbieri, e andavano tutto in giro, nei primi Novecento... Io ho visto una fotografia, mia mamma che mi diceva: *u nonnu du Eliu* che suonava la fisarmonica, questo Pinolu il piffero... "Pinolu e Culin", Culin suonava la fisarmonica.³²⁵

Il piccolo borgo dell'Àlbora citato in questa testimonianza era a brevissima distanza da Caffarena e, verso valle, a dieci minuti a piedi dai Frinti. In effetti qui il giovane Nicola Barbieri "*Culin*", nato nel 1877³²⁶, venne a contatto con una delle primissime fisarmoniche giunte nei monti.

Quando costruivano ancora la galleria del treno lunga, quella che c'è lì a Mignànego, che va a finire a Ronco³²⁷, allora avevano i vagoncini... Insomma: lavorando, [a un uomo] un vagoncino ci ha tranciato di netto una gamba. E allora si rassegnava per quello che gli era capitato e tutto, però dice «cosa faccio senza una gamba?» Adesso c'è le guide, c'è tante macchine e uno può magari fare anche un altro lavoro, ma a quei tempi là braccia e gambe... adesso ci danno la pensione, quegli anni là invece bisognava vivere... «Mi compro una fisarmonica, andrò a suonare: la gamba non c'è ma le braccia ci sono». Era abbastanza giovane 'st'uomo, un giovanotto, si è sposato che era già senza la gamba. Era di qua [dell'Albora], era di un'altra famiglia³²⁸.

Si mette a suonare questa fisarmonica, di quelle antiche prima di quelle a piano, però non ci capiva niente: la fisarmonica è un lavoro che ci vuole un'idea – io sono appassionato, le sento volentieri, le vedo volentieri, ma non ne ho una minima idea del suono, non so, non ci riuscirei niente affatto. E insomma non ci usciva niente, ha provato un po', prova e riprova ma...

Allora poi c'era questo ragazzo – quello era più vecchio –, Culin, è andato lì, si è interessato a questa fisarmonica... Qualche giorno poi lo fa un po' provare: il ragazzo capiva già di più, con la sua indole, ecco. Prova

325 Luisa Scramaglia di Propata, che ricorda testimonianze della madre centenaria Teresa Caminata, conv.

326 *Stato delle anime*, archivio parrocchiale di Propata, con la collaborazione di Daniele Traversa.

327 La prima galleria del valico ferroviario dei Giovi fu costruita, interamente a braccia, dal 1846 al 1854 ed è lunga 3260 metri; ma qui sembra trattarsi della Succursale dei Giovi, costruita in séguito a una frana della precedente con mezzi più moderni dal 1883 e il 1889 e lunga ben 8298 metri (Capecchi, *Le vie del sale...*, cit., p. 55-59). Infatti come ora si vedrà Culin, nato verso il 1880, è un ragazzo negli anni successivi alla costruzione.

328 All'Albora è ricordato un certo *Giuanj*, padre di due figli, che aveva una gamba di legno.

e riprova, insomma la passione che aveva, suonava discretamente. Quello là dice «allora va a finire che te la vendo: se non son capace è inutile, io mi cerco un altro lavoro. Quanti soldi c'hai?» «C'ho tanto». Qualcosa sarà costata a quei tempi lì: dice «eh sono un po' pochi quei soldi lì; io te la vendo volentieri, sta' a sentire, se mai...» La mamma faceva il formaggio, però la mamma era un po' contraria a questa faccenda, dice «ma cosa vai a comprare, un'armonica, una stranezza del genere!...» Sì c'erano già però era un po' fuori dell'ordinario. [Infine la mamma] dice: «tanto formaggio là ce n'è abbastanza, ce ne fai fuori un po'». Dice «mi dai tutti questi soldi e un po' di questi formaggi, io ti dò la fisarmonica e va bene così, io [sul valore de] il formaggio non dico niente». L'ha presa così.³²⁹

Culin prende dunque a praticare la fisarmonica nei monti delle Quattro Province; sicuramente conosce i Pinoli, che abitano a pochi chilometri, e probabilmente suona anche già in coppia con il noto pifferaio, dal momento che li si cita con l'espressione "*Pinollu e Culinj*" alla maniera con cui si indica solitamente un duo; intanto nella zona anche il piffero sta cominciando ad essere sostituito dal più moderno clarinetto.

Io me ne ricordo, *me cuntè* mia mamma... avevano suonato assieme... Culin *suneva* a fisarmonica, e Pinollu forse qualche clarinetto, qualche piffero... È andato al paese di mio marito [Varni] a suonare... mio marito era ancora da nascere... C'era Culin a suonare la fisarmonica insieme già a un piffero, sarà stato non so: dell'Ottocento-primi Novecento... E in questa foto c'era tutti quelli di Varni...³³⁰

Mi raccontava mio padre che [Culin] da ragazzo aveva comprato questa fisarmonica... Erano le prime sì, adesso sono a piano, ne aveva una a scala grammatica³³¹: a bottoni... era diversa. E un'altra ancora prima, credo. Poi quando è venuto quelle lì a piano, eran già fatte quasi come quelle di adesso... Proveniva da San Giovanni in Croce, il paese dei fabbricanti di fisarmoniche; ma poi credo che ultimamente avesse queste qua di Stradella...³³²

329 Italo Barbieri dell'Albora, intervista.

330 Scramaglia, conv. Nel secondo caso il "piffero" era forse un clarinetto, considerando che la testimone lo ricorda come una novità per l'epoca; di Pinolo invece sappiamo da altri che era pifferaio.

331 Forse intendendo "cromatica": vedere il paragrafo [La fisarmonica a Stradella](#).

332 Italo Barbieri, cit.

Culin frequentava tra l'altro, anche come suonatore solista, il rifugio Musante presso la vetta del monte Antola, per poi svalicare nei paesi borberini. Alle Case Antola i balli erano frequenti, come tradisce il fatto che l'arciprete di Propata nel 1896 specificò che perlomeno "in quella località il venerdì non si balla mai, corra qualsiasi festa" e appunto per questo scelse il primo venerdì di agosto per la festa annuale presso la cappella da lui fatta costruire, "così sarebbe eliminata la profanazione del maledetto ballo"³³³. I gioiosi ritrovi sul monte culminavano nell'antica festa di San Pietro del 29 giugno, ricordata anche in un canto.³³⁴



Ballo alle case Antola nel 1898 (archivio Giancarlo Giusti, Torriglia, pubblicato in Schiavi, Siamo andati in Antola, cit., p. 135, ritoccato da F. Debattisti)

Dei balli presso il rifugio abbiamo testimonianza in una splendida fotografia dell'estate 1898 in cui sei coppie (comprendenti magari dei genovesi saliti per un'escursione) vestite con eleganza, gli uomini con giacca e cappello e le donne con

333 G. Ertola, lettera del 4 luglio 1896, in Archivio della Diocesi di Tortona, fondo Parrocchie, carteggio, Propata, F64 f1, riportato da Alessio Schiavi, *Siamo andati in Antola: storia immagini ricordi del monte tra Scrivia, Trebbia e Borbera*, Croma, Pavia 2011, p. 46.

334 Vedere il paragrafo [Le ricorrenze del calendario](#).

le lunghe gonne allora in uso, danzano al suono di un giovane fisarmonicista, che potrebbe essere lo stesso Culin. Il ballo di coppia è dunque già arrivato, e la presa abbracciata dei ballerini fa pensare a quella diffusa per la polca a saltini³³⁵. Anche il repertorio, infatti, si andava intanto modernizzando: oltre alle antiche piane, ai perigordini e chissà che altro includeva ora sia le monferrine, forse arrivate anche attraverso le stagioni di lavoro in pianura, che le prime danze di coppia – valzer, mazuche e polche, queste ultime recepite con un passo saltato mutuato dalle vecchie gighe, come si vedrà nel capitolo sulle danze. Qualche decennio dopo quelle abitudini venivano ritratte dal poeta genovese Edoardo Firpo:

*i pai-zèj de muntagne
insce e miie bardè,
vegnaŋ scii dae campagne,
dai senté, daa vallè;*

*u Girumiŋ de Fascia,
a Rélia, a Carmeliŋŋa,
u Momu de Cassingheŋ
cuŋ l'armònica in spalla,
e a Majuliŋ de Prupà ...³³⁶*

Culin trasmise poi la pratica della fisarmonica a diversi dei suoi numerosi figli: Armando, Alfredo che si trasferì a Milano dove ebbe successo come brillante interprete di uno stile moderno, e Dario che invece conservò frequentazioni e stilemi vicini alla tradizione popolare del padre.

Comunque era in gamba, perché lui si è fatto questa famiglia di otto bambini che non so con chi, e se li ha tirati su con la fisarmonica eh! Andava a suonare, si prendeva questa fisarmonica, partiva da questo

335 Ilaria Demori, conv.

336 "I contadini di montagna | sulle mule bardate | salgono dai campi, | dai sentieri, dalla valle; | Gerolamino di Fascia, | Aurelia, Carmelina, | Momo di Cassingheno | con la fisarmonica in spalla | e la Mariettina di Propata..." (Edoardo Firpo, *Riturnu au Rumanu*, scritto "*Ritorno a-o Romano*" nella grafia originale che abbiamo qui adattato); le località citate si trovano alle pendici dell'Antola nelle valli Cassingheno e Brugneto; interessante il riferimento alle mule bardate a festa con fiocchi di lana colorata, secondo il noto uso della zona.

paese, e lo vedevano il sabato, la domenica, si prendeva su di qua e andava più che altro in quei paesi – non so se è pratico – di là della val Borbera: Vegni, Campassi, Carrega, Berga... Andava in quei paesi lì, insomma giù fino verso Cabella...

C'avevano il terrazzo, faceva un po' di scuola, il vecchio ci insegnava un po' a questi figli, però capivano poco, non so: «devi schiacciare qua, qua...»... L'unico che è uscito bene, veramente in gamba era Alfredo, che era del 1908: quello lì suonava a Milano, poi... insomma si era anche perfezionato, andava a suonare in sale... D'inverno insomma per potere un po' vivere, se vai in città... Una volta andavano più a Milano che a Genova, e lui lavorava nell'*Europeo*, nel giornale, era il suo lavoro, però la fisarmonica la suonava... Hanno insegnato a tanta gente qua, c'era buonanima *Tavij* di Rondanina, c'era Adriano..., Tino di Garaventa, i più tanti tutta gente che non c'è più, comunque qua c'era la scuola: ragazzi, diciotto anni... ci aiutavano a tagliare il fieno, lui ci insegnava un po', poi anziché pagare aiutavano a tagliare l'erba.³³⁷

Sull'Antola ci son passati un po' tutti: mio papà... Alfredo, mio zio ci andava tanto... In zona che io sappia né qui [a Propata] né a Fascia né in Carrega né altri posti non c'era nessuno che suonasse eccetto la famiglia dei miei che suonavano la fisarmonica; anche mio zio Armando un pochino suonava... [Mio papà Dario] sarà sceso, non dico a Montebruno, forse no, però entro la vallata, e anche verso Rondanina, Fascia, forse non andava su lì a Bogli, però io credo ai Campassi ci sia andato sicuro, in Carrega c'è andato, da bambino pascolava le mucche a otto anni, e quindi lassù era legato con quelli di Carrega, quindi poi lo chiamavano: chiamavano lui e suo fratello, ma non li chiamavano mai insieme.³³⁸

È morto giovane, non aveva cinquant'anni. Io credo 48 anni³³⁹. Aveva problemi all'intestino, probabilmente può essere stata un'appendicite, e il dottore che avevamo gli faceva fare le polentine calde sulla pancia. Quando poi l'han portato all'ospedale gli han detto «Ma voi mi avete portato qui un morto», perché aveva tutti gli intestini cotti. Perché sulla pancia non si mette il caldo. E ha lasciato otto figli, giovani... C'era quattro figlie: *gh'èa zia Nita, zia Silvia, zia Rosetta, e a zia Dina*; il primo

337 I. Barbieri, cit.

338 Nicola Barbieri "Elio" di Torriglia (1946-), nipote dell'omonimo fisarmonicista, intervista. Sia Culin che il figlio Alfredo sono ancora ricordati anche a Carrega.

339 Culin morì nel 1921, dunque a 44 anni. Non compare negli atti di morte dell'archivio parrocchiale di Propata, presumibilmente perché deceduto all'ospedale di Genova.

figlio non lo so perché è andato in America e non è più tornato, c'è i parenti; Alfredo era del 1907, mio papà era del 1910, poi c'era Armando...

Sì stava in paese, viveva di agricoltura, esclusivamente... Sì suonava anche lui, dicevano "*u Nicola...*"; però io non l'ho conosciuto. Sarà andato a suonare in quelle feste di paese... Autodidatta. Io non so chi ha insegnato a mio nonno... Molto probabilmente era una famiglia che avevano un po' questa cosa dell'armonica, perché mio zio [Alfredo] era un maestro perché suonava alla Scala di Milano, lui la insegnava proprio, fisarmonica; e mio papà invece no... Nei paesi, non è come adesso che prendono una banda: io mi ricordo che mio papà andava a suonare – mi raccontava mia mamma – dicevano «*u l'è andó da là dae cóste*», vuol dire passare Antola e andare nei paesi di là: si metteva in spalla la fisarmonica.³⁴⁰

Sul versante antolino della val Borbera, in cui Culin e figli svalicavano volentieri, abbiamo testimonianza di importanti suonatori di tradizione nella valle del Gordenella, precisamente a Dova Superiore e a Piancereto.

Giuseppe Maggiolo "*u Piscajéllu*" (1808-1870 c.) di Dova suonava la musa. Nacque nella famiglia detta dei "*Grixì*", originaria dell'alta val Bisagno ma insediata a Dova già da generazioni, e che più tardi si trasferì nel vicino paese di Celio. Ne erano ricordate le capacità, per cui di un buon suonatore si diceva "*u sòna cme Pescajéllu*"³⁴¹. Ritornando dalla vicina val Vobbia il Pescajellu si sarebbe riparato dall'indesiderata compagnia dei soliti lupi arrampicandosi su quello che i ragazzi del paese avrebbero poi a lungo conosciuto come "l'albero del Piscajellu". Non ne sappiamo molto di più, se non che nel 1840 non si trova più a Dova, e nel 1878 è già defunto. Anche i suoi figli e nipoti sarebbero poi stati soprannominati "*i Piscajelli*"³⁴²: uno di loro, Antonio Maggiolo (1885 c.-1940 c.), fu a sua volta pifferaio ed era accompagnato alla musa da un uomo di Casalbusone che era probabilmente

340 Barbieri (1936-) con Nicola Barbieri "Elio", figli di Dario "Culin" figlio di Nicola, intervista; gli altri figli maschi di Culin, tutti fisarmonicisti, si chiamavano Alfredo, Armando e Cesare.

341 Giovanni Franco, conv.

342 Il significato del soprannome *Piscajellu* non è chiaro, anche se è curiosamente simile a quello di alcuni suonatori di baghet delle valli bergamasche: i "Pischira" di Locatello e il "Pesceri" di Sermonte (Biella, *Il baghet: la cornamusa...*, cit.).

un altro parente più anziano.

Abbiamo poi già citato il famoso suonatore di Piancereto, appartenente alla serie tradizionale dei pifferai detentori della Chiave: Lorenzo Bava detto "*Luensin*" o appunto "*u Piansereju*" (1826-1894). Era nato in realtà nella vicina frazione dei Dovanelli e apparteneva alla famiglia dei "Lisciandri", dal nome di suo padre Alessandro e magari di altri parenti, che erano noti per il temperamento di attaccabrighe e la scarsa inclinazione al lavoro: preferivano passare il tempo in osteria giocando alla morra, bevendo e lasciandosi ogni tanto coinvolgere in una rissa; come il Draghino, anche il nostro Luensin preferiva una vita randagia e avventurosa alla monotonia di quella contadina. Del resto era noto che "*u suneiva bey, u aneiva in giju a sunà intu Zeneize*", anzi era attivo più spesso sul versante genovese, dove pare avesse appreso l'arte, che su quello borberino³⁴³: ad esempio a Vallenzona, e anch'egli sull'Antola per la festa di San Pietro, frequentata pure da Culin e dai primi tra i diversi fisarmonicisti Oberti che furono attivi all'Alpe di Vobbia³⁴⁴:

*U gniva u Piansereju, belin, cun qui de l'Arpe, ah che sunà, gentel!...*³⁴⁵

A 30 anni il Piansereju si sposò con Maria Solari di Dova Superiore, di dieci anni più giovane e parente della moglie del Piscajellu, il quale considerando la probabile frequentazione tra le famiglie può essere stato suo compagno. In seguito

343 "Suonava bene, andava in giro a suonare nel Genovesato" (Esterino Bava "Sterino", riferito da Delia Bava di Piancereto, nipote del suonatore, tramite F. Paveto, e indipendentemente da Marco Guglielmo "il Rosso" di Mandirola, 1947-2015).

344 Ai primi di loro, dei quali non abbiamo i nomi, succedettero i fratelli Giovanni "*Giunaj*" (1900-?), Maurizio "*Gigio*" (1913-2008 c.) e Albino (1918-2008 c.) Oberti, che insieme formavano un'orchestrina con sassofono, clarinetto e fisarmonica, anche loro vissuti fino a tarda età; inoltre Egilio Oberti "*Gilli*" (1910-?) che per andare a lezione di fisarmonica si recava dall'Alpe a Genova a piedi con lo strumento in spalla: quest'ultimo, che almeno in Argentina accompagnò anche pifferai, compose poi danze di coppia e conservò un libretto di spartiti intitolato *Antichissime* (Gruppo di Ricerca Popolare, *In mezo ai munti, in faccia ao mà: canti e danze dell'area ligure*, LP/MC, Madau dischi, Sesto San Giovanni 1987 c.; Adriano Angiati di Mongiardino, conv.).

345 "Veniva il Piancereto, caspita, con quelli dell'Alpe di Vobbia, ah che suonate, gentel!..." Parole di Alfredo Musante (1896-1969) gestore del rifugio delle Case Antola ricordate da Guglielmo, conv.

rimase forse vedovo, perché si ricorda anche che avesse sposato una Musante di Bavastri, dalla quale ebbe dei figli³⁴⁶. Nelle vicinanze di Bavastri – già appartenenti a *u Zeneize* dal punto di vista della gente di val Borbera – abbiamo visto essere attivi il Frintin e poi Pinolo e Culin: ecco dunque un altro probabile anello della trasmissione dell'arte tradizionale, ossia della Chiave.

I contatti fra i due versanti erano d'altronde frequenti. I ragazzi di Bavastri, Bavastrelli, Rondanina e dintorni passavano proprio da Dova nell'incamminarsi verso le pianure vercellesi e lomelline dove si impiegavano come lavoratori stagionali, specialmente nelle risaie: partendo dalla val Brugneto e percorrendo il crinale dall'Antola al monte Buio e al passo di San Fermo o San Clemente (dove si trovava un'osteria attiva fino a pochi anni fa, e anticamente un'abbazia), scendevano a Dova ove era concordato l'appuntamento presso il Noce Grosso, un albero sotto cui si dormiva tutti insieme, per ripartire l'indomani verso il Piemonte. Alle cascate della zona di Dernice, tra val Borbera e val Curone, il gruppo si ingrossava raccogliendo anche gente di Vendèrsi, Sémega, Santa Maria di Albéra ed altri scesi dalle alte valli Curone e Staffora e perfino da Corbesassi: tutti insieme continuavano verso Tortona e quindi in treno per Vercelli.³⁴⁷ In questo ambiente di baldanzosi giovani di paesi diversi è facile immaginare lo svilupparsi di conoscenze, amori, amicizie e pratiche musicali; ancora a metà del Novecento i ragazzi che facevano la stagione nelle risaie vercellesi erano abituati a ritrovarsi tutte le sere, terminato il lavoro, facendo un po' di allegria e ballando al suono di una fisarmonica³⁴⁸. E fu forse così che il moderno strumento ad ance libere, costruito in diverse fabbriche

346 Ettore Ratto, ricerca nell'archivio parrocchiale di Dova Superiore e conv., già riferite in Gnoli - Paveto, U messié Draghin, cit. Il cognome Musante, presente a Bavastrelli già alla metà del Cinquecento (Casale, *La magnifica Comunità...*, cit., p. 120), potrebbe originariamente essere stato connesso a *musa*; in val Ceno il cognome Musa è stato invece spiegato con origini ebraiche riferite a Mosè (Marco Rulli, www.esvaso.it/post.php?id=791, 2013).

347 Ratto, cit.

348 Mario Banfi di Garbagnate Milanese (1942-2013), sposato a Propata, conv.; Maria Rosa Buscaglia "Meri" di Cegni, mondina a Castelmerlino di Trino (intervista con la collaborazione della nipote Caterina Re e di Véronique Blot); Franco, conv. Un fisarmonicista sulle risaie vercellesi era di Romagnese.

della stessa Vercelli, raggiunse anche le remote valli dell'Antola.

Parlavamo con quelli là: dicono che manco era inventata la fisarmonica che all'Alpe c'era già uno che suonava. Sai perché è andata su tanto nelle montagne la fisarmonica? Per via dei risi. Perché Stradella eccetera eccetera da dove si è un po' diffusa era già – come ti posso dire – nella grassa pianura... L'Alpe è sempre stata... Alpe e Vallenzona: un mucchio di suonatori di fisarmoniche. A Vallenzona negli anni Quaranta-Cinquanta c'erano cinque suonatori di fisarmonica. Non nascono mai a caso le cose, no? Quel *Vulpajein* è allievo di Gilli...³⁴⁹

A Còsola si ricorda che verso la fine dell'Ottocento il Piansereju fosse stato chiamato a rallegrare un matrimonio, e vi si presentasse per la prima volta in compagnia di un suonatore di fisarmonica; al vederlo, qualche fedelissimo di piffero e musa gli consigliò con scetticismo: «*va via da chi cun sta ghitàra!*»... non sapendo bene con quale altro termine descrivere quel moderno aggeggio³⁵⁰.

Anche un figlio del Piansereju, Giovanni, continuò a suonare il piffero del padre: si ricorda che "gli altri andavano a tagliare il grano, lui apriva la finestra e suonava il piffero"³⁵¹; emigrò quindi in America³⁵² portando con sé lo strumento. Lavorava come maniscalco e sarebbe morto per il calcio di un cavallo³⁵³; i suoi due figli (Amedeo e Lorenzo Romeo, nati nei primi anni del Novecento) vissero poi nuovamente in val Borbera. Il figlio di una donna di Casalbusone, Angelo Cresci (1904-1975) avrebbe continuato degnamente l'arte del piffero più a valle, a Figino, animando molte feste dell'area borberina.

Mentre la fisarmonica si andava diffondendo, la musa suonò ancora alle frequenti feste di Dova Inferiore, nei *Ravin*, fin verso la metà del Novecento: si

349 Guglielmone, conv.

350 Testimonianza di Zulema Negro di Còsola, già riportata in Paolo Ferrari - Zulema Negro, *Cosola: ambiente, lavoro, tradizioni in una comunità appenninica dell'alta val Borbera*, Musa, Cosola 2005.

351 Ratto, cit.

352 Un abitante col suo nome, celibe e alfabeto, insieme ad altri valligiani arriva al porto di New York il 13 aprile 1903, per raggiungere inizialmente il cugino Luigi Biglieri a Broadway e quindi San Francisco (archivio del porto di Ellis Island, online, segnalato da Paolo Ferrari); se si tratta della stessa persona, dovette restare solo per breve tempo negli Stati Uniti, per poi spostarsi in Argentina.

353 Danilo Carniglia di Cantalupo Ligure, pifferaio e nipote di una nipote di Giovanni, conv.

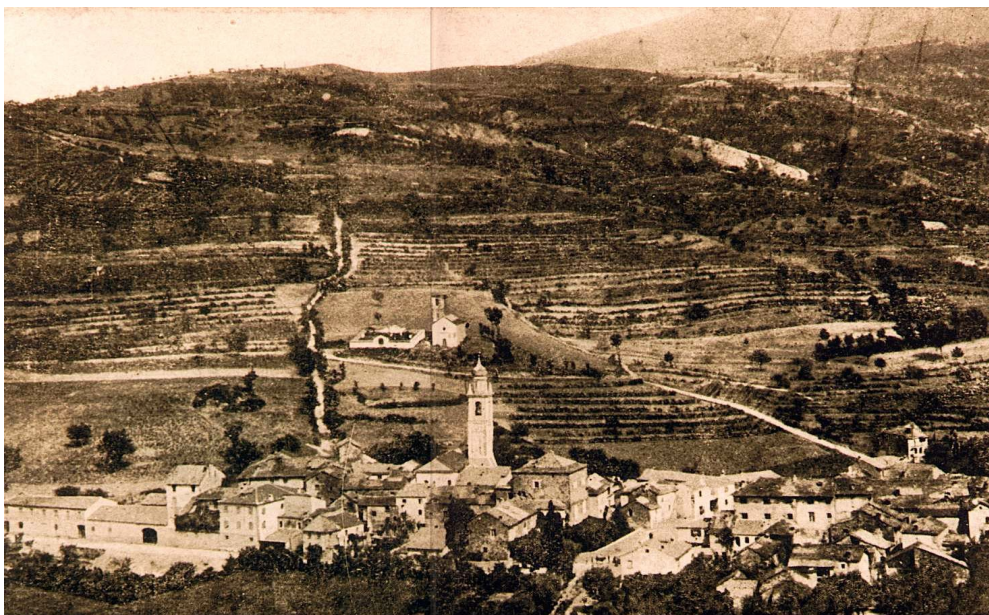
trattava ora di quella del suo ultimo interprete, il "*Carlaja*" di cui parleremo tra poco, che frequentava la zona perché la figlia del suo compagno pifferaio si era sposata ad Agneto. Ma si ha notizia anche di un suonatore di musa a Casalbusone (detto "*Müzza*" o "*Müzzetta*"), di uno a Piuzzo (Carlo Basso "*Carlein*", 1864-1939) e di un altro alla Casella di Cabella, dove in effetti è ancora nota una *Ca' di Müzzetta*, il quale si spostava per suonare specialmente d'inverno e si trasferì ad abitare a Cantalupo Ligure³⁵⁴.

Quest'ultimo paese è un importante centro di fondovalle lungo la Via del Sale, adagiato sulle rive del Borbera quasi di fronte all'altro passaggio strategico della Rocca (oggi Rocchetta Ligure) dove confluisce la rettilinea val Sisola, una delle principali direttrici provenienti dal Genovesato. Non dev'essere quindi un caso che proprio lungo la via centrale di Cantalupo, accanto alla piazza della chiesa, si aprisse la bottega dei falegnami Cogo, gli artigiani che trattavano i migliori pifferi dell'epoca. In questa famiglia, insediata in paese da secoli, l'arte del legno venne praticata per diverse generazioni, applicando un'abilità manuale antica che rendeva rara perfino la necessità di impiegare chiodi in ferro. Non è escluso che Ferdinando Cogo (1830-1897) abbia appreso le tecniche di lavorazione da parenti più anziani, sebbene il padre Giovan Battista fosse censito come contadino³⁵⁵; ad ogni modo dovette essere lui il realizzatore o almeno l'aggiustatore degli strumenti dei grandi suonatori attivi all'epoca in val Borbera e Curone, qualcuno arrivato anche fino a noi. In questo periodo infatti i pifferi subirono varie modifiche, e in particolare vennero sensibilmente accorciati segando dei preesistenti esemplari in re o in mi, forse già posseduti dai suonatori che li avevano ereditati dall'epoca del Draghino, e reintonandoli con aggiustamenti ai fori in modo da spostarli al fa (e in séguito al sol), seguendo così il gusto del tempo ormai condizionato dalla standardizzazione di

354 Giampiero Crosa di Cantalupo Ligure, nipote di Pasquale Crosa (nato verso il 1888) figlio del suonatore, intervista con la collaborazione di Danilo Carniglia; S. Crosetti, conv.

355 Al pari di Pietro (1821-1886) fratello del costruttore, mentre sono "falegnami" oltre a Ferdinando anche Marcello e Giuseppe, nati nel 1860 e 1864 (Archivio comunale di Cantalupo Ligure).

fisarmoniche e clarinetti; anche il loro profilo, in origine lineare con semplici decorazioni circolari, si arricchì di bombature e di campane più svasate simili a quelle attuali.



Cantalupo Ligure nel primo decennio del Novecento (archivio Carlo Pianzola)

Un figlio di Ferdinando, Giuseppe, fu ancora autore di importanti lavori di falegnameria come portici di chiese in pitch pine, nonché costruttore di botti a San Francisco dove emigrò per un periodo e tenne svariati dipendenti; ma egli non fece più pifferi³⁵⁶. I falegnami Cogo furono però un punto di riferimento anche per costruttori successivi: dovettero infatti avere contatti con un tornitore della vicina Rocchetta, che si dedicava ai mobili, e con un costruttore di pifferi dell'alta valle. Certamente si trattava dell'estroso artigiano Francesco Callegari "*Cicco*" di Cosola (1881 c.-1960 c.), che fornì il suonatore compaesano Damiano Figiacone ed emigrò poi in Argentina, dove realizzò ancora pifferi in bosso suonati da lui stesso oppure

³⁵⁶ Luigi Cogo "il Forte" (1931-) di Cantalupo Ligure, intervista, con la collaborazione di D. Carniglia.

spediti ai parenti rimasti al paese³⁵⁷. Inoltre venne combinato un incontro per trasmettere le misure e le conoscenze sviluppate a Cantalupo (magari insieme a strumenti e a lavoratori del costruttore defunto) a Giovanni Stombellini "*u Sartù*" di Ozzola, l'artigiano che nel Novecento avrebbe fornito importanti pifferai della val Trebbia³⁵⁸; anche il suonatore della zona Giovanni Agnelli avrebbe avuto un primo piffero da un cultore di Pradovera che l'aveva preso a Cantalupo³⁵⁹.

I brigiotti

Fra i ragazzi che scendevano in pianura per i lavori in risaia ve n'erano anche parecchi provenienti dall'alta val Curone. Alla testata della valle, in riva al primo tratto del torrente incuneato fra i monti Bagnolo, Chiappo ed Ebro, l'ultimo paese è Bruggi: qui si trovava un uomo che reclutava i giovani e li convogliava verso Tortona al momento dell'inizio dei lavori. La meta erano soprattutto alcune cascine vercellesi, nella zona di Livorno Ferraris dove famiglie bruggesi sono poi rimaste stabilmente fondando anche una riseria Fratelli Pelle.

Tra costoro doveva esserci anche Paolo Pelle "*Pavlotu*" della famiglia dei *Bneitin*, classe 1861, che sarebbe diventato il grande erede del Piansereju: sua madre infatti pur avendo un cognome di Bruggi era nata "a Colombara", probabilmente la cascina così denominata presso Livorno Ferraris, mentre suo padre era tessitore³⁶⁰, certamente nel vicino Biellese:

Qui la comunità di Bruggi, prima della Guerra, nel 1930-35, prima

357 Pio Negro e suo fratello Marco Negro, di Cosola, nipoti di Ciccon, interviste.

358 Ettore Losini "Bani", conv. ricordando un dialogo con Francesco Stombellini "*Ciccon*", figlio di Giovanni; Giuseppe Stombellini di Bazzini, conv. con la collaborazione di Davide Bazzini. L'incontro si sarebbe svolto in una località intermedia fra Cantalupo e Ozzola, che sono alquanto distanti.

359 Franco Guglielmetti, fisarmonicista e nipote del precedente proprietario del piffero.

360 Archivio parrocchiale di Bruggi conservato a Gremiasco, cfr. Gnoli - Paveto, U messié Draghin, cit.; i genitori erano Benedetto Pelle e Rosa Tamburelli.

andavano a mondare i risi: epilatore come me, gli uomini; dopo hanno fatto una grossa richiesta su a Biella, facevano il tessile, e c'era una grossa richiesta di Bruggi, e un po' di Salogni ma pochi. Allora quelli lì hanno fatto andare [Ernesto a suonare].³⁶¹

Anche in questo caso è facile immaginare che le abitudini musicali si siano trasmesse da una generazione all'altra, oltre che sui monti, durante il tempo passato insieme in risaia. Pavlotu divenne a giudizio di tutti il più grande pifferaio degli ultimi decenni dell'Ottocento: secondo le espressioni classiche del dialetto locale "*u gh'n'era mija*", come lui non ce n'erano altri, perché il piffero "*u feiva parlò*": sembrava che lo facesse parlare da tanto il suo suono era ricco ed espressivo³⁶².

Suonò non soltanto a Bruggi e nei paesi vicini, dove la tradizione era molto viva, ma anche in località lontane, diventando famoso come "*u Brigiotu*", quello di Bruggi: un soprannome di cui egli stesso doveva compiacersi, se anche nel suo stesso paese, quando lo chiamavano col suo nome di battesimo sembrava non sentire, mentre all'appellativo "*Brigiotu!...*" rispondeva subito³⁶³. Si ricorda infatti la sua presenza in alcuni templi della tradizione come Suzzi e i paesi adiacenti³⁶⁴, dove certamente era ben viva la memoria del Draghino, e il Connio di Carrega³⁶⁵; nonché "*in Ubbia*" ossia nella valle di Vobbia, plausibilmente già battuta in precedenza dal Piansereju e dal Piscajellu che vi abitavano più vicino. Insieme al suonatore di musa Giovanni Raffo (1844-1918), a sua volta detto appunto "*u Müzetta*" o anche "*u Creidöra*" (quello di Caldirola, il paese vicino a Bruggi dove abitava), il Brigiotto stava via a suonare nel Genovese anche per parecchi giorni, guadagnando a sufficienza perché una volta tornassero con una mantellina che il musista donò alla nipote³⁶⁶.

361 Giacomo Tamburelli "Giacomino" di Livorno Ferraris (VC), originario di Bruggi, intervista; la trasferta piemontese del pifferaio Ernesto Sala avvenne verso il 1950.

362 Come il Brigiotto non ce n'erano, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/cwGRdFS2ahU 2010-.

363 Andrea e Rosa Tamburelli di Bruggi e altri. Abbiamo osservato di persona lo stesso fenomeno psicologico nel caso del pifferaio Roberto Ferrari con il suo soprannome "Ferry".

364 G. Toscanini, cit.

365 G. Guerrini, intervista.

366 Silvia Chiappano di Caldirola, nipote del Creidöra, intervista.

Le feste animate dal Brigiotto, con le classiche componenti di danze, canti e buona tavola, sono dipinte sinteticamente da alcuni stranot, i brevi componimenti che si usava cantare sopra le note del piffero stesso: appena oltre il monte Ebro, a Cosola, si cantava

*A pulènta me cuntènta,
i raviö' i me tucu u cö,
ei vin bon u me fa cantà,
ei pinfru dei Brigiottu u me fa balà.*³⁶⁷

mentre sul versante pavese, dalle parti di Cegni che poteva vantare anche le doti del vino locale,

*Si l'é 'l vin della val di Staffora,
si l'é 'l vin che mi fa cantar,
si l'é 'l pinfero del Brigiotto,
si l'é 'l pinfer che mi fa ballar.*³⁶⁸

Una monferrina è inoltre ricordata come "quella del Brigiotto"³⁶⁹. La passione musicale del suonatore lo portava ad ascoltare con attenzione le nuove melodie che arrivavano dalla città, come quelle cantate soprappensiero da una ragazza che abitava di fronte a lui, la quale però accorgendosi di essere ascoltata ne restava imbarazzata e si ritirava in casa. In questo periodo, certamente anche grazie all'opera del Brigiotto, si diffusero nel repertorio dei pifferai sia le monferrine che le prime suonate più moderne in tempo di polca, mazurca e valzer, molte delle quali ricavate da canzoni allora in voga.

Il 18 agosto 1893, due giorni dopo la festa patronale di San Rocco, il suonatore sposò la ventunenne compaesana Antonia Tamburelli, una donna originale che,

367 "La polenta mi accontenta, | i ravioli mi toccano il cuore, | il vino buono mi fa cantare, | il piffero del Brigiotto mi fa ballare" (riportato in Ferrari - Negro, *Cosola*, cit., p. 106).

368 Riportato in Citelli - Grasso, *Canti e musiche...*, cit.; non ricordata a Bruggi.

369 Testimonianza di Pio Negro, appresa dal padre Domenico clarinetista e pifferaio, raccolta da Fabio Paveto.

come accadeva non di rado, le dicerie locali ritenevano "un po' una maga"³⁷⁰:

In alto quella casona che adesso l'han ristrutturata, l'ha comprata uno, quello della riseria Pelle che è il cugino di Jucci: lì *Paulótu u stè lì* [...] La mamma della Déta l'ho conosciuta io, la moglie del Paulótu, [a voce bassa] che noi qui a Bruggi dicevamo che era una maga, *nui* convinti che era una maga quella donna lì... Se ti toccava, magari ti toccava... Io ricordo che una volta è passata vicino: «ah che bella bimba» – ero pacioccona – e *diž* che alla sera ero venuta gonfia, mal di denti, *me mama l'è nacia a protestò*: «di', ma cosa avete fatto a mia figlia?!» «Ma no sta' tranquilla!»... Ma allora erano idee dei vecchi quelle lì, adesso *creduma mija*: «*ma quella lì l'è na moga*»... *Sta donna là, s'è l'ea d'Brigi*, io non so da che provenienza... Che poi la Déta è andata a vivere a Garadassi, che la sua nipote ha sposato *el panaté d'Garadassi*... *Paulótu* mio papà lo nominava tanto, [lui l'aveva conosciuta]... Abitare abitava in quella casona lì che adesso l'han comprata i Pelle, quelli del riso, abitava lì, io so che la Déta abitava lì, mi ricordo sempre che da bambina andavamo, *na cà brütta*... *'summa allura j eaj tüte neh*... eran poveretti sì... ma *allura* eravamo tutti uguali eh così. Eh sì tre figlie aveva... una, quella che è morta presto, non l'ho conosciuta...³⁷¹

Paolo e Maria ebbero numerose figlie, tutte femmine: Benedetta "*a Déta*", che riprendeva il nome tradizionale di famiglia, Giovanna "*Galineij*", che sposerà il compaesano e grande ballerino Giuseppe Tamburelli "*Cavurneij*" (1902-1975), Gina "*Ginuteij*" che morirà relativamente giovane, Rosa che vivrà 22 anni e Marina che ne vivrà solo 5.

Anche lo stesso Paolo morì relativamente giovane: a 42 anni, poco dopo essere tornato a piedi per la mulattiera del vicino colle della Seppa da Negruzzo, dove naturalmente aveva suonato e fatto baldoria, tanto che a detta della gente la causa della morte sarebbe stata un'indigestione di salame! I suoi parenti dicevano che nei giorni precedenti era stato bene.

Ab ma cul là, cu u peinfro, l'ea tremendo eh. Eh lo so che suonava bene il

370 A. Tamburelli, conv.

371 "È andata a protestare... Non ci crediamo... Una casa brutta... Del resto, allora lo erano tutte eh!" (Rosa Tamburelli di Bruggi, 1927-2015, intervista).

Brigiotto. *Ma l'é mórtò trop prèsto...* Eh avrà avuto – non so io: una trentina d'anni.³⁷²

Nonostante la morte del maestro, a Bruggi la tradizione del piffero continuò a fiorire grazie alla presenza di una coppia di giovani suonatori talentuosi, un pifferaio e un fisarmonicista. Anche loro seguirono a frequentare le valli genovesi, fino alla Riviera – probabilmente ereditando le feste di Pavlotu – dove la fama dei diversi suonatori di Bruggi si generalizzò nell'epiteto ora collettivo *i brigiotti*, espressione con cui ancora oggi gli anziani della Fontanabuona identificano le coppie di piffero e fisarmonica.

La richiesta dei brigiotti nell'area di Cicagna e Uscio, che continuerà fino a tempi recenti con Giulitti e con Bani, riflette forse una presenza precedente della musica tradizionale lungo gli antichissimi itinerari di transumanza e trasporto delle merci che collegavano la costa alla catena dell'Antola, ancor oggi praticati a scopo escursionistico; si passava proprio dall'antico insediamento alla testata della valle del Recco³⁷³ per valicare il colle Caprile e attraverso Còrnua, Pànnesi, Sant'Oberto (oggi Sant'Alberto) e Scoffera dirigersi nell'alta val Trebbia. Come sempre, gli scambi commerciali devono aver favorito quelli culturali, tant'è vero che a Lainà presso Pànnesi abitava nella seconda metà dell'Ottocento un pifferaio chiamato "*Cùria*", rimasto poi proverbiale per indicare i vecchi tempi³⁷⁴; e lo stesso Draghino era stato catturato nel mandamento di Cicagna. Lontani echi di questi itinerari si ritrovano

372 Andrea Tamburelli "Jucci" e sorella di Bruggi, intervista con la collaborazione di Fabio Paveto.

373 Sul monte Borgo, posto lungo i crinali di comunicazione tra le valli, sono stati scavati i resti di un "castellaro di Uscio" abitato già in epoca neolitica (6500-4000 a.C.); la strada dalla costa ai valichi di collegamento con la Fontanabuona era usata già in epoca pre-romana, e probabilmente collegava con l'area di interesse commerciale di Chiavari e le miniere di rame dell'entroterra di Sestri Levante; il toponimo del paese è romano (Augustum, in dialetto attuale *Aùsci*) e si ritrova nell'alto Medioevo quando il paese fu possedimento milanese (Augusto Flavio Nebiacolombo, Uscio, in *Archeologia in Liguria: scavi e scoperte 1967-1975*, a cura di P. Melli, Soprintendenza archeologica della Liguria, Genova 1976; Lagomarsino, *Sui sentieri...*, cit.; *Archeologia dell'Appennino Ligure: gli scavi del castellaro di Uscio: un insediamento di crinale occupato dal Neolitico alla conquista romana*, a cura di Roberto Maggi, Istituto internazionale di studi liguri, Bordighera 1990; Francesca Castagnola - Roberto Garaventa, *Indagine sul comune di Uscio*, Università di Genova, Genova 2002, riprodotto in *Pro loco Uscio*, prolocouscio.it; Marco Reborà, conv.).

374 Di cognome presumibilmente Olcese o Schenone (Giovanni Caprile "*Giuanj*" di Uscio, intervista; Tina Olcese, ostessa di Pannesi, intervista).

nelle località non casualmente citate sia nella ballata del Draghino che in altre vecchie strofe. Ad esempio i versi ancor oggi ricordati dai suonatori per memorizzare la melodia di un perigordino recitano:

*La galina e 'l galétto son pasai da Montebrün,
son rivai a Sant'Ubertu e nun han truvó nisciün*³⁷⁵

e in un'altra versione

*Du galine ed un galétto j en pasai da Montebrün,
quandu sun rivai a Üsciu i nu gh'han truvó nisciün.*³⁷⁶

Ancora più espliciti riguardo alla frequenza delle feste tradizionali nella zona del Cüria appaiono questi versi, che certamente al pari dell'attuale "E semmu de Zena..." venivano cantati:

*Semmu de Pànhexi:
a mura zughèmmu,
e carte zguarèmmu,
e bucce scctciappèmmu
cumme bregnuin!
Semmu de Pànhexi:
a giga ballèmmu,
e figge e muntèmmu
e dappö' e lascèmmu
in abbandun!*³⁷⁷

375 Cesare Campanini, conv.

376 R. Ferrari, conv. Le "due galline" erano forse due pifferi che accompagnavano la musa?... La filastrocca sarebbe stata ricordata anche da anziani di Compiano (PR) nati alla fine dell'Ottocento (Rulli, cit.). Una strofa di un'altra canzone raccolta a Pentema da Claudio Cacco cita un Borgonuovo che potrebbe essere l'abitato con questo nome posto lungo il percorso fra Sant'Oberto e Scoffera, la cui funzione viaria è ricordata anche dall'adiacente località di Ospedale (ossia ricovero per viandanti): "Colui che mi ha tradito e poi se ne fuggì | se vado a Borgonuovo lo voglio ritrovar." Potrebbe essere questo anche il misterioso Borgo Nuovo indicato in molte carte antiche, apparentemente fra Costafinale e Montebruno ma le imprecisioni erano frequenti (*La Liguria nelle carte...*, cit.).

377 "Siamo di Pannesi: | la morra giochiamo, | le carte strappiamo, | le bocce schiacciamo | come prugnette! | Siamo di Pannesi: | la giga balliamo, | le ragazze montiamo | e poi le lasciamo | abbandonate!" (Aidano Schmucker, *Canti popolari liguri: oulidin oulidin oulidena*, Editrice realizzazioni grafiche artigiana, Genova 1970, segnalato da Paveto); un Panési esiste nell'entroterra di Chiavari, ma sembra assai più probabile che qui si tratti del Pànnesi nei pressi di Lumarzo, sempre molto frequentato trovandosi



In occasione di una di queste trasferte dalla val Curone al Genovesato, i due giovani brigiotti si fecero immortalare con una macchina fotografica – ancora sconosciuta nei paesi dell'Appennino – in quella che è la più antica fotografia di un pifferaio e del suo strumento, scattata forse nel 1914 a Rapallo. Questa cittadina in effetti si raggiungeva da Uscio più rapidamente rispetto a Recco, scollinando oltre il Manico del Lume e seguendo l'antica mulattiera che scende a Chignero e Sant'Andrea di Foggia. A Chignero si trovava una trattoria che fu un importante punto di riferimento³⁷⁸ e ancora dà il nome al capolinea della corriera che scende a Rapallo: si sboccava nella cittadina rivierasca dalle parti della stazione, dove era possibile prendere il treno per risalire rapidamente a Genova e Tortona, e di là in corriera nell'alta val Curone. I brigiotti avrebbero così potuto percorrere a piedi il solo intero tragitto di andata, che per quanto lungo era prevalentemente in piano e in discesa. Le loro abitudini sarebbero state continuate anche nei decenni successivi, a giudicare da questa testimonianza forse riferibile al pifferaio Giulitti:

A müza mi l'ho vista a Recco: d'inverno venivano giù a suonare müza e

lungo la via Patrania fra Recco e Torriglia (Olcese, intervista).

³⁷⁸ Fu attiva fin verso il 1990; l'ultimo gestore, Giuseppe Vescina "Pino" (1927-), ricorda che un giorno di bufera tra fine anni Settanta e inizio Ottanta vi riparò un abile pifferaio (Ernesto Sala?) che scendeva da monte verso Rapallo in compagnia di quattro canterini di cui uno cieco: per sdebitarsi dell'ospitalità gratuita suonarono e cantarono. L'antichità dell'itinerario è suggerita anche dalla presenza allo sbocco della mulattiera in paese di una casa in stile eulitico di diretta derivazione longobarda; oggi tale percorso è frequentato solo una volta all'anno in occasione della processione per la Madonna di Caravaggio; la carrozzabile Uscio-Recco è invece in completa funzione solo dal 1909 (M. Reborà di Avegno, marito di una parente dei gestori, conv.). Gli orari di treni e corriere dell'epoca sono documentati in Giovanni Dellepiane, *Guida per escursioni negli Appennini e nelle Alpi liguri*, Club alpino italiano. Sezione ligure, Genova 1892, realizzato in questa prima edizione in occasione dei 400 anni dal viaggio di Cristoforo Colombo.

*pinfo, i vegniva a sunà, i gijava; erano su daa zona du Brallu, de scii de lì. Sinquanta-sciüscianta an fa. All'inverno si facevano tutta la Riviera, cianin cianin a pé, i sunava, le davano qualcosa. Sarà, non so, del '55, quegli anni lì.*³⁷⁹

Il nuovo brigiotto era dunque Fiorentino Pelle, colloquialmente *Fiurèntu* spesso contratto in *Lèntu*, soprannome col quale sono di solito ricordati sia lui che il *Valzer del Lento*, un suo cavallo di battaglia ancor oggi suonato e dal titolo ingannevole, non avendo nulla a che fare con la velocità di esecuzione.

*Me papà i ciamè Brigiòtu anche neh; da lì dalla valle Staffora. E Brigiòtu, l'ea u Lèntu che i ciamè ancasì el Brigiòtu.*³⁸⁰

Nato a Bruggi nel 1893, "*u Lèntu*" divenne rapidamente conosciuto; ogni giorno, tornato dai lavori nei campi sui pendii circostanti per la pausa del pranzo, invece di riposarsi un'oretta come gli altri ragazzi prima di riprendere il lavoro, si incontrava con il compaesano fisarmonicista Siveron per esercitarsi con piffero e fisarmonica³⁸¹.

Il Lento, mi raccontava una donna di novant'anni, che sua mamma aveva la bottega, prima di andare in guerra andava lì e diceva: «Dammi due fette di lardo, col pane, e poi vado a casa, mangio, bevo un bicchier di vino poi ci pianto due o tre pifferate.» Suonava bene.³⁸²

Ma purtroppo il Lento morì ancor più prematuramente del suo predecessore, essendo stato richiamato come bersagliere per la Prima guerra mondiale e cadendo sul campo di battaglia già il 6 ottobre 1915, come si può leggere sul monumento ai caduti di fianco alla chiesetta del paese. Un'altra delle dicerie che mitizzano la dedizione dei pifferai alla loro arte sostiene invece che si sarebbe suicidato poco dopo essere tornato dal fronte, perché il suo compagno non avrebbe più voluto

379 Caprile, intervista.

380 "Anche mio papà [Siveron] lo chiamavano Brigiotto eh; di là in valle Staffora. E Brigiotto, era anche il Lento che chiamavano Brigiotto" (R. Tamburelli, cit.).

381 A. Tamburelli, cit.

382 G. Tamburelli, cit.

suonare con lui³⁸³.

È morto in guerra... Dicevano che era buono, però io non l'ho mai visto. C'era uno qui che suonava assieme, Siveron, e diceva «ah il Lento era uno di quei in gamba...», peccato che è morto giovane, perché è morto che avrà avuto vent'anni.³⁸⁴

Il compagno e compaesano del Lento, Severino Tamburelli detto "*Sivirein*" o "*Siveron*" (1892-1963), divenne uno dei più grandi fisarmonicisti ad aver mai accompagnato il piffero. Possedette in successione diverse fisarmoniche: le prime due fabbricate probabilmente a Vercelli, dove si è visto come i bruggesi avessero molti contatti, e in séguito una stradellina. La fisarmonica stava cominciando infatti a sostituire la musa, a partire dalla riviera ligure e le sue immediate vicinanze, dove il suonatore passato al nuovo strumento riscuoteva grande successo:

All'inizio suonavano piffero e *müza*, poi c'è venuto Severino, ha incominciato a suonare, e allora dicevano «Questa qui è vera musica! Bisogna lasciare star la *müza* e fare suonar l'armonica», lo dicevano al pifferaio, quello lì che lo chiamavano *brigiotto*: parlo di un cento anni fa, di più, era quel periodo lì che suonavano con la fisarmonica, però era ancora poco conosciuta. E allora hanno detto «Questa è la musica!» lì in Liguria, allora ha smesso la *müza*.³⁸⁵

Me papà u partiva da chì [Bruggi] cun l'armonca 'n spala, che mi so pü quanta ch'l'éra, a la savè e la so pü quanti ch'il ch'l'éra, u partiva da chì u nè sü: u Ciapu... e u nè a Ponte Organasco a pé, a Zerba, u fè tüüt a pé... quanti posti ch'u nè me papà!

E un annu l'è naciü a fare il carnevale a Uscio; a Uscio l'è stat là chéimz di... Lü e Jacmò j àn rivogh là: era un paesone, u gh'era un círculo, a gh'avèj l'urchestra 'nta s' pajezu, e s' albergatù lè u gh'avea i pifferi; e diz che s' albergatù u gh'a diciu «cari i me fïö, stasera perdiamo su tutto perché là ntu círculu u gh'è l'urchestra: dàtevi da fò, sunai bej!» I s'àn büütò, gh'i diz che a vöndz'ure al balu da là l'ea saró, j era tüüt lì. Pochi anni fa me fradé l'è naciü lè inta s pòstu lè; l'à truò l'patrån 'n cu, e me fradé u s'a fat cugnössu, u gh'a diciu «Mio papà è venuto a

383 Riferito da Ettore Losini.

384 Un bruggese, conv.

385 G. Tamburelli, cit.

suonare qui», e *lù u gh'a diciu* «Senta un po': aveva un occhio di cristallo?» perché *me papà u gh'avea n'öju d'cristalu, sè. «Sì.» «Ooh!!...», diz ch'u gh'à dat da bain, u gh'à fat tante feste, perché so papà quella sera u gh'ha fat... j àn spiantó al balu dl'urchestra e han continuato lì.*

Me papà poi d'un paese all'altro – io adesso non so descrivere i paesi – *tüti si càrculì*, è stato via, di quaresima, diciassette giorni. *E m'record pü* quanto ha portato a casa di denaro. So che *me papà* dopo che suonava bene *u cantè* in chiesa bene – *me papà u gh'ea na vuzza franca*, forte –. È venuto a casa, allora qui c'era il parroco e tutte le mattine c'era messa cantata perché la pagava la gente, *la fè cantó par i mórti*. E il prete è venuto qui [in casa], c'ha detto «io al tuo posto non stavo là di quaresima a suonare», e *me papà u gh'à dit* «reverendo, ho quattro figli da mantenere io: sa cosa ho portato a casa in quei giorni? Tanto così.» *Diz, e prevu l'era li sidó, l'è stac an pé: «gran om fiöi, anch'io dovevo fare il suonatore!», ma l'ha fat na móssa* che mi ricordo sempre quella mossa lì! [...]

Mio papà andava sempre a fare il presepio vivente a Codevilla, era *lù e Jacmòh*, eh una cosa...! Mi ricordo: *Rezzoaglio u nè...* ma tanti paesi, adesso io non so più i nomi. Lì andava con la corriera neh; andava fino a Fabbriaca a piedi *pö u gh'era a curiéra, u nè zü, co u trenu o carcoza* [...] *Me papà u m'racuntè tüte st'róbe...* Una volta è andato a finire... a *Montibröj u n'à feij a sunó me papà, lo sa ind'a ch'l'é?... Propata...* Dopo Propata cosa c'è?... *Bavastri, Bavastrello: me papà u nè sunó tüit quei lì!* Mi diceva che una sera *l'ea pers a strò*, e ha visto una luce in una finestra, perché *u gh'era a nebbia d'autunno*, non sapeva dov'era, allora ha bussato a quella finestra; ha aperto una donna vecchia, lui c'ha chiesto «guardi, devo andare al tale posto: sono nella strada o come sono?» *Quella a gh'a dit* «no, è tutto giù diverso lei, ma stia qui, che fra poco arriva mio figlio da lavorare e poi lo indica lui giusto dove deve andare». È arrivato il figlio e *u gh'a dic* «lei a quest'ora non va più via di qui. Domani mattina io vado a lavorare, lo porto nel posto giusto che lei poi arriva in un attimo, lo carico». *Guardi, s'u fissa ancö u t'a d'vèra mancu a pórtà*, han paura della gente, *alura quella povera donna, diz* che l'han fatto dormire in un canapé che *gh'avein*, in un divanetto di legno, comunque... le han dato una scodella di latte... *E mi jö nacia* a Cassingheno, e *Fascia me papà u nè sunó*, era popolato... *U nè Zerba, u fè tüti i mònti...* *Corbesassi u nè me papà...* *E i s'truvè là pö.* Che *u Rnesto l'ea un pó maledetto eh, u sa che de vóte u s'truvè nèj 'ntu ne chi nè a sunó?*... Invece *Jacmòh... u l'ea puntuale cuj me papà...*³⁸⁶

386 "Mio papà partiva da qui con la fisarmonica in spalla, che non mi ricordo più quanto pesasse: lo sapevo e non me lo ricordo più quanti chili pesasse. Partiva da qui e saliva: il Chiappo... E andava a Ponte Organasco a piedi, a Zerba, faceva tutto a piedi. In quanti posti è andato mio papà! E un anno è andato a fare il carnevale a Uscio. A Uscio è rimasto là quindici giorni. Lui e Jacmon sono arrivati là, era un

Sebbene fosse diventato un fisarmonicista affermato, anche per Siveron lo strumento restava un oggetto prezioso che non gli era stato facile procurarsi, e che lo impegnava in trasferte rischiose:

Lui za da prima da spusòse sunè a fisarmònica. [...] Lui l'è 'mparó da sulu, a suono. Che u gh'ea n'armònica mé papà che non valeva due cicche neh, la à pijó a Stradella. Ma lü l'ea bonj. Anche le canzonette che mi me ricórdu quand ch'u gh'ea Nilla Pizzi e Carla Boni, noi le cantavamo e lü j a sunè, nui e cantaimu lü j a sunè, ma nej bej come, sa... Che poi quest'armonica l'ha fatta aggiustare due o tre volte.

L'ultima volta che s'è preso paura l'è anat sü, che andava a suonare a Pej, è arrivato sulla costa, u gh'era una bufera di vento che s'è preso paura, lo portava via; lui ha detto «se vado a buon fine questa volta vendo la fisarmonica». E poi l'ha venduta a Casale Staffora, l'ha venduta mi ricordo per quindicimila lire; stia a sentire. Va a finire che a Negruzzo c'è un mio cugino che si sposa, e dice «zio, voglio che vieni a suonare»; e lü u gh'a dit «ma io verrei volentieri, ma ho venduto la fisarmonica». «Ah, vado io a parlarci che te la impresta». Allora mio fratello è partito è andato a Casale, quella fisarmonica l'ha ancora comprata. Poi l'avrà venduta dodici o tredici anni fa [da anziano] 'sta fisarmonica. È capitato qui uno che avevamo un carretto da vendere; è venuto a prendere 'sto carretto, è venuto in casa abbiám fatto il caffè, e 'lura u vede 'sta fisarmonica, andava a male quella fisarmonica, e mi so che l'ha venduta per quattrocentomila lire. Ha avuto sempre la stessa... Mio papà faceva il contadino, faceva un po' di calzolaio, *summa u fè tanti lavù*, non avevamo i soldi da *cató* una fisarmonica.³⁸⁷

paesone, c'era un circolo, avevano l'orchestra in quel paese, e quest'albergatore invece aveva i pifferi. E si dice che quest'albergatore abbia detto loro: «cari ragazzi, stasera ci rimettiamo tutto perché là nel circolo c'è l'orchestra: datevi da fare, suonate bene!». Si sono lanciati, dicono che alle undici il ballo di là era chiuso, erano tutti lì. Pochi anni fa mio fratello è andato in quel posto, ha ritrovato ancora il padrone, e si è fatto riconoscere: gli ha detto «Mio papà è stato qui a suonare», e l'altro gli ha chiesto... Dice che gli ha dato da bere, gli ha fatto tante feste perché suo papà quella sera gli aveva fatto... avevano smantellato il ballo dell'orchestra... Mio papà aveva una voce franca... La facevano eseguire cantata in memoria dei defunti... Si dice che il prete fosse lì seduto, si è alzato in piedi... «Grand'uomo, ragazzi!...» Poi c'era la corriera, andava giù [da Tortona alla Riviera], con il treno o qualcosa... Mio papà mi raccontava tutte queste cose... Fino a Montebruno è andato mio papà: lo sa dov'è?... Se fosse oggi neanche ti aprono la porta... Che Ernesto era un po' maledetto, lo sa che a volte non si faceva trovare dove dovevano andare a suonare? Invece Jacmon... era puntuale con mio papà." (R. Tamburelli, cit.).

387 "Lui già prima di sposarsi suonava la fisarmonica... Ha imparato da solo, a orecchio. Aveva una fisarmonica che non valeva due cicche, l'ha acquistata a Stradella. Ma lui era bravo... Io mi ricordo quando c'erano... Noi le cantavamo e lui le suonava, ma non bene come... È andato su... Insomma faceva svariati lavori... I soldi per acquistare..." (R. Tamburelli, cit.).

Nel frattempo un'altra fisarmonica era già comparsa a Pej, sul versante della val Boreca: la suonava Angelo Mottini "Angiòla" o "Giolo" (1875-1952), quasi coetaneo di Culin e dunque anch'egli da considerare come uno dei pionieri nell'accompagnare il piffero. Si trattava di un uomo di carattere lunatico, capace di dichiarare risolutamente «*a sunj no.b*»³⁸⁸ anche quando i ragazzi del paese erano già radunati in una casa dove avrebbero voluto ballare. I suoi primi contatti con il piffero sarebbero avvenuti a Samboneto³⁸⁹. Giolo frequentò poi il paese di Cosola, appena oltre il crinale del monte Cavalmurone, dove abbiamo visto che un primo passaggio della fisarmonica era stato accolto con scetticismo mentre il valido pifferaio locale, Damiano Figiacone (1878-1967), veniva usualmente accompagnato dalla musa di Carlo Buscaglia "Pillo" di Cegni (1861/2-1935)³⁹⁰. Seppure attivo raramente fuori del suo paese, anche il Pillo era un suonatore conosciuto per essere appassionato più della sua musica che dei doveri della vita contadina:

Io mi ricordo che ero ancora piccolina e suonava, suonava tutti i giorni: sua moglie ce n'aveva tanto abbastanza che ha preso uno stoppo e gli ha dato due stoppate sulla testa! [Ride] Io ero piccolina, una cosa che mi è rimasta impressa. Allora io ci ho detto a mia mamma «mamma, ha picchiato lo stoppo in testa al Pillo: perché?» «Perché la Carolina ha detto che ce n'ha tanto abbastanza di sentirlo la mattina e alla sera, e allora c'ha picchiato» [ride]. Non lavorava, e lei c'era il suo da fare, c'era da tagliare il grano, e lui c'aveva da suonare, non ci andava, e lei ci andava tutto lei ma, andava andava andava, la rabbia viene, no? E allora mi ricordo, perché noi eravamo proprio vicini di casa... Suonava da solo, poi quando ballavano il sabato allora c'era anche la fisarmonica, c'era [Fiorentin] di

388 "Non suono!" (Domenico Degli Antoni di Pej, conv.)

389 Giovanni Tambussi "Giuanen di Vāschi" di Pej (1919-2005), intervista; il pifferaio in questione era forse di Bogli (magari allora un tal "Ciccon", o Giuseppe Guaraglia "Pippario" di Artana, 1860 c.-1940 c.?).

390 Citelli e Grasso (*Canti e musiche...*, cit.) identificano il Pillo come Carlo Sala; ma Andrea Sala e svariati altri abitanti di Cegni, anche interpellati in nostra presenza da Stefano Valla, sono sicuri che Pillo appartenesse a una famiglia Buscaglia; è quanto risulta anche a Luigi Masanta di Casanova, con il quale abbiamo individuato l'atto di morte del suonatore; il soprannome Pillo era anche, al censimento del 1881, di un Giuseppe Buscaglia (Giovanni Buscaglia "Nino", conv.); secondo Maria Rosa Buscaglia "Meri" di Cegni sposata a Casone sarebbe stato un Sala sposato con una Buscaglia, oppure l'inverso. Damiano pare aver suonato anche con l'anziano Creidöra, stando all'aneddoto per cui da sopra una slitta il pifferaio cantò ai presenti "Ora me cara gente l'è 'nütile che stam chì a daghe | perché Creidöra s'è pissó inter braghe" (Stefano Negro, conv.).

Sotto il Groppo [col piffero], e allora suonavano tutti insieme... Io mi ricordo che noi eravamo ancora giovani ma cominciavamo a andare a ballare, erano loro tre che suonavano tutti insieme. Eh ma poi lui la mattina quel Pillu li non finisce più, perché chiudevano a mezzanotte o alla una allora, ma poi la mattina si alzava presto, cominciava con quella cosa: "e titem e titum..." Lui era una gran passione che aveva.³⁹¹



*Festa di matrimonio a Daglio con il pifferaio Damiano Figiacone e il fisarmonicista Angelo Mottini
(archivio F. Paveto)*

391 M. Buscaglia, cit.

Giolo ebbe modo di accompagnare Damiano e Pillo suonando in trio, e il solo Damiano in duo in altre occasioni, come il matrimonio a Daglio per il quale furono ritratti in una splendida foto di gruppo tuttora conservata all'osteria del paese.

La fisarmonica ha cominciato i primi anni del Novecento... *u gh'era Giolo, Giolo d'Pej* con la fisarmonica, è venuta fuori la fisarmonica, la prima era lui, tanto è vero che gli dicevano «Cos'hai suonato?», «Ah *mi* che ne sol». ³⁹²

Carnevale tre giorni consecutivi, l'ultimo giorno ballavamo quasi fino al mattino, che poi si andava a messa perché allora usava: il primo giorno di Quaresima guai a non andare a messa... Allora c'era anche mio zio che suonava il piffero: Damiano, e veniva uno da Pej, Angiola d'Pej, veniva lui a suonare. Tre giorni facevamo sempre. ³⁹³

Andava a suonare qualche volta a Pej, perché aveva un fisarmonicista di Pej, da accompagnamento: Giola. L'ultima volta che ha suonato *Damian* è andato a Pallavicino, lui e Silvano delle Aie... e li hanno applauditi perché di là era tanto che non ce n'era più di pifferi, e mia zia mi ricordo mi ha detto «*T'ha vüstu Damian... j han plaudì tantu lì a Pallavicino!*» ³⁹⁴

Damian e Giolo tuttavia non si spostarono tuttavia molto più lontano dei paesi circostanti il Cavalmurone. Sarebbe stato di ritorno da una festa a Cosola che una mattina, pare alle soprastanti Capanne sul valico con la val Boreca, Giolo incontrò un'altra coppia di piffero e musa che a sua volta tornava da Carrega: si trattava dell'esperto musista Creidöra con il più giovane pifferaio Giacomo Sala "Jacmon", che in questa occasione avrebbe avuto modo di effettuare la sua prima, rivelatrice esperienza di accompagnamento alla fisarmonica ³⁹⁵, rendendosi conto che quello

392 A. Sala, cit.

393 Mafalda Negro di Cosola (1925-), intervista.

394 P. Negro, conv.

395 La storia è stata tramandata a Cegni e Negruzzo da Andrea Domenichetti "Taramla" ed è riferita in Paolo Ferrari, "Jacmon" di Cegni: Giacomo Sala tra mito e realtà, basato su ricordi di Andrea Domenichetti "Taramla" di Negruzzo (1915-1997) intervistato da Stefano Valla, in Mauro Balma - Claude Bonnafous - Paolo Ferrari - Luciano Messori - Agostino Zanocco, *Giacomo Jacmon Sala*, Nota, Udine 2004; l'articolo approfondisce la personalità umana e di suonatore di Jacmon anche attraverso altri ricordi e aneddoti.

strumento moderno e alla moda non solo poteva essere compatibile con il piffero, ma avrebbe potuto svolgere un ruolo sostitutivo della musa, sempre complicata da accordare e meno attraente per i nuovi pubblici.

I primi tempi, che veniva uno di Creidöra, la musa, venivano a suonare con la fisarmonica ma i vecchi dicevano «*u va pü Creidöra!...*», vantavano più la musa; che poi in séguito invece la fisarmonica è molto meglio, perché la musa [ne imita il suono]; però per accompagnare i pifferi... A me lo raccontava un mio zio: veniva Creidöra a Cosola, con Damian anche, e anche con Jacmon.³⁹⁶

Il Pillo suonava con Jacmon, poi Jacmon quando ha trovato – sai la famosa storia che ha incontrato quello là a Cosola, che non so se poi è vero o no, che lui tornava... Che praticamente quello lì era il nonno di Franco di Artana. Si sono incontrati perché Jacmon tornava: lui faceva il commerciante di bestie, il piffero ce l'aveva sempre dietro, a piedi o col cavallo, si è fermato a Cosola. E lì non è che un giorno andavano: magari stavano via due o tre giorni. Si son trovati con quello di Pej... E lì Jacmon suonando con la fisarmonica, prova e riprova, han capito che era molto più – la fisarmonica è subito pronta, poi Jacmon era già uno che guarda avanti. Poi si è messo con Siveron. Poi Baciunein è venuto dopo, perché Baciunein ce l'aveva lì a due passi per provare, perché Siveron abitava di là, sai... Siveron, lui non faceva i cantabili, tutta la suonata, faceva solo l'accompagnamento, gli accordi, però li faceva talmente bene, da quello che ho sentito io, i vecchi dicevano che da accompagnare il piffero come Siveron non ce n'era. Baciunein era bravissimo, perché poi loro hanno fatto quarant'anni assieme, però faceva anche i cantabili, perciò facendo i cantabili Jacmon si fermava, poteva anche respirare, invece facendo solo gli accordi il piffero deve sempre suonare.³⁹⁷

Giacomo Sala era nato nel 1873 a Cegni, sul versante stafforino dove già era attivo qualche altro suonatore che si spostava per animare feste, come il pifferaio Francesco Sala "*Fraysson*" (1850-1933) e suo figlio musista Virginio "*Ploy*", nonno e padre di Ernesto, e soprattutto la famiglia Azzaretti di cui parleremo in seguito. Tuttavia in quel momento la corrente principale della tradizione si trovava oltre il

396 "È più valido Creidöra!" (P. Negro, conv.).

397 Giampaolo Tambussi di Sala (1957-), fisarmonicista, intervista con la collaborazione di Fabio Paveto.

monte Bagnolo sul vicino versante della val Curone, che Giacomo frequentò venendo a contatto con i "brigiotti" Pavlotu, Lentu e Siveron, suoi principali maestri³⁹⁸; e diciottenne cominciò anch'egli a suonare. Un altro riferimento nella valle era il Creidöra, che aveva accompagnato sia il Brigiotto che il vecchio Piansereju (al cui capezzale il giovane Jacmon fece in tempo a suonare) ed era poi rimasto privo del suo grande compagno scomparso prematuramente. A Bruggi inoltre Jacmon si fidanzò e sposò con Maria Tamburelli "Marietta", sorella del grande ballerino di gighe e canterino Ferdinando, con la quale visse poi a Cegni senza avere figli. Fu probabilmente insieme ai brigiotti che Jacmon frequentò anche i paesi e le feste della val Boreca³⁹⁹, dove dovevano essere ancora ben vive le memorie del Draghino.

C'è da dire questo: *Jacmon u s'è spužò a Briggi*, andando a suonare magari con la musa ha conosciuto Siveron, sua moglie e si è sposato, Siveron era là di Briggi, magari lui andava a trovare la morosa e hanno suonato, Baciunen non c'era ancora come suonatore... Io ho sempre detto che i posti da piffero sono Bruggi, Cosola e Negruzzo.⁴⁰⁰

Jacmon veniva a Bruggi: veniva da giovanotto, poi ha conosciuto quella... Noi avevamo un prete che l'han mandato qui a Bruggi perché aveva solo un polmone, per l'aria buona l'han mandato qui; un uomo alto, un bell'uomo. Aveva la persona di servizio zoppa, tutta vecchia, randagia, e c'ha detto con Jacmòn «senta, cercami una persona di servizio» e Jacmòn gliel'ha cercata a Cegni: una alta come il prete, era fidanzata con uno, l'aveva piantata lì *l'è naciù in America*, lei era delusa 'sta donna, e *lii l'ha facia gni chì*, è venuta qui ma *pö l'ea padronna*. E Jacmon faceva anche un po' di negoziante di bestie, e *lura a dzaimu*: "*Jachmon t'è bòn a acumpagnare i bucein*, i manzetti, *ma t'è bòn anca a acumpagnar* le persone perché hai fatto una coppia qui!..." Jacmòn quando venivano qui [a Bruggi] a suonare, *chì* o a Salogni, *u gniva anca mé*, si accordavano prima *d'anó 'ntal balu* nell'osteria, i

398 Mario Brignoli "*Masciù*" di Negruzzo, conv.; A. Sala, cit.; A. Tamburelli, conv., secondo cui era proprio per imparare a suonare dal Brigiotto che Jacmon frequentava il paese; per G. Guerrini di Connio, che ricorda testimonianza del padre e di un altro compaesano, invece Jacmon "ha imparato sotto Carlon", che però è ricordato come un suonatore di Bogli (dove non ne abbiamo trovato tracce) e non di Gregassi.

399 M. Buscaglia, cit., che lo ricorda parlare spesso di Bruggi, Artana, Bogli e Suzzi una volta rientrato a Cegni.

400 G. Tambussi, cit.

*s'accurdè fei dugh o tre sunade, i s'accurdè. E anche u Rnestu poi ha preso quell'abitudine lì.*⁴⁰¹

Avendo intuito le grandi potenzialità dell'accompagnamento con la fisarmonica, Jacmon prende dunque a suonare regolarmente in coppia con Siveron, e in seguito specialmente con un fisarmonicista della vicina Negruzzo, allievo probabilmente di Bortumlein e anch'egli molto stimato: Domenico Brignoli detto "*Minghein*" o con un patronimico "*Baciunein*" (1894-1977), insieme al quale il suonatore di Cegni mise a punto molte delle tecniche di accompagnamento del piffero ancora oggi adottate. La particolare abilità di Siveron è spesso ricordata nell'episodio avvenuto durante un matrimonio celebrato a Negruzzo⁴⁰² con ben due coppie di suonatori: Jacmon accoppiato quel giorno con Baciunein e Pipein accoppiato con Siveron; a una richiesta di esecuzione della *Sposina* da parte di uno degli astanti, Jacmon rispose infatti che era disposto a suonarla solo se fosse stato accompagnato da Siveron.⁴⁰³

*Aveva un braccio Siveron che caro mio, l'ea d'cristalu. Era meglio Siveron. Baciunein era più ballabile, ma roba de gighe, alessandrine, ah, sentivi Siveron! E u gh'ea na semiton eb, ché invece Baciunein aveva un'armonica cromatica.*⁴⁰⁴

Il secondo pifferaio di quel giorno era Giuseppe Domenichetti "*Pipein*" di Negruzzo, allievo di Damiano di Cosola, che era solito dividersi con Jacmon le feste anche a seconda delle reciproche disponibilità: i loro fisarmonicisti infatti erano gli stessi, Siveron o Minghein, tutti abitanti fra Cegni, Negruzzo e Bruggi, dove potevano comunicare spesso e accordandosi direttamente tra loro. Il giorno della festa la gente

401 R. Tamburelli, cit.

402 Da Negruzzo proveniva anche la moglie di Siveron, Delfina Burrone: si racconta che al loro matrimonio suonò Jacmon accompagnato dal decenne Giuseppe Dallochio "Pinotto", che al sopraggiungere del buio fu preso dallo sconforto e voleva tornare a casa, ma sarebbe a sua volta diventato un grande fisarmonicista solista e da piffero.

403 A. Tamburelli, intervista; Andreino Tambornini, conv. Alla scelta possono aver contribuito anche le doti canore di Siveron.

404 "Era di cristallo... Aveva una semitonata eh" (A. Sala, cit.).

del Connio, aspettando l'arrivo dei suonatori, sbirciava il valico sopra il paese: quando le loro figure si stagliavano infine sull'orizzonte, se ce n'era una attardata qualche decina di metri rispetto all'altra capivano che si trattava di Jacmon, che rimaneva indietro rispetto al compagno a causa del suo fisico più pesante, mentre se i due procedevano insieme significava che sarebbe stato Pipein ad animare la festa⁴⁰⁵.



*Matrimonio a Belnome con Giacomo Sala "Jacmon" e Domenico Brignoli "Baciunein", anni Cinquanta circa
(archivio Michele Ravera)*

Con l'uno e con l'altro fisarmonicista, Jacmon avrebbe continuato la grande tradizione dei brigiotti ereditandone la fama e le numerose richieste di intervento alle feste, sia dei paesi centrali delle Quattro Province sia lungo la storica direttrice della val Trebbia e della Fontanabuona, dove pare si procurasse la canna per le ance, arrivando anche fino alla Lunigiana⁴⁰⁶; verso il Genovesato egli è ricordato come

405 G. Guerrini, cit.

406 G. Guerrini, conv.

Giacumun, secondo la fonologia locale, altrove anche come *Segno*⁴⁰⁷ ossia "quello di Cegni", rinnovando l'abitudine invalsa per i "brigiotti". Le sue trasferte, spesso utilizzando un cavallino o un asino, erano anche funzionali alla sua occupazione di mercante di bovini, nella quale pure esercitava le sue capacità sociali, diplomatiche e professionali. Jacmon è infatti ricordato unanimemente in una vastissima area come "un signore", uno che "sapeva fare il signore senza soldi"⁴⁰⁸: non soltanto cioè un grande suonatore ma anche un uomo di parola, capace di mantenere nei rapporti professionali una grande serietà rimanendo sempre leggermente distaccato, fino ad alimentare abilmente qualche aspetto di fascinoso mistero; come quando, pernottando in un paese dove aveva animato un'altra festa di grande successo, si alzava e ripartiva prestissimo in modo da scomparire agli occhi dei paesani, invece che mescolarsi con loro con qualche altra bevuta in osteria che lo avrebbe sì reso un amico, ma anche un po' meno mitico. Peraltro amava anch'egli gli aspetti gastronomici delle trasferte, giacché dichiarava «*a m' piazz andà a sunà doan i fan cözze i raviö' cor pugaje*» ossia nella media valle dove il vino era migliore⁴⁰⁹.

Jacmon commerciava un po', e aveva due pecore. Una volta han saputo che c'era [a Cosola]: tutti gli uomini, quelli che piaceva il piffero, son venuti lì dopo cena a cercare di farlo suonare, lui dormiva lì poi. Allora lui ha detto «non ce l'ho il piffero»; è andato a prenderlo Damiano, e lui l'ha preso ma con un coltello ha messo a posto tutto il musotto, poi ha suonato, ma era da solo: han dovuto andare alle Aie a chiamare Luciano, è venuto e hanno fatto la festa.⁴¹⁰

Jacmon era sempre via. A casa c'era il sabato e la domenica perché ballavano nel paese... Un po' che [commerciava] delle bestie, un po' che suonava, lui non c'era mai a casa... Le mucche, se c'era da guadagnarci qualche soldo prendeva anche di lì, però di più erano le pecore... [Alle

407 Teresio Forlino "Giotti" di Giarolo (1930-2015), intervista.

408 A. Sala, cit.

409 "Mi piace andare a suonare là dove fanno cuocere i ravioli con [il fuoco fatto da] le podaglie delle viti" (aneddoto raccolto a San Ponso da R. Ferrari, conv.).

410 P. Negro, conv. Evidentemente l'ancia usata da Damiano Figiacone sul proprio piffero non corrispondeva alle preferenze di Jacmon, che ci tenne ad aggiustarla per poter suonare secondo i propri criteri.

feste di Cegni] quando non c'era Jacmon veniva anche questo [Fiorentin]... si davano un po' il cambio. Perché Jacmon diceva che era fatica suonare, e invece questo era un galletto, non era mai stanco... Ballavano tutte le domeniche perché i suonatori erano al paese, e allora la domenica o il sabato sera ballavano sempre, perché non c'era da andare a cercare i suonatori... Tutti i paesi intorno venivano tutti a ballare; allora una volta era tutto diverso di adesso: andavano tutti a piedi. Fego, Casanova, Cignolo, Negruzzo: tutti i paesi lì vicino venivano.⁴¹¹

Jacmon gestiva con grande abilità la sua presenza nei luoghi della festa, ne determinava e modificava le sorti qualora la serata fosse scarsa d'uomini e d'allegria. Come quella volta a San Sebastiano, in val Curone, quando ruppe la pentolaccia in anticipo rispetto al tempo dovuto, per attrarre, col fragore di quell'abbondanza di leccornie disperse in terra, gli svogliati che indugiavano ai margini del ballo, suscitandone il desiderio di allegria attraverso il richiamo tutto "materiale" di quella anticipata cuccagna, ma per poi far ricomporre un secondo scrigno di delizie, questa volta destinato alla mezzanotte canonica, al culmine di una festa infine ricomposta nel pieno della sua vitalità.

Jacmon sapeva suscitare il desiderio in chi ne richiedeva le prestazioni, ma sapeva anche vagliare l'autenticità di tale desiderio, consapevole del fatto che il successo della sua esibizione era legato indissolubilmente alla passione dell'attesa. Si dice che una volta, recandosi a Bogli, in val Boreca, per una compravendita di vitelli, lasciò il piffero a svariati chilometri di distanza, a Capanne di Cosola e, di fronte alle insistenze della gente affinché suonasse, investì uno di loro del privilegio di recarsi a prendere lo strumento, e costui di buon grado si sobbarcò la fatica del lungo cammino.⁴¹²

Il ruolo sociale di Jacmon si esprimeva anche nella chiesa di Cegni dove, pur non essendo persona particolarmente religiosa, prestava il suo contributo di cantore; una sua esecuzione del *Tantum ergo* fu richiesta anche dal parroco di Belnome in cambio della concessione a tenere il ballo in paese⁴¹³.

L'orientamento professionalizzante di Jacmon, ma anche le stesse caratteristiche della fisarmonica che mantiene un'intonazione fissa, richiedevano

411 M. Buscaglia, cit.

412 P. Ferrari, "Jacmon" di Cegni, cit.

413 Ibidem.

ormai che anche il piffero fosse il più possibile standardizzato nelle misure e nella qualità. Se infatti i pifferi prodotti da artigiani diversi, non tutti parimenti dotati di mezzi e abilità tecniche (gli strumenti migliori erano rimasti quelli ottocenteschi di Cantalupo), potevano presentare differenze nelle misure e nell'intonazione risultante, a queste si poteva adattare ciascuna specifica musa con la quale quel piffero si trovasse a suonare: lavorando di temperino e di cera sui fori e provando pazientemente insieme, ciascuna coppia poteva formare un duo in sé accettabilmente intonato, ma non necessariamente intonato con un altro piffero o un'altra musa. Con le fisarmoniche prodotte in serie, che garantivano prestazioni costanti ma non modificabili, questo non era più possibile, e non poteva che essere il piffero a standardizzarsi a sua volta per suonare in modo ottimale con il nuovo alleato. Era quindi necessario per Jacmon trovare un artigiano la cui capacità e affidabilità fossero all'altezza dei suoi obiettivi professionali.

La soluzione a questo problema, non sappiamo dopo quante ricerche, si realizzò lontano dal cuore montano delle Quattro Province, proprio grazie alla frequentazione delle valli genovesi. A Cicagna, crocevia sul fondovalle della Fontanabuona già associato al Draghino e non lontano dalla famosa Uscio, dove anch'egli suonò, Jacmon fece amicizia con un artigiano specializzato nella riparazione dei clarinetti da banda, assai praticati sulla Riviera: Niccolò Bacigalupo detto "*u Grixu di Sciamelin*" (il Grigio della famiglia degli Sciamellini, 1863-1937), che aveva passato una ventina d'anni in Perù dove la famiglia commerciava generi alimentari, prima di rientrare a Cicagna nel 1900 e lavorarvi come perito agrario e riparatore di strumenti da banda, e sposare poi una donna di Favale assai più giovane di lui⁴¹⁴. Considerando la giovane età in cui era emigrato, sembra difficile che il Grixu abbia potuto apprendere molto delle tecniche di costruzione già prima del

414 Viarengo, *Quel legno...*, cit.; id., Il piffero, la danza, la festa, in *Il piffero in Fontanabuona*, cit., p. 41-53. In varie pubblicazioni il soprannome dialettale di Bacigalupo è trascritto "Grixiu" per influenza della grafia storica del genovese, ma di fatto la seconda *i* non si pronuncia.

viaggio, nonostante la presenza poco più a valle del precedente costruttore e suonatore Peetrun; non è da escludere che nei suoi ultimissimi anni di vita questi abbia incontrato il Grixu, senza però avere il tempo di fungere da suo vero e proprio maestro. Il Grixu ebbe peraltro anche contatti con il Sartù di Ozzola⁴¹⁵, erede della tradizione che proveniva da Cantalupo. In ogni caso la Fontanabuona stava ormai passando a clarinetti e fisarmoniche e, scomparsi i suonatori locali come il Cüria di Pannesi, i pifferai capaci dovevano essere chiamati dalle lontane montagne di Bruggi e Cegni. Fu dunque Jacmon che convinse il Grixu a lavorare per una clientela distante, commissionandogli gli strumenti e probabilmente studiandone insieme a lui le caratteristiche più appropriate per l'accompagnamento della fisarmonica. Ma la sua bottega doveva essere frequentata anche da altri grandi pifferai quali Carlon e Giulitti: a quest'ultimo infatti il Grixu propose addirittura di stabilirsi presso di lui per diventare suo collaudatore e collaboratore, ma questi declinò l'offerta preferendo rimanere con i suoi familiari a Colleri.

Lì ha trovato uno che veniva dall'America, ma aveva soldi – ha detto –, aveva una villa: non aveva nessuno, e lui faceva i pifferi, *u gh'ea pasion a fa i pifferi quello là*. E ci ha detto con mio papà: «Se vieni a abitare qua, tu fai il collaudatore, io li faccio, ti pago, dormi qua nella villa, se muoio prima io è tutta tua.» Mio papà non aveva una moglie né niente allora, però aveva ancora i genitori, cioè la mamma era morta, «avevo ancora mio papà: mi spiaceva, e non sono andato». Se no magari...⁴¹⁶

Jacmon, come in seguito il suo successore Ernesto, si incaricò di portare e rivendere i nuovi pifferi agli altri suonatori di valle Staffora e val Curone, applicando le stesse capacità mercantili con cui trattava di bestiame o di feste (sembra che Ernesto fosse particolarmente astuto nel tenere per sé gli esemplari meglio riusciti e cedere invece a suonatori meno capaci quelli leggermente difettosi, come d'altronde era naturale). I pifferi venivano commissionati per posta e ritirati da Jacmon o

415 Stombellini, conv.

416 Giovanni Tagliani di Colleri parlando del padre Giulitti, intervista.

Ernesto quando venivano in Fontanabuona per suonare. Nacquero così "i Cicagna", cioè i pifferi costruiti dal Grixu, che avrebbero costituito per molti decenni la colonna portante di quasi tutti i suonatori. Così gli antichi legami commerciali e sociali fra il Genovesato e i monti più interni delle Quattro Province, dopo i tempi del Draghino e quelli del Brigiotto, si rinnovavano anche ora nell'epoca dell'automobile, come può ben testimoniare un abitante di Uscio:

Il primo dell'anno, mi ricordo sempre, del '54-'55. Andavamo a trovarlo [Jacmon], perché era già anziano... E noi poi siamo arrivati, siccome il paesino di quello lì [Cegni] era un po' lassù alto, siamo arrivati a giù, c'era la neve e non siam potuti andare su: siamo arrivati dopo Varzi, si scende giù nel fiume e si traversa. E ci siamo andati, *u gh'èa suo zio, u Patta, u Renij e Ritrovi e mi*: eravamo in cinque [...] Mi ricordo che *u gh'ea* l'Aprilia, la macchina: a andare su siam passati dalla parte di Serravalle di là, e per tornare indietro siam tornati di qua, ma la strada l'avevano appena segnata, per scendere giù a Ponte Organasco e per traversare per venire di qua. [...] Io mi son sposato poi al Brallo. E l'avevo conosciuta proprio quella sera lì che ero andato con loro.⁴¹⁷

Nostalgie della musa

Nonostante il suo lungimirante investimento sulla fisarmonica, Jacmon, che aveva fatto l'esperienza di suonare con l'anziano maestro Creidöra, ebbe ancora molte occasioni di esibirsi in coppia con la musa, come esprime uno dei vecchi stranot:

Musa di pelle, pinfio di legno nero,
chi mi fa cantare l'è Giacomon di Segno!⁴¹⁸

Tra gli anziani delle alte valli, infatti, il vecchio suono familiare rappresentava

417 Adriano Gazzo di Uscio, intervista.

418 Citelli - Grasso, *Canti e musiche...*, cit.

l'attaccamento ad una tradizione di cui ormai molti cominciano a percepire l'immimente tramonto, nei contesti sempre più trasformati dell'economia moderna.

U m'còntè Giulitti che è andato a suonare in un posto che j an piò un fiò ch'u dovè sunà a müza. Lii gh'era Giolitti, e la musa accompagnava, ma un giovane che lui non ha mai suonato, ma... per sunà a müza a t'bunfi, pö te schisi... Ma cul fiò là i veij undz'ur e l'ea za stüfo. U gh'dizè con Giulitti «Eh, mi son stüfo...» e lü u gh'dizè «tazi che pö i n'pago». Vegna mezanötte, eh intu bon de ra festa, pö capì... Era su nel Genovese, in qualche posto che non ricordo. A vegna un botu... l'è vgnì ancù, u gh'a dito o «barba», o «zio», mi non so, o «Giulitti» o «Angelo», sa pös pasà quella porta ch'è ancò na vota.⁴¹⁹

Una festa con piffero e musa è ricordata nella seconda metà degli anni Venti a Carrega:

Avevano fatto una festa del vent... c'era già il Fascio, in questo bosco prima di arrivare al cimitero, una festa che è negli annali della Provincia di Alessandria: c'era quelle donne lì di Connio, una sorella di mia nonna, il famoso Griffò... Era venuto su il prefetto che dovevano far la strada, e han fatto 'sta festa in 'sto bosco, e poi han detto giù a Alessandria che una cosa del genere...! Pinfio c'era Jacmon.⁴²⁰

Molto suonò Jacmon con l'ultimo grande musista, Carlo Musso (1873-1956) detto "Carlaja" o "Pregaja" perché abitante nella frazione di Pradaglia presso Fabbrica Curone. Lì Jacmon lo raggiungeva per provare insieme in previsione di qualche trasferta in cui fosse richiesta la musa. Carlaja è ricordato come un uomo di carattere allegro, amante di scherzi, compagnie e osterie:

Giocavano a carte non si sa dove col suo compagno, a scopa o a tressette penso. Ha sbagliato a giocare una carta e quello là gli ha detto brutte parole, no? Lui è stato un po' lì, c'aveva il bastone: *tab!* una bastonata

419 "Mi raccontava Giolitti... Hanno assoldato un ragazzo che doveva suonare la musa.... Per suonare la musa soffi, poi schiacci... Ma quel ragazzo lì, arrivano le undici ed era già stanco. Diceva a Giolitti: «eh, io sono stanco...» e lui gli rispondeva «taci, che poi ci pagano...». Arriva mezzanotte, sul più bello della festa, capisci... Arriva l'una, è venuto ancora da lui e l'ha chiamato «zio», non ricordo, o «Giolitti» o «Angelo», gli ha chiesto se poteva passare da quella porta ancora per una volta" (D. Tagliani, cit.).

420 S. Crosetti, conv. Il ballerino Silvio Bozzini "Griffò" compare in un filmato girato al Connio negli anni Ottanta.

sulla testa. E quello là si è messo a chiamare i testimoni:

«Testimoni, testimoni!»

«Testimoni che l'ho preso!...»⁴²¹

In un'altra versione dello stesso aneddoto:

Pierino di Serra gli faceva i versi, lo scherzava, poi scappava perché era giovane. Quando ci è arrivato a tiro, col bastone *bom!* ci ha dato una bastonata. Allora quello là sente la bastonata, che ci faceva male:

«Testimoni, testimoni che ci ha dato la bastonata!»

E il Carlaja ci ha fatto:

«Testimoni che l'ho centrato!»⁴²²

*To nòno l'ea un fùuèin pcinèin, no?, u pianzè; e alua u gb'dava u digòn dee pé imbucà da ciùciò, cuzè almèn u taziva.*⁴²³

Sempre a Carlaja è attribuito un aneddoto peraltro diffuso nei paesi tra val Borbera e valle Staffora riferendosi di volta in volta ad un abitante del posto che in qualche modo si distinguesse per carattere ed originalità⁴²⁴, come nel caso dell'incontro con i lupi, e che ricorda vagamente quello sulla moglie del trecentesco Tofano di Arezzo⁴²⁵:

Una volta, come fosse una sera, a quei tempi, è arrivato a casa un po' carico [ubriaco], e sua moglie, Maria, non lo lasciava entrare in casa. Ha chiuso a chiave.

Allora lui cos'ha fatto? È venuto giù per la scala, che era una scaletta non tanto lunga, ha preso una *seppa*, è andato su per la scala, l'ha chiamata e le ha detto «*Alora mi a m'masu!*». L'ha mollata giù per la scala, e intanto che rotolava giù «*Ohi ohi ahi!*» si è messo a urlare.

Lei: «*Oh, a s'masa dabon!*» ed è andata fuori per andare a vedere.

Lui dentro, l'ha chiusa fuori!...⁴²⁶

421 Lorenzo Musso di Ponte del Molino, bisnipote del suonatore, conv.

422 Sergio Agosti "Sergione", conv.

423 "Tuo nonno [cioè il figlio di Carlaja] era un bambino piccolo, e piangeva; allora lui [Carlaja] gli dava l'alluce in bocca da succhiare, così perlomeno taceva" (Angelo Lerta di Pradaglia, conv.).

424 Roberto Ferrari, cit.; Giovanni Franco, conv., a proposito di un uomo sposato di Cerendero che andava troppo spesso a trovare una donna di Gordena.

425 Narrato anche da Giovanni Boccaccio, *Decameron*, settima giornata, novella quarta.

426 "«Allora io mi uccido!»; «Oh si uccide per davvero!»" (L. Musso e A. Lerta, conv.). La *seppa* è un grosso ceppo di legna prodotto dalla base di un albero segato.

Carlon d'Pragaja – i sunadù, i buè i buè pö i s'inciuchiva, no? E pö u 'ndeva a cà, u gh'ea a so dona, se ciamea Maria: «Maria, vent'a dvere, vent'a dvere!», e lé ghe dzeà «ven a cà prüma, ve' indré a cà prüma!», e η'gh'é mija nac a dvere. «Ah séi? Alù u m' masu!» u gh'a diciu. E lì cuntra a scoa u gh'avea na sëppa, l'a cacià giü pea scoa. E lé l'è stacia zversa, no?, a bragia «oh e me omu, oh e me omu!». Esce, e lü «ho truà na sëppa...»: quando s'è acorta dice «oh!...» [ride] J ea persunagi, ma j ea persunagi un po' in gamba d'na vota, eh!⁴²⁷

Oltre alla sua collaborazione con Jacmon, Carlaja formava coppia stabile e affiatata con un altro validissimo pifferaio del vicino paese di Gregassi: Carlo Agosti (1859-1949), detto "*Carlon*" per la sua figura molto robusta e tarchiata, curiosamente inversa a quella dell'alto e magro Carlaja: un fatto che doveva conferire una certa connotazione comica alla stessa formula dei loro due soprannomi, "Carlon e Carlaja", accostati quasi come quelli di una coppia del cinema o dei fumetti; dovevano essere loro i suonatori ricordati come "l'articolo *il*" a Volpedo, lungo l'itinerario fra l'alta valle e il Tortonese, dove fino agli anni Quaranta "*i müzëtta*" occasionalmente passavano suonando per le vie, alché qualche paesano poco interessato alle tradizioni dei monti commentava scherzosamente che essi inducessero la pioggia⁴²⁸. La loro immagine a Volpedo era forse già stata ritratta nel 1894 dal grande pittore Giuseppe Pellizza, che sullo sfondo della pastorella con le sue pecore della tela *Speranze deluse* lascia intravedere un corteo matrimoniale aperto da due suonatori che, dagli atteggiamenti dei corpi, potrebbero essere un piffero e una musa. La congettura che si tratti proprio di Carlon e Carlaja, che in effetti suonavano anche in occasione di matrimoni, è corroborata dalla statura assai diversa dei due, particolare altrimenti immotivato per due figure secondarie della scena. La presenza di un matrimonio con suonatori di piffero e musa indica, insieme al vestito

427 "Carlone di Pradaglia – i suonatori bevevano, bevevano e poi si ubriacavano: poi tornava a casa, c'era sua moglie, si chiamava Maria: «Maria, vieni ad aprire!», e lei gli rispondeva: «torna a casa più presto!», e non è andata ad aprirgli. «Ah sì? Allora mi uccido!», le ha detto. E lì contro la scala aveva un ceppo, l'ha buttato giù per la scala. E lei è rimasta sconvolta, grida «oh, mio marito!», esce, e lui «ho trovato un ceppo...», quando s'è accorta: «oh!...» Erano personaggi, ma personaggi un po' in gamba di un tempo, eh!" (Armando Forlino di Giarolo, 1929-, intervista con la collaborazione di Davide Forlino e Maura Forlino).

428 Maddalena Lugano (1920-2011) di Volpedo, conv.; Marcello Berillio (1934-) di Volpedo, conv.

bianco della sposa, una certa agiatezza (evidentemente i sentimenti della pastorella delusa sono stati trascurati per motivi di ceto, un tema sociale che a Pellizza interessava rappresentare) e magari un loro legame con l'alta valle, dove gli strumenti erano, come a tutt'oggi, assai più praticati e conosciuti⁴²⁹. I rapporti di Carlaja con la bassa valle continuarono dalla metà degli anni Trenta, quando per un buon decennio visse con tre dei suoi sette figli in una cascina vicino a Viguzzolo⁴³⁰, da dove portava il latte delle caschine alla vendita in via Emilia, l'arteria centrale di Tortona; in séguito prese la pensione e rientrò a Pradaglia.

Alla Selva tutta la vita ballavamo con tutti, sempre coi pifferi, e allora *u gh'era e Plouj*, era di Gregassi mi sembra, suonatore di piffero, era già più vecchio di me... *Carléin*... Noi [lo chiamavamo] *Plouj* perché *u gh'avea na pansa grossa paregia: plouj*, pelle grossa. È tanto neh che è morto. Però poi ce n'erano altri pifferi, che venivano invece dalla parte della Rocchetta Ligure, ma quelli ci venivano perché erano amici di gente di Restegassi... La masurca, il valzer, tango, coi *müzzetta*, si chiamavano *i müzzetta*, con la fisarmonica. Quand *ch'u gh'era e Plouj u gh'era a müzza*, sì [veniva] da *Pragaja*. Suonavano e robe svelte, molto veloci, ma io non so dire il nome; c'era la *Migliavacca*... I valzer mi sembra di no. Neanche la mazurca. E gighe, e *pö ste ballu* veloce. A *piaunna i feva*, a *piaunna*.⁴³¹

429 In effetti due anni prima del completamento del quadro, il 27 febbraio 1892, si registrò il matrimonio fra un Emisio Bedini, nato a Bibbiano e residente a Volpedo ma dal cognome diffuso in una stirpe di mugnai della zona di Fabbrica, e una Ardita Capello di Montacuto, paese prossimo a Gregassi e Pradaglia (Archivio comunale di Volpedo, ricerche di Ettore Cau e di Patrizia Bedini; Il sonoro di un quadro: i canti e le musiche del matrimonio tradizionale in val Curone, con Claudio Gnoli - Eleonora Cosmelli - Fabio Paveto - Claudio Cacco, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/CF9WJ6KSH0c 2014-); considerato che la sposa è in testa al corteo insieme a un uomo e non in coda, è possibile che la scena la ritragga già sposata e diretta col marito alla nuova abitazione dopo la cerimonia e la festa, sempre accompagnati da suonatori e invitati (Marianosa Fascetto, conv.); il trasferimento della compagnia con i pifferai dalla casa della sposa, dove si festeggiava, a quella dello sposo, dove si sarebbe abitato, era abituale nella zona di Corbesassi (Arturo Buscone di Corbesassi, 1930-, intervista).

430 Probabilmente la cascina *Briüzza* (Bruciata) ubicata a nord di Tortona in direzione di Pontecurone (Marino Musso di Pradaglia, 1929-, nipote del suonatore, intervista; Fascetto, conv.).

431 Rina Angiolini di Selva Superiore (1925-), intervista con la collaborazione di Barbara Zuccarelli.



Carlo Agosti "Carlone" [seduto al centro] in una foto di famiglia (archivio F. Paveto)

Carlone e Carlaja suonarono dunque per diversi decenni, animando carnevali, matrimoni e altre feste fino alla prima metà del Novecento in molte località delle valli Curone, Borbera e Scrivia: "in mezza Luna", come dicevano con orgoglio; sono ad esempio ricordati ad Agneto in occasione della festa di matrimonio di un figlio di Carlone⁴³². Il piffero di Carlone suonava in fa come quelli vecchi per accompagnarsi alla musa di Carlaja, che restava comunque complessa da accordare: tanto che ancora da anziani i due, al momento di provare a casa di Carlone, finivano spesso per discutere animatamente, anche per effetto del vino che avevano consumato:

Era sempre una musa che non rendeva tanto bene... [L'intonazione] era sempre da rifare, e nonno Carlone lo aiutava, perché lui *u l'era ordinò*, ma Carlaja *u l'ea mija* tanto... Poi quando bevevano, che suonavano... Un po' di dare un po' da bere perché era arsura a suonare, no, quindi dovevano

432 Fabio Paveto, A suonare in mezza luna: Carlone e Carlaja, in *Dove comincia l'Appennino*, cit., appennino4p.it/carlon, 2008-.

bere un po'. Dovevano rifarla insieme, Carlon aiutava Carlaja, per mettere tutte quelle [ance] lì, e allora il nonno Carlon era quello che... Poi insieme qualcosa combinavano. Io ero bambina...

Poi si bisticciavano perché quella musa non andava a posto, allora il nonno Carlon «Ma dai, tira fuori questo quil», come a dire questo suono, e lo stimolava. Carlaja lui se le sentiva da nonno Carlon, perché insomma questa musa *a l'éa* una pelle di capra... Era di Carlon, l'ha fatta nonno Carlon con Carlaja che doveva suonarla: mi ricordo *tüti quei curnètti*, quelle... Tutto a orecchio.⁴³³

Andavo già a ballare, poi allora si portava il lutto e m'han fatto stare a casa tre mesi [dopo la morte di mio nonno] che io soffrivo... Io non mi ricordo che lui andava a suonare quando ero ragazza, non suonava già più, perché era vecchio, aveva la pancia; o magari suonava davanti a casa ma faceva fatica, allora suo figlio, mio zio, lo prendeva un po' in giro: «Ma non sei più capace!». Però andava, è andato anche a Roma a suonare... *Lii* e Carlaja... Carlaja veniva sempre su, eran sempre un po' ubriachi. Andavano a suonare in giro, stavano via delle settimane, arrivavano a casa non avevano più né soldi né... Quello che guadagnavano strada facendo avevano già speso... Poi lui era tirchio mio nonno, li nascondeva i soldi; non aveva neanche il portafoglio, aveva un sacchetto di stoffa: veniva dentro e li nascondeva, perché mia nonna glieli prendeva, e lui non voleva. Poi quando è morto, lui non parlava più, e faceva segno con le dita al figlio che erano sotto, ma non abbiamo capito dove, da qualche parte li ha nascosti, però mio zio ha detto che lui non li ha trovati...

Poi andavano nella val Borbera, giravano, andavano tanto, tanto... E mio papà si è sposato a Carrega perché mio nonno andavano a suonare. Lo seguiva, lui gli piaceva per ballare. Le donne di Agneto: «*Oh, quand ch'u vgniva to msé a sunó!*... A Carnevale son 'rivati là a suonare, e c'è la fontana, c'è un po' di piazza. E lì si son messi a suonare. E 'ste donne han messo su gli agnolotti a bollire [ride], poi «andiamo a prendere l'acqua fresca», arriviamo alla fontana, si son messi a suonare, noi *si* siamo messe a ballare. Due sorelle. E poi una dice: «*Uh, i raviö'!*» «*Va' a vedere, va' a vedere!*» «*Vagh te...*», io intanto ballavo. Quando siamo venute su i ravioli sembravano la cosa da dare alle mucche: oramai erano tutti disfatti. Avevano anche dei parenti a mangiare. «*Oh, u papà u m'massa!*... Cosa dobbiamo fare?!» Suo papà ci ha detto che il parente era

433 Giulia Agosti di Gregassi (1932-), nipote di Carlon, intervista.

di Montebore. «Abbia pazienza, *mi gb'o dei figli che...*» Meno male che avevamo un salame in casa: si sono mangiati il salame. A Agneto parlano sempre di pifferi. C'era uno che m'ha detto «Ah, se mi dicessero che viene ancora Giuvanein a suonare una volta il piffero poi muoio, io accetto subito». ⁴³⁴

Anche di questi due suonatori si ricorda il gusto per le compagnie festose alternative al lavoro quotidiano, raccontando che Carlon amasse così poco la terra da lavorare che se vedeva della terra se ne allontanava ⁴³⁵. Tuttavia questa inclinazione non toglieva loro la *cognizione* di quali momenti e luoghi fossero più o meno opportuni per fare festa:

Lì a Garadassi [...] venivano su da Brentassi suonando. Ma era di notte, mezzanotte... Carlon e Carlaja, e poi c'era un po' di gente di Brentassi. C'era uno di Brentassi che quando sono arrivati lì dalla chiesa voleva che suonassero. E mio nonno ha detto «No, non suono. Qui non si suona.» Non voleva disturbare il prete. Quello là lo faceva per farcela un po' al prete di Garadassi, no?... [ride], ce l'aveva un po'. Allora ci ha detto «no, quelle cose lì non le faccio». ⁴³⁶

Se il robusto pifferaio di Gregassi ebbe radici e abitudini più popolari e semplici di quelle del prestigioso Jacmon, che a differenza di lui conosceva anche il repertorio adatto alle celebrazioni religiose, non minori dovettero però essere il suo estro musicale e la sua notorietà nella zona centrale della tradizione. Oltre che con la musa egli si accompagnò anche col fisarmonicista compaesano Ottavio Agosti "*Tavien*". Suo figlio Giovanni Agosti "*Giuvanein*" (1898-1945) continuò a suonare lo strumento tradizionale nelle feste sul territorio.

Se nei paesi alti era la passione dei nostalgici, nelle città il duo di piffero e musa costituiva invece una curiosità di interesse folcloristico, che meglio della fisarmonica rappresentava l'immagine stereotipata dei montanari rustici. È infatti insieme alla musa che negli anni Trenta il pifferaio (Carlon, Jacmon, Fiorentin) viene richiesto ad

434 Bruna Agosti di Gregassi emigrata a Garbagna (1931-), nipote di Carlon, intervista.

435 Fiorentino Agosti "*Fiori*" "*a Sùrnia*" di Gregassi (?-2013), intervista

436 M. Musso, cit.

esibirsi perfino a Milano⁴³⁷, o a Voghera, Tortona, Novi Ligure perché figurì insieme ad un grande numero di pastori e altre comparse nei presepi viventi allestiti durante le feste natalizie. Tali manifestazioni vengono ideate per iniziativa di don Luigi Orione, il sacerdote nativo di Pontecurone molto attivo in attività benefiche e di cura di poveri e disabili, che gli avrebbero valso il titolo di santo.

È in questo contesto che una bella foto ritrae Jacmon insieme alla musa del Pillo nella spianata antistante l'Istituto agrario Gallini di Voghera, dove il giorno di Santo Stefano il presepe si radunava per sfilare per le vie del centro cittadino⁴³⁸; pur con qualche concessione al ruolo di pastore musicante che doveva ricoprire nel presepe, il pifferaio non indossa anacronistici mantelli o copricapi (che è facile immaginare gli fossero stati proposti da qualche zelante organizzatore), ma un normale completo scuro a rappresentare tutt'al più sé



stesso e la realtà contemporanea di prestigioso suonatore tradizionale; e si è visto che a una celebrazione analoga a Codevilla, nell'Oltrepò di pianura, si presentò accompagnato dalla fisarmonica di Siveron⁴³⁹. Più evidente appare invece la riduzione dei suonatori tradizionali a comparse teatrali, in un costume pastorale di tuniche e copricapi a velo di foggia orientale forniti loro sul posto, nell'immagine di un presepe vivente orionino del 1946 che peraltro risulta preziosa per l'analisi dei dettagli costruttivi della musa; è una delle due occasioni in cui a portare lo strumento

437 Come pare sia avvenuto a Jacmon e Carlaja (T. Forlino, cit.).

438 Ventimila persone accorse ad ammirare l'iniziativa di Don Orione, *Giornale di Voghera*, 29 dicembre 1932; *Giornale di Voghera*, 5 gennaio 1933, con la foto dei suonatori, ripubblicato in I presepi viventi, un inno al Natale, *Don Orione oggi*, 43: 1973, n. 17, p. 10-11, fonti reperite da Biella.

439 Ancora negli anni Duemila e negli anni Dieci il presepe vivente della vicina Torrazza Coste ha richiesto l'intervento di musa, piffero e fisarmonica; lo stesso è avvenuto a Gremiasco nel 2013.

ormai in via di scomparsa vengono chiamati gli ormai anziani fratelli Azzaretti: Bigion al piffero e Fiorentino alla musa⁴⁴⁰.

Oltre che nei presepi viventi, il gusto per le sfilate in costume si manifesta in questi anni nelle rassegne di costumi caratteristici delle diverse regioni d'Italia, volute dal regime fascista come segno dell'identità nazionale e gestite dall'Ordine nazionale dopolavoro. Una rassegna di costumi piemontesi si svolge già a Casale Monferrato nel 1926; fra il 18-19 agosto e l'8-9 settembre 1928 si tiene a Venezia una prima Adunata dei costumi caratteristici italiani, cui farà seguito dal 10 al 12 maggio 1930 a Firenze una Rassegna nazionale del canto in coro e della danza. A questi eventi non ci risulta abbiano partecipato rappresentanze del territorio delle Quattro Province.

Ma sempre nel 1930 una grande rassegna folcloristica dallo spirito simile viene organizzata in occasione delle nozze, programmate per l'8 gennaio al palazzo del Quirinale di Roma, fra il principe Umberto II di Savoia e Maria José del Belgio, destinati ad essere i futuri sovrani del paese (cosa che si realizzerà solo per un mese del 1946, dopo di che sarà proclamata la repubblica). In ciascuna regione vengono formati gruppi folcloristici nominati a rappresentare le usanze di diverse province in una Adunata del costume nazionale la vigilia delle nozze. Una di queste è la provincia di Pavia, per la quale qualche notevole stafforino vuole che il gruppo rappresenti delle nozze di un paese dell'Appennino, ancora una volta considerate come il momento cardinale nella vita tradizionale. L'organizzazione della componente musicale viene affidata dal segretario del Comune di Pregola (che pur prendendo nome dalla località storica ha già sede nel più moderno centro di valico del Brallo) all'amico Giovanni Sala di Cegni, paese dove notoriamente si trovavano suonatori e ballerini abili:

440 Su di loro si veda il paragrafo [La via piacentina](#) (Archivio don Orione, Roma, ripubblicato in Valter Biella, *La musa delle Quattro Province*, *Utricolus*, n. 48: 2° semestre 2014, p. 29-46); il contatto con gli organizzatori dovette essere favorito da un don Pino seminarista a Tortona (Carlo Scabini "Carletto" di Pregola, 1924-, intervista).

Lì han fat 'na roba un pö tra amizi, tra me pupà e u sindgh dee Brallo. Num gh'eimu me cuzena e e me du surele che i fei tüti i bali ché, e invece a Brallo u gh'era püsè e done, e allora ha voluto far vedé ch'u cumandè 'n gruppu süstansiusu, no? Però i no figürev mancu... Me pupà, pö u gh'era Inucente, u l'era il segretario del Brallo (era Pericotti il sindaco del Brallo). Mio papà era conosciuto qui: u purtè via i mundariz, andava su nel Genovese, a Carega, Cünüu, gh'ea tüti a gènte da bat u rizzu, gh'ea e squadre, i purteiv ai riz. Cul là faceva il collocatore al Brallo, e allora si son conosciuti, e quando ci ha chiesto se vuole formare un gruppo; che poi sapeva che i suonatori migliori...: c'era u Gianelin di là: Giolitti, ma suonava come il clarinetto; qui suonava discretamente bene Pino, Pino era il mio compagno; Carlon suneiva bej, con Pragaja; [altri] l'ean tütti sunadù da strapassu... È venuta l'ora di fare quel matrimonio lì col principe, le ballerine le avevamo noi eh, perché al Brallo... allora ha detto «senti Giovanni, fammi fare almeno un po' di comparse anche per me: sono il sindaco, c'ho qui tutte le ragazze...» Lui c'ha mandato le sorelle, una era del '06 e l'altra del '04, erano in gamba a ballare quei balli lì, e loro al Brallo non tanto, allora ci ha detto «fammi venire qualche ragazza, prenditi in mano tutto tu, pifferi...» Allora mio papà ha preso Jacmon e Pradaglia: c'era Pradaglia eh a suonare la musa... Dall'alta montagna è andato giù soltanto Jacmon e Pradaglia. Il Pillu l'ea un po' 'n sunadù da strapasu eh, sì suonava, ma Pragaja era in gamba a suonare...⁴⁴¹

Di Colleri ce ne sono andate due: Assunta e Tagliani Rosa... Sala Rosa, lei è Tagliani però il marito era Sala. Che sarebbe la mamma della Graziella che abita laggiù... Due di Colleri e due, non so chi sono, del Brallo oppure Valformosa... Hanno fatto lo sposo e la sposa, poi hanno ballato anche la giga. Hanno premiato gli sposi questi, mi sembra, però gli altri no, non sono stati premiati.⁴⁴²

Al Brallo vengono dunque radunate decine di giovani fra i quali vengono scelti per presenza e capacità di ballerini coloro che faranno parte della rappresentativa, cui si unirà anche qualche esperto ballerino esterno di Cegni, Bruggi e dintorni. Una

441 "Hanno fatto una cosa un po' tra amici mio papà e il sindaco del Brallo. Noi avevamo mia cugina e le mie due sorelle che erano capaci di fare tutte queste danze, mentre a Brallo c'erano più donne, allora ha voluto mostrare di essere alla testa di un gruppo consistente, però [quelle del Brallo] non reggevano neanche il confronto [con quelle di Cegni]... A Carrega, Connio c'era tutta la gente per la battitura del riso, c'erano i gruppi che lui portava [a lavorare] in risaia" (A. Sala, figlio dell'organizzatore Giovanni, cit.); gli altri suonatori citati sono Angelo Tagliani "Giulitti" di Colleri (vedere il paragrafo [La via piacentina](#)), Pino Brignoli di Cegni, Carlo Agosti "Carlon" di Gregassi e Carlo Buscaglia "Pillo" di Cegni.

442 Iride Tagliani, intervista.

coppia di "sposi" (la 17enne Assunta Tagliani di Còlleri e il 27enne Giovanni Pericotti del Brallo, di cui fu poi sindaco) e il loro talamo di pagliericcio con la dote della sposa vengono caricati in sella a tre mule, e fatti accompagnare da due "testimoni", da una folta schiera di "invitati" in abito tradizionale, da alcuni mulattieri varzesi⁴⁴³ incaricati di fornire e condurre le mule (Giorgio Carosio, che impersona anche il padre della sposa, Antonio Poggi e il venditore di bibite Giovanni Cicala "Nani"), e naturalmente da un duo di veri suonatori di piffero e musa.

Di quest'ultimo ruolo si incaricarono Jacmon e Carlaja; secondo qualche testimone in un primo momento sarebbe stato invitato anche Carlon, ma avrebbe declinato forse preoccupato dall'occasione troppo solenne, dal lungo viaggio o dalle spese che avrebbe potuto comportare, mentre Giulitti di Colleri, che apparteneva proprio al Comune di Pregola, avrebbe rifiutato per ragioni ideologiche⁴⁴⁴. In ogni caso, il pifferaio di Cegni e il musista di Pradaglia rappresentavano egregiamente i suonatori allora in attività.

Suonava tanto ben: l'hanno chiamato anche a Roma. Allora era una novità, adesso... Qui [a Fego] ballerini famosi non ce n'è mai stati. Una a Vendemiassi, si chiamava Caterina come me. Quella lì c'è andata. Io ero ancora piccola, ne parlavano di quella signora lì. [Sono andati] come una piccola compagnia. Adesso ci si fa le gite e tutto, ma allora... Hanno preso il treno a Voghera. Allora si partiva da Voghera, adesso c'è i pullmann e tutto, ma allora... Da Varzi c'era il trenino, adesso l'han tolto. Basta che non verrà ancora buono... Io non ci sarò più.⁴⁴⁵

Dalle diverse località della valle, ballerini, canterini e suonatori convergeranno a Varzi, dove sono immortalati in una fotografia che li vede tutti schierati davanti al

443 I mulattieri varzesi, come il famoso *Camaradon*, intrattenevano rapporti frequenti con i paesi dell'alta valle dove il carbone da loro trasportato veniva prodotto nelle carbonaie costruite nei boschi. I carbonai restavano sul posto più giorni e il cibo era portato loro da ragazze dei paesi (M. Buscaglia, cit., che svolse questo ruolo), proprio come la Margherita della canzone *Tri bei giuvin*: "Si l'è rivaa la Margherita, | si l'è rivaa cul diznà | e l'à stendiù' il mandì nsul'erba, | oh tri bei giuvanié dezne!"

444 G. Tagliani, figlio del suonatore, cit.

445 Maria Caterina Daglia di Fego (1914-2013), intervista.

municipio, con i tre muli e al centro il console fascista di Varzi⁴⁴⁶. Di qui la bizzarra carovana si spostò in treno a Voghera e Pavia, dove effettuò delle soste di rappresentanza, quindi Milano e Roma. Le loro vicende si possono seguire attraverso i giornali di quei giorni, seppur filtrate attraverso il linguaggio retorico dell'orgoglio nazionale che impregnava obbligatoriamente le pubblicazioni sotto il regime fascista.

Roma, 1 gennaio, notte

[...] Sono state emanate le norme per il viaggio e il soggiorno a Roma dei gruppi che parteciperanno al corteo dei costumi. Su alcune delle principali linee si renderà necessaria l'organizzazione di treni speciali. Il corteo, che passerà dinanzi ai Principi nel pomeriggio del giorno 7, farà una prova di sfilamento il giorno precedente. Alla grande adunata la Sicilia parteciperà con le rappresentanze di tutte le sue province. [...] ⁴⁴⁷

Il gruppo folkloristico della nostra provincia, organizzato dal Dopolavoro provinciale, per far parte del caratteristico corteo che si svolge oggi a Roma, scese dalle montagne dell'Oltrepò – da Pregola precisamente – sabato nel pomeriggio, facendo la sua prima tappa a Voghera. Tutta la cittadinanza si riversò nelle strade ad ammirare i costumi pittoreschi. Il gruppo preceduto dalle cornamuse, sfilò in via Emilia riempiendo la città di sana allegria. Ammiratissimi furono i cori caratteristici della Val Staffora eseguiti con voci poderose e maestria. Portatosi il corteo al Municipio, ove ebbe luogo un ricevimento lo salutò brevemente l'ing. Zucchi, Podestà di Voghera con vibranti parole d'occasione: assistevano tutte le autorità cittadine. Alle 17 ripartiva alla volta del capoluogo.

Pavia l'aspettava con insolita curiosità. Alle 20 già piazza della Vittoria era colma di folla quando il gruppo, in un pittoresco ondeggiare di palloncini alla veneziana si fa pronunciare dalla nenia delle zampogne e dei pifferi⁴⁴⁸. Precedono le donne, belle ragazze della montagna variopinte

446 La foto è stata pubblicata in varie sedi, e a tutta pagina in Debattisti, *Storia di Varzi*. 4, cit., p. 184.

447 *Corriere della sera*, gennaio 1930.

448 Questo e altri passaggi riportati più avanti sembrano riferirsi a più di una coppia di piffero e musa. In effetti nelle vicinanze di Pregola sarebbe stato possibile convocare, oltre al citato Giulitti, anche i fratelli Azzaretti, che potrebbero aver partecipato almeno a qualche fase. Tuttavia nella foto alla partenza da Varzi si vedono solo Jacmon e Carlaja, e non ci risulta alcuna prova né ricordo della partecipazione di altri suonatori, come confermatoci da Andrea Sala che conosceva anche gli Azzaretti.

di scialli e costumi adorni: portano ciascuna un cestello di vischio, si tengono a braccia in catena leggiadra. Seguono i giovani che accennano cadenze paesane al suono degli strumenti classici della montagna, portano cappelli caratteristici e calzoni a mezza gamba, panciotti bianchi e ornamenti a fiocchi. Su tre muli, ecco la ricostruzione del corteo nuziale dei nostri monti: sul primo è la sposina in bianco; grazioso visetto di madonna pastorale, ha spille d'oro e collane, ed è seduta in groppa tutta compunta. Tiene la cavezza del mulo lo sposo, giovane aitante dal volto chiaro e sereno, una figura di quelle che si vedono sulle tele antiche e non par quasi del nostro secolo. Sul secondo mulo è il letto che affardellato sul basto porta tutta la ricchezza della dote e al terzo mulo i pifferai di festose note riempiono il corteggio. La folla è in ammirazione e si fa tutt'attorno al gruppo accompagnandolo in trionfo al Broletto. Ove nel salone, presenti molte autorità governative, fasciste e civili della città e molti invitati fra cui distinte signore, il Podestà [...] saluta i valligiani commettendo il saluto di Pavia per i Principi Sposi. È molto applaudito. Mentre si serve agli ospiti un rinfresco, le zampogne riprendono a sospirare e i pifferi a modulare vecchi motivi tradizionali. Si improvvisano balli montanini fatti a quadriglia⁴⁴⁹ con grazia e garbo d'antica creanza paesana e un coro maschile a voci che rammentano i bivacchi delle forre e i focolari spersi in cima ai monti alza solenni canti d'amore, tristi e appassionati, carezzevoli d'ingenuità. Sono le 20,45 quando il gruppo esce ancora sulla piazza. La folla si è raddoppiata e per il corso Cavour fino alla stazione si accalca numerosissima come nelle grandi occasioni. L'apparire del piccolo corteo preceduto da un plotone di vigili che gli fanno a stento il passo, dal Segretario Provinciale del Dopolavoro De Angelis e dal Console Leveratto Mangini, che è stato il più prezioso collaboratore per l'invio della rappresentanza al corteo folkloristico di Roma, suscita entusiasmo indescrivibile. Specialmente le donne del popolo vanno in delirio e spesso scoppiano applausi per tutto il corso. Davanti al Politeama e al Kursaal la folla si è fatta tribuna dei marciapiedi antistanti e s'infittisce in visibilio d'esclamazioni: «Salutateci il Principe» dicono delle donne: «Guardali belli» dicono tanti altri. Anche alla stazione c'è gente e bisogna dire che la partenza è quanto mai emozionante per i nostri amici del varzese che ormai non nascondono di essere stanchi: discesi alle prime ore del mattino dalle più lontane frazioni a Pregola, qualcuno di loro ha visto per la prima volta Voghera e Pavia. Che sarà a Roma? C'è un grosso zampognaro⁴⁵⁰ con la pelle classica ai

449 Presumibilmente la giga a quattro.

450 Dovrebbe trattarsi di Carlaja, che aveva in realtà 56 anni ed era più alto che "grosso".

fianchi e il cappello a pan di zucchero che ci sorride felice: è il tipo da Presepe, di quelli che abbiamo visti da ragazzi scendere alle città nelle vigilie dei Natali lontani. Non aspetta che di essere a Roma e pare un giovanotto; le sue cinquanta primavere sono gagliarde come il sacco del suo strumento: andare a vedere il Re e il Principe è per lui il più bel dono della vita. Contenti, elettrizzati, i cinquantadue⁴⁵¹ montanari dagli occhi sereni, dai quadrati petti, dai costumi infuocati dai colori ardenti, ci danno la più dura lezione: non vi è tra noi giovinezza più sana, e la nostra gioventù non è più bella di loro. A guardare gli occhi e le bocche di queste giovani buone, pure come la montagna avvezza all'intimità col cielo, c'è qualcuno che crede ancora all'amore delle fiabe; quello senza menzogne e senza ombra.

Pavia a sera è ancora animata: ovunque nella scia del piccolo corteo si parla del Principe che va a nozze e di Roma ove tutto il popolo d'Italia è rappresentato ed è presente, ove anche Pavia avrà il suo nome tra i cento e cento paesi che ai Principi ieri hanno gridato la poesia della verace fedeltà rurale.⁴⁵²

Una volta partita la comitiva, chi rimane continua a vivere l'avvenimento mondano tramite diverse iniziative concomitanti: il professor Archia Poderini, presidente dei Volontari di guerra, tiene una conferenza sul tema *Nozze di Principe* all'Istituto di cultura fascista di Pavia e nei giorni successivi a Voghera; il testo è pubblicato dal *Popolo di Pavia* in prima pagina, a fianco della cronaca qui sopra riportata. Un film ufficiale delle nozze della durata di circa 2 ore, compresa la sfilata delle province, è proiettato nei giorni successivi anche a Milano e a Pavia.

Siamo andati a Roma col cuore pieno di speranze: la gioia di partecipare al corteo del nostro Augusto Principe sposo della gentile Principessa venuta da un paese lontano, ma vicino al nostro per i passati eroismi ed i comuni sacrifici, la visione di Roma immortale pavesata per la grande occasione, lo spettacolo di tante cerimonie alle quali saremmo stati presenti, ci faceva quasi sognare mentre il treno rapido ci portava alla Capitale.

451 Nella foto scattata davanti al municipio di Varzi (Debattisti, cit.) ne appaiono 40: probabilmente quindi qualcuno doveva ancora aggiungersi.

452 Omaggio pavese: la rappresentanza pittoresca del Varzese ha sfilato per Voghera e per Pavia prima di partire per Roma, *Il popolo di Pavia: la provincia pavese: organo della Federazione fascista pavese*, mercoledì 8 gennaio 1930, p. 1; questo giornale usciva tre volte alla settimana.

– Dove andremo, si pensava, non ci perderemo in tanta confusione, si accorgeranno che pure noi siamo presenti, che abbiamo portato con noi la visione della nostra regione bella per le sue pianure spaziose, per la sua montagna rude e generosa come il nostro cuore franco e leale.

Ci siamo alzati stamane, faceva freddo, ma il freddo era ben poca cosa nei confronti della nostra volontà febbrile di correre presto, più presto di questo treno che è lento per noi che siamo giunti a Roma col pensiero, appena la luce ha rischiarato le cime dei nostri monti.

Roma... ancora un'ora, mezz'ora, dieci minuti poi ecco l'ultima fermata, si scende, si forma il corteo, pifferai in testa e via alla ricerca degli alloggi che in precedenza ci erano stati designati.

La stazione è addobbata dei colori nazionali italiani e belgi, presenta un colpo d'occhio meraviglioso: le piante ornamentali, i fiori sparsi in ogni angolo ci fanno pensare che qui è sbocciata per opera di una mano fatata, la primavera in tutto il suo splendore.

E qui giungerà la bella Principessa, la sposa del nostro Principe, colei che sarà la futura regina d'Italia... per Lei questi fiori nel mattino di domani, i fiori nelle prime luci del sole, di questo sole che l'illuminava nella prima giovinezza sui colli Toscani. E noi vedremo anche Lei, nel momento di una intensa ed intima felicità vicina al suo Augusto Sposo che lo attende col cuore d'una intera Nazione che benedirà il rito.

E fervono i preparativi, nella sera, lungo le vie illuminate a giorno, sono automobili che corrono, operai intenti all'addobbo del corso ove sfilerà il corteo, balconi che si adornano di arazzi, vetrine che acquistano uno splendore abbagliante e un via-vai assordante, che ci fa pensare che tutti si muovono in fretta quasi per abbreviare il tempo che ci divide dall'alba di domani.

Siamo andati anche noi, anche noi lì ad aspettare piantati nel nostro angoluccio ospitale con gli occhi lontani, verso il portone dal quale sarebbero apparsi gli sposi. Sentiamo che il cuore diventa piccino piccino ogni minuto che passa, mentre la nostra mente segue un treno che corre per la campagna e si avvicina a noi.

Ordini secchi, le truppe presentano le armi, ci si muove, ci si pigia, vorremmo che il nostro collo potesse allungarsi per vedere meglio.

– Eccola! Eccola!... È un grido solo, poi un suono di musica, un fremito scuote la folla: Viva Savoia, Viva il Belgio, Viva la Principessa, erompono nell'aria primaverile riscaldata da un sole sfolgorante che illumina la scena meravigliosa di amore e di esultanza.

Gridiamo anche noi dilatando i polmoni con ogni forza, gridiamo la gioia del nostro cuore non più piccino, ma grande come il cuore di tutta la Nazione [sic] che oggi palpita all'unisono per la felicità della Casa che unisce in un nodo d'amore il passato glorioso di due

popoli.⁴⁵³



Manifesto della rassegna folcloristica organizzata in occasione del matrimonio del principe Savoia, 1930

Roma, 6 gennaio, notte

Continuano le giornate di splendore. La festosità della settimana nuziale si inquadra in questo trionfo di sole che mette nel cielo di Roma un indicibile senso di giovine delizia.

Dopo le emozioni della giornata di ieri, col pittoresco spettacolo dell'arrivo della Principessa Maria, dopo la luminaria che ha dato alla Capitale una scintillante veste di luce, Roma ha avuto la tradizionale baldoria della notte della Befana. [...] Le strade sono invase di gente, la circolazione minaccia di diventare sempre più un problema gigantesco.

453 E. De Angelis, *Folclore: Con il gruppo caratteristico di Pavia a Roma, La pagina del Dopolavoro, Il popolo di Pavia*, venerdì 17 gennaio 1930.

[...] Roma ha anche un'altra specialità in questi giorni. Di quando in quando per le strade ci si imbatte in strane comitive di donne agghindate in curiose fogge e di uomini in sorprendenti abiti, donne e ragazze con corpetti in panni a colori vivaci, smanicati su camiciette sboffanti, gonne ampie a pieghettature minute, e al collo catenine d'oro e medaglie e amuleti, e cerchi d'oro agli orecchi, e sul capo pittoreschi fazzoletti avvolti a giro di turbante; oppure donne ammantate di nero con la sola nota chiara del viso limitato da bende brune; oppure ragazze in sottanelle corte stampate a roselline o a stelle o a cerchietti, e un corpetto in velluto strettissimo ai fianchi, e sul capo una pezzuola candida, o un caratteristico cappello nero a imbuto, o larghe cuffie in tela inamidata o in seta con ricami e frange in oro.

E si vedono con costoro uomini con calzoni corti al ginocchio e calze bianche, la marsina in velluto, il «gilet» a ricami, un peloso cappello a cilindro in testa; oppure nervosi asciutti tipi vestiti di nero con un giacchettino corto ai fianchi e una fascia nera in seta per cintura, e una berretta a calza ricadente sopra un orecchio; oppure tipi di montanari vestiti di ruvida lana e calzati di stivaloni, con in testa una cappellina tonda ornata di piume e una gran gala di nastri sfrangiati sulla nuca.

Sembrano, uomini e donne, figure uscite dritte dritte da un museo di costumi o da un qualche trattato di storia dell'abbigliamento. Sono le rappresentanze delle varie province italiane convenute a Roma per la grande adunata del costume nazionale, che sfileranno nel pomeriggio di domani sulla piazza del Quirinale, dinanzi ai Sovrani e ai Principi, a portare il saluto di tutto il popolo italiano, nella viva espressione dei suoi innumerevoli aspetti.

È una deliziosa idea lanciata dal Direttorio nazionale del Dopolavoro, che ha avuto l'ispirazione e l'appoggio dell'on. Augusto Turati, e che è destinata a un successo grandioso. Ho assistito, oggi, a una specie di prova che si è fatta al limite di Roma, nel viale dell'Università, sotto un cielo tiepolesco, leggermente striato da nuvole candide, che metteva nel quadro oltremodo pittoresco una cornice augusta. Sono quattromilacinquecento tra uomini e donne, dall'Alto Adige alla Sicilia, dal Piemonte all'Istria, in una sorprendente meravigliosa varietà di costumi. E hanno portato con loro oltre quattrocento tra cavalli e buoi, perché varie regioni, come il Lazio, la Sardegna e la Sicilia, mandano cavalieri, e altre mandano slitte e carretti e tipici carri massicci per la presentazione di feste campagnole e di antiche costumanze. Molti di questi gruppi hanno portato orchestre e musiche di fanfare e zampogne, e molte daranno brevi tipici saggi di canzoni e di danze popolari. È la visione e la voce della Patria, in una evocazione che oggi ci ha tutti esaltati e commossi, noi pochi privilegiati invitati alla prova.

Sovrani e Principi si troveranno dinanzi a uno spettacolo indimenticabile. E il popolo, che potrà goderlo nel lungo percorso che verrà seguito dal corteo, avrà da questa adunata del costume una formidabile rivelazione della bellezza, della grandezza d'Italia.⁴⁵⁴

Il gruppo della montagna pavese viene ricevuto con gli altri anche al palazzo Reale, il Quirinale, dove qualcuno ricorda che le scarpe chiodate rendono difficile restare ben ritti in piedi come richiede il protocollo!

Roma, 7 gennaio, notte

Una giornata che non si potrà dimenticare, mai. Una visione che non si potrà dimenticare, mai.

Tutta l'Italia, nei suoi più tipici aspetti, è sfilata oggi dinanzi alla Reggia. È stata la grande rivista del popolo italiano. Pensavamo che potesse riuscire uno spettacolo bellissimo. È stato un avvenimento formidabile. Ne usciamo abbacinati e commossi.

Roma attendeva questa adunata con impazienza. Mai forse fu vista Roma così affollata nelle strade. È uno spettacolo incredibile, è una folla che dà le vertigini. Il corteo dei costumi nazionali, che aveva per mèta ideale la Reggia, aveva anche un itinerario segnato, perché il popolo di Roma e le moltissime migliaia di forestieri potessero vedere lo spettacolo. Dal viale dell'Università, il corteo doveva girare per il viale Castro Pretorio, piazza e viale della Croce Rossa, Porta Pia, via XX Settembre, via del Quirinale, piazza del Quirinale, via 24 maggio, via Nazionale, piazza dell'Esedra, piazza dei Cinquecento e piazza dell'Indipendenza.

Su queste strade la folla è cominciata ad ammassarsi in blocchi compatti fin dal mattino. Sulla piazza del Quirinale era eretto un padiglione reale addobbato in velluto rosso, e tribune erano costruite per gli invitati.

Per le 11 era annunciato l'arrivo degli araldi del corteo sulla piazza del Quirinale. Alle 11 i Sovrani e i Principi appaiono al portone della Reggia. Grandi acclamazioni. I Sovrani sono in piccola tenuta da generale. La Regina Elena ha un abito *mauve* con mantello della stessa tonalità e pelliccia. La Regina Elisabetta è in abito grigio, la Principessa Maria in bianco argento con un mantello ornato di pelliccia in *renard* bianco. Sovrani e Principi si avviano al palco reale. La Regina Elena

454 Arnaldo Fraccaroli, Nelle vie affollate dell'Urbe: un continuo spettacolo di letizia, *Corriere della sera*, 7 gennaio 1930, p. 1.

prende posto alla destra del Re del Belgio accanto alla Regina Elisabetta, che viene così ad avere alla sua destra Re Vittorio. Alla destra di Re Vittorio è la Principessa Maria, accanto a lei il Principe Umberto. Nel palco tutti gli ospiti reali: nel palco e nelle tribune tutti i Principi Reali, ministri, personalità del Governo, gerarchie del Partito.

Il pubblico cerca Mussolini, e non lo vede. Il Capo del Governo è entrato nel Palazzo della Consulta, e con donna Rachele e i figlioli, anche il piccolo Romano, assiste alla festa da un balcone della sala del ministro delle Colonie.

C'è un gran sole: il sole di queste giornate nuziali. E batte proprio in viso agli spettatori reali. Il Re del Belgio è senza mantello, glielo portano, ma egli lo lascia cadere accanto alla poltrona. Chiede invece un programma. Per leggere? Sa di che si tratta. Per farsene schermo contro la gran luce.

Si sentono scattare da via del Quirinale gli strilli della fanfara scritta, per l'occasione, da Mascagni. Un plotone di metropolitani a cavallo, nell'uniforme bruna, fa come sipario all'adunata. Il plotone sfila e si disperde, e la meravigliosa evocazione comincia.

Diciotto araldi si avanzano con le trombe d'argento che hanno la drappella ricamata, nove con stemmi di Casa Savoia e nove col Fascio littorio. Gli araldi portano costumi di tutte le regioni d'Italia. È un gruppo simbolico che serve da preludio.

Il corteo si inizia con una visione della Sardegna. [...] Ora passano gruppi piemontesi, donne con berrettoni di volpe sui bei visi rubicondi, filatrici in cuffietta bianca e le rocche da filare e fuserelli di canapa e di lino, portatrici di gerle dei paesi alpini, raccoglitrice di castagne con bei fazzolettoni da testa e da spalle. [...] Ora passiamo in Riviera. Questa magnifica sfilata ci dà modo di compiere un ideale viaggio per tutta Italia, nel regno dei costumi.

La salda bellezza delle donne di Val Polcevera, di Rapallo, di Santa Margherita, di Portofino si ammanta di abiti a colori violenti, tessuti stampati a fiori. [...] Mentre passano tra musiche e canti, le genti di Spezia intrecciano il tradizionale ballo di Biassa. [...]

Pavia manda molte graziose figliole, che danzeggiano canterellando al seguito di un corteo nuziale (un mulo porta il letto, gli sposi vengono su altre due cavalcature, lei con un gran velo bianco); la Valtellina aduna bei costumi pastorali e reca in trionfo una capretta entro una specie di *cottage*. [...]

E c'è un'altra grazia: donne forlivesi in folto gruppo, piantate saldissime e ridenti, con grandi fazzoletti colorati e orecchini a cerchi d'oro, e occhi che splendono più di quell'oro. Sono con esse i famosi canterini, e si balla il trescone, tra canzoni gioconde che hanno profumo

di salute.

Poi ecco donne di Modena invelettate per il 'Maggio delle ragazze', e donne piacentine insciallate. [...] ⁴⁵⁵

La Commissione artistica del Dopolavoro ci ha passati in rivista stamani. I muli che ci avevano preceduti sono qui con noi: anche per loro oggi è giorno di festa e si direbbe che essi comprendano qualche cosa tanto ci sembrano storditi ed irrequieti.

La Giuria ci esamina le vesti, ci domanda i nomi dei paesi lontani, ci fa ricomporre il corteo e ripetere le danze rustiche. Sappiamo subito che il giudizio è lusinghiero: – Bravi, ci dicono, che belle figliole... che bei costumi... brava Pavia... e in questo nome noi sentiamo l'orgoglio di essere qui i rappresentanti dei tipici costumi consacrati dalla tradizione viva nei nostri paeselli: Varzi, Pregola, Corbesassi, Brallo, Bralello. E si ripetono i nomi più cari e ci pare che il nostro piccolo paese sia qui oggi accanto alla grande Roma, in comune alleanza di giubilo intenso.

Classificati ottimamente quindi dalla Commissione Artistica, nel pomeriggio i Reali ci vedranno... Non ci sembra possibile che noi pure passeremo accanto a Loro, cantando e ballando man mano che gli altri gruppi avranno sfilato.

Il corteo si avvanza, i pifferi hanno iniziato una musica lenta ed armoniosa, i compagni hanno intonate le canzoni ed eccoci prossimi alla Tribuna Reale. Gettiamo il vischio agli Sposi che ci sorridono e col capo ci fanno cenni di ringraziamento, li guardiamo fissi con gli occhi grandi... ed essi hanno tutto compreso: è il nostro cuore tanto vicino al loro, è la nostra gioia che si accumula alla gioia dello spirito, è il nostro entusiasmo che ci confonde la visione e ci trasporta in un paese di sogno ove una Fata buona è apparsa ad accogliere l'omaggio degli umili.

Così Umberto e Maria di Savoia hanno visto i costumi delle nostre montagne.

Varzi, Pregola, Corbesassi, Brallo, Bralello domani avranno la lieta novella e la visione dolce rimarrà qui nel nostro cuore per sempre, chiusa gelosamente, come le dolci armonie dei nostri monti che ripetono nelle valli lunghe e tortuose, l'inno d'amore per l'augustissimo evento. ⁴⁵⁶

Da questa kermesse i nostri rappresentanti dovettero tornare frastornati, con esperienze che avrebbero potuto raccontare per il resto della loro vita. A tutt'oggi è

⁴⁵⁵ *Corriere della sera*, 8 gennaio 1930, p. 1.

⁴⁵⁶ De Angelis, cit.

possibile incontrare anziani che citano quei giorni e qualche conoscente che vi partecipò.

Il gruppo folcloristico costituito nell'occasione dovette poi rimanere in attività per alcuni anni, per esibirsi in località meno lontane con la partecipazione anche di altri ballerini e suonatori, come testimoniano alcune fotografie di questo periodo con gruppi di giovani in costume, specialmente della zona di Colleri:

Siamo stati chiamati a Voghera, e poi hanno preso le donne più belle, no. Facevano una festa... A quei tempi là erano richiesti quelli che facevano quei balli lì. Quelli di Cegni non li facevano ancora, c'era solo Colleri... L'abbiamo fatto alla sera, c'era tanta gente [che guardava]. A suonare c'era mio papà [Giulitti] con... non lo so chi c'era di fisarmonica, comunque... Io ero ragazzina, avrò avuto... a vent'anni mi son sposata, ero più giovane [dunque attorno al 1952]... Quella signora lì si chiamava Tagliani Piera, era brava, e Andreina: c'erano quelle due lì che erano capaci, che dovevano andare a Voghera. Poi ne hanno scelte due, una si chiamava Chiara e l'altra si chiamava Teresa, però non erano capaci. Li han scelti quelli del [comune di] Brallo: le donne un po' alte, un po' belle, che so io, e poi ci siamo andate noi, tutte brutte! [ride]⁴⁵⁷

Jacmon, consapevole probabilmente che quel contesto folcloristico non fosse la migliore e più appropriata realizzazione della tradizione, si era prestatto tuttavia all'occasione di portare per la prima volta qualcosa del suo Appennino a pubblici così lontani. Anche Carlaja, che come i suoi figli sarebbe vissuto fino ad età molto avanzata, ricordò l'esperienza con piacere. Egli continuò a suonare con l'anziano compagno Carlon, anche fuori dal paese, fino alla Seconda guerra mondiale, mantenendo l'unica musa ancora in attività. Gli accadeva anche di suonarla in duo con qualche fisarmonicista, mentre il giovane pifferaio del paese Innocente Lerta "Centi" (1903-2001) non riuscì a formare con lui un duo affiatato⁴⁵⁸. A Pradaglia è rimasto tuttavia il gusto per le feste tradizionali, in particolare nei tre giorni di

457 I. Tagliani, cit.

458 M. Musso, cit.

Carnevale regolarmente animati dallo spirito dell'ineffabile Angelo Lerta e della sua compagnia. Verso la fine degli anni Settanta costoro vollero riprovare a suonare la vecchia musa di Carlaja, e allo scopo acquistarono appositamente e fecero conciare una capra per rifare la sacca; l'entusiasmo tuttavia non fu sufficiente, in assenza delle conoscenze tecniche sulla preparazione delle anse e le modalità esecutive che facevano parte del bagaglio del grande suonatore:

Una capra di quelle piccole, no, l'abbiam 'mazzata, *uma stciapò* tutta la testa e *continüè a bregà oh, la mujiva nènte, alua... l'ha ciapò e l'ha stranguò*. E poi c'abbiam tolto la pelle dalla testa a andar giù, perché doveva essere intatta... Abbiamo dato quarantamila lire a Aldo di Garadassi... *saà stà tranta-trantsenqu'ani* [fa]. Aldo ha mangiato la capra, e noi ci è toccato la pelle! [I presenti ridono.] L'abbiam portata a Varzi a farla conciare: quarantamila lire andate. *Suma anà da Pinotu bunanma... e con qualcosa j an fac a müza. Pö s'am mes a sunò e la creighiva!... Schissa da chè, schissa da là, creighiva e basta. C'era lì quello di Pradaglia [Centi] che c'aveva il piffero e suo fratello: l'abbiam data a loro [perché la sistemassero], no?, però creighiva e basta. Abbiam fatto due giorni di carnevale poi abbiam tagliato la pelle...*⁴⁵⁹

Si dovette constatare che gli sgraziati suoni che fuoriuscivano non erano quelli sperati, e lo strumento fu nuovamente abbandonato e qualche tempo dopo ceduto a un ricercatore, che ne analizzò e descrisse le caratteristiche organologiche⁴⁶⁰. Con questa forzata rinuncia termina la storia della musa come accompagnatrice ordinaria del piffero, durata ininterrottamente per secoli. Di lì a poco nuovi giovani suonatori se ne interessarono e proveranno a reinserirla nelle loro formazioni, sebbene l'interruzione nell'uso non permetta loro di conoscere con sicurezza quali fossero le modalità esecutive tradizionali: qualcuno le ritiene comunque facilmente

459 "Abbiamo spaccato tutta la testa e continuava a belare oh, non moriva, allora... l'ha presa e l'ha strangolata... Sarà stato 30-35 anni fa... Siamo andati dal povero Pinotto, e con qualcosa hanno fatto la musa. Poi [finalmente] ci siamo messi a suonarla e gridava! Schiaccia di qui o schiaccia di là, non faceva altro che gridare." (Lerta, conv.).

460 Febo Guizzi, Primi appunti di ricerca sulla piva e sulla musa, dattiloscritto dell'intervento, in *Materiali per il Laboratorio di musica popolare*, Autunno musicale a Como, 1981.

immaginabili⁴⁶¹, mentre altri preferiscono più rigorosamente affermarne l'inconoscibilità. Gli etnomusicologi ne discutono spesso. In ogni caso, il duo tradizionale per le occasioni ordinarie sul territorio è ormai irreversibilmente formato da piffero e fisarmonica.

La scoperta delle Quattro Province

Con l'avanzare del Novecento, il baricentro dei maestri della tradizione si era ormai spostato dalla val Curone alla vicina valle Staffora. Qui un altro valido pifferaio era originario di Samboneto, nella fascia alta, e si trasferì ad Albareto nei pressi di Varzi: forse dal nome del vicino rio oppure dal proprio fisico asciutto, Domenico Brignoli (1901-1954) trasse il soprannome di "Picco". Insieme a diversi fisarmonicisti, animò tra l'altro numerose feste di coscritti. Morì prematuramente in uno sfortunato episodio ancora ricordato da molti varzesi:

Dove adesso c'è l'Unes a Varzi, lì veniva su la corriera da Voghera, e s'è fermata lì per scaricare persone. Dietro c'era una Lambretta, sai quelle prime che sembravano uno scheletro, e sopra c'era Francesco Boveri... Ha sorpassato la corriera, il Picco davanti alla corriera ha attraversato la strada, e quello lì veniva dentro e l'ha preso. Io me lo ricordo come adesso... dal momento che un mio cugino, che poi è Vittorio il panettiere che ha il forno di là dal ponte dello Staffora, eran molto amici perché saran stati circa coetanei; mi ricordo che era verso sera perché era buio, prima di cena ma nel periodo forse invernale, è venuto su: era lì sulla strada che raccontava il fatto.⁴⁶²

461 Tra questi Ettore Losini "Bani". Osvaldo Morgavi "*Grižéi*" (1924-) di Martinasco, dilettante di fisarmonica che ebbe modo di sentire sia la musa tradizionale di Carlaja che quella moderna di Andrea Masotti, da noi interpellato in merito ha giudicato che i due utilizzi non siano molto differenti, senza però saper entrare nei dettagli. A parere di Roberto Ferrari invece la musa doveva avere principalmente un ruolo di scansione ritmica, poi ereditato dai primi fisarmonicisti. Per qualche riflessione musicale cfr. anche Nastasi - Capezzuoli, cit.

462 Debattisti, conv.



Girotondo di coscritti, con al centro pifferaio, probabilmente Domenico Brignoli "Pico", e fisarmonicista, Varzi 1924 (archivio Debattisti, cfr. Immagini di storia varzese, a cura di F. Debattisti, Guardamagna, Varzi 1986)

Jacmon con l'avanzare dell'età⁴⁶³ e il fisico ingrassato (gli era stato anche vietato di suonare per ragioni di salute, prescrizione che però egli rispettava solo in parte) era sostituito sempre più frequentemente da un suo compaesano e cugino più giovane, spesso indicato intuitivamente come suo nipote: Ernesto Sala (1907-1989), il quale ne ereditò contatti e feste in un'area molto ampia, sempre comprendente le valli Curone, Borbera, Trebbia e alta Fontanabuona. A Selvapiana, non lontano da Cegni, si ricorda un'ultima occasione in cui per sostituire Ernesto indisposto venne a suonare ancora una volta Jacmon, ormai cieco; a un conoscente che lo aiutava a infilarsi un maglione ebbe lo spirito di far presente che era cieco sì, ma non rimbambito: il maglione era messo a rovescio!⁴⁶⁴

463 Immagini in movimento di Jacmon anziano che esce dalla messa a Cegni per rientrare a casa, reperite in occasione di una raccolta di vecchi video amatoriali promossa dal GAL Alto Oltrepo, sono pubblicate in *Oltrepo: le immagini ritrovate*, DVD, a cura di Aurelio Citelli, Barabàn, Gaggiano 2007.

464 Lina Tosi, ostessa dell'albergo Genzianella di Selvapiana, conv.

Jacmon morì alla metà di novembre del 1962; nove giorni dopo, una donna di Cegni sposata ad Ercole Valla di Ottone dava alla luce a Genova il loro figlio, e lo chiamava Stefano.

Intanto anche la nuova accoppiata di piffero e fisarmonica stava vivendo anni difficili: perfino nelle alte valli Curone, Staffora e Trebbia, dove si trovavano i suonatori migliori, i gusti arrivati dalla città attraverso gli spostamenti per lavoro, la radio e poi la televisione stavano soppiantando quelli che avevano costituito per secoli un'identità culturale semplice e solida. Dopo la guerra sempre più gente stava abbandonando i paesi e l'agricoltura tradizionale per spostarsi a lavorare nelle industrie e negli uffici delle città vicine: Milano, Pavia, Voghera, Novi Ligure, Genova. Anche quando si ritornava alla casa del paese per i giorni di vacanza, le vecchie musiche e canti ricordavano a molti più un'epoca di stenti che una storia di cui essere orgogliosi, anche per l'influenza del bombardamento mediatico che spingeva verso una ben diversa estetica nazional-popolare, nella quale il divertimento era offerto dai generi musicali e dai balli di provenienza americana.

A suonare il piffero, per il piacere di chi ancora conservava la sensibilità a quest'arte popolare, restavano pochi maestri. Sul versante piacentino erano attivi i fratelli Agnelli e Angelo Tagliani "Giulitti", dei quali diremo più avanti. La val Curone fu ancora una volta sfortunata per la scomparsa prematura dei suoi pifferai migliori. Aldo Giacobone di Montecaprarò (1921-1956) era detto eloquentemente dalla gente "Aldo Matto"⁴⁶⁵ per il suo classico carattere da suonatore amante di scherzi e abbondanti bevute: fu mondariso e negoziante dedito a traffici di legna trasportata da un amico mulattiere e dei più svariati beni, capace di vendere radio ai compaesani ancora sprovvisti di corrente elettrica per farle funzionare, ma anche di combattere come partigiano e aiutare dei compagni a nascondersi in paese durante la guerra.

465 Esterino Cogo di Zebedassi (1924-2016), intervista, con la collaborazione di Danilo Carniglia.

U è nì 'n ca mea u fradé de Aldo... «Mi a vagh inte scabie, e a bicicletla la cata». E me po: «Lasciu andà inte scabbie...» «No, mi a vöi a bicicletla». U gh'a dat fin tantu ch'u l'a catò. E pö u gh'e nì Aldo d'Munravò «U gh'l'a mija me fradé...» U gh'a diciu: «Dagbla che tantu u gh'a da nò fe a Vugà, e ch'u ven a cà...» E alua u gh'l'o dacia. E pö u l'è ni a cà: u l'ha vendiga! ⁴⁶⁶

Era chiamato a suonare in molte località anche piuttosto distanti, come Zavattarello⁴⁶⁷ (dove succedette probabilmente a Carlon, che da quelle parti aveva trovato moglie), Garbagna, Daglio e Cabella, dove alla presenza di emigranti rientrati dall'America una sua esecuzione al piffero di "Mamma mia dammi cento lire | che in America voglio andar..." suscitò l'entusiasmo generale fra i molti parenti di emigranti⁴⁶⁸; con il compagno Pietro Tambornini "*Rampein*" di Lunassi (1903-1990) condusse anche un carnevale a Uscio. Il suo stile esecutivo, pur modernizzato dall'influenza delle musiche da orchestra, era brillante e gli aveva meritato la stima di Jacmon che ne era il maestro e vi vedeva un probabile continuatore della tradizione: "*u campanava*", si diceva, cioè scandiva le note come i rintocchi delle campane⁴⁶⁹. Ma la sua attività venne stroncata a Casteggio da un incidente in cui la sua moto fu urtata da un'auto polacca: ricoverato in gravi condizioni, morì una decina di giorni dopo. Ancor più tragicamente, suicida, sarebbe morto Giuseppe Dusio "Pino" di Colombassi (1912-1965), altro stimato pifferaio della val Curone, ricordato ai balli di Dernice⁴⁷⁰ e ritratto in numerose feste di coscritti della zona, spesso in coppia con Siveron oppure con l'ottimo Giacomo Davio "Mini" di Montacuto (1922-2005), che avrebbe poi avviato diversi pifferai più giovani⁴⁷¹. Sia

466 "È venuto a casa mia il fratello di Aldo... «Io vado nel [tuo] bosco [a far legna], e [con quello che ti pagherò] una bicicletta la compri». E mio papà: «lascialo andare nel bosco...» «No, io voglio la bicicletta.» Gli ha corrisposto denaro finché l'ha potuta comprare. Poi è venuto Aldo di Montecaprarò: «Mio fratello non ce l'ha...» Gli ha detto: «Prestagliela, che tanto ha bisogno [solo] di andare fino a Voghera e tornare indietro». E allora gliel'ho prestata. È tornato a casa: l'aveva venduta!" (T. Forlino, cit.).

467 Giacomo Bruni "Arturo" di Perducco (1922-2016), già partigiano e guidatore del camion che nel 1945 riportò il corpo di Benito Mussolini da Dongo a Milano, intervista.

468 Andrea Fittabile "Jotto" di Salogni (1930-2014), intervista.

469 Angelo Giacobone "Jerry" di Montecaprarò, figlio di Aldo e titolare della nota pizzeria Jerry's a Bagnaria, conv.; anche l'altro figlio Luigi "Gerrino" è stato oste in Oltrepò pavese.

470 Renzo Daglio di Dernice, conv.

471 Commemorato dalla prima edizione dell'iniziativa *Sunadiù* organizzata dalla Pro loco di Montacuto il 28

Aldo che Pino avevano frequentato la casa di Gregassi dell'anziano Carlon, dal quale compravano le ance che, pur non suonando più, egli ancora costruiva abilmente con un temperino seduto sui gradini della soglia di casa⁴⁷².

Perché poi faceva anche i musotti, poi venivano e lo pagavano, per quello che faceva su un po' di soldini. Veniva quello di Colombassi, Pino, lui veniva sempre.⁴⁷³ *Pu i n'u veniva di otri*, dalla vallata di là, della val di Staffora mi sembra. Lui li faceva, si metteva lì con quel coltellino, io lo vedo ancora adesso... Le canne *lù e pijava sù de chì*, quelle canne che fanno quella polvere sopra. Sono canne che vengono anche qui nei fiumi. Veniva su Pino, poi provavano se andava bene.⁴⁷⁴

A Cegni, infine, rimaneva quell'Ernesto che dal suo cugino maggiore aveva ereditato strumenti, repertori e saperi, seppure non esplicitamente la consegna della Chiave⁴⁷⁵, forse anch'essa sentita ormai come un simbolo appartenente ad un'altra epoca.

Ho imparato a suonare prima i lisci, perché son molto più facili. E poi prendevo il piffero e suonavo, quando avevo tempo. Quante volte: mezz'ora un giorno, mezz'ora l'altro, suonavo sempre, ecco. Sicché poi son venuto che ero già quasi un suonatore quando mi sono messo a suonare [per delle feste]. Poi sono andato a suonare la prima volta per una coppia di sposi a Cencerate, un paese qui vicino. E ho portato a casa un po' di soldi. E poi con la cosa dei soldi son sempre andato [sorride]...⁴⁷⁶

Ernesto, figlio del suonatore di musa Virginio che però era morto giovane, era diverso dal tanto carismatico Giacomo sia come uomo che come suonatore: qualche appassionato intento al difficile paragone sussurrava che avesse difficoltà a mantenere il tempo nelle mazurche; inoltre non era in grado di costruirsi le ance,

maggio 2011; cfr. Stefano ricorda Mini, in *You tube. Dove...*, youtu.be/kYMSKvR6YMA 2011-.

472 B. Agosti, cit.

473 Secondo F. Agosti (cit.), Carlon avrebbe fatto ance anche per Jacmon.

474 B. Agosti, cit.

475 Come ammise Ernesto a Bruno Pianta.

476 Ernesto Sala, in *I balli delle Quattro Province*, film, ricerca di Renata Demattia - Renata Meazza - Pierluigi Navoni - Bruno Pianta, riprese filmate Pierluigi Navoni, montaggio Mauro Salis, Regione Lombardia, Milano 1976.

che venivano preparate per lui dal compaesano Pino Brignoli (1926-), anch'egli pifferaio. Tuttavia egli seppe mantenere in uso il vasto repertorio e conservare la sostanza del grande patrimonio tecnico dello strumento, adottando uno stile esecutivo che enfatizzava il ruolo del lavoro di labbra sull'ancia, per produrre suggestive variazioni sonore sulle poche note alle quali è affidata la melodia di base; tecnica che ancora da chi ebbe modo di ascoltarlo di persona gli viene riconosciuta come un'importante espressione dei modi di suonare tradizionali.

Ernesto come suono mi piaceva tantissimo, ma le interpretazioni poi erano diverse. Jacmon cercava di fare tutta la canzone, cercava di accompagnare con il piffero, mentre Ernesto saltava via certe cose, le salta via e poi ci entra dentro in una certa maniera. Sono due modi di interpretare diversi. Ernesto però certe volte piace molto di più per la sua chiarezza, nitidezza, poi purtroppo quando sei sul più bello, sembra che "scalpelli via", non riesce ad essere coerente, Jacmon no, Jacmon "chiudeva" sempre.⁴⁷⁷

Come personaggio Jacmon era un signore confronto a Ernesto; ma come professionista Ernesto aveva degli spunti che erano meglio di Jacmon: roba di ballabile, Ernesto era... Perché Ernesto ha imparato a suonare un po' appoggiato sulla musica: non che la sapeva, ma appoggiato sulla musica, cioè aveva il passo, come Cinto e tutti quelli lì; viceversa Jacmon era più a dietro perché aveva imparato con la musa.⁴⁷⁸

Da quello che ho sentito i miei nonni, gente di Fego, dicevano che Jacmon aveva un modo di suonare molto dolce, Ernesto un po' meno. Ma apprezzo anche il suo modo di suonare il piffero, lamentoso. Lui suonava spesso con Dante, che non faceva gli appoggi, aveva quel modo di suonare da liscio: io ho sentito dire da Ernesto «sono tanti anni che non posso più fare quello che voglio».⁴⁷⁹

Ad accompagnare Ernesto ai numerosi balli e matrimoni per i quali era

477 Agostino Zanocco, 24 agosto 1958: il giorno della registrazione, intervista raccolta da Stefano Valla e Marco Domenichetti, in Balma et al., cit.

478 A. Sala, cit.

479 G. Tambussi, cit.

richiesto⁴⁸⁰ (a Giarolo per esempio si ballava quasi ogni domenica) si alternarono i migliori fisarmonicisti da piffero di quest'epoca: Giovanni Meghella "Nani" di Monteforte (1913-1992), Dante Tagliani di Feligara (1927-2013) e negli anni Settanta soprattutto Giuseppe Dallochio "Pinotto" di Montecaprarò (1908-1999), eccezionale esecutore capace di coniugare un suono moderno e ricco – tanto che scherzando si diceva avesse qualche dito di troppo – con il mantenimento delle specificità dell'accompagnamento del piffero.

Un giorno che Ernesto è a suonare in una trattoria del versante alessandrino, passano di lì anche l'antropologo astigiano Franco Coggiola e il fotografo bergamasco Riccardo Schwamenthal, che si stanno spostando fra la pianura e Cosola dove registrano dei canterini tradizionali. Colpiti dal suonatore e dal suo ignoto strumento, con la strumentazione che hanno con sé ne effettuano una prima registrazione audio. La sera ritornano a casa nel centro di Asti, dove quel fine settimana è in programma il Palio da poco ripristinato in concomitanza con il concorso enologico Duja d'Or, e vi incontrano il musicista Gianni Basso: a lui raccontano della scoperta che hanno fatto poco prima e del particolare modo in cui il piffero viene suonato, e Schwamenthal gli suggerisce che potrebbe impiegarlo nelle formazioni jazz, che in quegli anni erano solite sperimentare l'utilizzo di strumenti di varia provenienza; tuttavia, forse complice l'abbondante vino in circolazione, quell'idea verrà dimenticata e il piffero per il momento non incontrerà il jazz⁴⁸¹.

480 A. Angiati ama ricordare come all'epoca in cui doveva sposarsi a Cosola, data per scontata la disponibilità di un prete, il problema fosse trovare il pifferaio dal momento che in pratica era rimasto attivo quasi solo Ernesto; mentre oggi al contrario nei paesi delle alte valli i pifferai pullulino, e sia diventato difficile reperire un prete!

481 Riccardo Schwamenthal, conv., con la collaborazione di Valter Biella; *Italia: le stagioni degli anni '70*, a cura di Alessandro Portelli, 2 LP, I dischi del sole, edizioni Bella ciao, 1971, rist. in 2 CD, Bravo records-Ala bianca, 1989. Cfr. *Franco Coggiola: cenni biografici e discobibliografia*, a cura di Cesare Bermani - Antonella De Palma, Istituto Ernesto de Martino, iedm.it/bio_franco.php; Agostina Bua - Antonio Fanelli, L'Istituto Ernesto de Martino: la memoria nei nastri, *Storia e futuro*, 22: marzo 2010, www.storiaefuturo.com/it/numero_22/archivi/. Poiché il Palio si tiene la terza domenica di settembre, il primo incontro con Ernesto può essere avvenuto sabato 16 o domenica 17 settembre 1967, dalle parti di Cabella o anche di Giarolo che era frequentato dai ballerini cabellotti.

Coggiola e Schwamenthal stanno lavorando per l'Istituto "Ernesto de Martino", al quale il Comune di Alessandria ha commissionato una campagna di ricerca nel territorio provinciale in vista dell'ottavo centenario della città. In diverse occasioni fra il 1967 e il 1968, insieme a Franco Castelli e altri, i due risalgono le valli Curone e Borbera per documentarvi vari momenti della vita contadina tradizionale. Tornano anche a cercare Ernesto, questa volta muniti di una cinepresa manovrata da Alberto Conti, che filma due sue esecuzioni della povera donna: una ballata da sei uomini nella discoteca di Giarolo e l'altra da due a Forotondo⁴⁸². Alle celebrazioni di Alessandria, tenute il 23 e 24 novembre 1968, parteciperà poi una rappresentativa dei canterini di Cosola⁴⁸³.

Con l'attività dell'Istituto De Martino le espressioni tradizionali venivano finalmente considerate quali *culture*, anziché essere banalizzate come generici "usi e costumi folcloristici" di cui compiacersi a titolo di curiosità, come era invece avvenuto nei decenni precedenti e con particolare evidenza nelle rassegne fasciste. La rilevanza del piffero di Ernesto come espressione della cultura materiale e del repertorio di suonate e danze ad esso associato, di cui si era venuti a sapere da Coggiola e colleghi, venne ulteriormente documentata e analizzata negli anni successivi dagli etnomusicologi Luciano Messori dell'Università di Bologna e Bruno Pianta dell'Ufficio per la cultura popolare della Regione Lombardia, fondato e diretto da Roberto Leydi, che produsse fra l'altro la meritoria collana *Mondo popolare*

482 *Povera donna: storie, giochi e balli della provincia di Alessandria*, ricerche e registrazioni sonore di Franco Coggiola - Riccardo Schwamenthal - Franco Castelli, riprese e montaggio di Alberto Conti, settembre 1968; *Italia: le stagioni degli anni '70*, disco 33 giri, a cura di S. Portelli, Dischi del Sole, contenente una povera donna registrata nel 1969 a Forotondo anche se vi è riportato "Cegni". I materiali della campagna furono depositati nell'archivio dell'Istituto De Martino, oggi trasferito a Sesto Fiorentino (Castelli, conv.). I ballerini delle immagini girate a Forotondo l'8 settembre 1968 erano il locale Antonio Organetti "*Cunigein*" (1911-1981) e Federico Spallasso "Rico" di Cabella (1897-1980); di quelli ripresi a Giarolo uno è Giuseppe Forlino "*Balò*", e altri ballerini della zona erano Teresio Forlino "Giotti", Italo Forlino "*Taloy*", Carlo Forlino "*Carloto*", Carlo Marciano "*Carleitij d'Marcu*", Fiorentino Agosti "*a Sùrnia*" in coppia con la sorella di Sara Agosti o un fratello; altri arrivavano a ballare a piedi da Figino, Volpara, Cabella (T. Forlino, intervista).

483 Il manifesto delle giornate, che cita il "Gruppo portatori di Cosola", è riprodotto in Michele Straniero, *Manuale di musica popolare: storia e metodologia della ricerca folklorica*, Rizzoli, Milano 1991.

in Lombardia articolata in un volume per provincia: quello su *Pavia e il suo territorio* accolse diversi importanti contributi sul piffero, la musa e le danze ad essi associate, studiate sul campo fin dal 1977 dall'esperta nazionale Placida Staro "Dina" e descritte in collaborazione con Annalisa Scarsellini⁴⁸⁴.

Pianta e collaboratori si recarono in diverse occasioni a Cegni per intervistare e documentare Ernesto, che finì per acquisire il ruolo di testimone del grande patrimonio di questa tradizione per le generazioni contemporanee e future. Ai ricercatori, l'ormai anziano pifferaio cominciò a raccontare della sua vita di suonatore oltre che di contadino, delle diverse componenti del repertorio da piffero, delle danze corrispondenti compresa qualcuna già caduta in disuso, della successione dei maestri pifferai a cominciare dal Draghino, sul quale Pianta raccolse a Suzzi i primi aneddoti. Un intero mondo ricco e articolato si disvelava per la prima volta ad un pubblico esterno a questi monti, che aveva anche bisogno di identificarlo con un nome specifico, fino a quel momento non necessario per chi viveva ordinariamente al suo interno. In mancanza di altri termini capaci di identificare l'area storica di diffusione di questa cultura, che Ernesto giustamente indicava essere storicamente connessa al Genovesato, collegato alla valle Staffora dalle propaggini montuose dei territori di Piacenza e di Alessandria, Pianta e colleghi cominciarono a indicarla come le *Quattro Province*, in particolare nel titolo del video-documentario sulle danze prodotto nel 1976. Nello stesso periodo, Pianta documentò la musica eseguita da Ernesto in un disco in vinile, mentre il grande fotografo Ferdinando Scianna fu chiamato a Cegni a ritrarre la vita del suonatore in casa, nella vigna e al momento di suonare con Dante per un matrimonio nelle vicinanze⁴⁸⁵. Ernesto fu portato anche a

484 Leydi et al., cit.

485 *La zampogna e le launeddas*, disco 33 giri, a cura di Roberto Leydi e Bruno Pianta, Albatros, contiene una monferrina, la *Luigina* e una piana registrate a Cegni nel 1972; Piffero, in *Quattro strumenti popolari italiani: organetto, launeddas, piffero, violino*, materiale documentario preparato da Roberto Leydi raccolto per il 10' Autunno musicale a Como, Folk Music Workshop, Villa Olmo 13-19 settembre 1976, Nani, Como 1976, p. 39-46; *Il piffero di Cegni*, cit.; *I balli delle Quattro Province*, cit., conservato presso Regione Lombardia. Archivio di etnografia e storia sociale; il servizio fotografico di Scianna è riprodotto in formato digitale sul sito dell'odierno Archivio di etnografia e storia sociale della Regione Lombardia, aess.regione.lombardia.it.

suonare a Milano nell'ambito degli innovativi festival delle espressioni di musica popolare che venivano organizzati in quegli anni. Esperienze che nei rappresentanti delle nostre terre, finalmente conosciuti ed apprezzati anche dai cittadini, suscitavano un nuovo orgoglio.

Con Ernesto siam partiti di qui 45 anni fa, siamo andati a fare una serata a Bonn in Germania. C'era tutto pagato dalla Regione e via. Siamo stati ospitati in una casa di una dottoressa, che tutti gli strumenti musicali che c'è lei li aveva in casa: pifferi scozzesi, pifferi, ghironde... Ci han fatto delle colazioni!... Io con Bruno Pianta facevamo le prove in treno, perché la ghironda è come la chitarra ma devi girare una manovella, e allora facevamo le prove per far bella figura. Comunque ne ho passate di tutti i tipi...

Io sono anziano, ho 85 anni, però queste cose qui [sono belle]... Io ho portato della gente dalla Svizzera su queste cose qui dai Normanno al Brallo. Io ho conosciuto un certo Alberti Leidi⁴⁸⁶, una persona che faceva una trasmissione, io sono stato premiato dagli svizzeri... Faceva una trasmissione a Monte Ceneri dalle dodici e mezza all'una e mezza: partiva dall'alta Italia, diceva tutti i costumi... Son stato a casa sua a Milano – una casa da lusso, di! Un bel momento c'è un corridoio grosso: come ornamento aveva una *léza, u gh'ea una léza dee nostre!*⁴⁸⁷... Han fatto una festa di tutti quelli che comandano la Svizzera... Una festa... Uno da Berna, un deputato, cinque minuti. Ma là ti parlano in tre o quattro lingue...

Ho suonato con Giulitti *pr'u principeij* [Savoia] a Voghera, quando è venuto vicino al Belvedere, *int'un ristorante*... [Per andare a Milano con Ernesto] ci han dato quindici biglietti da distribuire agli amici, tramite *cul lè ch'u purteva i mōndij*, Driotto. Poi siamo andati al Piccolo Teatro. Poi siamo andati alla Biennale di Venezia, era troppo una cosa bella: te suoni qui, senti l'eco di là... Poi a Teleradio City, siamo stati. Al Margherita di Genova ci son stato col Bani. Poi al Broletto di Como ci son stato con Ernesto: io venivo dalla Svizzera e ci siamo dati appuntamento lì.

Quando son stato con Bani e Tilion a Radio Popolare a Milano, in un posto che adesso non ricordo più la via: suonano loro, però io non è che ero con loro, io ho fatto la mia parte: ho suonato un pezzo [da solista], *Meraviglioso*, che me lo son scritto io, un valzer: io applausi come

lombardia.it.

486 L'etnomusicologo Roberto Leydi.

487 Slitta in legno tradizionale per il trasporto di legna ed erba: "c'era una lesa delle nostre!".

ho sentito [lì non ne ricordo], quasi come alla Scala.⁴⁸⁸

Anche i pifferi e le muse, di cui si era ora scoperta l'esistenza, furono oggetto di studio da parte degli organologi, gli esperti degli aspetti fisici e tecnici degli strumenti musicali. La musa di Carlaja, un flauto e altri strumenti entrarono in una mostra nazionale di strumenti della musica popolare, allestita da Febo Guizzi e Roberto Leydi ed esposta in diverse città. Guizzi ne realizzò una copia che venne suonata in pubblico da Guido Montaldo, accompagnando il piffero di Roberto Ferrari, a Cegni il 24 novembre 1984⁴⁸⁹.

Nel frattempo a Cegni la vecchia usanza del carnevale con le danze di gruppo e la povera donna, cessata verso il 1955 per la scarsità di gente in paese nella stagione invernale, viene rivalutata e riallestita in tempo estivo, quando in valle c'è molta più gente, con il Carnevale bianco del 16 agosto guidato da Andrea Sala "*Driotu*" (1918-2012), già capo dei mondariso, fisarmonicista e promotore delle tradizioni in uno spirito piuttosto folcloristico ereditato dal tempo delle rassegne fasciste. I suonatori sono naturalmente Ernesto e Pinotto, e ad esibirsi nella giga a quattro e nella povera donna, per la gioia delle cineprese degli etnografi, c'è il teatrale Cristoforo Sala "Fino", fratello di Andrea; solo più tardi si riprenderà a celebrare in modo simile anche il vero carnevale calendariale. Memore probabilmente dei racconti del viaggio a Roma di Jacmon e Carlaja e dell'ambiente del grande coro folcloristico aziendale della Snia Viscosa, col quale si esibì anche all'estero, Driotto dal 1971 promuove la formazione di un gruppo folcloristico (che assumerà vari nomi) con costumi bianchi e verdi e grembiule rosso ispirati ai vecchi abiti della festa, incaricato di mostrare le danze tradizionali ad un pubblico ora pensato anche come esterno. Un gruppo analogo, con costumi bianchi e marroni, nascerà anche nella vicina Menconico col nome di Suonatori e Ballerini di

488 D. Tagliani, cit.; Dante aveva contatti con un locale di Milano tramite la moglie, e con la Svizzera avendovi lavorato come cacciatore specializzato di talpe, al pari di altri montanari dell'Appennino.

489 Il ritorno della musa, in *You tube. Baraban*, youtu.be/d4nZQOSjJdC 2015-.

Menconico o Mons Conicus.

Le ricerche sul territorio lombardo sono sviluppate da Luisa Del Giudice nella zona del Brallo e da Giuliano Grasso e Aurelio Citelli per la loro associazione culturale Barabàn, che raccolgono registrazioni di cantori fra i quali Eva Tagliani, la vedova di Giulitti, dei violinisti della zona di Zavattarello che suonano anche antiche gigue e bisagne conosciute ai pifferai, e di alcuni di questi ultimi⁴⁹⁰. Presto il giovane Stefano Valla assembla una formazione musicale in cui a piffero e fisarmonica si aggiungono una Musa suonata da Andrea Masotti e talvolta chitarra, basso e batteria: su idea del fisarmonicista Franco Guglielmetti e forse rifacendosi al modello dei Suonatori della Valle del Sàvena valorizzati dalla Staro, essa prende il nome di Suonatori delle Quattro Province. Viene formato presso il comune di Santa Margherita di Staffora un Centro di documentazione etnografica, che organizza alcune mostre e incontri e pubblica un volumetto sulla nuova generazione di suonatori attivi⁴⁹¹.

Testimonianze sulla musica tradizionale vengono frattanto raccolte sul versante della val Trebbia da Mario Di Stefano, dopo che già Ernesto Tammi e poi Carmen Artocchini hanno pubblicato articoli e libri sulle tradizioni popolari piacentine, incentrati però sui



Le Quattro Province (1980)

canti di questua calendariale e altri usi popolari senza toccare la tradizione del piffero⁴⁹². Questa viene invece documentata nella persona del pifferaio Agostino

490 Luisa Del Giudice, registrazioni in dischi della serie Albatros; "Barabàn", *Musa di pelle, pinfio di legno nero...: musica tradizionale dell'area lombarda*, disco 33 giri, Madau, Sesto San Giovanni 1984; *Eva Tagliani: la voce delle mascherate*, a cura di Aurelio Citelli - Giuliano Grasso, CD, associazione culturale Baraban, Gaggiano 2000; Citelli - Grasso, *Canti e musiche...*, cit.; *La tradizione violinistica nell'Oltrepò pavese*, a cura di Giuliano Grasso e Aurelio Citelli, 2a ed., associazione culturale Baraban - Associazione violinistica italiana, Gaggiano 1993.

491 *Suoni della tradizione: pifferi, fisarmoniche e muse dell'Appennino*, Centro di documentazione etnografica, Santa Margherita di Staffora 1998 c.

492 Un'utile bibliografia ragionata si trova in *Guida allo studio della cultura del mondo popolare in Emilia e in*

Orsi detto "Stinollo" o "Ustinoli" di Rovaiolo Vecchio (1913-1997) in un documentario televisivo per la sezione ligure della RAI, nell'ambito delle ricerche sui canti e le musiche popolari liguri, realizzato dal musicologo Mauro Balma e dall'antropologo Paolo Giardelli che filmano anche un ballo animato da Ernesto al Connio di Carrega⁴⁹³.

I ricercatori liguri arrivano anche nell'Oltrepò piacentino grazie al legame familiare del genovese Giuliano Merialdo, la cui madre è di Poggio Moresco in val Tidoncello: sia qui che in val Vobbia e altre aree della Liguria il Gruppo Ricerca Popolare, fondato a Genova nel 1975 e a cui in séguito parteciperanno il violinista Roberto Bagnasco "Basco" e la cantante Laura Parodi "Poppi", raccoglie canti e brani strumentali, poi reinterpretati in diversi album anche della successiva formazione folk la Rionda⁴⁹⁴. Sempre in Liguria, i chiavaresi Giorgio Viarengo "Getto" e Pierluigi Giachino "Jackie" animano il collettivo culturale il Gruppo che, oltre a una preziosa documentazione della vicenda dei cantastorie valdesi Cereghino, pubblica un volumetto sull'artigianato del Tigullio in cui si parla anche del Grixu di Cicagna⁴⁹⁵ ed entra in contatto con un bobbiese che ne ha studiato attrezzi e prodotti volendo riprendere egli stesso la costruzione di pifferi e muse, Ettore Lòsini.

Anche sui versanti piemontesi negli anni Ottanta continueranno le ricerche, con i casalesi Beppe Greppi e Maurizio Martinotti che per il Centro di cultura

Romagna. 1: I canti e la musica strumentale, a cura di Roberto Leydi e Tullia Magrini, IBC, Bologna 1982, p. 29-43: Il territorio di Piacenza.

493 *Le Quattro Province: la Liguria e oltre la Liguria*, un programma di Mauro Balma e Paolo Giardelli, regia di Beppe Meli, RAI. Sede regionale per la Liguria, Genova, trasmesso il 5 febbraio 1981, conservato presso il Centro regionale per i dialetti e le tradizioni popolari della Regione Liguria a Genova; alla documentazione partecipò il regista Arnaldo Bagnasco; tra i ballerini ripresi, la brava Caterina Ballestrasse (1927-2006). L'autore ha fatto in tempo a degustare negli anni Duemila, insieme a Silvio Tagliani "Silva" e Roberto Ferrari, una grappa distillata da Stinollo; per le ricerche sui canti: Mauro Balma, E valli e monti ho scavalcato: ricordi di voci dalle strade delle Quattro Province, in *Dove comincia l'Appennino*, appennino4p.it/evalli 2016-.

494 "Gruppo di ricerca popolare", *Marinaio che cosa rimiri: canti e balli dell'Appennino ligure-piacentino*, LP/MC, Albatros, distr. editoriale Sciascia, Rozzano 1978; id., *In mezzo a-i monti, in faccia a-o mà*, Madau, 1988; id., *Marinaio che cosa rimiri*, cit.; id., *Bala ghidan*, cit.

495 Giorgio Viarengo, *Quel legno suona ancora: due liutai nel territorio del Chiavarese*, tipolitografia Moderna, Chiavari 1985.

popolare "Giuseppe Ferraro" raccolgono a Cosola i canti delle sorelle Mafalda e Maria Negro, apprendono brani da piffero e altre notizie a Carrega, Fontanelle, Pareto, Nivione, e collaborano con lo stesso Losini; avranno un ruolo importante specialmente creando la casa discografica Robi Droli specializzata in musica tradizionale e folk, in séguito scissa in Folkclub Ethnosuoni e Felmay. Ancora da Cosola sarà attivo negli anni successivi l'antropologo e giornalista milanese Paolo Ferrari "*Magà*", che pubblica articoli sui carnevali, i canti di maggio e altre manifestazioni della cultura tradizionale delle Quattro Province e in séguito, insieme alla cosolana Zulema Negro, a Claudio Gnoli e al citato Balma, vari testi e CD per l'associazione Musa e il sito web *Dove comincia l'Appennino*⁴⁹⁶.

Le Quattro Province sono ormai una realtà ben nota, almeno a un livello superficiale, sia per gli etnomusicologi che per gli appassionati di danze folk, anche per effetto dei numerosi corsi sulle danze locali tenuti nel corso degli anni in varie occasioni da Scarsellini e Valla, dalle genovesi Ilaria Demori e Rosy Traverso per i gruppi di danza Banda Brisca (in particolare ogni anno al Grand bal de l'Europe di Gennetines) e poi Il Ballatoio, dei piacentini Ballando S'Impara con Daniela Possenti e altri. Accade così di incontrare, anche all'estero, ballerini folk che paradossalmente hanno familiarità con le coreografie e il nome dell'area senza però conoscerne l'ubicazione esatta né tantomeno gli aspetti di vita quotidiana.

496 Un primo sito web intitolato *Le Quattro Province*, che riproduceva testi e foto del volumetto del Centro di documentazione etnografica, era stato curato nel 1999 da Ivo Ruello; i testi sono poi stati riprodotti in *Balli delle Quattro Province* di Daniela Possenti, quattroprovince.it, per il resto essenzialmente un calendario di feste per i ballerini attivo fino al 2015, e nella prima versione della pagina Suonatori di ieri di oggi, in *Dove comincia l'Appennino*, creato nell'ottobre 2003 da Claudio Gnoli con Paolo Ferrari "Magà" e quindi Fabio Paveto, Claudio Cacco, Paolo Rolandi e numerosi collaboratori, mate.unipv.it/gnoli/4p/ poi appennino4p.it, con sezione video su *You tube* a partire dal 2009; alcuni video di suonatori e balli contemporanei erano già stati pubblicati su Internet da Oltrepò TV-Iriense television e da Maldenhof Producties di Danielle de Baat e Angèle van Hanswijk.

La via piacentina

Mentre una parte importante della tradizione fioriva fra Bruggi, Negruzzo e Cegni, fra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento un suonatore di cornamusa era presente anche a Pregola, in prossimità dello spartiacque fra Staffora e Trebbia. Era Giuseppe Azzaretti "Püpein", nativo di Varzi, che per la sua attività di commerciante di aglio e altri generi fra il capoluogo e l'alta valle era anche soprannominato *u Lagè* ("l'agliere"). A Pregola costui ebbe tre figli maschi, Antonio, Luigi e Fiorentino, che divennero anch'essi suonatori – oltre a una femmina, Maria.

La musa la suonava anche il papà. Questa gente non erano nativi di Pregola: erano di Varzi, Azzaretti. Quell'uomo li aveva comperato poi un fabbricato – *chì nda ch'a stà* Pino – una casa vecchia: abitavano lì i vecchi. L'avevano comperato dai marchesi Malaspina. E *gh'dizèva i Lagè*. Nel senso che *Lagè* voleva dire "aglio": vendeva l'aglio il vecchio, e basta, e *i suneivv*. Era lui proprio *Lagè*; e adesso li chiamiamo ancora i *Lagè*. Era una persona furba eh, era molto furbo quell'uomo là. Perché poi avevano il negozio, i sali e tabacchi avevano messo su, *chè* [a Pregola]... *Pö quand u nè a Varsi*, il venerdì c'era il mercato a Varzi allora andava a far la spesa, e le donne le comandavano: «*Oh Püpein, pijem cul rob chì, pö i soldi gh'i dagh dopu*». «*Nen' purta neinte*». Loro capivano che non importa niente, invece *lù u gh'dizèa* «*Neinte purta neinte*», cioè non le davano i soldi e lui [allora non prendeva niente]. Veniva a casa: «e allora Püpein...?» «*A t'l'ho dit prüma: neinte purta neinte!*»...⁴⁹⁷

C'era la musa, la piva, la chiamavan *la piva*. Faceva *óouh*... Sì suonavano anche piffero e piva, perché la piva gli faceva da accompagnamento. Li ho visti suonare, venivano anche qua [a Coli] qualche volta, poche volte però son venuti... Ma sempre da quelle parti lì del Brallo veh, venivano, non eran di qua eh, di qua mai nessuno... Il bordone mi sa che l'avevan sotto il braccio, poi man mano schiacciavano poi gonfiavano, perché il

497 "Poi quando andava a Varzi... «O Giuseppino, prendimi quella cosa lì, poi i soldi te li dò dopo». «Non importa niente/niente porta niente... Te l'ho detto prima...» (Scabini, cit.).

fiato andava fuori... [Con un bordone sulla spalla] non l'ho mai visto...⁴⁹⁸

La musa del padre fu ancora suonata occasionalmente da Antonio Azzaretti "Tugnon" (1876-1949), ricordato in coppia con Luigi a una festa a Ceci attorno al 1920, che tuttavia presto emigrò in Argentina, in due viaggi successivi, ed ebbe otto figli. Luigi "Bigion" si dedicò invece al piffero, del quale si dimostrò un interprete brillante, ormai già in coppia con i fisarmonicisti; egli tuttavia, col passare degli anni, fu afflitto in misura crescente dall'asma, che non gli permetteva più di condurre un'intera festa. Divenne allora più attivo e noto come pifferaio, seppur inizialmente meno stimato di Luigi, il terzo fratello Fiorentino (1879-1953), detto "Fiurentein" o anche "Lagè" o "Lagirein" riferendosi al soprannome del padre, di corporatura molto minuta e di carattere estroso⁴⁹⁹.

Di suonare era meglio Bigion che Fiurentein, era più richiesto. Però quando suonavano qui a Pregola, che veniva su il Fiurentein, magari lui e quello della fisarmonica – l'era quello di Santa Margherita, *u Sunein*, andavano in giro a suonare – e ogni tanto quando suonavano qui Bigion faceva qualche suonata anche lui col piffero.

Suonavano tutt'e due molto bene, ma almeno per sentito dire il Bigion forse era anche meglio dell'altro... [Ma] aveva un po' di asma. Perché c'era altri, c'era anche a Colleri uno che suonava il piffero, uno a Cegni, ma loro avevano un suono più pieno: quelli là usavano il piffero un po' più come clarinetto, un po' più sottile, mentre Bigion mio zio si faceva lui le ance, anche per il fratello, e le provava finché non andavano bene, restava lì a grattarle, limarle. C'è una canna speciale apposta, non so dove le prendesse, però era bravo anche su quello lui... Difatti Fiorentin tutte le volte che aveva bisogno di mettere a posto il piffero veniva su da suo fratello...

Da qui sin a Torriglia, anche oltre, stavano via magari 15-20 giorni perché poi da un paese qua li chiamavano di qua e di là: andavano a Montebruno, tutti quei paesi lì da Ottone li facevano tutti, quella zona lì

498 Ugo Péveri, (1923-) di Coli, fisarmonicista da piffero, intervista con la collaborazione di Adriana Boselli. L'uso del termine *piva* per "cornamusa" è coerente col fatto che Coli si trovi al limite dell'area di dialetto emiliano, ai confini con quella liguofona.

499 Citelli - Grasso, *Canti e musiche...*, cit.; Scabini, cit.; M. Buscaglia, cit.; Paveto, conv.

eran richiesti, andavano spesso, e tutto a piedi. Più di là, di qui [in val Staffora] poco, forse non usavano tanto, invece di lì era molto usato... Specie d'inverno. E qui in giro andavano: Casone, Fego, Casanova, però verso Varzi poco.⁵⁰⁰

Fiurentein sposò una donna di Sotto il Groppo, una piccola frazione a valle di Pregola oggi abbandonata e in rovina, e vi si trasferì a vivere: di lì, attraverso l'antica mulattiera che scende al mulino sul rio Montagnola⁵⁰¹ delimitata da muretti e con tratti ancora lastricati nella locale pietra metamorfica nerastra, poteva raggiungere rapidamente i paesi di Fego e Cegni, di cui animava il carnevale accompagnato dai suonatori locali: Pillo alla musa e Sunein o Driotto alla fisarmonica⁵⁰².

Sotto il Casone, sotto lo stradone c'era una cascina: due famiglie, e il papà suonava sempre il piffero. Si chiamava Azzaretti, Fiurentin. *Mi gh'aveja un campu lè vizijn, e s'pudeiva no lavorarlo con le mucche, no?*, allora ho preso con la *sappa*. Sentivo suonare... Mi piaceva anche zappare eh, ma due o tre zappate e poi *zum*, andavo là. E suonava bene eh, mamma mia! E si imparava solo col pinfro, ci si ballava sotto. Fatto sta che la suonata è venuta lunga, e non finivo mai di zappare il campo. Mia mamma mi fa: «ma non hai ancora finito?» Dico: «è troppo dura...» [ride]. Si era accorta che io andavo là, mi piaceva.⁵⁰³

Lagè del Groppo: ma Lagè non era cattivo da suonare; era troppo bravo da tenere i musotti, perché lui era grosso così [magro], era distrutto, ma lui ti faceva suonare il musotto tutta la sera, con un colpo di fiato: era capace di tenere... Ci ho suonato anch'io con Lagè.⁵⁰⁴

Il carattere estroverso doveva procurare a Fiurentein popolarità e talvolta anche qualche inconveniente, come alla famosa festa in cui finì per suscitare una rabbiosa rivolta dei paesani contro di lui:

500 Giovanni Azzaretti di Pregola, figlio di Antonio, intervista.

501 *Alla scoperta di Santa Margherita Staffora: aspetti storico-naturalistici: parluma un pö d'i nostri siti*, Museo civico di scienze naturali di Voghera, Voghera 2005.

502 M. Buscaglia, cit.

503 Daglia, cit.

504 A. Sala, cit.

Fiorentin con suo fratello con la musa sono andati a suonare a Cerreto, in val Boreca. Il problema è che in val Boreca vino non ce n'è, quindi l'avran comprato chissà dove, e gli avranno dato da bere del vino che probabilmente era improponibile. E questo qua che suonava il piffero dopo un po' che suona fa: «*Zente de Sereju! Se e vòster vein u füse püsè bon u sarissa meju.*» Fatto sta che l'han tirato giù dal palco e gli han dato una ramata!...⁵⁰⁵

Fiurientein l'ea sempre lì a suonare il piffero, eh. Una volta *l'è anà sino a Sereju* a suonare, poi gli han dato da bere il vino e ci ha detto «Mah, il vino di *Sereju* sarebbe meglio se fosse meglio!», ché non era tanto buono. Mi ricordo ancora che mi dicevano.⁵⁰⁶

A Marsaglia Fiorentin animò la festa infilandosi due scarpe da donna con tacchi a spillo e mettendosi a cantare su una classica polca da piffero:

*E Trapulin che ciapa i rat
e mi j a ciapi senza gat,
e la serva del ciirat
che col cii la ciapa i rat!*⁵⁰⁷

In un'altra occasione qualcuno gli giocò uno scherzo infilandogli un salamino nel piffero, che era rimasto pronto sul tavolo dove sarebbe risalito a suonare:

E quando poi è salito sul tavolo: «sah allora, suoniamo...», si è messo lì, soffiava e non usciva niente. Ma lui lo sapeva, non era scemo, se n'è accorto: stava allo scherzo, era un comico. Quando è partito il salamino *pob! Vüü...*, lui ha detto «per fortuna che l'aria è uscita di qua, altrimenti usciva di là!» E tutta la gente s'è messa a ridere.⁵⁰⁸

Come già i suoi parenti, Fiurientein suonò molto spesso anche sul versante

505 "Gente di Cerreto! Se il vostro vino fosse più buono sarebbe meglio!" (Roberto Ferrari, conv.). Improvvisare una rima su un nome proprio era un uso diffuso, probabilmente riconducibile alla cultura orale di antichissime origini dell'improvvisazione poetica; cfr. gli esempi nel paragrafo [Stranot](#).

506 Guido Re di Casone (1925-), intervista con la collaborazione della nipote Caterina Re.

507 "Trappolino che prende i topi | ed io li prendo senza gatto | e la serva del curato | che col sedere prende i topi!" (Losini, conv. con la collaborazione di Davide Balletti, riferendo un racconto del fisarmonicista Bernardo Perini che Bani risentì anche da un oriundo di Pregola).

508 G. Tambussi, intervista.

piacentino, collegato a Sotto il Groppo e Pregola dagli antichi itinerari di transito verso la Liguria, accompagnato da Bartolomeo Rettani "*Bortumleij*" di Corbesassi (un altro dei primi fisarmonicisti dell'area), dal valido Pietro Giovanni Frattini "*u Suneij*" di Santa Margherita Staffora (1892-1973/4), da Emilio Rossi "*Milion*" di Cernaglia di Dezza o da Giacinto Callegari "*Cinto*" di Bosmenso (1909-1998 c.). Sembra essere Fiurentein che compare per pochi istanti nel più antico film in cui si veda un suonatore delle Quattro Province, girato a Piacenza nel 1932 in occasione di una folcloristica Festa dell'uva⁵⁰⁹.

Andavano spesso anche su di lì da Ottone, verso Genova: quei paesi lì li han passati tutti loro. Andavano a piedi eh, tutto a piedi, perché di strade allora c'eran mulattiere e basta... Si passava da Brallo, Someglio, Lama, dove stava l'Avagnone, poi Trebbia, si andava su a Ponte Organasco... Erano conosciuti eh. Quando andavano su il giorno della festa, andavano via e stavano via sette-otto giorni... Magari c'erano tanti paesi lì in giro: questa domenica facevano questa festa, l'altro paese facevano un'altra festa la domenica dopo, allora andavano là. Stavano via, intanto guadagnavano qualcosa, e mangiavano via, perché allora [da mangiare in paese c'era poco]. Lavoravano un po' di terra. Un po' di patate, un po' di grano. Sì perché quando son venuti non avevano niente, poi piano piano se usciva qualcuno che vendeva un pezzetto han cominciato a comperare un pezzetto. L'aglio lui lo commerciava, magari lo comperava a Varzi e lo vendeva nei paesi fuori.⁵¹⁰

Alura u gh'era Fiurentein ch'u vgniva püsè. Fiurentein u l'era belo alegro, e gh'era Milion, i ghe dzivan, Milion d'Déza. Déza l'è vicino a Bobbio, sü lè, ma me n'son mija andada. E l'era un om... u sunava l'armònica... Erano a suonare anche d'inverno...⁵¹¹

509 Realizzato nel contesto dell'esaltazione fascista dei costumi nazionali dall'Istituto LUCE, che lo ha ripubblicato in *You tube. CinecittàLuce*, youtu.be/UvM6yEYc8nQ, 2012-, dove l'apparizione del pifferaio è stata scoperta da Rinaldo Doro. Il pifferaio è accompagnato da un fisarmonicista e da una coppia di brillanti ballerini che sembrano eseguire un'alessandrina a due, attornati e incitati da ragazze pure in costume; alle immagini dell'intero film, che dura 1 min. e 23 sec., è abbinata la musica di una nota monferrina suonata però da altri strumenti; i film sonori esistevano solo da pochi anni. Una fotografia di Enrico Simoncini dello stesso anno e forse la stessa festa, che ritrae Fiurentein e fisarmonicista in azione in strada osservati da bambini e altri presenti, è riprodotta in Umberto Fava, *Ciao Vigìon: così si rideva da poveri*, in *la Libertà*, Piacenza 17 febbraio 2012, p. 46-47, fornito da Davide Balletti.

510 C. Scabini e Pietro Scabini (1932-) di Pregola, intervista.

511 Maria Picchioni (1922-2016) di Costiere di Coli poi trasferitasi a Pescina, intervista con la collaborazione

All'osteria di Costiere di Coli, sui monti fra Trebbia e Nure, Fiurentein era molto popolare: ancora vi si ricorda che una mattina, dopo aver dormito in paese al termine di una festa, avviatosi per tornare si accorse di non avere più con sé il piffero che aveva infilato come di consueto in una tasca del giaccone: ritornò allora in paese per cercarlo, e questo venne ritrovato dai ragazzi del posto infilato nella neve davanti a una casa⁵¹².

Nella zona di Pecorara e Bobbio Fiurentein (come probabilmente suo padre) fu in contatto con Luigi Magistrati dei Chiappelli "*al Signur di Ciapei*" (1856-1947), che suonava una piva emiliana solista condividendola con suo cugino Giovanni Marchesi "*Tugnarel*" dei vicini Altarelli (1860-1951): sembra che il piffero di Fiurentein e la piva del Signur abbiano anche occasionalmente duettato, nonostante non fossero strumenti concepiti per suonare insieme⁵¹³. Dalla valletta del Dorba sopra Mezzano Scotti, in cui si trovava la sua frazioncina, il Signur poteva scollinare facilmente nelle retrostanti alte valli Tidoncello, Tidone e Aronchio, dove è infatti ricordato anche il passaggio di una piva solista (unico caso per l'attuale provincia di Pavia); con essa egli eseguiva sia "gighe" del repertorio più antico che suonate per i nuovi balli di coppia⁵¹⁴. Nella vicina frazione di Casa Villa è inoltre ricordata la presenza del suonatore di musa Bartolomeo Mori. Un altro cornamusista solista che passava in zona nell'immediato Dopoguerra proveniva forse dall'alta val d'Aveto:

Veniva giù con due sacchi di pelle a prendere il vino e stava cinque o sei giorni... Era della parte di Rezovaglio, quella zona lì. Riempivano le pelli, con l'asino. Stava qui otto giorni e continuava a suonare... Ah era un fenomeno. Tre o quattro ce ne aveva [di canne], soffiava dentro e poi

di Davide Bazzini.

512 Picchioni, cit. Sulla trasmissione della tradizione all'osteria del Costiere cfr. Claudio Gnoli, Le balere nel bosco: Fiurentein, u Canen e il piffero nella media val Trebbia, *La piva dal carner*, n.s., 11: ottobre 2015, p. 21-24, poi in *Dove comincia l'Appennino*, appennino4p.it/balere 2016-.

513 Duetti di piffero e piva sarebbero stati praticati in zona al termine della battitura della segale (Losini, conv.).

514 Losini, cit.; R. Ferrari, cit. (piva a Carrobiolo verso il 1910); G. Bruni, cit.; Bruno Grulli, *La piva nelle valli piacentine*, in collaborazione con Luca Magnani e Paolo Simonazzi, in *La piva dal carner*, n.s., n. 2: luglio 2013.

[suonavano]... Veniva giù perché c'aveva i parenti qua, a Casa d'Agosto. Suonava bene... Tre giorni ci metteva a andare a casa con l'asino. Parlavano più genovese... Veniva lui e un suo amico, con due asini.⁵¹⁵

Scendendo invece da Pregola in direzione del Trebbia si percorre la convalle dell'Avagnone, seguendo la strada che collega Varzi con il già citato ponte di Ponte Organasco fatto costruire fin dal Medioevo dai Malaspina. Anche in questa zona fiorirono nel corso del Novecento numerosi suonatori.

Il più influente fu senza dubbio Angelo Tagliani "*Giulin*" o "*Giulite*" (1901-1969), la cui famiglia gestiva l'osteria *d'Gianey* del povero ma popoloso paese di Còlleri. Affascinato dalla musica del piffero, che doveva sentire dai suonatori di passaggio quali lo stesso Fiorentin, Giulini cominciò da solo a suonare a sua volta, osteggiato però dal padre che la considerava una perdita di tempo: così egli doveva ridursi a preparare le anze di nascosto in un ambiente buio, dal quale esse uscivano tutt'altro che perfette⁵¹⁶. Col tempo però la situazione si rovesciò completamente: le suonate di Giulite (il cui soprannome finì con l'essere assimilato al cognome del famoso statista Giolitti) attiravano interesse negli avventori dell'osteria, rivelandosi una risorsa che ne promuoveva le magre economie; e una volta creatosi una propria famiglia insieme alla compaesana Eva Tagliani, eccellente canterina e conoscitrice di molte ballate⁵¹⁷, egli poté mantenere le quattro figlie e il figlio esercitando come attività principale quella di suonatore, chiamato in paesi anche assai distanti, attraverso tutte le valli Trebbia, Nure e Aveto fino alle classiche feste dell'entroterra genovese.

Da solo, ha imparato. Aveva passione, si faceva i musotti *da par lù*, li metteva a bagno, li faceva tutti lui, non li comperava. La canna la

515 Facchiero di Valverde, conv. Si sa che il suonatore di piva Bernardo Cavanna (1840 c.-1927) di Pertuso in alta val Nure frequentava anche Varzi (Grulli, conv.).

516 Silvio Tagliani "Silva" di Colleri (1919-2007), intervista, cfr. Gnoli, Se mi cantate la Galina griza, cit.; Claudio Gnoli - Paolo Rolandi, Anavm'adré Giulitti, in *Dove comincia l'Appennino*, appennino4p.it/giulitti 2007-.

517 Eva Tagliani, cit.

prendeva quando andava in giro, non lo so, a mondariso, a tagliare il riso... Prima di sposarsi, me la raccontava questa, diceva che suo papà diceva «sì, fai il suonatore, che ne guadagni tanta...» Ma lui aveva quella passione lì e la faceva tutto da nascosto... Che poi suo papà quando è andato a suonare, una volta «ah sì sì, *ch'u vagh a sunà...*» l'ha ditto; è arrivato a casa, mio papà, e ha detto «ecco: questi sono i soldi che ho guadagnato di suonare». «Uh *cramémbuli Giulein!* Hai guadagnato ben bene.»⁵¹⁸

L'ha fatto per mantenere la famiglia. Perché suo papà gli diceva che i suonatori *i van in giro ma i n'han mia vōja da lavurà*, invece lui ha tirato su la famiglia con quel mestiere lì. Andava a *tutti* quei paesi di là verso Bobbio, di là, Piacenza, li ha girati tutti... Andava con uno, quello lì di Feligara, Severino, portava sempre la fisarmonica, andavano a piedi eh, non era come adesso. Hanno fatto delle fatiche... Severin, Silva, *pu* Dante... Lui si faceva tutto lui, si faceva tutti quei così lì da mettere sul piffero, ci stava dentro delle giornate a lavorarli.⁵¹⁹

A quei tempi, appena da iniziare la Seconda guerra mondiale, è successo un caso lì a Selva [presso Colleri]: era saltato un sacco di riso in una vasca, un sacco di riso già pilato: è rovinato. «E qualcuno ha detto che ero contento, però non ho aperto bocca». Perché lui era preciso eh. Fatto sta che da quel momento è rimasto a casa da tagliar riso e compagnia bella, sette anni. Eravamo cinque figli e dormivamo tutti in una camera, da piedi e testa e via, perché poi le ha fatti lui le brandine col filo di ferro. E lì «cosa faccio?» Ricordo che mia mamma una notte ci ha detto «*ma Giulij, t'va sempre a l'osteria a zūgà, a gh'em dū franchi...*» Io ero un bambino ma non sapevo 'ste... «Cosa vuoi fare, *deu gnè mattu?* Dio provvederà». Infatti arrivano appunto dal Genovese a dire se va a suonare tre giorni. Tempo di crisi eh proprio. «Sì sì.» Discute: «Diamo cento lire al giorno». «Altroché!» Cento lire al giorno *j* era tre sacchi di riso, *quellu ch'u partè a cà lù*. Era vicino a Chiavari, [non sul mare] un po' fuori – però è andato anche a Chiavari. Lì... Moconesi, dove fanno le lavagne per i tetti e via, mi pare sia quei punti lì: Rovegno, Cicagna e tutte quelle cose lì, li conosceva, non c'è casa che non abbia passato a piedi. A piedi eh, e suonando anche, *quandu u gh'era gli spozi i suneiva*. Infatti ha detto «tutti gli anni ci accordavano l'anno per il prossimo anno». E allora si è salvato un

518 "Sì sì, che vada pure a suonare [tanto non ne otterrà niente]". "Accidenti, Angelino!" (I. Tagliani, cit.)

519 Tagliani, una figlia del suonatore, intervista, con la collaborazione di Damiano Chiapparoli.

po' in questa maniera...

Giacumun ci aveva fatto un po' i musotti a mio papà, in principio, ma poi, sa... Ecco perché forse il suo piffero squillava di più: perché poi si è arrangiato, quando ha visto che questo tentennava un po', allora se li è fatti da solo. Ma li lasciava più spessi. Lasciandoli più spessi *u gb'eva piùsè fià*, e quindi squillavano di più, però [era più faticoso]. Infatti poi... altri suonatori non riuscivano più a *sunà 'l so pinfro*. Faticavano perché... Ha detto «ho cominciato a farmeli» e poi l'ha perso un po' di vista. Poi è stato molto col Picco, quello di Samboneto, e quello lì Fiorentino... Non lo ricordo se ha suonato anche con la musa, questo di Pregola però ce l'aveva... Perché *u gb'eva na bella invension*, era un tipo che ci ragionava su per un bel po'...

Quando andavamo per la legna *insla costa*: «*ti varda là: i ho pasà tüt, tüt a pé su là*, e anche di là verso Salsomaggiore, tutte a piedi le ho fatte!»... *L'è stó* anche a Recco, però non so con chi.⁵²⁰

La domenica e alle feste dei coscritti di Varzi⁵²¹, Giulitti suonava con brillanti fisarmonicisti della zona (alcuni già compagni di Fiorentin) quali il Sunein di Santa Margherita (probabilmente il suo primo compagno), "*a Levre*" di Valformosa⁵²², Cinto di Bosmenso, Severino Malaspina "*Severein*" di Feligara (1911-1955 c.), Bartolomeo Rettani "*Bortumlein*" e Bartolomeo Bellani (1923-2003) entrambi di Corbesassi, Nani di Monteforte, il bravissimo Mino Galli "*u Söp*" di Rovereto di Orézzoli (1938-1989), *Giacumun* di Ottone, Silvio Tagliani "*Silva*" di Colleri (1919-2007) e soprattutto Dante Tagliani di Feligara. Si dedicò principalmente alle nuove suonate del liscio, che apprendeva anche da Severein attivo anche in orchestre di pianura ed erano sempre più popolari anche nelle valli, dove ormai le feste erano fatte sostanzialmente di danze in coppia – valzer mazurche e polche – mentre le vecchie gighe rimanevano praticate regolarmente solo in alcuni paesi. Anche i

520 "Angelino, vai sempre all'osteria all'osteria, e noi abbiamo due lire... Quando c'era un matrimonio suonava... Ci voleva più fiato... Aveva una bella inventiva... Sul crinale: «guarda là: li ho passati tutti, tutti a piedi su di là» (G. Tagliani, figlio di Giulitti, cit.). Salsomaggiore potrebbe essere stato confuso con Salsominore in val d'Aveto.

521 Gianfranco Malaspina di Feligara (1937-), nipote di Severein, conv.; il figlio di Severein, Romano, a sua volta fisarmonicista, praticò i generi moderni ed ebbe diversi allievi.

522 Essendo costui soprannominato "la Lepre", una volta che era entrato nell'orto Fiorentin, con un gioco di parole, gridò di cacciarlo con un bastone perché gli avrebbe mangiato tutte le verze (Re, cit.).

raccordi fra una strofa e l'altra non erano più scanditi dagli *appoggi* della fisarmonica durante i quali il piffero taceva, come si usava nello stile tradizionale:

Mio padre ci aveva suonato assieme e si trovava bene perché Giulitti aveva uno stile come Bani, non faceva appoggi: mio padre mi dice ancora adesso che a suonare con Ernesto non si trovava bene perché Ernesto suonava al modo antico, dove il piffero aspetta gli appoggi, e loro i fisarmonicisti giovani non li facevano e se c'erano da fare andavano in difficoltà; con Giulitti si trovava bene per quel motivo: non c'erano da fare appoggi.⁵²³

Queste scelte condussero Giulitti a sviluppare uno stile esecutivo orientato al gusto del liscio, seppur fondato anche su una grande padronanza della tecnica dell'oboe tradizionale: stile che ne fa una sorta di caposcuola dei suonatori più moderni del versante piacentino, noti tuttora per la loro maggiore contaminazione con le sonorità e le tecniche tipiche appunto della fisarmonica da liscio. Era in qualche modo l'alternativa logica alla scelta dell'altro maestro a lui quasi contemporaneo, Jacmon: mentre questi, pur accogliendo la fisarmonica e i repertori moderni, ne incoraggiò l'elaborazione di un uso specifico per la tradizione del piffero, in cui fossero riprodotti aspetti delle vecchie funzioni della musa, il che oggi concorre a formare le parti musicalmente più originali del patrimonio tradizionale delle Quattro Province, Giulitti compì l'operazione inversa, adattando piuttosto il piffero alle logiche e al repertorio della fisarmonica⁵²⁴. Ciò era peraltro combinato con un grande talento personale, che gli permetteva di adattare per piffero, sempre a orecchio, ritmi contemporanei di svariate provenienze, da *Sul bel Danubio blu* "in tutte le sue sette parti"⁵²⁵, alla *Marcia* rimasta nota appunto come quella di Giulitti, al *Valzer in la*, a canzoni come *I pompieri di Viggiù*. La popolarità di Giulitti come pifferaio è testimoniata anche dalla fotografia scelta per la sua tomba, nella quale egli appare a

523 G. Tambussi, figlio del fisarmonicista Angelo "Giola", cit.

524 Alborghetti, cit.; Losini, cit.

525 Losini, cit.

figura intera, sorridente e, caso unico fra le tombe dei nostri suonatori, con il piffero in mano.

Partivamo da qui, Ponte Organasco a piedi, prendevamo la corriera, andavamo in piazza Vittoria a Genova, c'erano gente dell'America che venivano per fare tre giorni di carnevale. Siamo stati sette anni vicino a Gattorna, a Neirone. Per sette anni noi gli dicevamo un prezzo che era moderato ma ne davano il doppio o tre volte, però per l'altro anno eravamo già accaparrati. Poi a Uscio ci siamo stati... l'ultima volta ci ho lasciato anche un pigiama nel ristorante, la trattoria *du Bajin*. Gente che veniva dall'America ma non come noi poveri eh... Lui era la famiglia più povera, io ero come lui! Io e [Giulitti] abbiamo tirato avanti la sua famiglia e la mia. Finito lì siamo andati sette anni a Rosara, sopra Varzi. Facevano le mascherate... Il carrè sapete che cos'è? A Rosara c'erano due camere. Noi suonavamo. C'era il capofesta, batteva le mani: tutti giù, vengono gli altri. Si chiama il carrè. E invece nel Genovese venivano magari dieci giovanotti, accomodavano venti balli soli. Poi dicevano «faccene ancora un pezzettino!...» Andavamo fino a Valverde, e tornavamo, sulla neve. Tutta la gente di Rosara ci preparavano le calze, perché eravamo tutti bagnati, ravioli a non finire...

Con Giolitti suonavamo *Le onde del Danubio*, sette parti e le faceva tutte! C'era una parte che non ci stava nel piffero: la faceva in un'altra tonalità. Però le faceva tutte, sette parti... Perché i piacentini non è un piffero giusto, non è un piffero come il nostro. Giolitti non ti sgarrava di un quarto di battuta... Aveva un stile non da clarinetto: da piffero. Invece quei *fi fi fi* piccoli non valgono niente. E ho avuto delle discussioni... Giolitti ha preso proprio qui dalla nostra zona, non dagli altri. Perché una cosa come Giolitti non ce n'è. Suonava con dei musotti lunghi così. Era un suono non da clarinetto: era un suono da piffero diverso da tutti gli altri.⁵²⁶

La zona da piffero non era Brallo. Non è che la zona da piffero è Cegni, mi capisci cosa voglio dire, il problema è che a Brallo allora c'era solo Giolitti che suonava il piffero. Ha preso più dai piacentini che dalla musica vecchia di Jacmon. Aveva più lo stile... Bani ha copiato quasi da Giolitti, o dal Rosso, [più] che da Jacmon. Io da bambino a Fego quante volte ho sentito Ernesto suonare con Dante: Dante è bravissimo, molto tecnico, però a un certo momento non riuscivo a capire cos'è che

526 D. Tagliani, cit.

mancasse: erano gli appoggi. Tipo liscio. Non faceva mai gli appoggi, Ernesto, allora era già vecchio, non poteva entrare, doveva entrare sempre nel suo modo. Però quando c'era il signor Mini, *tam*: faceva gli appoggi, e io dicevo qui sì che va! Io ho sentito anche mio padre suonare con Ernesto una volta, ho avuto la fortuna, qui, che dovevano andare a suonare a Varzi ed è venuto a provare, avrò avuto 7-8 anni, me lo ricordo bene perché mi ha impressionato quel piffero lì, e Ernesto gli diceva «arriva qua in fondo e fai così, così e così», metteva gli appoggi; poi li faceva solo con Ernesto, perché Ernesto voleva gli appoggi, noi li chiamiamo appoggi no?: *ta ta ta*... Il piffero aspetta un attimo e poi rientra giusto, ci dai il modo per rientrare, senza star lì a tirarla lunga rientra, invece non facendo gli appoggi non sa mai quando entrare. Mentre lo stile piacentino, noi lo chiamiamo, non ci fa gli appoggi. L'altro giorno sono andato a sentire, c'era Franco con Dametti, a un certo momento mi fa Franco «fai due suonate», io non ho mai suonato con Dametti. Io abituato a far gli appoggi arrivo in fondo anche a una polca e faccio gli appoggi, lui partiva, non mi aspettava neanche. «Te li faccio gli appoggi o non te li faccio?» «...Però, mi trovo bene con gli appoggi!» Poteva respirare e poi partiva.⁵²⁷

Nel Genovese, su di lì... *Fontanarussa*, ne parlava, *Bugge*, e *pö*... *che siti gh'è*... a Uscio: faceva tre giorni a Carnevale. – In val Funtanabona, dopo la galleria per andare a Chiavari, ci son tanti paesi lì, *gh'è anó dappertutto*... Eh lo cercavano perché era capace di suonare.⁵²⁸

La Liguria: i monti, e anche giù in paesi un po' grossi, tutti i monti li ha girati tutti a suonare; andavamo su nei monti con le mucche, mi diceva «ecco: io ho fatto tutto quel giro lì, di qua, di là...» Tutto a piedi, e anche con la neve, alta così... Poi andava anche a Coli, girava dappertutto. Ferriere, ci andava spesso a Ferriere... Venivano sempre quelli lì della Liguria, tutti quei dei monti lì a chiamarlo per andare a suonare, anche quando c'erano gli sposi, le feste... Andava volentieri perché magari lo pagavano di più, invece noi qui si faceva qualche festa ma poi si lasciava correre, no, magari si dice «è un parente, è un amico»... E con il suo compagno di Feligara – o anche di Colleri, alle volte è andato anche con Silvio, quello lì che è morto... Le prime volte andava con Severin di

527 G. Tambussi, cit. Come si intuisce dal testo, il pifferaio Gabriele Dametti e il fisarmonicista Franco Guglielmetti sono rappresentanti contemporanei dello stile piacentino.

528 Tagliani, figlia del suonatore, e marito di Colleri, intervista con la collaborazione di Damiano Chiapparoli.

Feligara, poi ha detto una volta, c'era la neve, non poteva andare, e mio papà era piccolo [di statura], aveva in spalla la sua fisarmonica e poi quello là non ci stava dietro: «Devo prenderti in spalla anche a te?!» ha detto. Era piccolo ma era energico, era forte...⁵²⁹

M'ha detto Tilion, il mio vecchio socio... che una volta c'era dieci coppie di coscritti a Ottone, compreso Attilio col suo compagno, e [qualcuno] è saltato fuori, ha detto: «Dante e Giolitti!»: nessuno ha più avuto il coraggio di suonare.⁵³⁰

Nelle valli piacentine i pifferai sono soliti intervenire anche alle feste primaverili di maggio (30 aprile-3 maggio) e dei coscritti, che si svolgono durante intere giornate in cui squadre di giovani del paese visitano a piedi tutte le frazioni per portare con il canto l'annuncio della bella stagione, ricevendo in cambio dai padroni di casa offerte in uova, focacce, formaggi, salumi e vino⁵³¹. Si tratta di occasioni fisicamente assai impegnative per i suonatori, che devono rimanere disponibili per molte ore, resistendo agli eccessi del vino e intervenendo nelle pause fra una cantata e l'altra e durante i trasferimenti a piedi, per richiamare e guidare col suono il gruppo nella nuova direzione. La presenza del piffero in questi riti calendariali, sebbene non indispensabile, è apprezzata dai locali e frequente nelle "cerche delle uova" di Cìcogni, Colleri (oggi non più in funzione), Santa Maria di Bobbio, Coli, Marsaglia, Ozzola.

Un'altra stella del versante piacentino nacque frattanto a Costiere di Coli, sulle pendici del monte Aserei a cavallo fra Trebbia e Nure, non lontano da Pradovera e Mareto dov'erano attivi dei suonatori di piva emiliana (Francesco Civardi "*Ciccìö*" e i fratelli Luigi e Domenico Garilli). Anche in questo caso il crogiolo dovette essere l'osteria del paese, gestita da un certo Pasquale, un crocevia dal quale spesso passava

529 I. Tagliani, cit.

530 Ettore Losini "Bani" a una serata in memoria di Giulitti presso Ponte Organasco, 2011, I maestri di Bani, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/UDP7K_BjIKM

531 Tammi, *Studi...*, cit.; Claudio Gnoli, Se mi cantate la Galina griza, in *Chi nasce mulo...*, cit.; Paolo Ferrari, *Dentro di questa casa*, ibidem.

gente di Ozzola, Metteglia, Pradovera, Ciregna⁵³²: a differenza dei paesi circostanti, qui viene appositamente a suonare Fiurentein, come più avanti avrebbe fatto Giulitti. Arrivando in paese insieme al suo fisarmonicista, Fiurentein è solito segnalare la sua presenza con due o tre suonate, inducendo così la gente a convergere in vista del ballo⁵³³. Fra i pochi ragazzi del paese c'è Giovanni Agnelli "Giuanen" (1921-1978), che in breve si appassiona a questa musica e desidererebbe anch'egli avere un piffero da suonare. Ma i suoi familiari non gli vogliono concedere questo lusso, sicché inizialmente deve accontentarsi di praticare un'armonica a bocca che porta con sé anche sui pascoli:

Giuanen prima che sunà, u vuleva, ma i sö n'ghe n'àn pijaa mai... A sérem fiulot, anavm'adré ae bestie, a sérem in tre o quàter, dui o tre fiör, du o tre fiöre, perché a Costiere eravamo senque famiglie... U sunava l'òrghej, l'orgheney a bucca. Anavme pr'i bosch, quand u gh'era un bel pianley, u gh'avm e balere: c'avevamo le balere, intanto che le bestie mangiavano, eravamo pochi, due o tre. Giuanen suonava l'organetto. Lo adoperava da andare dietro alle bestie. Se non c'era, giocavamo alla lippa. [Poi] ce l'hanno preso. A me piace il piffero... Dop l'era boj tant me Fiurentey... Andava anche a suonare. Quando mi sono sposata io c'erano Giuanen e Ugo di Coli.⁵³⁴

Infine suo padre si decide a commissionare un piffero per il figlio, probabilmente a Giovanni Stombellini (1876-1960) detto "u Sartù" per il mestiere di sarto, attivo nella non lontana frazione dei Bazzini che appartiene alla località sparsa di Ozzola. Costui era anche un abilissimo falegname e bottaio, tanto che venne invitato a lavorare nei cantieri navali di Genova, ma preferì continuare la vita nel suo ameno paese; per i rubinetti delle botti come per i pifferi utilizzava un grosso tornio a pedale. Le lavorazioni avvenivano sia nella bottega allora adiacente alla casa di famiglia, sia in

532 D. Bazzini, conv.

533 Picchioni, cit.

534 "Giuanen prima di cominciare a suonare, avrebbe voluto farlo, ma i suoi non gliel'hanno mai preso. Eravamo ragazzi, seguivamo il bestiame, eravamo in tre o quattro: due o tre ragazzi e due o tre ragazze, perché a Costiere eravamo cinque famiglie. Suonava l'armonica a bocca. Andavamo per i boschi, e quando c'era una bella spianata ci avevamo le piste da ballo... In séguito era diventato bravo come Fiurentin..." (Picchioni, cit.).

un locale più in alto che era utilizzato per lavori di falegnameria cui cooperavano diversi uomini del paese. Come si è già detto, aveva tratto alcune conoscenze sulla costruzione di strumenti incontrandosi appositamente con la famiglia dei falegnami di Cantalupo⁵³⁵. Le misure dei suoi pifferi, di cui restano pochi esemplari, sembrano essere state adatte per accompagnarsi con le muse⁵³⁶, anch'esse da lui costruite e occasionalmente suonate. Il Sartù non era solito suonare in pubblico, ma una volta costruito uno strumento lo provava sul posto con l'aiuto del compaesano Nicola Bongiorno:

Questo il suo lavoro era di sarto... Beh era un buon falegname: faceva diverse cose, era capace di fare, era uno molto intelligente; e negoziante di macchine per cucire della Singer... Ne aveva fatto uno per uno che si chiamava Francesco, che l'ha suonato per un po' e poi ha smesso. E adesso non so dov'è andato a finire, so che c'è, di sicuro... Di bosso. Perché allora qui l'ebano non sapevi neanche che esisteva... C'aveva il collaudatore... *U Nicola...* Quelli li provava. Era uno lì del paese anche lui. Li provava, se andavano bene «mh»; se non andavano bene sai cosa diceva, il Nicola al Sarto che li faceva? È una parola un po'... «*Càcet! intar cii cuchi mo!*»... Era un fabbro... Son quella gente che sanno fare tutto; però sono un po' lunatici... Roba d'falegnameria era bravo. L'hanno pregato che andasse su a Genova sulle navi, ma c'era niente da fare, son gente attaccati... Sì [usava un tornio], a pedale.⁵³⁷

Faceva il sarto, l'ho conosciuto anch'io da bambino. Ma l'ho scoperto dopo che faceva i pifferi, quando mi sono appassionato *i m'han dit «ma perché vet mija ai Bazey dau Sartù ch'u i fava anca lü!»* Aveva il tornio a pedale, li faceva, campana e *tiit*, ma belli...

Il Sartù li faceva o di prugna o di uliva, secondo il legno che gli capitava, che gli sembrava buono, giusto. Ebano no, non lo lavorava, almeno non mi risulta. Quelli di ebano venivan tutti da Cicagna...

535 In una località non ricordata, ma che potrebbe essere stata Cabella Ligure (Losini, cit.), dove si svolgeva una importante fiera; Cantalupo è alquanto distante da Ozzola, ma sarebbe stato frequentato dall'artigiano durante i suoi frequenti viaggi per vendere le macchine da cucire Singer, delle quali era l'unico concessionario nella provincia di Piacenza (Giuseppe Stombellini, nipote dell'artigiano, intervista con la collaborazione di Davide Bazzini).

536 Perini, intervista.

537 Attilio Rocca "Tilion" di Tortaro di Ozzola, 1934-, fisarmonicista, intervista di Cristina Ghirardini e C. Gnoli.

Conosciuto di nome, tramite Luigi e il Rosso: *u Sartù d'Uzöra* lo chiamavano, che faceva i pifferi.⁵³⁸

Il padre di Giuanen ritorna dunque dal mercato di Bobbio, e sul fondovalle del Trebbia gli viene incontro il figlio impaziente:

Pensa che a diciassette anni – questa è storia – lui c'aveva una passione del piffero che...! Allora c'avevano un'usanza, che una volta al mese i vecchi andavano al mercato a Bobbio, da Costiere... Allora suo papà, che si chiamava Bernardo come me, *gh'a dit* «adesso oggi vado giù, ti compro il piffero, faccio fare un piffero». Lui c'è andato incontro a San Salvatore, mio papà, perché veniva su da Bobbio a San Salvatore con la corriera, dopo da San Salvatore andava su a Costiere a piedi. *U gh'a diciu* «*vegne zji aa tal ora... che me ariv da Bobi*, ti compro il piffero, te lo vieni a prendere». Veniva a casa mio papà, però c'aveva della roba da portar su... Lui ha portato su il sacco, ma sentiva che era un po' pesante. Pensa allora che crudeltà che c'era: suo papà non gli ha detto niente e gli ha fatto portar su un picco, nel sacco: ce l'aveva nel sacco, l'ha portato su con dentro un'altra roba che aveva preso al mercato. *U l'è andà sö, u l'à purtà sö, quandu l'ha veru che l'ha viistu u pich, che gh'era mija dentru u péinfer*..! Lui convinto che c'era dentro il piffero. Era il piccone, ma proprio il pezzo di ferro, *alora gh'era di picon che j eran mija cme chi d'ades, a gh'era di picon che j eran mez chilu eh!* Senza il manico, solo il piccone: il manico se lo facevano loro. E allora a mio padre è una cosa che c'è rimasta in testa. E questo non lo sapevo io, *lù u me dzeva* «*vam a tù u pich*», e allora io dicevo «*oh pà, u s'ciama u péinfer, cosa te dizi?!*» «*Eh, dopu t'u capirè...*» E dopo me l'ha raccontata mia mamma questa storia, che *lù u gh'era resto' d'òh mà* che è stato una settimana senza mangiare, talmente c'è rimasto male...⁵³⁹

Superati anche in questo caso gli ostacoli iniziatici, Giuanen diventa un magistrale interprete della tradizione, tanto da acquisire anche il soprannome di "*Caney*", la piccola canna per antonomasia, con riferimento al suo strumento.

538 Peveri, cit.

539 "Gli ha detto «vieni giù alla tal ora, che io arrivo da Bobbio»... È andato su, l'ha portato su, quando l'ha aperto e ha visto il piccone, ha visto che non c'era dentro il piffero!... Allora c'erano dei picconi che non erano come quelli di adesso, c'erano dei picconi che pesavano mezzo chilo!... Lui mi diceva «vammì a prendere il piccone!» «Papà, si chiama piffero, cosa dici?!» «Eh, poi capirai...» Lui c'era rimasto così male" (Bernardo Agnelli "Nando" di Ciregna, 1952-, figlio di Giovanni, intervista). Di fatto a Bobbio il padre aveva sì commissionato il piffero, ma perché fosse pronto occorreva naturalmente aspettare un successivo incontro con il costruttore. Cfr. Gnoli, *Le balere nel bosco*, cit.

Anch'egli viene quindi chiamato in tutta la val Trebbia, fino a Piacenza, svalicando da una parte fino a Varzi e dall'altra sul Nure nella zona di Pradovera⁵⁴⁰ e Ferriere, estremo lembo orientale dell'area in cui lo strumento è praticato: vi scende dal paese di Ciregna dove si è intanto stabilito con la moglie e dove il suocero gestisce un'osteria (in precedenza aveva acquistato una casa agli Zerbi, di fronte a Bobbio). Suoi compagni più frequenti sono Arturo Èrtola "*Turigia*" di Castello di Cerignale, il citato Mino Galli o Bernardo Perini "*Barnon*" di Metteglia (1917-2007).

Come adesso dicono Bani *ch'u nava da Giuvaney* a imparare, ho sentito dire io che *alura a l'ea a stesa roba, l'ha ěmparò du Fiurentey*. Ero bambino *quandu u Caney u sunava*, mi sembra che hanno detto «*l'ha ěmparò du Fiurěntey*», questo son sicuro, però *ěmparò* lo sai cosa vuol dire: tu vai là, lo ascolti, dopo ti devi mettere tu eh; dopo uno ci mette gusto... *Giuvaney u stava limò a fianche* [dell'osteria di Costiere], e nella sua cantina che adesso è *ca du Nandu* ci ballavano: era il ritrovo di tutti... *Per gnite a passion du pěnfer* vuol dire che tu devi averlo sentito, perché altrimenti non ti viene una passione [per una cosa] che non hai mai sentito. Io ho fatto riferimento su *u Caney* per esempio, *u Caney* ha fatto riferimento su *Fiurěntey*: c'hai sempre un riferimento.⁵⁴¹

Nel frattempo il vecchio "piccone" si rompe in un piccolo incidente al ritorno da una festa, e verrà sostituito da uno costruito dal Grixu di Cicagna:

U so prüm ch'u gh'ea fat fà u l'eva rottu. U s'gh'era spacó che... u gh'l'eva dentr'òh sachet, allora là non so se era la val d'Aveto o dov'era e venivano giù col filo a sbalzo, *i vegniva zü, i àn pasó a valada cõh u fil a zħals, magari tücia a nõt ch'i sunava, a matena vegnà a cà, cu u fil a sbals é pasà de dlà, u gh'é scapó, e l'é nè zü, l'ea picó ns' òh sas e u s'era rut. I navnu a sunà a pé, l'ean bõh da fa chei tragedi lé magari per mil franch, milesencuseint franch, che i davnu allora, magari j eran anca*

540 Qui è ricordato nel 1949, di ritorno da un matrimonio ad Aglio, fermarsi la sera ospite in una casa dei Rivi, dove naturalmente si finì per ballare con la gente dei dintorni. Per fissare la campana del piffero in corrispondenza di una crepa, il suonatore chiese in prestito al piccolo Antonio Segalini la medaglietta appena ricevuta per la cresima che era appesa al collo con un filo di cotone, e vi girò questo intorno; chiese inoltre che venisse prelevata una penna nera con riflessi bluastri dal gallo rosso di casa, per sostituire quella bianca di cui il piffero era al momento dotato; con quel piffero il suonatore avrebbe poi voluto essere sepolto (Antonio Segalini di Pradovera, 1939-, fratello del fisarmonicista Claudio, conv.).

541 "Che andava da Giuvanēn... Allora era la stessa cosa, ha imparato da Fiurēntēn... Giuvanēn abitava lì di fianco... Per venirti la passione del piffero... " (Perini, cit.).

*sod allora...*⁵⁴²

Quando s'è sposato uno di qui, *u Giacumun du Bedu*, l'ha spuzó una di Casone, appena passato Pregola: ho suonato con Giuvanen... Pensi, ha suonato invece di sol maggiore – che lì tutti i pifferi la tonalità è sol maggiore – ha suonato in la bemolle: ci son cinque diesis in chiave, *nison n'è bon d'acompagnà!* Io e lui... Aveva un musotto che era fatto così [diverso dai suoi soliti]. *Epiür l'ha fat bela figüra*. Ma era molto fine eh, era più capace del Rosso. L'avevo conosciuto quando suonavo con il Rosso, perché sono andato tante volte, e qualche volta ho suonato con lui, ma non ho preso di impegni, e ho preso l'impegno quando s'è sposato uno di qua che ha preso una di Casone e che è venuto con me proprio che avevamo l'impegno, ci hanno pagato. Ma di', *l'ha sunà in la bemolle cou péntero, t'gh'à da avè i baffi se no ta soni mija*. Ah Giuvanen era fine. Non suonava forte forte, un suono che ti metteva a tuo agio, perché anche chi canta, se cantano forte e suonar forte non va mica bene. Aveva un suono delicato in un modo...!⁵⁴³

Alle volte diceva «facciamo una suonata, *fem chea du Giulitti*», per far capire al collega... L'ultimo dell'anno son partiti, un anno, l'ultimo che ha fatto perché dopo mio papà è morto, si son accompagnati a casa due volte: il primo dell'anno han mangiato il primo a casa mia [a Ciregna], il secondo a casa di mio zio, come pranzo, poi mio papà ha accompagnato a casa Barnon, ché c'aveva la macchina ma non guidava lui, guidava un altro, loro suonavano e basta; dopo Barnon dopo che è stato a casa ha accompagnato ancora a casa mio padre, però le tappe: Ozzola, a Brugneto, Castello, le facevano tutte le osterie, e poi le han rifatte tutte. Praticamente son ritornati a casa la mattina del 3!⁵⁴⁴

542 "Il suo primo che gli aveva fatto fare l'aveva rotto. Gli si era spaccato... Lo aveva dentro un sacchetto... Venivano giù, hanno attraversato la vallata con il filo a sbalzo, magari era stato tutta la notte che avevano suonato, la mattina tornavano a casa, con il filo a sbalzo è passato dall'altra parte [del torrente], gli è sfuggito, è caduto, ha colpito un sasso e si era rotto. Andavano a suonare a piedi, erano capaci di fare quelle imprese per magari 1000-1500 lire, che allora era il compenso, e magari allora [per loro] erano anche parecchi soldi" (B. Agnelli, intervista). Il "filo a sbalzo" è una teleferica, in ligure detta anche *strafija*, sospesa fra due punti di un versante, o in questo caso di versanti opposti, a cui si appendono carichi di legna o altri materiali che si fanno scendere per gravità.

543 "Nessuno è capace di accompagnare... Devi avere i baffi [essere molto abile] altrimenti non suoni" (D. Tagliani, cit.).

544 B. Agnelli, cit.



Giovanni Agnelli con Arturo Ertola "Turigja" (archivio F. Paveto)

In effetti per i problemi cardiaci Giovanni muore non ancora sessantenne. Gli succede nelle feste il fratello minore Luigi Agnelli "il Rosso" (1930-2007), che direttamente da lui ha appreso la tecnica del piffero e con lui ha spesso suonato in formazioni di una fisarmonica e due pifferi, con ruolo di canto e controcanto (pratica che sarà poi ripresa da Bani e Marion). I fratelli si costruivano essi stessi le ance, pratica che avrebbero poi insegnato a Bani e a Canon, nonostante i limiti delle tecniche che avevano a disposizione:

Ades i gh'ban dei muzotti che s'a gh'is vü u Canen! A quell'epoca là un müzot... spesi, düri...! A gh'era da bufà... Ades j en bei serè: fii...⁵⁴⁵

U gh'eva di müzot che u gh'era mia böñ nsöñ da sunà chi müzot chè eh!... Li ha

545 "Adesso hanno delle ance che se le avesse avute Canen...! A quell'epoca un'ancia... spese, dure! C'era da soffiare. Adesso sono belle serrate" (Perini, cit.).

sposati tutti lui, sposati nel senso che c'è andato a suonare lui, e in più dove non poteva, perché delle volte magari ci si trovava che aveva i coscritti lui, e un matrimonio, e lura magari il più che era amico ci andava lui, e l'altro ci mandava suo fratello.

Il secondo infarto che ha fatto mio padre, *i gb'àn diit* «assolutamente adesso di sforzi lei non ne deve più fare», perché quella malattia lì col cuore che c'aveva mio padre poteva tirarci avanti se si sapeva curare; dopo è la fortuna anche, però poteva tirare anche vent'anni o trenta. Però di sforzi non ne doveva fare, come difatti gli han riconosciuto subito la pensione. Lui ha fatto quasi un anno e mezzo senza suonare, poi dopo una volta c'era i coscritti a Castelveto, e allora c'aveva la Bianchina, e c'eravamo io, che allora ero ragazzotto, 14 anni, fa «*oh nè, sah, anuma a sentì u mé*», *u gh'era so fradé a sunà*, son venuti a cercarlo lui ma lui ha detto «non suono perché...», e allora siamo andati a sentirlo mio zio, il papà dell'amica di mia moglie che si chiama Paolo, mio zio e mio papà, e guidavo io 'sta Bianchina a 14 anni che sembrava di guidare un aeroplano. E ricordo che ancora allora era venuto fuori quella canzone *Oh lady Mary*, e mio zio non la sapeva fare. Mio padre soffriva, era lì giù, lui soltanto a sentirla suonare e cantare dalla radio riusciva, non è che la sapeva tutta, *e lura miu ziu l'à pruvó, l'é mija stó bõh, e alura me pare a me ricordu ancamò l'a ditu* «*ouh frè, dame 'n pö chel toch ad leign lè!*», *s'è fat dó u péinfer*, ha fatto *Lady Mary* che era... dopo un anno e mezzo che non lo suonava!... Io ho sentito delle suonate da mio padre con raffinatezza, perché se c'hai orecchio te le senti, se c'hai orecchio sentirai che c'ha una raffinatezza che...!⁵⁴⁶

Anche il Rosso, seppur meno virtuoso del fratello, diviene molto conosciuto e richiesto, rappresentando insieme a Ernesto Sala uno dei pochissimi suonatori d'esperienza e dall'ampio repertorio, come ricorda un fisarmonicista che lo accompagnò:

Ho incominciato a andare [a suonare la fisarmonica] qui e là, ma non lontano, mai lontano, qui nei paraggi [di Coli], ché i miei non mi lasciavano andare, pur essendo arrivato a 17-18 anni. Arriva due di Peli: «...*sunà, s'a spuzà u Vigé...*» a Ciregna! Mio papà diceva «a Ciregna?!», non sapeva neanche dov'era... «Dovete lasciarlo venire...» Mio padre gli dice:

546 "Aveva delle ance che non era capace nessuno di suonarle... Allora mio zio [Luigi] ha provato, non è stato capace, e allora mio padre, mi ricordo ancora, ha detto «oh fratello, dammi quel pezzo di legno!», si è fatto dare il piffero" (B. Agnelli, cit.).

«a v'u lassi, però lo venite a prendere e lo portate a casa.» «Ah sì sì...». Infatti così han fatto. Sono andato fino a Peli con la bicicletta, in qualche modo perché allora non era asfaltato come adesso, era appena aperta, e la strada proprio che si poteva andare in bicicletta arrivava sotto gli Averaldi... Andiamo a Ciregna, arrivano gli sposi, a prendere il consenso erano andati a Ferriere in comune. Andiamo a tavola, ci avevano detto che per lo spozalizio in quei posti lì facevano il risotto: riso, nient'altro, e infatti così è stato. Abbiám cominciato a ballare, abbiám suonato fino a giorno. Finito di suonare siám ripartiti da Ciregna, abbiám fatto l'Aserei, siám venuti a casa...

Cosa succede: che Agnelli Giovanni di Costiere, che suonava il piffero, è venuto là a ballare, perché andare a Ciregna era come andare a passeggio. E mi fa «c'ho uno spozalizio: ci vieni a suonare con me?» «Mai suonato io coi pifferi...» «No no, ho *bel e sentii'* che... [vai bene]». Senza provare, niente: mi dice «il tal giorno si sposano, ti mando a prendere, mando giù uno, passa un po' nei boschi...» E così è stato: si sposava una ragazza lì di Costiere, ha sposato uno di qui. Siamo là a casa sua e gli ho detto «proviamo un attimo, prima». Cominciamo: *taah...* in sol! Il piffero, la sua tonalità è il sol.

Loro, sia lui che suo fratello poi, il Rosso, eran bravi sul serio... Giuvanén era più calmo, non più sicuro per l'amor del cielo, cominciava la suonata senza fare sgarbi e... Il Rosso ci faceva dentro... un po' faceva da primo, un po' faceva da secondo: sentirli assieme, Giuvanén faceva il primo, il Rosso faceva da secondo... alto, la vocetta...⁵⁴⁷

Allora, ti dico la verità, *Giuvanén e u Rus* avevano un po' abbandonato leggermente il discorso delle piane, le gighe, le monferrine. Questi qua si erano buttati più sul liscio. *Finija a guera*, questi qui cos'han fatto: facevano più roba da ballabile. E infatti vedrai la diversità, anche nelle registrazioni, se fai anche una piana, una giga, una monferrina c'è una diversità enorme da *cul che fa a Cegni de dla a de dsa*. E *tunalità gh'è incul*, ci siamo, perché le tonalità son sempre quelle, ma i passaggi... perché quelli lì erano balli molto figurati, tutto di passaggi della ballerina, invece qui l'avevano buttata un po' più sul liscio. Però hanno fatto un mucchio d'anni che ha fatto furore eh! *U Giuvanén e u Rus àn fat tanti matrimoni car d'u me fiö che...*! La gente ballava e si divertiva di più, perché se te vieni qua stasera, fai solo gighe e monferrine, chi le sa ballare?, *i se divertiv mija*. E poi uscivano canzoni nuove, che facevano a Sanremo... Sempre il sistema piffero, perché non puoi cambiare, non puoi usarlo da clarino, il piffero

547 "Si sposa il Luigetto... Ve lo lascio... Ho già sentito..." (Peveri, cit.).

ha un sistema ed è quello; però [era] più sul liscio. Il valore di queste suonate antiche, le ricerche, sono uscite molto dopo: *s'a fise tant'me ades alura me pijava tüt e magazej, però alura anca mé ho fat quel ch'ho podü*.⁵⁴⁸

Un cugino dei fratelli suonatori, Colombano Agnelli "*Ciomb da Costa*", conserva un loro piffero in legno chiaro, forse un Cicagna; nella sua cascina alla Costa degli Arelli, non lontano da Bobbio, dove si è trasferito da Costiere, suo figlio Giovanni "*Pansetta*" (1935-1998), dipendente dell'azienda di autobus a Piacenza, lo studia e prende a sua volta a costruirne:

Ce n'avevamo uno che ce l'aveva mio papà: ha cominciato a smontarlo e poi guardare, tramite un falegname a Piacenza li han cominciati [a riprodurre]... Mio papà mi sembra che mi diceva che ce l'aveva dato Giuvanén, quello che suonava.⁵⁴⁹

Agnelli in séguito prende a modello anche il piffero di Cicagna suonato da Stinollo, che in quanto "genitore" di nuovi strumenti viene detto scherzosamente "la vacca dei pifferi"⁵⁵⁰: i due si incontrano spesso alla già citata osteria delle Pianellette, di fronte a Ponte Organasco, gestita dal fisarmonicista Ernesto Malaspina "*u Nestu*" (1902-1987). Agnelli realizza buoni strumenti utilizzati da alcuni suonatori di val Trebbia, ma scomparirà prematuramente per malattia prima di aver potuto influire sulla tradizione in modo più significativo; sua figlia Brunilde praticherà lo strumento per qualche anno.

Intanto nella stessa Ozzola dove il figlio del Sartù, Francesco Stombellini "*Cicun*", era ancora in grado di costruire ance, qualche suonatore continua a praticare i pifferi e le muse del locale costruttore: nel Dopoguerra la musa viene impiegata anche in chiesa da Attilio Rocca di Tortaro di Ozzola (1934-), detto "*Tilion*" per la robusta corporatura, che accompagna il piffero di Bruno Lupi dei Róncoli di Ozzola

548 A. Perini, cit.

549 Paolo Agnelli di Costa degli Arelli, fratello del costruttore, intervista con la collaborazione di Riccardo Gandolfi.

550 Alborghetti, intervista.

(1934-2003), con il quale è anche in grado di invertire le parti. Più tardi Tilion si specializza come fisarmonicista, accompagnando i fratelli Agnelli e raggiungendo una notevolissima padronanza tecnica, che insieme a uno stile pacato e sornione lo rendono assai popolare: come ben espresso dai ricordi di un testimone ligure, a guardarlo «sembrava che neanche suonasse»⁵⁵¹; uno stile riconoscibile anche nelle sue paradossali osservazioni pronunciate sempre con fare imperturbabile: «Attilio, ce l'hai dietro⁵⁵² la fisarmonica?» «No. Sempre davanti...»

Dopo un periodo nel quale lavora a Milano come sfasciacarrozze, Tilion riprende a frequentare le compagnie dei monti piacentini fra le quali incontra Ettore Lòsini di Degara di Bobbio (1951-), detto "Bani"⁵⁵³ come suo padre Colombano "*Cròmban*" (un nome frequente nel Bobbiese, come si vede, in omaggio al santo fondatore della storica abbazia). Questo estroso meccanico di corriere ha praticato anche la musica leggera e a Perino ha preso lezioni dal fisarmonicista Piazza: è perciò inizialmente con una fisarmonica che egli prova ad accompagnare un piffero suonato dal coetaneo Armando Perini "*u Canon*" (1951-) di Castelveto. Con quello strumento Bani ha già ammirato Giulitti, Canen e ora il Rosso, e per imparare a sua volta a padroneggiarlo prende a frequentare la casa del maggiore dei fratelli Agnelli:

Questa è una cosa che mi ricordo molto bene: Bani ha fatto quasi sei mesi che tutte le sere – se non era tutte le sere, tre volte alla settimana – veniva su a imparare da mio papà. A Ciregna, perché dopo siamo andati a abitare a Ciregna. Lui veniva su con Canon, che eran molto amici... Mio papà aveva già preso un infarto, di giorno magari lavorava un po' dell'erba, c'aveva una malattia del cuore che non c'aveva da fumare, da fare troppi strapazzi, e però *u la fava*, «*se i 'mpara me u la fo, basta che i 'mpara*», *u dzeva* in dialetto, e allora ci provava. E poi difatti dopo è

551 Adriano Gazzo e Angelo Gazzo di Uscio, intervista; Ho piantó li da sunà, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/F-oe1Z1-ZnQ 2010-; Un om ch'u tucava u son, ibidem, youtu.be/u0HfDBFeTF0 2011-.

552 Espressione molto comune nella zona per intendere "lo hai con te"; dialogo avvenuto a una Curmà di pinfri a Capanne di Cosola.

553 Camillo Spertzagni, L'ultimo pifferaio della Valtrebbia, *Libertà lunedì*, 9: 1979, n. 17, p. 3; Pifferi delle Quattro Province: autobiografia di Ettore Losini (Bani), in *L'albero del canto*, a cura di Italo Sordi, Form icona, Pavia 1985, p. 131-150; sulla copertina di questo libro un giovane Roberto Ferrari suona il piffero con un fisarmonicista estemporaneo durante un Carnevale bianco di Cegni (R. Ferrari, conv.).

diventato un buon suonatore... L'osteria ce l'aveva a Ciregna, quando veniva Bani veniva nell'osteria a Ciregna.⁵⁵⁴

Quando andavamo a casa sua si combriccolava. Arrivavi là: «*e 'lura Giuvaney! Dai va a tö u pich...*» U l'ciamava u pich òη fer, lii. Namme sö cõη Bani e cõη Tilion. La moglie non voleva tanto perché aveva già fatto un infarto, però la passione, la passione... Tacamm a sunà e ghe stamme tüta a nõt.⁵⁵⁵

Canon, memore anch'egli delle gesta musicali di Giuvanen che aveva ascoltato nella zona da ragazzo, si è messo sulle tracce dei vecchi strumenti:

Io fin da ragazzo, pur essendo andato via da qua a 10 anni, ma ho sempre avuto la passione del piffero. *Quand u sunava Giuvaney, u Caney, u par du Nandu, e u so fradél u Rus*, Luigi: l'hai conosciuto? Era un buon pifferaio anche lui, bella potenza, meno fine di Giuvanen però in gamba anche lui: *alura me gh'ho semper vü a passion*, ho sempre seguito quello strumento perché ero appassionato, pur abitando in città, *quandu gh'ea e feste di cõscrit*, i matrimoni, io mi mettevo lì a fianco, guardavo come facevano, e via...

Dop sù nò suldà, e a militare ho conosciuto Ettore Losini, però non sapevo, lui allora suonava nell'Undicesimo Comandamento, era un gruppo: *u dava dee martlè* sulla pianola, faceva tutt'altre robe. Io essendo appassionato di piffero, l'unico piffero che ero riuscito a accaparrarmi era questo qui di Ozzola: a Bazzini c'era *voj ch'u s'ciamava u Sartù*, aveva un tornio a pedale e li faceva... L'ha tenuto tanti anni Giovanni Bazzini, un mio amico, anche lui appassionato di pifferi; lui abitando a Bazzini, *gh'u dit* «guarda *ché Giuaney...* mi piacerebbe... *chimò du Sartù...*» Sono andato una sera ad Ozzola, c'erano i coscritti, pensa *gh'era i pèñfri a sunà, me n'sö* più *s'u ch'é nea màchina*, sono andato a Bazzini dal nipote per vedere cos'era rimasto, ma era rimasto solo un tornio a pedale tutto scasso, con la ruota, e da lì non c'ho cavato fuori niente, perché – cosa succede – questo piffero è bucato *praa müzga*, è di martello eh, *cãmpana e pèñfer d'martél*, però *l'é zbüzò cuη u sistema daa müzga*, perché anticamente a *müzga gh'era zamò...* Era più basso di mezzo tono, e *alua cua fizarmònica a s'truvaimu mija*, è nato

554 B. Agnelli, intervista. Gli incontri di apprendimento con Bani e Canon devono essersi svolti attorno al 1975.

555 "«E allora Giovannino, [come stai?]. Dai vai a prendere il piccone...» Lo chiamava *il piccone di ferro*, lui. Andavamo su con Bani e con Tilion... Cominciavamo a suonare e ci restavamo tutta la notte" (Perini, cit.). Il nomignolo dato allo strumento evidentemente era un ironico ricordo della vicenda del primo acquisto.

li il discorso...

Io ho finito il militare nel '72, sono tornato a Piacenza, ho abbandonato il bar dei piacentini e sono andato in via Manfredi dove c'era tutti i montanari; no no: è storia! E da lì ritrovo tutti gli amici, lì ci trovavamo tutti i montanari, si cantava con la mano all'orecchio, e da lì abbiamo ricostruito un po' tutto. E da lì ho conosciuto il maestro Mulazzi, Luciano, che ha fatto anche lui il CAR negli Alpini a L'Aquila. All'epoca *u sunava a chitarra*: ha comprato la chitarra, è andato a scuola un po' di chitarra, andavamo alla Malpaga giù a Piacenza, *de dlà dal Trebbia, gh'ea un'usterija che... era emballò a sunà cantà*, e da lì abbiàm cominciato... Nel frattempo io conosco Bani. Perché questo Giovanni di Bazzini e Bani hanno sposato due prime cugine di Aglio. Io allora ero appassionato di piffero, c'ho il piffero, ma *a n'gh'o mija a fizarmònica*. E *Giuvanni u m'fa*: «*a t'present mé cuzen ch' gh'ha a fizarmònica*»: era Ettore Losini. *Eme fat u CAR insema* a L'Aquila, lo conoscevo di vista. *E alura belin, lü u gh'eva un'Ariston in tersa*, io suonavo il piffero e *lü u cumpagnava; però gh'é na róba*: io ero zero di musica però lui era già un po' musicista, *a buscava en sol*. Siam partiti da lì.⁵⁵⁶

Bani ha recuperato un vecchio piffero dal compaesano Giovanni Losi, che pare l'avesse avuto a sua volta da un suonatore veneto. Ma presto i due constatano la carenza di strumenti disponibili, giacché i pochi suonatori o appassionati che ne possiedono uno non intendono cederlo. Nasce allora l'idea di provare a costruirsi da soli, sulla scia dell'inventiva artigiana che Bani ha avuto fin da piccolo, quando in mancanza di soldi per comprare giocattoli se ne costruiva autonomamente, e che ha ereditato dal padre capace di autoprodursi scale e altri oggetti. I primi tentativi, che danno subito risultati dignitosi, portano incisa la sigla "LP" in quanto realizzati in collaborazione fra Losini e Perini. Inizialmente per scavare la scavare la conicità interna viene utilizzato un trapano a mano, che dà risultati accettabili sebbene poco precisi; a predisporre un più professionale alesatore in metallo Bani impara da un

556 "Il papà del Nando... Allora ho sempre avuto la passione... Quando c'erano le feste dei coscritti... Dava delle martellate... Uno che si chiamava il Sartù... Gli ho detto... C'erano i pifferi a suonare... Campana e piffero di bosso, però è forato in funzione della musa... la musa c'era già... allora con la fisarmonica non ci trovavamo bene... Oltre il Trebbia c'era un'osteria che... era piena di [gente che] suonava e cantava... Non ho la fisarmonica. E Giovanni mi dice: «Ti presento mio cugino [acquisito] che ha la fisarmonica... Avevamo fatto il Centro addestramento reclute insieme. E allora perbacco, lui aveva una Ariston in terza... Lui accompagnava. Però c'è una cosa..." (Perini, cit.).

mugnaio che lavora le ruote dei carri. Per le misure, il riferimento iniziale sono i vecchi strumenti di Cantalupo e di Ozzola, dove Bani si reca in visita apprendendo dal figlio del Sartù anche la costruzione delle ance⁵⁵⁷; ma i due suonatori si rendono conto che quei pifferi, costruiti in funzione della musa, sono intonati più in basso di quelli in uso con le fisarmoniche, dei quali hanno sentito dire che provengano da Cicagna, e che i discendenti del costruttore si siano nel frattempo spostati a Favale di Málvaro:

Allora noi il nostro pallino qual era: mi interessava l'accompagnamento della fisarmonica. I *dicè* «i Cicagna, i Cicagna», si diceva in giro: sia *Giuaney* che *u Rus...* Infatti i nostri antichi erano di martello, e dopo han cominciato con l'ebano, e da lì ci siamo chiesti: eh perché a Cicagna da Genova, il porto, arrivava l'ebano dall'estero. *Giuaney anche lü gh'a l'ea* bello d'ebano... Tramite questo Giovanni, io son partito per primo, io cercavo un piffero, *u s'truaa mija*, Giovanni *u diza* «a *gh'ou mé*»... perché poi è stato rivenduto diverse volte 'sto piffero: gliel'aveva prestato a suo papà, però dopo il padrone l'ha voluto indietro, quello di Marsaglia che *ades l'è mort e u gh'l'ha u nuu, tüta na trafila!* Però io son riuscito a averlo e l'ho suonato, però *ö capì* che *l'era zbüzò zbaglió, alura gh'ea no a müza*, dopo Bani e à fate, ma i a vurù di ani.

Mé a gh'iva una meza muruza chimò a Turnaressa, a Lucia, che abitava a Chiavari, ci sono andato qualche mese: l'ho conosciuta in agosto qui per la festa... Io c'avevo il pallino di 'sto piffero, *a gh'u dit òh dé*... Mi sono informato dove devo andare laggiù, a Chiavari, lui era un carabiniere suo papà, non sapeva niente, *so mare l'ea d'Turnaressa...* non so cos'ho fatto [per sapere dov'era la famiglia del costruttore]... mi sono informato in zona, non mi ricordo più da allora, e *m'àn dit* «i sta limò»... Comunque parto, vado dal prete con questa ragazza: «Ditemi, volete sposarvi?» «No, no – *gh'u dit* – frena, frena! No, siam venuti per questo, questo e questo»: io son andato a Favale, è un paese un po' più su [di Cicagna]. *Alura u diza* «i ne sta mija pü chimò, ades vai giù, questi quattro o cinque chilometri, quando arrivi sull'asfalto ci sono quelle chiesoline, come si posson chiamare, *mistaden a Piazeinza a s'diz*, cappelline: giri a sinistra, vai avanti alla tal villa, vai lì»: *i s'eri spustà, i éi fat una villa, a bagaja a so fiöla ea fat una villa püsè a bas*, son 'dato là, suono, *vegna föra sta dona scleròtica*, la moglie di questo *Grižu...* *Quand ò dit* «signora, ascolti, mi ha mandato il prete...»

557 Losini, conv.

Quando le ho parlato del piffero *gh'é gnì ala ment so mari, l'ha tacò a vužà... Dop a vegna föra a so fiöra, una fiöra a gh'arà vè zamò quarantasingu'an alura, sinquanta, a m'diža* «non ci faccia caso a mia madre, è un po' giù... Ma cos'ha bisogno?» *Ò dit* «guardi, *me gh'ò un problema*»: ci ho spiegato tutta la mia storia, che sto cercando delle notizie sui pifferi di Cicagna. «Sì sì – dice lei – era un costruttore, se vuole – è stata gentile: *m'ha purtà n'tu laboratori*, – c'ho ancora questo e questo». *Figa ragazzi, so anò dēnt, l'era tant 'me... a n'so mija cuža dit, me son mes n'ten cāntù... Hanno fatto la casa nuova, e j àn ciapó tiita a roba d'so pare e l'han portó limò, mi l'à truà limò. Io cos'ho fatto: mi son preso su un piffero, una campana, perché gh'n'era tochi dapertüt, ün müžot, una vera, tant pr'avegh u riferimēnt, e da lì son partito con le ricerche... Io adesso ti sto parlando del '74; io del '74 sono andato in Cicagna...*

Siamo andati un sabato con quella ragazza lì, dal prete m'ha mandato giù là, ero contento *ch'ho ricuperò mé e róbe, mé gh'ea adoss una cōntentessa! L'ea na roba irraggiungibile, perché avevo in mano 'sto piffero di martello ma bucato per la müža, "e Cicagna, e Cicagna", finalmente arrivo là in Cicagna, mi porto a casa i miei robi. La zia di questa Lucia a m'dižal* «domani quando vai giù porti a casa mia zia?» «*Öh*», la portavo a Rovereto di Rivergaro; e sai chi era questa signora? La moglie *du sunadù daa Costa*, sai che c'è stato un pifferaio a *Costa d'Cürletti, Ginaan l'autista d'Cažà*⁵⁵⁸: *nel raggiunà 'nt'er gnì in cà, che me ghe va a aprì – 'sculta eh, questa è storia! – a gh'ho dit: «A sō bej cōtent» «E perché?» «Ieri sō né a Cicagna, ho recüperò u péinfer» «Ent ra me valizà a gh'ò cul d'me mari.» «Oh che roba! – gh'u dit. – Dai dāmel a me...» «No, n't'u du mija perché è un ricord del me mari, mi spiace perché vedo che sei appassionato...» *Eh beh nient, l'ho purtaa a cà, a m'à ringrasió, «ciao» «ciao», mé su nó prem i ferì, bon, e a róba a l'è fenija lé...**

E dopo cos'abbiam fatto: siamo andati *dau Rus, dau Giuanen* [a confrontare i loro pifferi] per aver la conferma *duu* Cicagna, ed erano effettivamente i Cicagna *tiitti perché al màsim gh'era una virgola: i Cicagna l'ean žbüžè diversi...* Sai quante volte *me su nó cōj Bani! Dop da lé me cōj Bani sem fati soci*, abbiam cominciato a costruirli... Abbiam tagliato una lima, con la fresa l'abbiam fatta squadrata, *fam* i coni dentro. Avevo un tornietto lì in cantina. E ti dico anche la sigla: Losini-Perini... Suonavo io all'inizio, quelle feste paesane.⁵⁵⁹

558 Il pifferaio citato è Giovanni Capucciati (1912-1956), morto con altre 11 persone in un incidente stradale presso Bobbio di ritorno da una stagione di lavoro in pianura.

559 "Dicevano... Giuvanén anche lui ne aveva uno bello di ebano... Non si trovava... Dice «ce l'ho io»... Adesso è morto e ce l'ha il nipote, tutta una vicenda... Ho capito che era forato in modo diverso, allora non c'era la musa, in séguito Bani le ha fatte ma ci sono voluti degli anni... Io avevo una sorta di innamorata qui a Tornarezza... Le ho detto un giorno... Sua madre era di Tornarezza... Mi hanno detto «abitano lì»... Allora dice «non abitano più qui, adesso...»... Si erano spostati, si erano fatti una villa, la

Bani intraprende dunque a sua volta, in un primo tempo in concorrenza con il Ciõmb, la costruzione di pifferi, muse, pive e flauti: dapprima nella sua cantina a Piacenza, poi nel garage della casa paterna nella frazioncina di Degara, a qualche chilometro da Bobbio; la sua attività sarà poi facilitata dall'opportunità di un pensionamento precoce. Ragionando sui reperti che ha recuperato a Ozzola, Bani si cimenta per primo anche nella ricostruzione della musa; inizialmente fuorviato dall'informazione erronea che questa fosse accoppiata col piffero in ottava, si rende poi conto della diteggiatura e delle proporzioni che è opportuno utilizzare, e realizza i strumenti che saranno impiegati dai musicisti della nuova generazione⁵⁶⁰.

Con Tilion, Bani forma a partire dal 1979 un duo che diviene conoscitissimo nelle feste di una vasta zona, fino alla valle Staffora e alla Fontanabuona. Per la musa prendono a servirsi della collaborazione di Piercarlo Cardinali di Fiorenzuola d'Arda (1954-) e la formazione, completata dalla voce di stampo popolare di Maria Rosa Mulazzi moglie di Bani, assume il nome comune con cui nella zona la gente è ancora solita indicare pifferai e fisarmonicisti: i Musetta (*mizzetta*). Bani ricorda con grande stima anche altri fisarmonicisti con i quali ha avuto occasione di suonare, come Guido Grilli (1931-1978), il citato Mino Galli e Claudio Segalini (1959-); ma sarà la sua associazione con Tilion a rivelarsi longeva e a permettere al trio Musetta, che è difficile definire di folk revival dato il suo profondo radicamento nella musica del territorio, lo sviluppo di una storia più che trentennale.

ragazza sua figlia aveva fatto una villa più a valle... Le è venuto in mente suo marito, ha cominciato a gridare... Poi è uscita sua figlia, una ragazza che avrà avuto 45-50 anni, mi dice... Mi ha portato nel laboratorio... Sono entrato, era come... non so cosa dirti, mi sono messo in un angolo... Hanno preso tutte le cose di suo padre e le hanno portate lì, io le ho trovate lì... Ce n'erano pezzi dappertutto, un'ancia... tanto per avere un campione... Avevo recuperato io le cose, avevo addosso una contentezza... Mi dice... «Certo»... il suonatore di Costa... Nel discorrere entrando in casa, mentre mi va ad aprire... Le ho detto «Sono ben contento... Ieri sono andato a Cicagna, ho recuperato il piffero...» «Nella mia valigia ho quello di mio marito...» «Dai, dallo a me...» «No, non te lo dò perché è un ricordo di mio marito»... Dunque sono andato a casa, mi ha ringraziato... sono andato a prendermi i ferri, e la cosa è finita lì... Tutti, perché al massimo c'era una virgola [di differenza]... I Cicagna erano forati diversamente... Sono andato con Bani... Poi in séguito a quello io e Bani ci siamo messi in collaborazione..." (Perini, cit.). Perini è poi stato interprete di armonica a bocca con la formazione dei Candeggina Folk, che ha riscosso un certo successo anche in America.

560 In particolare Masotti e Cardinali (Losini, conv.).

Dopo li subentra [il fisarmonicista] Mulazzi... hanno fatto qualche *Galena griza*, un qualche Carlin di maggio, ci andava lui, io ho smesso. Poi dopo Bani ha preso in bocca lui 'sto piffero, lui ha un motore buono, e a dire la verità che è bravo, è stato bravissimo, e poi l'ha mandata avanti per quarant'anni 'sta storia. Però il promotore di tutta questa faccenda sono stato io, sinceramente, perché *sensa d'mé partiva nsöj*. E poi cosa succede: subentra Tilion di Ozzola, lui ha fatto una buona parte, perché lui faceva il rottamaio a Milano, sfasciacarrozze: *dürant a smana pruvamm e nod, perché sentimm na sunada, però alur gh'era mija i dischi cme adesso*, i nastri, per dire una sera *a gniv mé da té, anamm dau Giuanen, no, quant'ote semm nà a Siregna, alura a famm na suonata*, era malato di cuore, bufava... Il venerdì sera arrivava Attilio da Milano, *a s'truvamme limò au bar di via Manfredi duv anava tüit i mōntaj*: «*Deh Tilio, e 'lura! Sculta, vee ché!...*» «*Ancamò – u fava – si bel adré?*» e lura metteva l'armonica e *pruvamm*: «*No: chimò a fà csé, e chimò a fà csé*», ci ha fatto tutti gli accorgimenti...

*A gh'vö anca l'ureja a imparà, però a gh'vö anca vo, perché se té te sé mija com'è il genere è inutile che suoni. E lura anamm a Siregna, anamme dau Rus, anamme da Franco [Brignoli], dove capitava, dove c'eran le feste... anamm a Fego, anamme dapertüt, a Santa Margherita Staffora, a Cegni, noi giramme tüit, donda sentimme che gh'era u péinfer noi c'andavamo, perché eravamo appassionati.*⁵⁶¹

Tilion, che da scapolo e fumatore non si è mai troppo curato di sé, in séguito a problemi di salute nella seconda metà degli anni Duemila deve interrompere l'attività regolare. Ciò obbliga Bani ad accompagnarsi con altri fisarmonicisti, perlopiù anch'essi appartenenti (con l'eccezione di Fabio Paveto) allo stile piacentino: Franco Guglielmetti, col quale aveva già collaborato in gioventù, Claudio Rolandi e Davide Balletti di Marsaglia (1969-), cugino di Tilion del quale eredita la fisarmonica. A tratti affievolita da qualche rivalità di troppo, la motivazione di Bani viene fortunatamente ravvivata nel 2009 dall'incontro con la norimberghese Marion Reinhard (1972-), una fagottista professionista nella prestigiosissima Berliner Philharmoniker Orchestra

561 "Durante la settimana provavamo le note, perché avevamo sentito una suonata, però allora non c'erano i dischi come adesso... Venivo io da te, andavamo dal Giuanen, quante volte siamo andati a Ciregna, allora facevamo una suonata... Ci trovavamo li al bar... dove andavano tutti i montani: «Ehi Attlio, ascolta, vieni qui!» «Di nuovo – diceva – siete impegnati [con questo]?»... «No, qui si fa così, e qui si fa così»... Ci vuole anche l'orecchio per imparare, però bisogna anche volerlo, perché se non sai... Giravamo dappertutto, dovunque sentivamo dire che c'era il piffero..." (Perini, cit.).

che ha una casa di villeggiatura a Bettola. Ne nasce una collaborazione molto affiatata che porta Marion, appena è libera dagli impegni tedeschi, a presentarsi insieme a Bani sulle feste e alternarsi con lui al piffero, o formare duetti con lo stesso fagotto o la musa: i Musetta sono inaspettatamente rinati, rinnovando la loro abitudine di aggiungere l'orchestrazione con strumenti aggiuntivi alla base del gusto musicale tradizionale.



Ettore Lòsini "Bani" suona il piffero accompagnato una terza sotto da Marion Reinhard con un secondo piffero [si notino le diverse posizioni delle dita], ascoltati da Paolino Marcenaro [col bicchiere] e da altri presenti alla Sagra del pane casereccio, Nivione giugno 2011 (foto di C. Gnoli)

Nel frattempo Franco, altra personalità molto conosciuta e abile promotore di feste, manifestazioni e della formazione folk degli Enerbia insieme alla moglie violinista, dopo i successi degli anni Novanta in coppia con Stefano Valla si

accompagna ora con pifferai più giovani: Stefano Faravelli "Stefanino" (1975-), uno dei migliori allievi di Valla originario di Santa Margherita Staffora, quindi Gabriele Dametti (1988-) di Cassolo in val Trebbia, evidentemente influenzato dallo stile esecutivo di Bani. Il nuovo epigono di questa via piacentina al piffero è identificabile in Davide Bazzini "Davidino" (1990-), ancora di Ozzola ed eccellente voce seconda nel coro di Marsaglia, ammirevole sia per la consapevole ricerca di uno stile esecutivo vicino a quello di Giuvanen che per la determinazione nell'acquisire la tecnica nonostante la perdita in un incidente di due dita della mano sinistra, cui Bani ha genialmente sopperito costruendogli un piffero dotato di chiave, che gli permette di utilizzare anche il pollice destro spostando indietro di un foro il resto della diteggiatura.

Questi esiti rappresentano una branca significativa della tradizione delle Quattro Province, in una zona dove altrimenti ai grandi pifferai come Fiorentin, Giulitti e Canen sarebbero succeduti soltanto fisarmonicisti di liscio: così è infatti accaduto a Feligara con Romano Malaspina figlio di Severino e poi nella vicina Pratolungo con Marino Castelli (1973-), che dopo aver inizialmente suonato il piffero (abbandonato anche da Erminio Alborghetti di San Bartolomeo di Ottone, che trasmetterà però la passione al figlio Daniele) ha preferito dedicarsi solamente alla fisarmonica solista, di cui è oggi un esecutore molto conosciuto. La stessa scelta ha fatto il giovane Andrea Fiorini, figlio di un appassionato ballerino da piffero frequentatore del tradizionalissimo paese di Alpe di Gorreto, che ha ottenuto un più facile e vasto successo come virtuoso della fisarmonica solista. Una terza star di questo genere che appare opportuno citare per l'indiscutibile popolarità locale è Alberto Calle "Kalle", che è peraltro ammirato da Bani e non disdegna spiritose interpretazioni di canzoni popolari: da lui Marion ha appreso il difficile *Battagliero* che sola ha introdotto nel repertorio da piffero. Nonostante questi occasionali scambi, si tratta di rappresentanti di un approccio alquanto diverso da quello tradizionale per le prassi esecutive, l'enfasi tipica del liscio sulle rapide successioni di molte note in funzione spettacolare e l'utilizzo di basi registrate, che

paradossalmente potrebbero continuare a suonare anche se chi ha la fisarmonica in spalla ne allontanasse le mani, come osservano ironicamente gli amanti del piffero: a costoro questo genere interessa poco, nonostante la notorietà che esso ha acquisito presso il pubblico più assuefatto alle logiche dell'intrattenimento: segno questo di una certa vitalità che l'antica cultura montanara continua, seppure un po' sotterraneamente, a mantenere.

I tradizionalisti

Mentre Ernesto è ormai giunto al tramonto per limiti anagrafici e dopo il 1984 viene costretto all'inattività da una paresi, a mantenere vivo e brillante il suono del piffero è per un periodo Gianfranco Brignoli (1947-), detto più brevemente Franco o anche "il Barbetta" per il look che all'epoca adottava. La sua figura distinta, con il classico gilè nero in uso nella zona, la catena dell'orologio alla cintura e il piffero portato in una fodera di daino infilata nella giacca, anziché nella cassetina di legno ormai diffusa, contribuisce a renderlo un personaggio rispettabile. Suo nonno è stato il grande Picco di Samboneto, che si era trasferito più a valle ma a Varzi era morto prematuramente per cui al nipote bambino non aveva fatto in tempo ad insegnare nulla: Franco, stabilitosi nella frazione di Livelli e con la moglie gestore di un bar vicino alla stazione delle corriere di Varzi, ha dunque imparato per suo conto.

La filosofia adottata dal Barbetta nella pratica dello strumento aderisce a una sua idea di esecuzione tradizionale, abbastanza affine allo stile di Ernesto, che come egli stesso spiega in un'intervista⁵⁶² prevede che il suonatore compia un notevole sforzo nell'emettere il soffio, dato dall'adozione di ance molto dure. Questa scelta ha per effetto di concentrare l'espressività nell'emissione di poche note essenziali per la

⁵⁶² *Le voci dei pifferai*, cit.

melodia, emesse con energia e trasporto, alle quali è affidato tutto il messaggio estetico portato dal suonatore.

Per quanto altri suonatori dotati abbiano poi compiuto scelte diverse, impegnandosi al contrario nella realizzazione di ance di utilizzo più agevole e in esecuzioni più orecchiabili, l'approccio del Barbetta è interessante per la convinzione che la tradizione a cui appartiene sia formata non soltanto da una storia e un repertorio ma anche da modalità esecutive proprie, che andrebbero tramandate come tali senza scendere a compromessi con i gusti e le abitudini molto diverse dei pubblici contemporanei. Questo, sostengono i sostenitori di questa visione, sarebbe "il vero" piffero, che i veri intenditori che ricordano personalmente lo stile di Ernesto saprebbero ancora apprezzare, con una reverenza quasi sacrale. «Quando ero piccolo che andavo a sentire Ernesto, mi si accapponava la pelle...»⁵⁶³ «Non è solo il fiato; è un modo di usare l'ancia che...»⁵⁶⁴.

Quando c'era il Barbetta, nel 1967, vedevo lo sforzo che faceva: diventava rosso, non riuscivo a capire, c'era qualcosa, soffiava, faceva uno sforzo enorme, non riuscivo a capire come cavolo faceva... Barbetta aveva un suono tipo Ernesto, non posso dire neanche che voleva imitare Ernesto, proprio perché Ernesto c'era ancora e suonava ancora...

Aveva lo stile di Ernesto, lamentoso. A parte che metteva su dei musotti che erano [duri], quella lì è una sua filosofia. Però era intonatissimo, suonava bene. Poi aveva un'espressione... mi viene ancora in mente, me lo vedo là a Fego di sotto su quel tavolo, coi baffi, un po' di barba, aveva su quel *gipuncinj*⁵⁶⁵: a me è sempre piaciuto. Lo stile di Ernesto può piacere e può non piacere. Jacmon era molto più, come posso dire, fine nel suono, più dolce, non era lamentoso come Ernesto.⁵⁶⁶

Barbetta u gh'avija a fortüna che suonava con Dante. Dante, lassa stà: l'era una macchina a accompagnare; lü u lassava ěndré gnent, tu potevi suonare,

563 Giorgio Tornari di Corbesassi, conv..

564 Mela, conv.

565 Elegante gilè nero tradizionalmente indossato su una camicia bianca, spesso adottato anche da Stefano Valla e da Franco Mela. A parere di G. Guerrini (conv.), è anche l'abbigliamento ideale del ballerino tradizionale.

566 G. Tambussi, due interviste.

lui *titi*... Se tu fai dieci o vent'anni a suonare con lui *te zbagli mija eb!* Han fatto di quelle serate!⁵⁶⁷

La convinzione che l'intepretazione tradizionale risieda nell'esecuzione asciutta e ricca di poche note, ad una velocità non eccessiva in modo che esse possano essere colte dagli uditori e guidare i passi ben scanditi dei ballerini, è espressa da Andrea Tambornini "Andreino" di Salogni (1947-), che seppur con modestia afferma di seguirla lui stesso nell'accompagnare con la fisarmonica secondo il vecchio modo di Siveron, commentandola con una metafora assai pregnante e legata al territorio: «se *Munt'Ebru* l'è mille e settecento metri, perché lo vogliono fare mille e settecento e cinque?!»⁵⁶⁸. In altre parole, la bellezza e il valore del repertorio tradizionale starebbe nella sua essenza semplice così com'è stata tramandata, e non le gioverebbe la pretesa di arricchirla aggiungendovi qualcosa sul piano quantitativo, così come la bellezza dell'Appennino non è diminuita dal fatto di essere più basso delle Alpi. D'altra parte, nel piffero ben suonato coesisterebbero in realtà tre strumenti:

lui una volta mi ha detto una cosa: nel piffero ce ne son dentro tre: l'imbocatura, l'espressione, e il suono... son tre pifferi! Quando riesci a averli tutti e tre...⁵⁶⁹

Il vertice della sua arte sarebbe raggiunto solo dal suonatore che riesca ad esprimere adeguatamente tutti e tre questi aspetti, cosa non frequente specialmente nelle abitudini contemporanee orientate piuttosto alla velocità e agli arricchimenti di note. D'altra parte suonare in questo modo risulta fisicamente più impegnativo, e per questo era usanza suonare consecutivamente solo qualche pezzo, per poi sostare a bere un bicchiere di vino o scambiare due parole con qualcuno; mentre chi punta ad animare un ballo con continuità per tutta la durata di una serata può scegliere

567 Perini, cit.

568 Andreino Tambornini, conv. Lo scarno modo di accompagnare di Andreino si concentra sulla scansione ritmica con i bassi, lasciando quasi completamente al piffero la responsabilità della melodia.

569 R. Ferrari citando la visione di Ernesto Sala.

un'impostazione relativamente più facile e gradevole, usando anche più morbide.

Non è nostro compito qui esprimere giudizi di parte, se non cercando di collocare nella loro giusta dimensione tutti i suonatori che per talento e popolarità hanno di fatto influito sulla storia della tradizione, anche nella loro diversità; ma dobbiamo in ogni caso rendere conto in questo paragrafo dell'esistenza di tale approccio, per passare nel successivo ad un altro ad esso parallelo. Ciò a maggior ragione dal momento che la corrente che etichettiamo, con schematizzazione inevitabilmente sommaria, come tradizionalista è meno conosciuta rispetto alle altre oggi individuabili, poiché paradossalmente diversi suoi adepti per varie scelte personali hanno interrotto la loro attività pubblica o sono comunque assai ritrosi ad esibirsi: a cominciare dallo stesso Barbetta, che afferma bizzarramente di esercitarsi ormai solo mentalmente, ripassando le suonate nota per nota senza toccare lo strumento⁵⁷⁰. Tuttavia in paesi come Carrega e Connio il gusto "all'antica" continua ad essere predominante e a determinare le preferenze per i suonatori richiesti per le feste locali.

Verso il 1980, interrotta anche l'attività del Barbetta, per un biennio l'unico pifferaio ad animare feste resta in pratica il giovane bobbiese Bani; ma intanto già da diversi anni ha iniziato a coltivare l'arte anche Roberto Ferrari (1965-) della Canova di Menconico, frazione vicina allo sbocco del torrente Aronchio nello Staffora. Roberto ("Ferry" per gli amici) è stato attratto fin da bambino dal piffero suonato da Ernesto e già a 9 anni, su incoraggiamento del padre che ne possiede uno, si è recato regolarmente da solo in corriera, via Brallo e Ottone, a Ponte Organasco per avere da Stinollo i primi rudimenti sulle ance; continua poi ad esercitarsi nonostante lo scetticismo della madre, che lo incoraggia a frequentare piuttosto i divertimenti più moderni dei suoi coetanei: siamo infatti nel pieno del periodo in cui la cultura tradizionale è sentita da molti come ormai superata rispetto alla civiltà degli

570 *Le voci dei pifferai*, cit.

elettrodomestici e dell'automobile.

La povera donna in realtà è un po' la storia della musica popolare, della cultura popolare, ed è un po' la storia del piffero. Quando Ernesto è morto, tutti [noi] che lo seguivamo, che gli volevamo bene eravamo convinti che quella fosse la fine della musica del piffero: lui era il grande, era l'ultimo, non ce n'era mai più nessuno come lui e la musica è morta con lui. Invece la musica, come il Brutto della povera donna, è risaltata per aria, si è rimessa a suonare e ha fatto «No signori: marameo, sono ancora qui!».⁵⁷¹

La scarsità di suonatori rende i pochi che si cimentano nel duo tradizionale assai richiesti, cosicché già attorno ai diciotto anni Roberto viene chiamato ad animare alcune feste insieme alla fisarmonica di Giampaolo Tambussi (1957-) di Sala o a quella di Elio Buscaglia di Cegni (1963-), che si stabilirà poi a Fabbrica Curone. Proprio a Fabbrica Roberto ed Elio vengono visti suonare da alcuni emigrati in Canada e Stati Uniti originari di Bregni e Fontanelle in val Curone, dove ritornano regolarmente: uno di loro chiede direttamente se sono disposti ad accompagnarli per qualche giorno in Nordamerica a suonare per la comunità italiana. Seppur timorosi i due ragazzi finiscono per accettare, imbarcandosi in quella che ricorderanno per tutta la vita come un'esperienza umana straordinaria.

Noi, allora, è stata una cosa tutta particolare. Io c'avevo 22 anni... Avevamo cominciato che io avevo 19 anni. Abbiám cominciato per ridere – non per ridere, però sai: sapevamo tre canzoni, la prima partivamo dalla metà, poi partivamo dall'inizio... Dell'86 la prima volta... La prima volta siamo andati dai primi di gennaio alla metà, la seconda volta invece, nell'89.

Noi suonavamo tantissimo qui da Botti [al ristorante Risorgimento di Fabbrica]; era Carnevale '85, l'anno che è venuto 'sto qui a vederci: era la Pentolaccia. C'era la gente così [ammassata]. Viene dentro un tipo, in due o tre: uno di Borghetto... Comincia a girare avanti e indietro. Noi non facevam mai [pause], no, ci davamo dentro. A un certo punto scendo dalla pedana, era mezzanotte... 'Sto qua viene lì vicino, mi dice

571 Pianta in Valla - Scurati, cit.

«ma vuoi venire in America?» Mi ha preso da ridere, e subito non gli ho detto niente. Poi abbiám parlato un po', poi mi fa «guarda se vuoi venire in America». «Va be', poi ne parliamo alla fine.» Non andavano via! Finiamo, ci siam messi lì, di qua e di là, abbiám parlato un po', e lui m'ha detto «eh perché io sono ancora qua la settimana prossima...». Io allora ero qui [a Fabbrica] ma però ero più di là [in valle Staffora] che di qui, ci siam messi d'accordo dove trovarci: «ci mettiamo d'accordo, vediamo un po'».

A Ponte Crenna, io avevo lì i miei uomini a lavorare, lì eravamo in quattro o cinque. Sono arrivati lì, puntuali eh, gli ho dato le cassette, volevano una cassetta, con Robi l'abbiám registrata, gli abbiám dato la nostra cassetta, ha offerto da mangiare anche ai miei uomini, tutto lui eh. Ci siam messi d'accordo, mi ha detto «mi raccomando: io vi mando i biglietti, voi dovete venire, con l'anno nuovo». E così è stato: non ci credevamo neanche noi. Siam partiti il 5 mi sembra. E allora, cosa vuoi fare, noi, non ci credeva nessuno. Il problema era per Roberto perché lui doveva andare a militare, e c'avevo un problema anch'io, non mi ricordo neanche più per cosa. Siam partiti, siam venuti a casa con un mucchio di soldi, non eravamo neanche capaci di contarli. Allora due o tre milioni erano soldi.

Andavamo, a un certo punto arriviamo lì, noi parlavamo: «speriamo che vengono a prenderci». Arriviamo lì, ci vengono a prendere con un macchinone lungo *come da chi a là*, tiriamo la roba. Era a Old Queen, a Michigan, poi il rione si chiamava Old Queen. Arriviamo lì, entriamo in casa, c'è suo papà, «buonasera, buonasera»... era di una certa età; ci guardano, dicono «ma i suonatori sono questi qui?». Lui non lo sapeva che eravamo noi. «Sì sì sì». Ci dan da mangiare, ci han dato qualcosa, il salame buono, di qua e di là. A un certo punto apro la fisarmonica, questa qua bianca, la apro: non funziona! C'erano i bassi tutti giù, c'era tutto giù. A 'sti qua gli è venuto male... È andato bene perché – non capivamo un cazzo io e Roberto – l'abbiám smontata e l'abbiám messa a posto. Erano scesi tutti i bassi, c'eran due lance che non funzionavano più. Quando ci siam messi a suonare era mezzanotte. Ah, s'è messo a piangere...

Abbiám suonato quindici giorni. Sì ma sai cosa vuol dire suonare là?! La colazione dove abitava Delfino, poi mattina da una parte, si torna al mezzogiorno dall'altra, metà pomeriggio dall'altra, la sera dall'altra!...

Nella seconda settimana siamo andati in Canada, a casa di un signore che aveva 86 anni, lo chiamavano Marietto, ballava che era uno spettacolo; lo zio di Laurino, quelli che vengono a Montébore. E diventava matto e piangeva, voleva che andavamo là, ma 'sti qua gli han detto «eh no vanno a casa, devono andare via». Siamo andati là, per tre

giorni siamo stati nascosti perché lui non lo sapeva che andavamo lì: gli han fatto la sorpresa, era un sessantesimo di matrimonio. Eravamo per tutte le famiglie, e a lui continuavano a dir delle balle, che siamo andati via. Poi invece, han fatto la messa e tutto quanto e siamo andati al club, sempre per lì. Dentro, nascosti, eravamo in un tunnel. Uno dei due fratelli nipoti gli ha fatto il discorso, in inglese e in italiano: in poche parole ha spiegato un po' la vita che ha avuto, vita dura, che loro sono arrivati lì per lui, è stato il primo. A un certo punto suo nipote gli ha detto, in inglese: «io non ti ho mai raccontato nessuna balla, ma stavolta ti ho contato una balla»; questo qui è rimasto lì così... A un certo punto si sono aperte – non mi ricordo neanche più io, siam passati sotto delle cose, abbiamo iniziato a suonare *Piemontesina bella*: mamma mia! Che spettacolo! Siamo entrati, ha preso su sua figlia, s'è messo per ballare, poi s'è messo a piangere, non smetteva più dalla contentezza, non sapeva più come uscirne fuori. Poi sai, ti emozioni, quando ti fanno un discorso, tu c'hai 85-86 anni...

C'erano mille persone. Sia quella serata lì che di qua nel salone del Michigan. Michigan c'è proprio scritto "Provincia di Alessandria, Club piemontese". Come tu vai là, vai a Castel Norte, nel Michigan⁵⁷², c'è scritto "Provincia di Alessandria", due o tre proprietari di Fontanelle hanno tanto terreno come a partire da di qua e andare a Voghera, è tutta roba sua.

Comunque non è facile [capire], bisogna provare. Secondo me, anche a suonar da piffero, son stati gli anni più belli. Io mi ricordo quell'anno lì, nel 1986, quando siamo tornati, qui c'era quattro feste al mese, andavamo a tutte noi. Al mese di agosto io ho fatto 26 feste, sai cosa vuol dire?!, senza contare che la mattina – io mi ricordo quando siamo andati a Dova avevam fatto alla mattina a Dova fino all'ora di pranzo, fino all'una-le due, alle quattro dovevamo essere a Menconico, alla Festa del formaggio, e alla sera non mi ricordo più se abbiam suonato ancora lì a Menconico o se eravamo andati a Casanova: tre posti abbiam suonato!... Era un momento buono... Quando han cominciato Stefano e Roberto, l'en plein è venuto lì. È tornato di moda. Allora capisci che al mese di agosto, come quando c'era la festa a Casanova, partivi la mattina, tutto il pomeriggio, poi la sera andavi a suonare da un'altra parte. Magari andavamo su da Gorreto ligure o in giro.⁵⁷³

572 Forse Northville, sobborgo occidentale di Detroit, dove effettivamente si trova il Piemontese Club fondato nel 1913.

573 Elio Buscaglia, conv.

È stata una bella avventura. In gioventù, eh. C'era questo Delfino Marchesotti che era di Dernice, però abitavano là. È morto cinque anni fa – no: sarà di più, avrei voluto andare al funerale perché era un amico. *J'ej 'ncù, che i van, che i vegna, pò i m'cugnes'ancù, quand' i vegnan allora i m'ciama, a vagh lé*, me li ricordo.

Loro ci han chiamati perché in quegli anni lì io con Elio erano gli anni che ho suonato di più nella mia vita. Con Elio abbiamo fatto 32 feste al mese di agosto, te lo giuro. Questi qua sono arrivati in quell'anno dove abbiamo fatto tutte queste feste, questo è arrivato, è andato da Bani, è andato da Stefano e tutto, poi quelli che giravamo di più eravamo noi, allora ha chiamato noi.

Siamo arrivati all'aeroporto, mi son stupito di quanto eran larghe le strade. Quando ho visto gli uomini, io ero uno dei più magril.. *U püsé magru l'ea sentevent chili*. Non è che mangiano neanche tanto, ma mangiano delle robe assurde. Comunque è stata veramente una bella avventura. Abbiám fatto serate quasi tutte le sere, più i pomeriggi. Ma poi non c'è più andato nessuno a fare questo tour... Arriviamo là nella prima casa, *jöñ ch'u pijava da ché, jöñ ch'u pijava da là «vegnì a vègh me nonno, vègnì a vègh me pare!»*, Elio *«chì n'ghe suma pü drenta!»*. Veramente, una roba! Poi di giorno andavamo a fare il giro, poi alla sera concerto, tutte le sere. Siamo stati negli Stati Uniti lì a Detroit, e poi dopo una settimana che eravamo lì siamo andati in Canada. Son andato due volte io, *co Éle, me e Elio* siamo andati. A Toronto e anche in tanti posti; la maggior parte della gente *i era de la val Borbera, val Curone*, poi c'era qualcuno della valle Staffora: Bagnaria, Voghera e tutto; una sera siamo a fare una festa lì a Detroit, è arrivato uno: Casa Picchioni, Pecorara, e loro eran Picchioni, mi ha lasciato il biglietto da visita; è partito da 400 chilometri di distanza, mi ha detto il paese ma non me lo ricordo più, ha fatto 400 chilometri in aereo per veder suonare i pifferi a Detroit! Ho trovato gente di Bagnaria... «Ferrari? Italiano? Ferrari, Ferrari!» «No, ma non è che sono nipote di Enzo Ferrari...»⁵⁷⁴

Incoraggiata anche dal successo nordamericano, la passione di Roberto per le tradizioni della sua terra – che comprende anche la produzione amatoriale di vino e salumi e l'interesse per le varietà locali di piante e bestiame, e che lo induce a restare

574 "Ce ne sono ancora [dei parenti] che vanno e vengono, poi mi riconoscono ancora, quando vengono mi chiamano e vado lì [a trovarli a Dernice]... Il più magro era [pesante] centoventi chili... Uno che lo prendeva di qua, uno che lo prendeva di là: «venite a vedere mio nonno, venite a vedere mio padre!», Elio dice «qui non ce la facciamo più!»" (R. Ferrari, conv.).

ad abitare alla Canova impiantando un'impresa di movimento terra – lo spinge ad interessarsi anche alla musa, uscita dall'uso ma ora ricostruita anche da Bani. Con l'amico Fabio Zanforlin si procura rocambolescamente in una villa una pianta di bosso da cui tornire la canna e il bordone, e da un costruttore bergamasco una sacca in gomma: nasce un nuovo trio, con Zanforlin alla musa e Claudio Rolandi di Menconico (1968-) alla fisarmonica, che in diverse occasioni presenta anche le danze tradizionali con il locale gruppo folcloristico di ballerini.

La disponibilità altalenante dei compagni fisarmonicisti (Elio suonerà sempre più raramente) induce anche Roberto a interrompere l'attività, per poi riprenderla negli anni Duemila in coppia con Stefano Mantovani di Casteggio frequentatore di Casanova Staffora (1968-), che su indicazione di Valla intraprenderà anche la costruzioni di pifferi, e in séguito con Fabio Paveto di Daglio (1986-) o con l'estroso cantante Daniele Barbieri "il Biondo" di San Ponzo Sémola (1975-). Ha però accumulato un'esperienza di parecchi decenni, che insieme al suo radicamento sul territorio lo pongono come punto di riferimento e, nel poco tempo libero, maestro per l'uso del piffero e la costruzione delle ane.

Il suo allievo più brillante, che a suo avviso lo avrebbe anche superato, è il cugino Fabrizio Ferrari (1973-). In coppia con Elio, con Primo Callegari figlio di Cinto (1932-1991) o con Guido



Una visita di Fabrizio Ferrari

Albertocchi di Rosara (1935-), Fabrizio è protagonista attorno agli anni Novanta di numerose feste, nelle quali dimostra una grandissima padronanza dello stile esecutivo tradizionalista, prendendo a modello assoluto Ernesto del quale circolano tra i suonatori diverse registrazioni. A giudizio di chi ama questo stile il giovane Fabrizio è ora il miglior suonatore sulla piazza, e per molti anni tocca a lui acccontentare gli esigenti ballerini del Connio in occasione della loro sentita festa del

20 e 21 agosto; alla metà degli anni Duemila ad accompagnarlo arriva il giovane e valoroso Fabio di Daglio. Tuttavia, anche Fabrizio è indotto a interrompere l'attività dagli impegni lavorativi e familiari e dal suo carattere introverso e riservato che preferisce evitare la rivalità di altri suonatori; solo di recente ha ripreso a suonare in qualche occasione.

Grande determinazione nel coltivare gli strumenti tradizionali mostra nel frattempo Fabio, che ama la compagnia degli anziani dell'alta val Borbera da cui proviene sua madre e, dopo gli inizi a scuola con un'ocarina, si impegna non solo con la fisarmonica – nella quale diventa presto uno degli accompagnatori più attivi ed esperti – ma anche con il piffero. Pur frequentando gli insegnamenti di Stefano Valla, di cui parliamo nel paragrafo successivo, tende col tempo a seguire una propria strada più vicina al tradizionalismo. La lunga strada del piffero è invece intrapresa in età più matura da Claudio Cacco "Titto" (1965-), già esperto ballerino di tradizione: pur vivendo a Genova, è cresciuto nell'entroterra a Castiglione di Montoggio, dove contribuisce al ritrovamento di antichi strumenti e, anche col fisarmonicista Ettore Molini di Carsi (1972-), alla ripresa di una tradizione qui offuscata a lungo dalla diffusione dei gusti moderni: lo citiamo qui essendo lo stesso Fabio suo compagno e riferimento stilistico.

A scuola di piffero

Sono cresciuto, ho passato molto tempo con mia nonna in paese. I miei genitori lavoravano in città e io stavo un po' da una parte e un po' dall'altra. Ma ho passato dei periodi molto lunghi con mia nonna, che ai primi tempi cantava. Tutti i giorni cantava, perché aveva questa voce straordinaria. In paese c'era Ernesto. E io, già da molto piccolo, ho partecipato alle feste animate da piffero e fisarmonica. Mi ricordo che mio cugino mi aveva dato un registratore e, siccome lui voleva ballare, mi aveva detto «quando si ferma schiaccia lì, e quando ricomincia schiaccia lì». E io ero piccolo, stavo ai piedi del tavolo [...] Mi ricordo che vedevo i

pie di battere il tempo; per giunta Ernesto aveva dei sandali aperti. Credo che questo mi abbia influenzato molto. In seguito sono cresciuto con un'enorme passione per il ballo. Ho cominciato a frequentare le feste perché avevo questa enorme passione per il ballo. A un certo punto mi sono reso conto che Ernesto sapeva fare qualcosa di straordinario, che non trovavo negli altri pifferai. Altri pifferai rispettabili ma che non facevano la stessa cosa [...] mi sono reso conto che non era quella la mia strada. Allora, in quel momento, ho deciso di suonare. Il primo sentimento è stato semplice: se Ernesto smette, la sua musica non esiste più. Allora mi sono detto: no, bisogna che qualcuno si impegni a fare qualcosa.⁵⁷⁵

Mentre Roberto e Bani cominciano a suonare in qualche festa, a Cegni Stefano Valla è un ragazzo appassionato della musica e delle danze tradizionali, che pratica attivamente. Frequentando il paese di Jacmon ed Ernesto, dove è nata sua madre e la famiglia ha casa, ha un contatto particolarmente diretto con la tradizione. La mascherata di carnevale con la danza della povera donna è stata ripresa, in chiave un po' turistica, dal Club Oriundi con Andrea Sala, mentre il maggiore dei pifferai è ormai anziano. Come egli stesso racconta, si rende conto dell'importanza di portare avanti la musica dei suoi luoghi con particolare consapevolezza e comincia a provare lo strumento, sia ascoltando Ernesto che frequentando la casa di un fisarmonicista del vicino paese di Negruzzo che sarà determinante per la sua formazione:

Ho imparato da molte persone, che talvolta non suonavano ma mi hanno cantato delle canzoni o delle melodie da piffero, anche dei suonatori non eccezionali ma dai quali c'era sempre qualcosa da imparare. Ognuno ha la sua dignità ed è importante. La tradizione non è univoca, la tradizione è tutto questo. In più ci sono alcuni che fanno tradizione nella tradizione. Ma comunque, senza gli altri, neanche loro esisterebbero. Ma soprattutto ce ne sono stati due dai quali ho imparato. Uno era Ernesto Sala [...] Poi c'era il genero di Domenico Brignoli, Andrea Domenichetti detto "Taramla", che aveva tenuto tutto a memoria. E con lui ho fatto veramente un lavoro... infinito. Che non è mai terminato. Lui, non so:

575 Stefano Valla intervistato da Pierre Laurence, Stefano Valla, itinéraire d'un piffériste, in *Les hautbois populaires*, cit., p. 190-207, ritratto. Sull'esperienza artistica di Stefano cfr. anche Valla - Scurati, *Per dove tu passi*, cit.

credo che aspettasse qualcuno. È un po' la sensazione che ho. Aspettavo qualcuno per donare tutto questo. E in effetti con me ha sviluppato un metodo, perché prima non aveva mai avuto allievi. Me ne sono accorto anni dopo. Ho visto che aveva investito molto su di me, e viceversa. Ho passato molti anni da lui: gli altri andavano al ristorante e io andavo da lui. Suonava la fisarmonica. Ma era ancora più interessante perché con lui avevo tutto. Mi suggeriva le melodie, mi teneva un'ora su una nota. E in più poi avevo tutto il ritmo. Lui non era un professionista ma d'altra parte aveva le cose bene in mente. Non doveva dimostrare niente e questo è importante. E soprattutto la cosa che mi ha trasmesso è il rapporto con la fisarmonica. In che modo la fisarmonica dava veramente un sostegno al piffero. Soprattutto nella scansione ritmica, i respiri del mantice insieme al piffero. [...] Era uno che camminava a piedi, che aveva un rapporto profondo con la sua terra. Aveva una consapevolezza incredibile della musica. Abitava in un paese a 1100 metri. Aveva viaggiato quando aveva fatto la guerra, poi era rimasto lassù. Parlava sempre della nostra musica, diceva «La nostra è musica locale, ma europea». Niente male.⁵⁷⁶

Mentre il Carnevale di Cegni è ora animato dal Barbetta, Stefano sta cominciando a suonare il piffero accompagnato anch'egli dall'esperto compagno del Barbetta, il fisarmonicista Mini. Frequenta regolarmente anche lui, Pinotto e altri suonatori accumulando



Le feste di Cencerate

conoscenze ed esperienze, anche umane⁵⁷⁷. Presto costituisce un duo stabile con Franco Guglielmetti, anch'egli promettente suonatore che ha accompagnato anche Bani. I due giovani cominciano ad essere conosciuti nelle valli, sono bravi ad interagire con gli abitanti e a tenere la scena: riprendono così ad animare numerosissime feste in paesi nei quali il gusto della tradizione è in qualche modo rimasto ma non era più alimentato da una presenza frequente di suonatori. Grazie

⁵⁷⁶ Valla, cit.

⁵⁷⁷ Stefano ricorda Mini, cit.

soprattutto a Stefano e Franco, oltre che a Bani, il piffero che sembrava in declino torna improvvisamente in auge, e le feste e i balli si moltiplicano.

Prima han sempre suonato i pifferi: mia mamma, loro andavano solo a ballare con i pifferi. Mia mamma si ricorda *Jacmun*, lei parla sempre di *Jacmun*, diceva che suonava benissimo, e anche altre persone. Poi dopo *Jacmun*, Ernesto Sala... ragazzini noi, il classico Ernesto che arrivava col suo piffero qui nel taschino... Ernesto poi si è sentito dire che non suonava più, io ero già sposata... Eravamo tutte: «oh siamo senza pifferi, non ci sono più chi suona il piffero», ma un po' tutti su di là pensavano che non c'erano più pifferi, che la tradizione del piffero fosse finita. Una signora di Artana: «Oh guarda te se *óua n'ghè pù de pifferi!* Se voi li trovate, noi donne li paghiamo», così scherzando. E son partiti 'sti due da Artana, son andati a Cegni... Son venuti a casa, uno dei due ci fa con quella signora: «Adesso li pagate!» «Oh, sì sì». E così è stato. La prima volta che son venuti a suonare a Artana Stefano e Franco... Avranno avuto vent'anni, io non so... avevo già il figlio che aveva sei o sette anni quindi era dell'82... E tutti son rimasti un po' lì [perplessi], sai, perché 'sti ragazzi giovani... Hanno fatto una festa da dio. E poi per qualche anno un po' si è continuato con i pifferi, poi la maggioranza alla Festa delle donne han voluto il liscio, sai com'è. Però tradizione Sant'Antonio, da che mi ricordo io, sempre piffero... È iniziata così: dopo Ferragosto è uscita 'sta storia, e han detto «va bé, allora ci facciamo i dolci», da lì poi la Festa delle donne è nata così, che si offrono i dolci che si fanno, salato, dolce, panini, quelle cose lì.⁵⁷⁸

Pensa che a Cencerate era una cosa fuori dal normale, c'era la fine del mondo. Non era una grande balera, era una balera che io chiamo balera da piffero: rotonda, non grossa, con i muri di sasso tutti intorno, in mezzo al paese. La gente arrivava nell'osteria, mangiava pane e salame, suonavano fino alle 2-alle 3, e alle 5 del mattino si continuava a tagliare giù del salame... Era un paese che c'erano tante donne, poi anche l'osteria: io ho conosciuto anche il vecchio, che lo chiamavano barba Giaca... A Cencerate lo sai quanti giovani partecipavano alle feste, a ballare monferrine c'è stato un momento, un boom, dal '90 al '95; ma non solo a Cencerate, perché poi da Cencerate venivano a Fabbrica, giravano.⁵⁷⁹

578 Teresa Guaraglia di Artana, intervista.

579 G. Tambussi, cit.

Stefano diventa presto un punto di riferimento in quanto, oltre che ottimo esecutore che andrà continuamente perfezionando la padronanza tecnica ed evolvendo il proprio stile interpretativo, è anche promotore della riattivazione dei balli e dell'insegnamento del repertorio. Con Annalisa Scarsellini di Milano organizza corsi di danze che permettono a un nuovo pubblico di avvicinarsi ad alessandrine, gighe e polche a saltini, apportando vitalità alla tradizione. La gente originaria della maggior parte dei paesi, infatti, si è dispersa nelle città e nelle abitudini moderne, e pur continuando ad apprezzare una certa estetica locale della festa ha quasi smesso di ballare a saltini: determinante si rivela allora la partecipazione di appassionati provenienti dall'ambiente del folk revival, specialmente veneti e francesi, che da allora prendono a frequentare regolarmente le feste delle Quattro Province. In Francia, in particolare, l'interesse per il ballo folk è forte ed esistono corsi e festival già ben organizzati, dai quali anche il nostro territorio può prendere esempio. Stefano vive un'esperienza professionale significativa con la formazione Une Anche Passe e sposa Cécile, figlia del suonatore di graille Claude Bonnafous col quale manterrà sempre una proficua collaborazione. Entra in contatto anche con l'esperto costruttore di strumenti tolosano Claude Romero, con il quale mette a punto la realizzazione di nuovi pifferi che affiancano quelli di Bani e i vecchi provenienti da Cicagna ai quali era fino ad allora rimasta affidata la tradizione. Promuove la formazione di squadre di canto tradizionale in grado di presentarsi anche su un palco cittadino, quali le Voci del Lésima e La Squadra, nonché del già citato complesso strumentale dei Suonatori delle Quattro Province che a piffero e fisarmonica affianca la musa, con il genovese Andrea Masotti; il gruppo sperimenta anche una contaminazione con la musica leggera nell'album *Notte a tre zeri*. Ma è il duo più tradizionale di piffero e fisarmonica quello che continua ad avere maggiore successo e richiesta per le feste dei paesi, tanto che per coprire le richieste di feste anche contemporanee le une alle altre è opportuna la formazione di nuovi giovani suonatori.

Io, quand'ero ragazzino, ma poi spariti i pifferi: non se n'è più visti. Poi una bella volta sono andato alla festa sul Chiappo e c'era Stefanino che suonava, che era un bambino, ma suonava d'un bene! Era un ragazzino, avrà avuto 14 anni. Che poi c'era uno di Casale Staffora che poi era emigrato in Inghilterra, ma che era venuto a suonare a Cosola, io me lo ricordo: aveva una campana gialla, suonava e lì tutti gli uomini a cantare. E era lì sul Chiappo alla festa, e poi i suoi paesani insistì, insistì: ha suonato ancora anche lui.⁵⁸⁰

Stefano coinvolge così nelle visite a Taramla altri apprendisti suonatori della zona:

300-400 volte sono andato da Taramla: non si sa perché ma tre volte alla settimana ero da Taramla sicuro, dal lunedì al venerdì noi eravamo su, ci corregeva. Ci andavo con Stefano, con Stefanino, anche con Massimo. Arrivavi là, ti fischiava una suonata: lui non te la cantava, non la faceva sentir suonare, se ti fischiava un la minore dovevi capire che era un la minore... In pubblico l'ho sentito suonare, però suonava forzato, nel senso che non voleva, a lui piaceva più suonare a casa. Arrivavamo là e suonava una giornata e una notte intera, perché lui non andava mai a dormire, me lo diceva sempre e ancora adesso anche sua moglie Pinotta; venivamo via alle due-alle tre, poi Massimo doveva andare a Voghera... Se era per noi stavamo ben là tutta la notte, e ci divertivamo, in genere arrivavamo là verso le otto-otto e mezza, lui aveva già una certa età e noi andavamo vicino alla finestra a origliare e lui diceva «*e riv mija...*»: erano già le otto e dieci e non arrivano, quante volte l'ho sentito dire... Io mi ricordo una sera, suonavo ancora con Stefanino, abbiamo fatto una cena, eravamo una quarantina, e sono andato a prenderlo, gli ho detto «ti vengo a prendere e quando hai voglia di andare ti porto a casa». Sono partito, sono andato su a prenderlo prima di cena, abbiamo mangiato e bevuto, abbiamo fatto due suonate. Dopo due o tre giorni passo lì da Negruzzo, c'era Pinotta sua moglie, e mi ha detto «io non ho mai visto una cosa del genere»: era talmente contento perché sono andato su a prenderlo, continuava a dirlo alla moglie... A lui piaceva trasmettere questa cosa ai giovani, a chiunque: a Massimo, Stefanino, me, Stefano, lui gli insegnava... Io sono arrivato là e gli ho detto «tu mi devi insegnare e mi devi dire quando suono dove sbaglio, sennò tanto vale che non vengo qua»...

Ancora prima che io riprendessi a suonare nel '90, sapevo che lui

580 P. Negro, conv.; Stefanino è Stefano Faravelli allievo di Valla; il pifferaio di Casale è Giovanni Bressani "l'Inglese".

sapeva le suonate vecchie, come le sapeva il papà del sindaco, Mario Brignoli "*Mastin*", perché loro andavano in campagna – Mario, Taramla e un altro signore di Negruzzo, Pietro Burrone –, andavano a lavorare e intanto fischiavano le suonate di Jacmon... Mario lo conosco più come canterino, so che cantava anche canzoni di chiesa... Però ricordo che sono andato alcune volte da lui, con Stefanino, Marco [Domenichetti], e anche lui ti insegnava la stessa suonata... Taramla suonava anche, Mario no; quando gli chiedevo qualche cosa mi ha sempre detto «ci mettiamo qui un attimo e te la faccio sentire», me la fischiava o me la cantava, mai suonata, solo a voce... Sai ti metti lì e poi o con Stefanino o con Marco riuscivano a tirarla fuori, una volta che l'avevano tirata fuori i pifferai poi noi fisarmonicisti la imparavamo... Taramla, suo suocero era Baciunein, compagno di Jacmon... Taramla non è che gli dicevi «fai una cosa nuova», no: tu arrivavi là e lui fischiava per conto suo una suonata nuova mai sentita, però quella sera lì si ricordava solo una parte e magari dopo due sere gli veniva in mente. Mi ricordo che la sera prima eravamo andati su e il giorno dopo per lavoro sono andato a Negruzzo, e là lo vedo e mi dice «ieri sera abbiamo fatto quella suonata là, però c'era qualcosa che non andava bene», mi dice, forse una mazurca. Io quando imparo una suonata la memorizzo, poi se il pifferaio la cambia faccio fatica a cambiarla, ognuno è abituato a suo modo; così gli ho detto «stasera veniamo di nuovo su». Arriviamo su e vediamo che alla fine erano solo due note; poi dopo aver cambiato quelle due note lì andava bene.⁵⁸¹

L'idea che un suonatore apprendista si rechi da uno più esperto per imparare il repertorio ed esercitarsi sotto la sua guida era già comune nel passato, e abbiamo visto come Giuvanén abbia accolto regolarmente in casa il giovane Bani.

Niculèn u gniva da me papà a fos mustró, u gb'a dzé «sab fuma du o tre sunade»...; e quello di Colombassi anche, u gniva.⁵⁸²

Naturalmente questa situazione non rappresenta un sistema meccanico di produzione di pifferai, ma si può realizzare soltanto a condizione che fra allievo e maestro si sviluppi un rapporto di reciproca conoscenza e fiducia. L'apprendimento

⁵⁸¹ "Non arrivano..." (G. Tambussi, cit.).

⁵⁸² "Niculen veniva da mio papà [Siveron] a farsi insegnare, gli diceva «dai, facciamo due o tre suonate»... e veniva anche quello di Colombassi [Pino Dusio]" (R. Tamburelli, cit.).

richiede convinzione e costanza nel frequentare i maestri e nell'esercitarsi, dato che tecnica e repertorio richiedono anni prima di essere padroneggiati in modo sufficiente per esibirsi in pubblico. Alcuni suonatori si limitano a conoscere pochi brani: *"e l'na seva du compagn e ùna preciza"*⁵⁸³ dice allora ironicamente la gente. Inoltre, a prescindere dalla loro passione, non tutti sono parimenti dotati per la musica: a Colleri si racconta che un certo Luciano volesse imparare a suonare il piffero pur non essendo capace di cantare e nemmeno di fischiare; quando provò a prenderlo in mano riuscì ad emettere soltanto suoni tali da spaventare le mucche lì vicino, che reagirono gettandosi di sotto al terreno su cui si trovavano, fatto che fu considerato dai paesani la prova definitiva dell'inadeguatezza dell'aspirante suonatore!

A sua volta, il suonatore esperto deve anche essere capace di comunicare la propria esperienza, avere tempo a disposizione oltre a quello che dedica a lavoro e famiglia, ed essere disponibile alla condivisione delle conoscenze. Alcuni dei maggiori pifferai sono



Oh Gingin ancora na vira

ricordati anche per essere stati gelosi del loro sapere, considerandolo quasi un segreto iniziatico, tanto da non voler eseguire certe suonate conosciute da pochi nel caso che fossero presenti orecchi dotati e curiosi di colleghi più giovani, che presto avrebbero potuto trasformarsi in concorrenti nell'accaparrarsi le feste e i conseguenti guadagni.

In questo senso, la situazione realizzatasi a Cegni e Negruzzo a partire dagli anni Ottanta, con la trasmissione estesa e sistematica delle abilità tradizionali a una nuova generazione di allievi, rappresenta una fase per nulla scontata e decisiva per l'evoluzione contemporanea della tradizione. Tornato a vivere da solo nella casa

583 "Ne conosceva due uguali e una identica!" (Delfina Politi di Pecorara, 1925-, emigrata a Sant'Albano nel 1959, intervista).

materna di Cegni, Stefano ne fa infatti un punto di riferimento dove amici ed apprendisti pifferai convergono regolarmente per apprendere tecnica e brani, esercitarsi e stare in compagnia. Sono suoi allievi Marco Domenichetti, Stefano Faravelli, Massimo Perelli e molti altri. Originario di Negruzzo, Marco (1975-) ha eccezionali doti musicali e pratica anche la musica colta antica; con Cesare Campanini (1978-), vogherese di famiglia originaria di Pej e straordinario canterino, prende anch'egli ad animare feste nel cuore del territorio oltre a cimentarsi in concerti; durante una rassegna catalana conosce colei che diventerà sua moglie, finendo col trasferirsi in Catalogna ma mantenendo il legame con Negruzzo, dove torna ogni estate intervenendo ancora alle feste locali. Abbiamo già citato Stefano Faravelli, che per distinguerlo dal meno giovane insegnante acquisisce il soprannome di "Stefanino": fa coppia con Giampaolo Tambussi, poi con Franco che nel 2000 si è diviso da Stefano, quindi recentemente con il dotatissimo Matteo Burrone (1993-) insieme al quale dà ora vita a balli frequenti e partecipati ed anche corsi sulla falsariga di quelli del loro maestro.

In luogo di Franco, Stefano sceglie come compagno Daniele Scurati (1973-), fortissimo fisarmonicista che con i genitori milanesi frequenta Cegni fin da piccolo, e che lo accompagnerà fedelmente fino ad oggi in un fitto calendario riconfermato ogni anno fra l'Appennino e la Francia, con trasferte prestigiose fino a Vienna e alla Cina. Giampaolo passa con Massimo Perelli (1967-), vogherese originario di Pradelle di Zavattarello, e trasmetterà la passione per la fisarmonica già ereditata dal padre al figlio Giacomo, mentre crescono anche nuovi giovani: un terzo Stefano, cugino del primo e cegnese, detto "*Buscajey*" dal suo cognome Buscaglia (1985-), che ha recentemente ereditato il ruolo di insegnante per i novizi; il già citato Fabio che si impegna sia con la fisarmonica che col piffero; e ancora Matteo, "lo Scoiattolo di Negruzzo" come lo presenta Stefano quando a 11-12 anni sale sul palco delle feste per fare qualche suonata con lui rivelando già capacità e temperamento eccezionali, che diventa leader naturale di una compagnia di parenti ed amici cui fanno riferimento anche Andrea Ferraresi (1995-) e Yuri Domenichella (1995-); e Danilo

Carniglia (1985-), valido pifferaio ben radicato a Cantalupo dove lavora nello studio del padre. Tra gli allievi che frequentano la casa di Stefano c'è anche una donna, la lecchese Renata Tomasella, che continua il suo percorso con costanza ed anima anch'ella feste insieme al citato Ettore Molini. Altri suonatori vanno intanto crescendo in val Trebbia e val Borbera, ma innegabilmente è soprattutto grazie all'attività propedeutica di Stefano che la pratica del piffero e delle danze da esso animate si è ormai nuovamente consolidata.

Oggi ci troviamo ad avere la capacità di essere suonatori di tradizione, per davvero, perché alcuni di noi sono cresciuti dentro questa storia, con la capacità di articolare oggi un linguaggio comunicativo e consapevole. Una volta si poteva trovare un suonatore che non parlava bene l'italiano e che, portato in un teatro, non era capace di comunicare in una situazione che per lui non era abituale. Oggi siamo in grado di fare anche questo. E non abbiamo bisogno di qualcuno che parli per noi.⁵⁸⁴

Uno strumento del futuro

Viviamo dunque oggi una situazione in un certo modo nuova e rimarchevole, in quanto la tradizione che abbiamo cercato fin qui di ricostruire, trasmessasi ed evolutasi senza soluzioni di continuità, si trova in un momento di vitalità ben radicata sul territorio, anche nella vita contemporanea tanto diversa da quella da cui proveniva. Una situazione eccezionale almeno per l'Italia settentrionale e paragonabile a poche altre aree dell'Europa occidentale. Una situazione anche difficile da far immaginare a chi non la conosca, abituato a pensare alle musiche tradizionali come il risultato di un recente recupero di qualcosa che fosse scomparso e venga ora rieseguito solo per far piacere ad un nuovo pubblico.

Quasi stanco di questi fraintendimenti, presentando per l'ennesima volta lo

584 Valla, cit.

strumento e la sua tradizione in un teatro di Ronco Scrivia, una sera Stefano ha improvvisato: «Il piffero è... uno strumento del futuro». Non del passato cioè, come vorrebbe la retorica abituale sulla musica tradizionale, ma di un qualcosa che ancora non sappiamo, che occorre trovare innovando con un equilibrio giusto, come è sempre avvenuto per quelle tradizioni che siano riuscite a mantenere l'interesse dei contemporanei invece di scomparire. A questo proposito assumono particolare interesse gli elementi di novità che i suonatori di tradizione attuali si rivelino capaci di introdurre, pur mantenendo come riferimento principale la connessione con i paesi e le feste del territorio:

Il repertorio nuovo: è interessante? Come può essere formato? [...] Si possono fare dei calchi stilistici di cose vecchie. Ma si possono fare anche delle cose che abbiano delle commistioni con altre musiche. Forse Stefano Valla in questo senso ha delle possibilità in quanto ha avuto parecchi contatti con altre musiche, nelle quali il piffero non è annegato ma ha conservato la sua personalità, e questo è molto interessante perché io posso suonare della musica jazz con il piffero, ma non per questo il piffero annega. La *Polca didl-di* è un pezzo folgorante, è un pezzo straordinario, che ha dei movimenti anche legati alla fantasia del fisarmonicista – perché Daniele è un fisarmonicista veramente con i controfocchi – e ne viene fuori un qualche cosa che è legato alla tradizione ma non è un fatto del tutto tradizionale; questo mi sembra una cosa interessante: proiettare la musica da piffero in un presente – è un discorso da equilibristi! – che non alteri troppo la personalità del piffero ma contemporaneamente aggiungere delle cose.⁵⁸⁵

Non a caso Stefano e Daniele hanno intitolato un loro recente lavoro *Per dove?*, scegliendo come copertina una biforcazione di mulattiere sui monti genovesi; il libretto cita un suggestivo passo di Angelo Lumelli che immagina un pifferaio contemporaneo incontrare nuovi compagni di strada immigrati dall'Africa⁵⁸⁶.

La musica tradizionale non significa ripetere le cose in modo

585 Mauro Balma in Valla - Scurati, *Per dove tu passi*, cit. Cfr. anche il paragrafo [Le fonti del repertorio da piffero](#).

586 Tratto da Angelo Lumelli, *Un pieno di super*, Noviro, Villanova d'Albenga 2005.

stereotipato. [Ernesto] aveva sempre una malinconia, che era il fatto che riconosceva ai grandi suonatori del passato di avere introdotto delle cose nuove. Brigotto le monferrine, Giacomo i valzer. E lui non era riuscito a introdurre delle cose nuove. E questo mi ha fatto capire lo spirito e la voglia di evolvere della tradizione. Lui aveva sofferto perché si era reso conto che non aveva fatto altro che ripetere. Allora ha cercato, nel suo modo di suonare, di mettere qualcosa che non c'era prima. Ha spinto all'estremo la tecnica del masticato, ha cercato delle cose di questo tipo. Ci ho riflettuto molto.

L'esperienza che ho fatto in questi ultimi anni è che oggi è possibile una cosa, ed è l'improvvisazione. Credo che oggi sia possibile introdurre questo. È un'esigenza molto contemporanea di confronto, di libertà di spirito. Certo con improvvisazione non penso a fare una cosa qualsiasi. Penso a codificare degli spazi nei quali puoi improvvisare...⁵⁸⁷

Intanto anche pubblici stranieri cominciano ad avere occasione di conoscere questo patrimonio musicale, sia visitando il territorio che attraverso i concerti che Stefano Valla e altri propongono in Francia e talvolta in altre nazioni, compresa la Cina; il suonatore



Rosso di Marte

folk giapponese Mitsuru Miyashita, affascinato dal duo piffero e fisarmonica attraverso Internet, ha visitato il laboratorio di Bani acquistandovi un piffero e un flautino che ora suona efficacemente in piccoli spettacoli in Giappone⁵⁸⁸.

Che cosa faranno nei prossimi anni, oltre a tener vive le pratiche consolidate, Matteo, Davidino, Andrea e i nuovi eredi di questa lunga storia? A cosa guarderanno, e come lo concilieranno con il patrimonio eccezionale del quale si trovano ad essere responsabili? Nessuno può né deve deciderlo al posto loro. Sarà la vita futura a dirlo.

587 Valla, cit.

588 Un piffero in Giappone, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/AQFE0ZxEVuA 2012-.



Durante la festa patronale, le sedie dei suonatori vengono lasciate per qualche brano ai giovanissimi fratelli Luca e Lorenzo Franzante, consigliati dall'esperto Fabio Paveto e osservati da un anziano mulattiere [col cappello] e dai nostri informatori Sergio Crosetti e Giggi Guerrini; Carrega Ligure settembre 2014 (foto di C. Gnoli)

Le funzioni sociali

E 'nt'una böra pena d'vey boy...

Il giorno della festa

La musica e la danza sono espressioni con cui le culture di ogni parte del mondo sanciscono i momenti importanti per la comunità, come le fasi del calendario agricolo, i riti di passaggio all'età adulta, i matrimoni e i funerali. A differenza di quanto avviene nelle dispersive città moderne, la festa non è distrazione e svago ma intensa celebrazione: per usare un'altra bella espressione di Stefano Valla, «l'allegria è una cosa seria».

Nella festa tutti hanno un ruolo: da chi predispone gli spazi o cucina per il benvenuto sulle aie o per il pranzo collettivo, ai suonatori che adeguandosi ai diversi momenti della giornata ne scandiscono i ritmi, ai ballerini provetti che guidano gli altri e ne destano l'ammirazione, ai semplici partecipanti che commentano quanto succede e intanto si scambiano pareri e notizie sulla vita del paese. Non esiste l'idea di un pubblico, poiché tutti si trovano all'interno dell'avvenimento, non ne sono estranei spettatori. A Belnome, nei primi anni Duemila, l'anziano ex pifferaio Andrea Zanotti "*Drij de Battista*" accoglieva i suonatori che arrivavano in paese per le feste di agosto tagliando solennemente un pregiato salame che tutti avrebbero subito assaggiato; alla prima festa dopo la sua morte, la sua assenza in quel momento anch'esso a suo modo rituale era percepita da molti, e si è sentito il dovere di ricordarlo pubblicamente.

L'avvenimento per ogni villaggio più importante nel corso dell'anno è la festa patronale della parrocchia: allora dai villaggi circostanti piovono a schiere le brigate festose, e tra la folla scorgi, fin dal mattino, talora qualche sonatore ambulante e sempre qualche rivenditore di frutta, biscotti e confetti, tutte ghiottonerie, fuori dalle grandi solennità, sconosciute a quei paesi. Verso le 11 generalmente comincia la funzione religiosa, procede per lo più con bell'ordine e compostezza, e con tutta la solennità possibile in quei luoghi alpestri, inoltre dalla piazza i tradizionali mortaletti e dal campanile il sacro bronzo riempiono della loro eco festosa le circostanti valli.

Alla funzione fatta in chiesa segu[e] generalmente la processione, cui tutto il popolo prende parte, e in quest'occasione le donne e le

giovanette fanno pompa dei loro abiti più festivi, che nella loro semplicità si vanno facendo sempre più di buon gusto ed aggraziati, quanto più ci avviciniamo verso la pianura del Po.

Anche nell'animo del forestiero queste feste religiose dei monti lasciano una dolce e soave rimembranza; ma al raccoglimento religioso del mattino fa poi strano contrasto il baccano delle osterie nel pomeriggio dove, caso raro nè monti, quei giorni si mangia carne e se ne mangia a josa, e intorno a cui dopo le crapule, al suono di alcuni pifferi, i giovani ballano e strillano al pari di matti: chi ha visto il movimento cadenzato dei vignajuoli, quando pigiano l'uva nei tini, hanno esatta immagine del ballo di molti di questi paesi alpestri; nè manca generalmente l'intervento dei carabinieri, che il rosso pennacchio fa spiccare tra la folla, accorsi dalla loro lontana sede, per mantenere l'ordine tra quegli spiriti esaltati da Bacco.

Nè minor festa che nella ricorrenza del santo patrono si fa nelle fiere: ma in queste manca la parte più bella delle feste alpestri, vò a dire la parte religiosa; e l'uso delle fiere è ristretto a pochi villaggi privilegiati.

Sono celebri in valle Scrivia quelle di Torriglia, Busalla, Carrega e Cabella, in valle Staffora quella di Varzi, in valle Trebbia quelle di Propata, Montebruno, Fontanarossa e Ottone, in val di Taro quella di Bedonia: nelle quali da tutti monti circonvicini corrono gli alpigiani a spacciare i loro prodotti, che son bestiame, uova, pollame e formaggi, mentre dà merciai ambulanti venuti da maggiori distanze si forniscono stoffe, calzature, ombrelli, oggetti di devozione ed altre mercanzie.⁵⁸⁹

L'associazione tra fiera e balli era diffusa anche all'inizio dell'Ottocento, quando si osservavano dei capanni estemporanei che sembrano preludere ai più recenti balli a palchetto in legno:

Uscendo dalla borgata [di Varzi], mi fecero osservare le botteghe e le tende, formate di fronde piantate e incurvate a pergola, che racchiudevano o le mercanzie della fiera, o dei bevitori, o dei ballerini. Queste numerose capanne, che vengono rifatte in questo modo ogni anno, per cinque o sei giorni, danno alla valle un aspetto pittoresco che

589 "Orofilo" [Felice Bosazza], *L'Appennino genovese dallo Scrivia al Taro*, Genova 1892; ripubblicato in *Alta val Trebbia*, [a cura di Marco Gallione], altavaltrebbia.net/i-viaggi-di-orofilo/219-feste-fiere-e-commercio.html 2009-. Le feste di Montebruno, sede di un importante santuario, sono citate anche da una delle prime guide turistiche a stampa del Touring club italiano, a inizio Novecento: "Festa il 15 agosto e 8 settembre con balli campestri a cui convengono gli abitanti delle valli vicine e della Fontanabuona".

colpì la mia attenzione.⁵⁹⁰

I festeggiamenti di un'altra importante fiera, quella di San Terenziano a Rezzoaglio, sono ricordati con toni idilliaci e nostalgici da un autore della metà del Novecento (allorché evidentemente erano già molto cambiati in questa zona più vicina alla modernità della Riviera):

A quell'epoca, oltre il carattere della festa campestre, rispecchiava la fede profonda, che la popolazione di questi monti professava, per il Santo Vescovo di Todi. Numerose erano allora le persone, che vi affluivano a piedi scalzi e che prostrate innanzi l'immagine del Santo, innalzavano fervide preghiere per impetrarne il patrocinio.

Vivo è il ricordo come nei paesi anche lontani, in quella ricorrenza, si chiudessero le porte delle case per partecipare alla Sagra, che aveva luogo a Rezzoaglio; e un detto popolare di allora si uniformava a quel culto coll'asserire: chi vuol vivere sano, vada a Rezzoaglio. La Sagra di allora, ben con ragione, era da considerarsi non della sola parrocchia, ma bensì della valle dell'Aveto. Oltre questo grande concorso locale molti fedeli vi affluivano anche dalle vallate circosvicine, cioè da quella della Fontanabuona, dello Sturla e del Trebbia, nonché da altri luoghi lontani.

Le caratteristiche maggiori di tale sagra, oltre la grande dimostrazione di fede al Santo, era data dalle numerose osterie all'aperto e dai rivenditori di occasione.

I numerosi venditori di nocciole in reste, provenivano da Mezzanago, quelle di fichi e pesche dalla Fontanabuona più precisamente da Cornia, i quali trasportavano la loro merce in ceste sulle spalle.

Le uve e le pere dall'Ottone. Le ciambelle parimenti da Ottone e S. Stefano d'Aveto, le quali consistevano principalmente in rotolini di pasta naturale o dolci, cotti al forno denominati volgarmente *canestrelli*. [...]

Alla processione, il simulacro del santo, che emergeva dalla folla, coperto del ricco paludamento vescovile, con la sua barba fluente e lo sguardo dolce, denotante bontà, appariva realmente il Protettore e il Padre di quella moltitudine.

A funzione ultimata, la gente prendeva d'assalto le osterie, disseminandosi nei prati all'ombra di annose piante di noci e castagni.

Variopinto e grandioso era allora lo spettacolo, che quella folla dava pranzando all'aperto. Animata da schietta allegria, appariva l'espressione

590 *L'Hermitte...* cit., p. 145.

più pura della istituzione famigliare e a un tempo denotava l'amore e la concordia, che albergava in quelli animi semplici e buoni.

Sul tardi quattro salti non mancavano mai: il ballo di allora forse più innocente, era considerato una festa in famiglia. Il programma esteriore della Sagra, era ristretto a due sparate di mortaretti alla vigilia, e tre al giorno della festa.⁵⁹¹

Anticamente il significato di musiche e danze doveva essere compenetrato ancor più di oggi a un senso di sacralità e celebrazione. La religione cattolica, diffusasi nelle valli dell'Appennino durante il Medioevo a partire dai monaci agricoltori afferenti alle abbazie di San Colombano a Bobbio e San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia, ha teso a sostituire gli antichi rituali pagani con ricorrenze cristiane, spesso sovrapponendovisi nelle date e nei luoghi: così le cime dei monti di riferimento come il Penice, l'Alfeo e l'Antola e le rispettive feste sono ora presidiate da croci, cappelle e santuari.

Il Cattolicesimo non ha riconosciuto il valore sacrale degli aspetti gioiosi delle ricorrenze, che sempre si erano accompagnati alle cerimonie di voto e preghiera, e ha fortemente scoraggiato, quando non addirittura perseguitato, i balli che facevano seguito con naturalezza al rituale religioso e al banchetto comunitario. I secoli di sforzi in favore del rigore hanno finito col separare il momento della preghiera da quello della



Quando ritorno

socializzazione favorita dalla musica, come se fossero due aspetti in contrasto fra loro, senza però riuscire a cancellare la propensione della gente ad esprimere la propria vitalità nel canto, nel suono e nella danza. Così ancora oggi, nei paesi delle alte valli, in molti sentono che una festa non è veramente tale senza "i pifferi", e spesso la tradizione viene riattivata dall'iniziativa di rinnovati consigli di paese,

591 G. Fontana, cit.

incoraggiati dalle compagnie dei frequentatori di questo genere di feste.

Il paese affida l'organizzazione della festa ad alcuni volontari, e in modo particolare a un *capofesta*, ruolo cruciale che facilmente sfugge ad un osservatore estraneo: si tratta in genere di un uomo del paese, dal carattere sufficientemente carismatico e dotato di iniziativa, che assume nell'occasione le vesti di leader al fine di coordinare le attività, propiziare lo svolgimento armonioso e condurre a buon fine la giornata. È lui che, con l'aiuto di alcuni compaesani (spesso raccolti formalmente in una *società di mutuo soccorso*, una *pro loco* o un'altra associazione ricreativo-culturale), si attiva per programmare i principali aspetti profani della giornata di festa, che si affiancano alle celebrazioni religiose affidate al parroco. La figura dei capifesta in passato poteva essere più istituzionale, come avveniva in altre località lombarde o piemontesi dove veniva ufficialmente nominata dalle autorità locali ogni anno, in occasione delle feste importanti.⁵⁹²

Io gli dissi se egli non ballava ed egli mi rispose che non ballava perché i capi festa volevano mezzo Franco e che in Torriglia non si era mai usato di darvi più di mezza Mutta.⁵⁹³

Una funzione preparatoria fondamentale è quella di assoldare i suonatori per la data in cui si svolgerà la festa. Questo comporta innanzitutto la conoscenza di un suonatore valido al quale rivolgersi. Talvolta si tratta semplicemente dell'unico suonatore di una certa esperienza presente nei paesi circostanti. In alcuni paesi però la competenza e la passione sono tali che si esige la partecipazione di un suonatore particolare, anche se costui deve arrivare da lontano. Si pone quindi per i capifesta la responsabilità di una scelta, sulla base dell'esperienza loro e degli altri ballerini con cui sono in contatto. Su questo possono incidere anche legami di parentela o di

592 "Item hanno ordinato che per la festa de Sancto Jacomo Apostolo siano eletti li soliti capi per governare et guidare la compagnia secondo il solito et bon costume della Terra nostra, medemamente per le bandiere, et tamburini, dando di ciò libertade et autoritade alli spettabili domini consoli di spendere sempre con honestade et far onore al comun nostro" (Archivio storico del comune di Bagolino, BS, libro degli *Ordini*, v. 15, c. 206 v., 22 luglio 1570, citato in Pelizzari, cit., p. 31).

593 Filze criminali del castello di Torriglia, in Casale, *La magnifica...*, cit., p. 126.

amicizia con un particolare suonatore, o la fiducia reciproca stabilitasi con lui in occasione delle feste degli anni precedenti, anche indipendentemente dal suo valore assoluto.

Questa fase del rapporto fra capofesta e suonatore è indicata da un'espressione specifica, *acurdà* (o *agiùsta*) *i sunadù* ("accordarsi con i suonatori"), diffusa invariabilmente in tutte le Quattro Province e a quanto pare da tempi molto lontani, come indica questa dichiarazione durante un processo al castello di Torriglia del 1593:

«Che essercitio è il suo?» «L'essercitio mio è della zappa e lavorar la terra e alla festa m'accordo a sonare co la musa a quelli che voglion ballare.»⁵⁹⁴

Un'abitudine che avrebbe potuto essere riportata quasi con le stesse parole anche tre secoli dopo: il suonatore è un contadino, che in occasione delle feste arrotonda i guadagni grazie alle sue capacità artistiche.

Nelle Quattro Province anche in passato i suonatori erano spesso pagati in denaro, un fatto raro nell'economia contadina e segno della considerazione in cui erano tenuti, forse maggiore di quanto accadeva per i cornamusisti emiliani e bergamaschi⁵⁹⁵. Visto che gli spostamenti erano rari, il suonatore poteva essere assoldato direttamente sul posto, dove convergeva come tutti gli altri in occasione della fiera o ricorrenza religiosa. Sappiamo peraltro che già nell'Ottocento i pifferai più valorosi, come il Piansereju, il Brigiotto e Carlon, si spostavano anche di parecchio per raggiungere località del Genovesato quali l'Antola, Vobbia o Uscio dove la loro prestazione era richiesta. Un signore di Neirone, in Fontanabuona, ricordava come per la festa scendesse fino a Montebruno per caricare sul mulo Jacmon e portarlo al paese. Questo rapporto diretto con i suonatori di prestigio era

594 In Casale, *La magnifica...*, cit., p. 96.

595 Grasso, *Les cornemuses de l'Italie du Nord*, cit., p. 51; di diverso tono la testimonianza raccolta a Berceto (PR) secondo cui "i migliori venivano pagati bene, quelli mediocri venivano ricompensati con beni alimentari" (Bruno Grulli, *La piva in val Baganza e dintorni, La piva dal carner*, n.s., 4, 2014, p. 9-16).

insieme un onere e un onore: non a tutti, ad esempio, era concesso il privilegio di aiutarli portando la pesante fisarmonica fino al luogo della festa.⁵⁹⁶

Specialmente prima dell'avvento del telefono, per "accordare" un suonatore una volta sicuri di avere le risorse per pagarlo, poteva essere necessario un vero e proprio viaggio fino al suo paese.

Con Jacmon suonava *Menghéin d'Negriissu*, uno che si chiamava Menghéin. Venivano sempre qui [a Cosola]. Una volta siamo andati io e *Masaréin*, perché allora non c'era i telefoni, a accordare; e siamo arrivati a Negruzzo, che è un po' più vicino che a Cegni, ce l'abbiam detto a Menghéin, ha detto «sì sì, ce lo faccio sapere io a Jacmon». E sono venuti. E poi se ne sono andati su a piedi eh, perché allora era così. Abbiam ballato lì dove adesso c'è Gabriele, c'era una pista col cemento, ma era mezzo inverno... Ma allora c'era tanta gente: eravamo 400 qui a Cosola, quei tempi là; adesso in tutto il paese sono una quarantina, quando va via i villeggianti.⁵⁹⁷

Mio bisnonno, quando venivano a accordarlo, per chiamare [il suo compagno musista Angelo] si avanzava lì in quella terra lunga da Magioncalda e gli dava due squilli [col piffero], e allora quello là partiva [dalla vicina Fontanachiusa] e andavano dove dovevano andare a suonare. Perché allora non c'era mica il telefono!⁵⁹⁸

In alternativa, ci si accordava incontrandosi in occasione di fiere o altri eventi, o addirittura fin dalla festa precedente.

Giolitti m'ha fatto andare due volte là al Brallo a suonare per due spozalizi... Veniva a Bobbio al mercato, apposta. Da Colleri veniva giù lui verso Dezza, adesso saltan giù con la macchina poi vengon giù da Pratolungo verso la Pieve.⁵⁹⁹

Ernesto io l'ho portato a casa: era venuto a suonare qui [a Cosola], che l'ha accordato mio fratello Marco, e poi erano qui lui e Nani di Varzi: per

596 Mela, cit.

597 P. Negro, conv.

598 S. Crosetti, conv.

599 Peveri, cit.

dormire qui, gli ho detto «ma vi porto io!», allora avevo un Cinquecento, ho caricato la fisarmonica e io davanti, poi è venuto anche un mio cugino che sarebbe Claudio, che era un bambino, suo padre ha detto «vai a accompagnare Pio», che era notte, la *muntà d'Negriussu* era tutta un ghiaccio, a andare giù, mi ricordo. E sono arrivato lì a Cegno, lì ho lasciati lì. Son venuto indietro, sono arrivato a casa alle tre e mezza; m'hanno aspettato, lì all'Alpino. Avevo un Cinquecento usato comprato a cambiali, perché allora eran tempi così. Ernesto era a piedi; cioè, se prendeva il suonatore che aveva la macchina, Pinotto forse aveva una macchina, ché il più tanto ha suonato con Pinotto, ma quella volta lì era con uno di Varzi, un certo Nani di Varzi. Eh ma Jacmon e Menghen venivano a piedi, perché erano tempi che non c'era ancora la strada che andava alle Capanne, quindi venivano giù a piedi, suonavano poi magari dormivano lì, ché allora per dormire prendevano una sciocchezza, e poi andavano a casa.⁶⁰⁰

Soprattutto per quelle feste che si svolgono contemporaneamente in molti paesi, come il carnevale, il cantamaggio o le feste patronali di agosto, è importante che i suonatori si tengano liberi da altri impegni. Sta poi al suonatore che fa da contatto (che può essere indifferentemente il pifferaio o il fisarmonicista) avvertire il suo compagno e organizzarsi per la trasferta e la divisione della paga. Solo in qualche caso sono i capifesta stessi a richiedere anche un compagno specifico, oppure a richiedere un solo suonatore perché l'altro (di solito un fisarmonicista) è già disponibile fra la gente del paese. In genere ogni suonatore ha un compagno abituale, che sentirà per primo avvertendolo della festa in preparazione, e solo nel caso che questi non sia disponibile (ad esempio perché occupato con il lavoro) ne cercherà un altro, anch'egli comunque un collega con cui è in buoni rapporti e ha già un certo affiatamento.

Quando c'era Pippo, non so se lui ricorda... Noi eravamo in un campo, lì [a Colleri]. Viene su uno, lui l'ha visto, ma l'era in campagna, aveva tutti i vestiti mezzi rotti, noi stavamo lavorando in un campo. «Quello lì viene a cercare me». Viene là davvero, dice: «*Lü u l'è u sunadü du piffero, Giulein?*»

600 P. Negro, conv. Il fisarmonicista è Giovanni Meghella "Nani" di Monteforte presso Varzi (1913-1992).

«Sì, perché?» «*Perché saré da andà a sunà...*» non so, forse si sentiva timido. «*Eh diža, diža, sù...*» «*Mah saré da andà a sunà...*» «*E u cumpagnu?*» Perché lui pensava che fosse uno che lo andava a cercare, un *capfesta* come dicevano allora. «*Eh, u cumpagn saréa mi.*» Mai visto... «*Ma t' sé acompagnó coi pifferi?*» «*...na ota.*» «*E dunde gh'é da andà a sunà?*» «*Pisineigri.*»

E lì cominciano a ballare, *sunà* e via. *Alura gh'era* una lucerna, no, non c'era la luce [elettrica]. Dopo un po' *u cmena a girà* Pippo. *Alura «Citul!» Vromm...* E allora spengono. Il fisarmonicista suona. Mio papà l'ha detto «ci ho infilato un calcio nelle caviglie... Se suoni è chiaro che quelli lì ballano e ti accendono il chiaro! Eh cribbio!...» Dopo un momento sentivi delle urla lì, quando è successo a Vesimo!... Non so chi era il pifferaio però c'era anche lì; che poi s'è salvata la figlia di quello lì dell'osteria.⁶⁰¹

Il patto fra capofesta e suonatore comprende anche un accordo di massima sul pagamento. Può essere il suonatore a richiedere una certa tariffa, che comunque dovrà essere compatibile con le disponibilità degli organizzatori, spesso limitate dal magro bilancio delle associazioni locali. In qualche caso il suonatore può accettare di ridurre le sue pretese rendendosi conto del contesto locale, nel quale comunque gli fa piacere suonare, anche per mantenere un presidio sulla festa senza cederla a suonatori concorrenti. Difficilmente sarà invece disponibile a questo tipo di accordi per suonare in una località distante con la quale non abbia particolari legami. Si può anche concordare che il pagamento consista nella spartizione di offerte in denaro

601 «Lei è il suonatore di piffero, Giulein [Giulitti]?... Ci sarebbe da andare a suonare... Il compagno sarei io...» «Ma sei capace di accompagnare i pifferi?» «A Pizzonero»... Comincia a girare Pippo. Zitti!...» (G. Tagliani, cit.). Durante la Seconda guerra mondiale gli aerei britannici soprannominati dalla gente *Pippo*, che sorvolavano di notte l'Italia settentrionale, avevano ordine di bombardare e mitragliare qualunque obiettivo da dove filtrasse luce rivelando un assembramento di persone. La strage di Vesimo che si ritiene causata dal bombardamento di "Pippo" verso la mezzanotte del 20 agosto 1944 fece 32 vittime e una ventina di feriti (il fisarmonicista Giuseppe Dallochio "Patali", ricoverato a Bobbio, rimase zoppo e perse un dito, motivo per cui passò alla fisarmonica a bottoni) fra i partecipanti a un ballo con mandolino e fisarmonica di cui aveva individuato dall'alto la luce (Alessandro Brignole, *Le vittime innocenti di Vesimo in val Boreca, la Trebbia*, 2014, n. 24: 3 luglio 2014, riprodotto in *Alta val Trebbia*, altavaltrebbia.net). Il ballo era contemporaneo a quello di Pizzonero, che si trova anch'esso in val Boreca a poca distanza in linea d'aria da Vesimo e festeggia anch'esso San Bernardo in quella data. L'aneddoto allude dunque alla prontezza di Giulitti nel prevenire il suo sprovveduto compagno dall'evitare una simile strage a Pizzonero. Quel giorno il padre di Franco e Teresa Guaraglia e un amico scesero da Artana verso il Boreca con l'idea di andare alla festa di Vesimo, ma giunti al ponte decisero invece di andare a quella di Pizzonero e così si salvarono dalla strage (Teresa Guaraglia, intervista).

raccolte dai partecipanti durante la festa (passando tra di loro con una cesta o una scatola), o di un biglietto d'ingresso, qualsiasi sia la somma complessiva raggiunta. Spesso una parte del pagamento, ma raramente la totalità, consiste nel pranzo o nella cena insieme agli altri partecipanti alla festa, in un tavolo riservato a loro, agli amici che eventualmente li accompagnano e ai capifesta. Del tutto gratuite possono essere solo le prestazioni di suonatori molto giovani, o coinvolti nell'organizzazione in quanto sono del posto, o in occasioni particolari.

Sì, li pagavano in soldi... A Sant'Antonio passavano col cappello: ad offerta... O che si andavano incontro l'un l'altro, non te lo so dire. Però era così: se in caso capitasse che non bastava... magari capitava quella festa che non bastavano per pagarli, anche a Ferragosto magari a volte o il brutto tempo o che, tiravano fuori un po' ciascuno i capifesta.⁶⁰²

Sempre responsabilità del capifesta è l'accordo con altri notabili del paese, come il sindaco e il parroco, affinché l'iniziativa non contrasti con altre attività della comunità, e quando necessaria la richiesta di autorizzazione da parte delle autorità di polizia (oggi giorno solo per manifestazioni che incidano sulla viabilità e l'ordine pubblico). La legge sulla pubblica sicurezza del 1931, agli articoli 68-80, prevede infatti che qualsiasi spettacolo pubblico debba essere preventivamente autorizzato dal questore. Come riportato sopra, il 10 agosto 1835 vennero precettati a presentarsi all'ufficio di Polizia di Bobbio, "Molinelli Giuseppe fu Pietro, Lorenzo e Giacomo padre e figlio, il primo in qualità di capo festa e i due ultimi di suonatori" per una festa svolta senza averne preventivamente ottenuto il permesso nella frazione di Strassera, alle pendici del monte Alfeo; poche settimane prima era stato denunciato un altro ballo senza permesso nel vicino paese di Bertone; e due altri a Orézzoli due anni prima⁶⁰³.

La legge nazionale che dal 1941 protegge il diritto d'autore, inoltre, impone di

602 Guaraglia, cit.

603 Archivio del Comune di Ottone.

dichiarare anticipatamente le modalità e i contenuti musicali di ogni manifestazione a una società preposta alla gestione di tale diritto, che di fatto coincide quasi unicamente con la Società italiana degli autori ed editori (SIAE). A questo scopo i capifesta devono recarsi qualche giorno prima dell'evento presso gli uffici SIAE di competenza, ubicati nel caso delle valli che ci interessano a Piacenza, Voghera, Tortona, Novi Ligure, Busalla, Genova, i cui ispettori potranno poi controllare sul posto che quanto dichiarato corrisponda alla realtà (anche se raramente essi si spingono fino ai paesi più alti per eventi relativamente piccoli). Naturalmente i brani tradizionali sono stati concepiti e modificati da una schiera di autori anonimi e perlopiù antichi, che non si sono certo curati di depositare i loro diritti d'autore; all'assurdità di dover pagare dei diritti per la loro esecuzione ha posto rimedio la legge 30 del 1997 (art. 6, comma 4) che esenta gli organizzatori dal pagamento ma non dalla dichiarazione preventiva. Purtroppo molti organizzatori e perfino impiegati degli uffici preposti ignorano ancora tale disposizione di legge, sicché impropriamente viene ancora pagato per molte feste qualche centinaio di euro di diritti d'autore, compilando al termine del loro svolgimento il modulo bianco e rosso (*borderò*) con l'elenco dei brani eseguiti, da consegnare poi alla SIAE; emblematico il fatto che il titolo di alcuni brani, non essendo codificato in modo fisso, debba essere inventato dal compilatore sul momento.

Il lavoro degli organizzatori procede con la diffusione della notizia dell'imminente festa, a cui possono contribuire anche i suonatori stessi. Il mezzo di comunicazione più tipico, nei decenni recenti, è la stampa di semplici manifesti a fondo giallo, arancione o verde chiaro capaci di attirare l'attenzione, nei quali campeggiano soprattutto il nome del paese e la data, e talvolta figurano anche i nomi dei suonatori oppure una generica indicazione che "allieteranno la serata i pifferi". I manifesti vengono affissi lungo le strade dei paesi circostanti, spingendosi a volte fino alle valli limitrofe, soprattutto presso incroci stradali, piazze e altri punti di sosta, ma anche sfruttando le superfici libere di muri e sponde di cemento.

I conoscenti e gli appassionati del ballo dei paesi vicini si passano poi la voce,

sia di persona che attraverso i telefoni fissi e cellulari e, a partire dagli anni Duemila, la posta elettronica e il Web⁶⁰⁴. Alcuni suonatori, in particolare, hanno oggi un séguito costante di ballerini, tanto locali quanto provenienti dalle città padane, disposti a spostarsi in auto anche su distanze considerevoli per seguire la loro passione per le feste tradizionali. Pur nel nuovo contesto della società liquida, è questo un rinnovamento della dinamica interattiva con cui suonatori e ballerini si stimolano reciprocamente e devono raggiungere un'intesa affinché lo svolgimento del ballo riesca al meglio.

Anche l'arrivo dei suonatori in paese è un momento atteso e ricco di significato sul piano sociale. La gente li sbircia, qualche componente degli organizzatori può andare loro incontro, accoglierli offrendo qualcosa da bere, aiutarli sostenendo il peso della fisarmonica...



La festa comincia

Mia nonna se lo ricordava, e raccontava questo fatto a mia mamma, che diceva: quella volta era andato a suonare a Pentema, a piedi. E arrivati appena fuori paese c'erano dei signori e gli han detto «Sei vui cu du pinfju?» Ci ha detto «sì». «Andè, ch'i ve spetu cii' che Cristu!»⁶⁰⁵

Mio papà quando suonava a Pessinate nella val Borbera lì c'era una signora. Era a Genova dalla figlia, io abito vicino. E lei fa «oh, quando veniva tuo papà, guarda, sentivamo suonare ancora a distanza» perché suonava mentre andava; «io non trovavo le scarpe, ho messo una scarpa a destra un'altra a sinistra, ma non erano tutte e due uguali. Quando arrivava con quel piffero, con quel suonare noi avevamo la febbre sotto i

604 A questo hanno contribuito specialmente il sito *Balli delle Quattro Province*, cit., e l'indirizzario 4P, appennino4p.it/eventi, che dal 2001 distribuisce a una lista di centinaia di persone specificamente interessate la segnalazione, inviata da chiunque, di feste o altri eventi legati alla tradizione delle Quattro Province; negli ultimi anni suonatori come Valla e Scurati o Faravelli e Burrone aggiornano direttamente il calendario delle loro apparizioni su un proprio sito web o profilo Facebook.

605 "Siete voi quello del piffero?... Andate, che vi aspettano più di Cristo!" (Teresa Guaraglia di Artana, conv. riferita al pifferaio "Pippario" di Artana, attivo verso la fine dell'Ottocento).

pedil!»⁶⁰⁶

Con la mia amica rifacevamo le pinferate, una volta facevamo la fisarmonica io e il pinfero lei, e poi viceversa, non le parole, i versi: «*pirillillii...*». Facevamo venire voglia di andare a prenderli, i giovanotti cominciavano a sentire... Una volta c'era un ragazzo, che poi è diventato mio marito, con un altro ragazzo, e eravamo su a pascolare le mucche, eravamo un gruppetto, e sono spuntati loro due, che era verso la metà di giugno, il 20 giugno: «Dove andate?» ci abbiamo detto. «Sai dove andiamo? Andiamo a accordare» – si diceva *andemu a acurdà i pinferi*. Uh, allora tutte contente! E sono andati via, sono passati là che saran state le cinque del pomeriggio, e son venuti all'indomani, son dormiti là. E poi il 28 li hanno aspettati, per aiutarli a portare la fisarmonica: il piffero si arrangiava ma la fisarmonica era anche pesante. Loro ci venivan tanto volentieri: «*eviva Berton! eviva Berton!*»...

Allora noi ragazzi che andavamo con le mucche a pascolare andavamo in vista a questa strada da dove venivano, e arrivavano sempre alla mattina alle nove-alle dieci, con la fisarmonica attaccata alle spalle, e questa fisarmonica luccicava, e allora andavamo in vista per veder spuntare il luccichio della fisarmonica, io la persona non la vedevo perché io son sempre stata miope, però quelli che erano insieme a me poi piano piano vedevano il luccichio, e li aspettavamo, veniva tutta la gioventù, facevano una bella suonata quando erano qui in cima in vista al paese, era allegro, allora quando sentivano suonare questa fisarmonica buttavano là l'arnese, la zappa, la falce, quello che avevano, il lavoro e tutti andavano lì a incontrare questi suonatori...

Venivan dalle parti di Cegno. Due giovanotti in gamba del paese, dormivano fuori perché era lontano, e andavano a prenotarli per quel giorno: 28 e 29. Il 28 era la Festa dei Soldati, facevano la messa alle 11 cantata, poi si andava sul ballo, io ero piccolina. C'erano quei balli antichi: la bargaggina, la polca, l'alessandrina, erano tanto allegri, belli belli. E poi dormivano qua, ci si procurava da poter dormire, e poi ci stavano anche al 29 perché il 29 è San Pietro, San Pietro e Paolo che lo festeggiano anche adesso...

E bevevano eh chi è che aveva il vino, e che erano belli anzianotti gli uomini, che magari per ballare non ballavano più, ma venivano, e ce n'era uno sempre allegro e portava una damigiana di vino e la metteva lì sulle sponde del ballo, e a tutti bere; ci piaceva il vino a questi

606 G. Agosti, figlia del pifferaio Giovanni, cit.

suonatori.⁶⁰⁷

Lo svolgimento della giornata può cambiare secondo l'occasione, ma le strutture di base rimangono sostanzialmente le medesime. Le funzioni religiose, consistenti nella messa e talvolta in una processione, si svolgono per prime, la mattina o nel primo pomeriggio, ormai anche in funzione della disponibilità dei pochi sacerdoti rimasti nelle valli, che devono arrivare appositamente in auto. Molte feste si compongono poi di una fase pomeridiana itinerante, nella quale una piccola folla si sposta accompagnata dai suonatori toccando numerose aie e piazze del paese, come per visitarlo in tutte le sue parti (*u giju du paize*). Gli abitanti delle case che danno sull'aia o le sue vicinanze vi hanno preparato qualche tavolino con focacce, salumi, torte, vino e altri cibi e bevande⁶⁰⁸ che vengono gratuitamente offerti a tutti; il costume vuole che a servirsi per primi siano i suonatori, i quali poi si siedono su due sedie approntate in un angolo e cominciano a suonare mentre gli altri a loro volta mangiano, chiacchierano o ballano.

La festa prosegue in questo modo per qualche decina di minuti, dopodiché il capofesta invita i suonatori a ripartire per continuare il giro del paese. Costoro si avviano nella direzione da lui indicata sempre suonando – scegliendo specialmente brani considerati adatti alla situazione, come il *Valzer da strada* o la *Sestrina* che per il loro andamento possono suggerire una marcia cadenzata e solenne – e aprendo il crescente corteo della gente



U giju du paize = The village tour

607 Rina Molinelli di Bertone (1917-2015), intervista. I suonatori erano probabilmente al piffero Giacomo Sala "Jacmon" di Cegni in alternanza a Giuseppe Domenichetti "Pipein" di Negruzzo, e alla fisarmonica Domenico Brignoli "Baciunein" di Negruzzo.

608 Alcuni abitanti fanno quasi a gara nel prodigarsi con offerte originali: in un'aia di Fontanarossa si possono degustare carni, tortelli e verdure fritti sul momento; a Vegni un uomo affetta sul momento dell'ottimo prosciutto; a Propata nell'aia di Alessio Banfi, tabaccaio a Genova, vengono offerti anche sigarette e sigari.

che alla rinfusa segue il suono della musica, portandosi verso l'aia successiva.

Io sono del 1917, quando io avevo dieci anni, anche prima, io andavo già sul ballo, m'è sempre piaciuto tanto, questi pinferi per me sono sacri. Non ce la faccio più ma allora saltavo, a modo mio magari ma insomma mi arrangiavo, son stata sempre allegra... Io prima di andare sul ballo avevo tanto da accudire la famiglia che hai voglia, ma però ci andavo eh, io son sempre andata... C'erano quelle ragazze antiche, ah quanto vorrei rivederle quelle! Delle belle ragazze con quei bei capelli lunghi, portavano il ciuffo qua, che io ce le ho sempre a memoria, e io ero bambina, sognavo: chissà se arriverò anch'io a essere [così], poi son cambiate tutte le mode, anche i vestiti son tutti cambiati, ma quella pettinatura non la dimentico mai, perché erano così semplici, così belli, quei visi puliti di ragazze belle... Si mangiava in casa, si viveva con il passato, il pane, le tagliatelle, lasagne, gnocchi, per la festa ravioli, altroché; poi andavamo a ballare, al pomeriggio, verso le quattro uscivano i suonatori: "*pirirì...*", con quel pinfero facevano il giro del paese: come facevo a stare ferma, mettevano il diavolo addosso, perché mi piaceva talmente cantare e ballare. Cantavano in una piazzetta, qua, lì sopra, tutto il giro... nelle piazzette si fermavano, facevano il coro, tutti che cantavano bene tutti quei ragazzi, eccome, era un paesino tanto... Alle quattro del pomeriggio perché facevano quelle frascate che fanno ancora adesso, tutto bello fresco, tutta ombra, lo bagnavano in terra. Poi si andava sul ballo, ci si stava fino all'ora di cena, poi venivano giù i suonatori a mangiare, che c'era una piccola osteria, si mangiava, poi si stava lì ancora un po', noi donne si faceva le nostre faccende, avevamo sempre le bestie da custodire, da mungere, da fare tutto, e poi alle nove-nove e mezza si ritornava sul ballo, poi allora ci si stava fino alle due.⁶⁰⁹

«Ohi mamma fammi il ciuffo:

a balar mi vöi andà!»

«Il ciuffo *t'u farija,*

a ballar non devi andar.»

Quando *l'è staa süil* ballo

nisünj che la fa balà.

Il passa 'l fiöl d'un conte

e dü giri 'l gbe fa fà.

Il n'à fà iün a 'rversa

la rozza la gh'è cascaa.

609 Molinelli, intervista.

*Il ne tö sü la rozza
'n bazij lü l'gh'à donà.
«Oh brüta spurcaciona
che t'é lasà bazà!»⁶¹⁰*

Al giro delle aie può far seguito, specialmente in estate, una cena all'aperto o al chiuso (nel circolo o nella trattoria del paese, quando ve ne sono) seguita da un ballo che durerà per tutto il resto della sera, anche fino a tarda ora.

Suta i baleiva. Nè ch'u sta Gianni: lè a l'ea a nosta sala da ballo... Mi ne ho vüist tante, a gh'ö setantaset'anni, ho vüist tanti peinfri chè che... Si ballava a Sant'Andrea [30 novembre], San Vincenzo che è il 19 luglio, era la festa più grossa che Sant'Andrea, il 19 luglio incominciavi alle 2 a ballare coi pifferi, le 2 dopo pranzo neh, e fin a mateina baleivu! Tüto u dì e tüta a nöce. Ma delle feste grosse! Ripensa che allora i paesi erano così. Sant'Andrea, il 19 luglio, e il 5 agosto, la Madonna della Neve; erano le tre feste che si ballava di più... Che poi avevamo l'armonica qui in frazione, Patali, e a l'emu pialo...⁶¹¹

Oggi l'accesso alla cena e al ballo è spesso regolato da una minima organizzazione formale, con il pagamento di un contributo oppure di un'offerta libera a uno staff di persone del paese che si sono organizzate appositamente, qualche volta rendendosi riconoscibili con magliette di uno stesso colore, e passano quindi a distribuire il cibo fra le lunghe tavolate, sulle quali talvolta si trovano già bottiglie di acqua e brocche di vino sfuso. Tutto comunque si svolge sempre in modo informale, con tavole apparecchiate in modo economico facendo uso di suppellettili di plastica e carta, dato il carattere di volontarietà e le risorse limitate degli organizzatori. D'altronde chi ama partecipare a queste serate è in genere ben disposto a collaborare alla loro riuscita, desideroso più di una rilassante compagnia che di qualità sofisticata.

610 Versione in uso a Ferriere (val Nure), con probabili influenze lombarde, del diffuso canto che più sotto riportiamo in una versione ligure (*Süžayya lé a se veste*).

611 "Di sotto ballavano. Dove abita Gianni: lì c'era la nostra sala da ballo. Io ne ho visto tante, ho 76 anni, ho visto tanti di quei pifferi qui... E andavamo a prenderlo" (Fittabile, intervista).

Anticamente il ballo poteva svolgersi tanto all'aperto quanto nelle case, dove le ragazze usavano ballare scalze⁶¹². Peraltro nelle piccole case dei paesi di montagna addossate le une alle altre le distanze fra ambienti interni e aie erano minime, come suggeriscono i versi di un noto canto:

«Dove l'è la Luigina
che sul ballo la gh'è no?!»
[Rit.:] *La bala pian pianin...*
«L'è di sopra in camerella
a cucire e a ricamar.» [Rit.]
«Cosa l'è che la ricama?»
«Fazzoletto dell'amor...» [Rit.]
Fazzoletto l'era bianco
tutto pien di rose e fior. [Rit.]
«Vien da basso Luigina
che è rivà il tuo primo amor.» [Rit.]
«S'l'è rivà lassè che l'riva:
mi son pronta a far l'amor.» [Rit.]

Le case private in pratica potevano coincidere con le osterie, poiché anche queste ultime erano arredate semplicemente con rustici tavoli e panche formati alla meglio con lunghi assi di legno, e si distinguevano solo per la vendita di vino: "per il buon regolamento dé Feudi [...] restano proibiti sotto pena di Lire 50 [...] li balli, ed in specie nelle abitazioni degli Osti, e Bettolieri", si prescrive a Crocefieschi nel 1770; nella vicina Vobbia gli osti Rizzo vengono multati perché per diverse notti "sprezzando l'avviso si sono fatti lecito nello scorso Carnevale, di permettere il ballo nella loro Osteria" fino "a notte molto avanzata". Queste località erano particolarmente frequentate dai mulattieri in quanto, trovandosi lungo la Via del sale, offrivano numerosi ricoveri per gli animali e osterie, che peraltro non dovevano smerciare un prodotto di grande qualità stando alle rime scherzose lì ricordate:

612 Ricordo personale di M. Picchioni, cit.

*Da Mignaccu l'èa vinetta,
da Gaudensiu l'èa turciò,
da Garibaldi egua tencia
dai pacciùghi che g'ha fò!*⁶¹³

Il 1° marzo 1832 viene chiamato a comparire davanti alle autorità di Ottone "l'oste Merzari per Balli che il medesimo a permesso in una sua stanza attigua all'osteria [...] la figlia e sorella dell'oste hanno chiamato un piffero e quindi hanno pregato il Merzari di permettere loro di ballare [...] a porta chiusa in detta stanza"; e nel 1844 da parte di tre persone di Ottone si "porta lagnanza contro l'oste di Garbarino per un ballo datosi in sua casa", nel quale "si ballava al suono di un solo istrumento", forse una cornamusa⁶¹⁴.

Tuttavia, nei vecchi nuclei dei paesi montani c'è quasi sempre anche una specifica aia, in posizione favorevole e pianeggiante anche se non necessariamente di grandi dimensioni (basta una cinquantina di metri quadrati), che gli abitanti identificano come *u ballu*, o talvolta come *u ballu veggju* in quanto successivamente le feste sono state trasferite in uno spazio più ampio e magari coperto. In vista della festa, l'aia prescelta veniva allestita stendendovi della terra o anche del letame, che venivano quindi pestati per due serate consecutive in modo da rassodarsi⁶¹⁵, quindi bagnati: si formava così una pista dall'andamento regolare. Intorno venivano sistemate delle frasche delimitanti lo spazio per ballare, che talvolta lo coprivano anche in alto. A turno le famiglie del paese ospitavano i suonatori e gli altri ospiti venuti in paese⁶¹⁶, come ancora avviene per la festa di Campassi del 15 agosto.

613 "Da Mignacco era vinello, | da Gaudenzio era torchiato, | da Garibaldi acqua colorata | dai pasticci che ci ha fatto" (Ratto - Schiavi, cit., p. 134).

614 Archivio del Comune di Ottone.

615 Il che spiegherebbe come il termine generale *Tanz* "danza" possa essere derivato, come si è ipotizzato, dal franco *danea* "aia" (Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Reimer, Berlin 1937, trad. it. *Storia della danza*, il Saggiatore, Milano 2006, p. 300): una funzione stessa del ballo era la preparazione di un'aia per lavori agricoli.

616 G. Guerrini, cit.; Romano Crosetti e Aldo Terragno di Vegni, conv.; Manuela Montignani, *Varni: una piccola realtà, una grande forza*, Le voci dell'Antola, 28: ottobre 2011, p. 7-8; la festa principale di Varni si celebra la seconda domenica di settembre per il santo Nome di Maria, e in passato durava tre giorni, animati dalla presenza di un pifferaio.

Il giorno della festa a Bruggi, San Rocco... facevano San Rocco e San Rocchin, c'era i pifferi e poi c'era anche l'orchestra: incominciavano a venire le orchestre. Proprio nella casa della Lisa, dietro c'era un'aia di terra battuta: la battevano bene, la facevano bella liscia, e lì era il ballo, si chiamava *Balu*... Magari partivano da sotto e dovevano andare sopra, c'era una stanza grossa là sopra, Ca' su Sartu, andavano lì, ballavamo lì. Salendo suonavano [un certo valzer].⁶¹⁷

Il ballo un tempo, io mi ricordo da bambini, era di terra anche quello. Aveva il palo in mezzo, poi lo ricoprivano d'estate, lo pulivano bene, un telone, e intorno tutte le frasche... Praticamente mettevano due legni così, paralleli, e poi ci infilavano le frasche... Era bellissimo, c'era un profumo...! Eh son quelle cose che poi non te le dimentichi più... Dalla parte di qua ci mettevano il telone, me lo ricordo come se fosse adesso, perché c'erano i suonatori: un po' più di riparo. E poi di là tutte le frasche... Chi aveva il telone ce lo metteva, ma teloni ce n'erano pochi a quei tempi, se c'erano due o tre che avevano il telone era un lusso mettere il telone... Frasche di qualsiasi pianta; più tante le facevano di nocciolo, perché aveva le foglie un po' più larghe... [La parte terminale del ramo] più morbido, che lo puoi manovrare come vuoi, buttavano su così e avanti, un po' uno di qua e uno di là, si intrecciava con i rami. Me lo ricordo sempre: lo zappavano tutto, lo scuoiavano, perché poi veniva su l'erba, e poi noi bambini andavamo a togliere le radici con le mani, per ballare bene, così diventava liscio. E ballavano due giorni, e il giorno dopo ci si ballava meglio ancora perché era diventato duro... [All'ingresso si pagava:] c'era il banchetto, c'erano i capi di festa... i giovani, magari quest'anno due o tre, l'altr'anno due o tre, e poi portavano in casa i suonatori a mangiare, perché era così la tradizione, ci davano anche da dormire. A Sant'Antonio no perché c'era il piffero, poi lo accompagnavano a casa Ernesto, quando mi ricordo io: Ernesto non aveva la macchina, allora lo andavano a prendere, chi aveva la macchina che ce n'erano poche, era un lusso quando arrivavano i suonatori. [Il capofesta] organizzava; fra giovani, si diceva «quest'anno faccio io il capo di festa, fai te...», e poi si preoccupavano di andare a prendere i suonatori se era il caso... Era un lusso eh: «No no no: oggi lo prendo io a mangiare, stasera vengono da me», e poi prima di andare nel ballo magari facevano due o tre suonate. Era il bello. Arrivavano nella piazzetta lì dopo la fontana... [la gente li aspettava], e poi si dividevano in casa, andavano a

617 G. Tamburelli, conv. San Rocco è il 16 agosto, mentre "San Rocchino" significa la continuazione della festa di San Rocco il giorno seguente, 17 agosto.

mangiare, dove c'era la fisarmonica poi si radunavano e si suonava, poi facevano un po' il giro in un'altra casa... I primi tempi, che mi ricordo io da bambina, sei o sette anni, anche otto, si ballava anche di pomeriggio: mangiavano [a pranzo], facevano un po' di ballo lì, fino verso le sette, poi si dividevano chi prendeva i suonatori a mangiare, e poi si andava nel ballo a ballare... Ai nostri tempi non c'era ancora neanche la luce: la luce l'ha messa tardi l'ENEL, c'era una luce lì del paese, era fatta con l'acqua, un generatore: d'estate di acqua ce n'era poca e la luce spariva, c'era un lumicino, non aveva forza 'sta luce: attaccavi un ferro e non avevano più luce, quindi: «domani non attaccare il ferro tu perché stiro io», era così. C'erano le centilene, con il carburo, le pile c'erano già eh... Poi andavano anche a dormire da chi aveva posto, poi andavano a mangiare non necessariamente sempre dal capofesta. Il giorno dopo si riprendeva. Il pomeriggio forse si ballava un po' poco, e poi alla sera di nuovo... «Oggi vengono da noi a mangiare». C'era già mio papà... Si facevano i ravioli, la pastasciutta o i ravioli, c'era la carne, la festa era festa: la torta che non si vedeva tutti i giorni, c'era quei due grappolini d'uva che li comprava; non è che era come adesso che ce ne hanno dei filari che la buttano via. Eh il mangiare normale, fagiolini... E alla sera magari la minestrina; mi ricordo sempre: mio papà diceva «*Ab, ev mangià da menestrina da siinou*»; era la classica minestrina.

Poi non mi ricordo quando è andata spegnendosi questa cosa, si ballava solo al 15 come si fa adesso. *A Madonna*, e San Rocco. No: noi ci dicevamo *a Secunda daa Madona*, alle volte veniva quasi meglio della Madonna... Non ce n'erano tante, feste. A Ferragosto il ballo di Artana lo riempiva Bogli: venivano 30-40-50 persone da Bogli al pomeriggio a piedi; poi anche lì si dividevano un po' per casa a mangiare. «Oggi vieni da me, stasera vieni da me a mangiare»: era un ospitare, era bello comunque... Una piccola osteria c'era, però a volte magari «no no: ti ospito io, vieni da me», era così... Alla sera mangiavano lì, poi tornavano a piedi dopo cena. Ma tutti erano così i balli, andavano a piedi... Il giorno dopo era più per il paese.⁶¹⁸

Ai Cabanne d'Cözra il giorno di Sant'Anna, il 26 luglio, il giorno della festa di Capanne di Cosola. Dove c'è il bar adesso, di qua, prima c'era il gioco delle bocce, e lì ballavano. *I* faceva col frasche, tagliavano i rami di foglia, e si ballava lì, nel terreno. *Niatri aneimu sija a dizneimu là, a daghe un po' d'sodi, ma cunseimo tüti, a pagbeimu pocu*... Erano due fratelli. Fredo, c'è

618 Guaraglia di Artana, cit.

ancora Fredo, ho sentito che è bell'e in carossella... Fredo se non mi sbaglio è del '22, e Giuvanen era dell'11; *che manuvraa u l'ea Giuvaney*. Fredo lui andava a fare la spesa col Vosvågghen... Prima il bar era lì dove c'è l'ufficio adesso, in quella grotta lì in faccia... era lì il bar delle Capanne di Cosola.⁶¹⁹



Giro di monferrine durante la Festa delle aie di Negruzzo, agosto 2014; sul balcone stanno suonando Marco Domenichetti e Matteo Burrone, cui sono pronti ad alternarsi i giovanissimi Cesare Pallavezzati e Giacomo Tambussi (foto C. Gnoli)

Mia nonna gli faceva le collane di nocciole a Carlunein. Quando arrivavano da Agneto, che venivano sul monte, *öb* che festa! Ballavano in quelle aie... *Pinfro e müzza*... Nel bosco ballavamo, *öb* quante volte! C'era dove facevano il carbone, e noi l'abbiamo allargato, l'abbiam battuto, ma sul terreno eh; c'era bel fresco là, poi c'abbiam fatto il palco per i suonatori... Poi polvere dappertutto perché sul terreno; ma allora c'erano anche le ballerine che erano capaci, ballavan bene, tipo le mie cugine: han imparato dalla zia, perché mia [pro]zia doveva andare a ballare da giovane e non la lasciavano andare, buttava giù le scarpe dalla finestra! Ballava bene eh.⁶²⁰

619 Fittabile, cit. L'attività dell'albergo-ristorante Capanne di Cosola, crocevia montano dove si svolge anche la Curmà di pinfri, è poi stata continuata dal figlio di Alfredo, Fausto, e dal figlio di questi, Paolo.

620 Giovanni Franco (1927-2016) di Dova Inferiore, intervista con la collaborazione di Fabio Paveto.

Temp ad guera uma fac un balu nüjatri, cun di ase, uma fac un bel palco, sut ed quei stale... gh'ija e crove. Uma puligu ben, a gh'uma müs a lüzze, e gh'uma fac un palcu sutta: senza fnestre! Perché u gh'ija Pippu ch'u vniva a bumbardà, u se fermija s'u veghea a lüzze.⁶²¹

Prima facevano un po' come potevano, poi han costruito un ballo bellissimo, per passare dalla strada per andare a Belnome si passa lì, c'è una fontana... quelli che stavano a Genova che erano già un po' più bene avviati, hanno incominciato a fare i negozianti di carbone, di frutta e verdura, hanno incominciato a affittare un appartamento, poi si arrangiavano, si davano da dormire l'uno all'altro, si facevano piaceri e si aiutavano anche finanziariamente – adesso non è più così. Quelli che stavano a Genova, che non potevano essere qua come quelli del paese che c'erano, c'erano cinque giovanotti tra i quali c'era mio fratello, quello che è stato mio marito e altri tre, giovanotti robusti, lavoratori, e ci hanno detto «voi fate il ballo, che siete qua, potete trovare un po' di legna, tutto ben zappato, e noi vi paghiamo l'orchestra»; e ce n'era del lavoro, perché dovevano andare a prendere tutto il legname, di là in una macchia che non c'erano strade. Allora c'era una grande unione. E lo chiamavano il Ballo dei Cinque, perché l'avevan fatto questi cinque giovanotti. Ma ci hanno messo quasi due anni perché lavoravano quando potevano: quando c'era la luna chiara chiara andavano alla notte. E poi ci veniva l'orchestra, avevano tanto di licenza, con tutto ben attrezzato, la porta con il suo tavolino, bisognava vedere com'era bello. Dopo questa guerra non ci hanno più ballato, e adesso l'han di nuovo zappato, c'è l'orto di mio figlio... Quando magari c'era uno che ballava male, che non sapeva ballare, una persona un po' stramba c'era sempre, e allora dicevamo noi ragazze «ci balliamo, basta che paghi, così dà dei soldi ai giovanotti che devono pagare i suonatori», ci adattavamo per aiutarli... Facevano il biglietto. Chi si abbonava, c'era quel tanto di abbonamento, poteva ballare tutta la sera, finché non vanno a casa aveva diritto; invece poi c'era una quota che pagavano ogni ballo, sarà stato 20 centesimi al ballo, 30, mezza lira, secondo come andava. E prendevano il biglietto per quattro balli, uno per sei balli, c'era uno che teneva, era ben organizzato... Si spazzava la piazza quando c'era la festa l'indomani, che si faceva la processione, questi uomini alla sera prendevano la *bienna* noi la

621 "In tempo di guerra noi abbiamo fatto un ballo con delle assi, abbiamo fatto un bel palco, sotto quelle stalle... c'erano le capre. Abbiamo pulito bene, ci abbiamo messo la luce, e ci abbiamo costruito sotto un palco: senza finestre! Perché c'era "Pippo" che veniva a bombardare, si fermava se vedeva la luce" (testimone di Giarolo, intervista).

chiamavamo, si metteva il letame, e allora lo portavano di fuori con un paio di buoi e tutti con la scopa, il *baletto*, prendere su se c'erano delle pietre, della *rumenta*, le mucche che passando sporcavano, ci pulivano bene bene bene perché l'indomani c'era la processione, si teneva quel decoro...⁶²²

E poi c'era un ballo all'aperto: prima che aprire io [l'albergo], il nonno di Andreino *u gh'avè l'ustarija*, e aveva un posto che *nui ciameimu al Balu*, lo chiamavamo il Ballo, nella terra neh, un cortile grande, *aneimu li balò intra tera*, era un po' piano, lo pulivano bene, ma *'ntra tera*. [...] È stata proprio, la nostra gioventù, un fulmine fuggente! Pare ieri *ch'u gh'ea* i balli a palchetto, facevano i balli, là il *balu* del nonno dell'Andreino... Il palchetto *cun j asi la fè*, nei cortili, dove potevano... Una famiglia che abitavano via, che non ci abitavano, chiedevano il permesso, *bütè zü j asi, e pö tüüt'aturnu... i bütè di linsó là brütte*, delle lenzuola ma brutte; facevano pagare l'ingresso per andare dentro, magari un telone sopra... Allora facevano, non so se voi lo sapete, *a sula, al ballu sulu*⁶²³... allora lo pagavi sto ballo qui, magari in due, «*ballu sulu*» *i bragè*, facevano [magari un valzer], come lo ordinavano... in una sera la facevano tanti eh, magari *u gh'ea na fiöra bela*, per darsi un po' delle arie *i fè balò* quella lì... Ma quando facevano la giga erano i soliti perché gli altri non erano capaci, [magari erano gli altri a chiedere loro di farla], era uno spettacolo che facevano e tutti stavano lì a guardare...⁶²⁴

La festa a Serra è San Pietro. Andavano a prendere a Fabbrica c'era il palchetto, non so chi lo teneva, lo facevano tutto di assi: andavano giù coi buoi a prenderle a Fabbrica, e una volta all'anno si ballava almeno sopra il tavolo di legno, altrimenti sempre con la terra pestata! E poi dopo Serra c'era Costa, allora andavano a prenderlo per Costa: girava tutta l'estate questo palchetto di legno, dove facevano le feste. Col palchetto facevano pagare l'entrata, invece quando ballavano nelle sale chi faceva ballare facevano il giro, chi ci voleva dare qualcosa.⁶²⁵

Adesso le feste non son più feste: un anno alle quattro del mattino erano

622 Molinelli, intervista.

623 Questo uso sarebbe sorto attorno all'inizio del Novecento (Rebora, conv.).

624 "Aveva l'osteria... Andavamo lì a ballare nella terra... Con le assi lo facevano... Buttavano giù le assi, e poi tutto attorno... La sola... «Ballo solo!» gridavano... C'era una bella ragazza..." (R. Tamburelli di Bruggi, cit.).

625 Fiorinda Bernini "Tina" di Serra, nonna del pifferaio Danilo Carniglia, intervista.

in giro a cantare, hanno preso due bottiglie e sono andati in giro per il paese a portare da bere, e quella era una festa!... È arrivato un periodo che quando trovavi due persone che si mettevano a cantare voleva dire che erano ubriache; adesso invece cantano... Si faceva il ballo, poi si faceva il canto, non perché erano ubriachi: perché gli piaceva cantare. La festa bella veniva dopo il ballo. Veniva, è spontanea. Il ballo era un discorso, poi la festa veniva dopo. Andavamo a Connio, e prima delle cinque non arrivavamo a casa: finito il ballo, si cominciava la festa. Delle volte venivi a casa, ti cambiavi e andavi a lavorare...

C'era il palo in mezzo, mettevano una corda e poi tiravano tutti e dovevano pagare; chi pagava aveva la cartella. Poi facevano i balli soli: la classica maniera di litigare. Io mi ricordo proprio qua sotto c'era una camera che d'inverno si ballava, e arrivavano su i mulattieri di Cabella col foulard di seta al collo: *Ricu*, Mario *dii Flüppi*, u Domenico, arrivavano su, c'era pieno così, su venti metri quadrati c'erano duecento persone, o cinquanta persone, adesso magari balli su duecento metri, ci sono venti coppie e dicono che non c'è nessuno.

Una volta facevi festa, e la fisarmonica e l'orchestra ti davano una mano, ma comunque tu facevi festa. Adesso puoi fare il discorso alla rovescia: tu fai festa perché ci sono i suonatori; ma è tutto un altro concetto secondo il mio punto di vista. Io metto il cartello di uno che c'è il nome, e vado a vedere... Se tutti parlano di Omar, tu devi andare a vedere Omar. Che me ne frega io di Omar: se mi piace, *boy*. O un altro: mi è venuto Omar ma può essere anche Castellina Pasi.⁶²⁶

C'era il *baracoy* che consisteva in una piana di assi sostenuta bene in modo che sia liscio, un palo alto in mezzo e coperto da una tenda a cono. Nel paese. Si pagava l'ingresso, le donne non pagavano, pagavano gli uomini; molte volte facevano l'*abunamèntu*. Per controllare chi aveva l'*abunamèntu* c'era una corda legata al palo in mezzo: i capifesta si mettevano lì e bisognava passare sotto la corda, man mano che passavano controllavano se avevano l'*abunamèntu*... C'era il ballo riservato ai soci, o ai paesani... Lo preparavano, avevano gli strumenti, questo enorme tendone che poteva contenere centinaia di persone, magari ce n'era uno a San Sebastiano che poi lo affittavano e lo portavano. La difficoltà era l'assito che doveva essere piano, e quindi lo mettevano con dei mattoni... In un prato, in una piazza, quando la *Sucietà* era magari troppo piccola, oppure non c'era neanche la *Sucietà*. E si ballava sul

626 Armando Macchello, oste di Daglio, conv.

legno, solo i ballerini, perché gli altri erano sul prato, in piedi intorno...⁶²⁷

Nei paesi che mantengono anche oggi una festa da ballo, la pista coperta è spesso realizzata come una *balera* rudimentale, in legno o cemento grezzo, che assicura innanzitutto il riparo da eventuali piogge e un fondo per danzare comodamente; quando possibile, viene



Facciamo il ballo nuovo

poi man mano arricchita, anno per anno, da pareti in muratura, intonacatura, impianto di riscaldamento, bar e così via. La sua costruzione e manutenzione vengono portate avanti nei mesi precedenti alla festa, che in genere coincide con il periodo di massima presenza in paese degli abitanti, impegnati per l'altra parte dell'anno o della settimana a lavorare in città. Anche questa è opera, spesso volontaria, di un gruppo di persone affezionate al paese e alla sua comunità, che si sentono perciò orgogliose della struttura così realizzata, non tanto perché abbia particolari pregi ingegneristici quanto per il suo valore di aggregazione e mantenimento della vita del paese⁶²⁸.

L'arredamento può essere costituito da lunghe tavolate in legno grezzo, coperte con tovaglie cerate o di carta e affiancate da panche o file di sedie, in cui trovano posto i partecipanti al momento del pranzo o della cena. Ma deve restare anche lo spazio per danzare, in un locale attiguo oppure al centro della sala. In quest'ultimo caso, al termine del pasto coloro che sono seduti più vicini al centro o di spalle vengono invitati a fare rapidamente spazio, addossando tavoli e sedie ai muri, in modo da lasciare libera per il ballo la zona centrale.

627 Giuseppe Bruni "Pippo" di Volpedo (1927-), conv., riferendosi soprattutto a ricordi personali a Brignano nella media val Curone; la *Società* era una sala pubblica gestita dalla locale società di mutuo soccorso, come quella ancora presente a Monleale Alto.

628 Claudio Gnoli, Facciamo il ballo nuovo, video-documentario girato a Fontanachiusa nell'estate 2011, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/-114sYv1_Sk 2011-.

I suonatori, in una soluzione classica usata anche in Istria⁶²⁹, si installano su due semplici sedie poggiate sopra un tavolo ad un lato della sala; altrimenti può esistere un palco, magari costituito semplicemente da un grosso scalino di cemento. In ogni caso la posizione dovrà permettere ai suonatori di dominare visivamente tutto lo spazio, in modo da cogliere gli stimoli dei ballerini (valutando se essi siano scarsi o numerosi, freschi o affaticati, giovani o anziani, inesperti o abili...) e impostare di conseguenza l'andamento delle suonate. La posizione rialzata inoltre permette ai suonatori di distinguere meglio la propria musica e concentrarvisi, senza che essa si mescoli al frastuono del resto della sala⁶³⁰. Per lo stesso motivo i suonatori bretoni di *bombarda* e *biniou* erano soliti posizionarsi sopra una botte, e altri cornamusisti anche sui rami di un albero, come si vede in un'illustrazione cinquecentesca⁶³¹ ed è stato ricordato anche per il *Signur dei Chiappelli*.

Il pifferaio deve sedere a sinistra del fisarmonicista, anche perché a quest'ultimo deve rimanere sulla destra un po' di spazio per i movimenti del mantice del suo strumento: se qualcuno inavvertitamente gli sta troppo vicino dovrà dunque chiedergli di spostarsi un po'. Per lo stesso motivo, la sedia del fisarmonicista dev'essere priva di braccioli. I suonatori montano in questa posizione dopo mangiato, e non se ne muoveranno per tutta la sera. Alle loro necessità, data la loro posizione svantaggiata e al contempo l'autorevolezza del loro ruolo, provvederà quindi il capofesta, pronto a soddisfare ad un loro cenno le richieste di portar loro qualcosa da bere: ma se ha esperienza di feste avrà già pensato egli stesso a far preparare una bottiglia di vino con due bicchieri e a collocarli sotto le loro sedie, dove non rischiano di rovesciarsi.

629 Marijana Dlačić - Hrvoje Badurina, *La melodia segreta della pelle pecorina*, Centro per lo sviluppo sostenibile Gerbin, Lubenizze (Croazia) 2012, fornito da Paolo Ferrari.

630 Esperienza che ci è stata riferita dal fisarmonicista Daniele Barbieri "il Biondo", che l'ha potuta confrontare con la sua precedente pratica di animatore solista.

631 *Frottola nova tu nandare col bocalon: con altri sonetti alla Bergamasca, et fa la danza Zan Piero*, Brescia XVI secolo, riportato in Biella, *Il baghet: note organologiche...*, cit., p. 66; a questo uso potrebbe essere connesso anche il racconto tradizionale del suonatore che cerca di allontanare i lupi dall'alto di un albero.



Danza della povera donna al ballo del 20 agosto al Connio di Carrega: al centro Giorgia Guerrini la esegue con suo nonno Giggi; suonatori Roberto Ferrari e Fabio Paveto (foto di C. Gnoli)

Attualmente e già da decenni, il ballo si apre con una lunga serie di danze di coppia: valzer, mazurche e polche, in genere le une alternate alle altre anche se non esiste un ordine fisso e le mazurche sono un po' meno numerose. Queste danze sono conosciute dalla maggior parte delle persone, in particolare dalla generazione nata attorno alla Seconda guerra mondiale che è stata abituata al ballo liscio (sebbene la polca andrebbe invece ballata con il passo antico a saltini, non da tutti padroneggiato). Ciò, anche quando sono presenti pochi ballerini esperti, incoraggia qualcuno ad entrare in pista. Trascorsa una buona mezz'ora, se i suonatori vedono che è presente almeno qualche praticante delle danze tradizionali di gruppo, possono annunciare un "giro di monferrine" (oppure lo eseguono direttamente senza preavviso): ossia una serie di monferrine e alessandrine da ballare in cerchio, concluse da una piana o da un'alessandrina a coppie. Nel corso della serata si alternano in questo modo diversi cicli di danze di coppia e di gruppo, più o meno a lungo a seconda del numero di ballerini presenti. Se ci sono ballerini particolarmente

esperti, questi possono concordare con i suonatori l'esecuzione di una giga a due, una giga a quattro e talvolta anche un perigordino (oggi quasi esclusivamente nella zona di Carrega) o una povera donna.

Verso mezzanotte, l'una o le due, quando in sala sono rimasti solo pochi ballerini appassionati e i suonatori sono ormai affaticati, essi sanciscono la conclusione della festa, spesso eseguendo una delle polche il cui testo ha un senso di conclusione. Il brano più usato per questa funzione è una canzone genovese (anche se per il ballo il testo non viene cantato) che si usava a questi scopi già alla metà del Novecento⁶³²:

*Mio Baccicij vatten a cà: a tö mué te spetta;
a t'ha lasciò u liimme inta scaa e a porta averta,
a t'ha fattu da senà, te l'ha missu intu bancà ch'a staga cadu.
Chi se n'è accorto a l'è u furnà cue braghe gianche...*⁶³³

In alternativa, si possono usare canzoni di senso analogo:

Buonanotte miei signori
questa l'è l'ora sì de 'ndà a durmì:
le undic'ore son già suonate
e l'altra mezza sì la suonerà.

o ancora

*La festa l'è fatta, e 'l ballo l'è finì:
saruma butega e andem a drumì.
E per cui che j àn sunà
daghe da beive e da mangià!*⁶³⁴

632 Carmen Artocchini, *Il folklore piacentino: tradizioni, vita e arti popolari*, UTEP, Piacenza 1971, p. 313, dove dà una breve ma realistica descrizione dei balli con piffero e fisarmonica; Marco Fezzardi - Sergio Rossi, *Dialoghi di ieri e di oggi sull'acqua che scorre: parole in libertà passeggiando tra le valli che contornano Montoggio*, Erga, Genova 2008, p. 129-130, che riporta da un articolo di Gemma Favari nel *L'ánaio zeneize pe-o 1935* di Martin Piaggio la descrizione in dialetto di una festa di San Lorenzo in una balera di frasche, alla quale si canta un trallalero e si ballano gighe al suono di un'orchestrina.

633 "Mio Battistino vattene a casa: tua madre di aspetta; | ti ha lasciato la lampada sulla scala e la porta aperta, | ti ha preparato la cena, te l'ha messa nella cassapanca perché ci resti calda. | Chi se n'è accorto è il fornaio dai calzoni bianchi..."

634 "La festa è fatta e il ballo è finito: | chiudiamo il negozio e andiamo a dormire. | E per quelli che hanno

Mi ricordo sempre Ernesto che suonava la *Francesina* verso la fine. Lì era la fine, lì ti veniva già il magone perché la festa era finita. La *Francesina*, è una polca... E non c'erano [altre feste] da dire "dopodomani vado a ballare": fino a un'altr'anno non li vedevi più eh. E quello, che era. Adesso, sai, feste dappertutto... Quando faceva *Baccicin* si piangeva, era l'ultima... *Baccicin* è sempre stata l'ultima.⁶³⁵

Bacicein chiudeva, quando suonavano quella eravamo mortificate perché era finita, si doveva andare a casa...⁶³⁶

La presenza di ballerini abili può condizionare in modo positivo lo svolgimento della serata. Oggi come in passato, non tutti sono portati alla danza allo stesso modo, sia per doti individuali che per abitudini trasmesse dall'ambiente familiare e del paese. Interi paesi erano infatti conosciuti per i loro ballerini abili, come avveniva anche in altre zone⁶³⁷. Ballerini è il nome di un intero paese presso Marsaglia, e un cognome nella stessa area; verso la metà del Novecento *balarein* era l'appellativo collettivo per gli abitanti di Bruggi in val Curone⁶³⁸ e *balerin* per quelli di Fontanarossa in val Trebbia⁶³⁹ e di Dova Inferiore in val Borbera (a differenza di Dova Superiore dove non si ballava quasi mai)⁶⁴⁰:

*A Cabella è lunga e bella,
pumme marse de Ruzan,
leccatondi di Duanéi,
terra russa du Serassu,*

suonato | date loro da bere e da mangiare." Tuttora Stefano Valla e Danilo Carniglia preferiscono infatti mangiare dopo il ballo e non prima, per non appesantirsi durante l'esecuzione dei brani.

635 Guaraglia, cit.

636 G. Agosti, cit.

637 Ad esempio nella collina reggiana (Bruno Grulli, Il ballo antico nella collina reggiana: tracce per una ricerca. 1ª parte, *La piva dal carner*, n.s., 11: ottobre 2015, p. 25-35).

638 *Guida di Tortona e del Tortonese*, cit.

639 Luigi Campi di Fontanarossa (1921-2010 c.), maestro del paese, conv. In questo paese la festa con i pifferi è ripresa dopo decenni dal 2009.

640 Ratto, cit.; G. Franco, cit. Un'analoga enumerazione è nota per il versante destro della val d'Aveto: "*Biancaria d'Caçal, | siuraria d'Bargné, | bragajon ad Ca' Sücon, | gentilissi da la Nuz, | gentiloni da la Cola, | magna-vevsa d'Turnaressa, | chì d'Caçela magna rat intla padela, | magna-crusta da la Costa, | canta-gai di Cürletti, | a Cattragna l'az u gragna, | a Castagnöra l'az u möra, | a Scona l'az u s'gh'improna*", sui paesi di Casale, Brugneto, Ca' Zucconi, Noce, Colla, Tornarezza, Casella, Costa, Curletti, Cattaragna, Castagnola, Ascona (Tammi, *Studi...*, cit., p. 155).

*terra neigra de Piansereju,
pumpetini de Gureju,
gentilommi de Sendré,
scanjacrave de Canaje,
caviggiö' de Gürdena,
sacchétti de Cazalbüzon,
sentuati de Guasö',
saltabütschi d'Dova d'Atu,
balerin d'Dova da Bassu.*

Noi a Dova Inferiore eravamo sempre in ballo, tanti suonatori, non dico tutte le domeniche ma quasi, anche da fisarmonica sola... Da Dova Superiore qualcheduno arrivava ma poca roba, venivano da Agneto, da Cabella, da Rosano, Piancereto, Daglio... *Pö fevno i bali sulì, cuei lì te pagbee pü tãnto...* A Agneto han fatto tanti balli soli che per carità, Agneto era un posto che si ballava, c'erano tante ragazze, Agneto io avevo una zia e c'ero sempre... A Carrega, *a fiöa de Fiuri ea na balerina ma de quee, oub: a te scapee sutta cme 'r vèntu!*⁶⁴¹

Nel passato le possibilità di spostamento erano ovviamente più limitate, ma lo erano anche le occasioni di festa, il che spingeva folti gruppi di ragazzi a spostarsi a piedi o con mezzi di fortuna da un paese all'altro per partecipare ad una festa, preziosa occasione di conoscenza di nuovi amici e magari inizio di corteggiamenti. Gli spostamenti fra paesi avvenivano attraverso mulattiere che spesso valicavano anche crinali, ad esempio fra Cosola e Saligni o fra Borgo Adorno e Caldirola, dove gruppi di 10-15 ragazzi partivano nel pomeriggio per la vecchia strada Giarolo-Caldirola e ritornavano poi all'alba⁶⁴²; al ritorno il sentiero era buio, ma la luce di una torcia o della sola luna bastava, per chi conosceva quei paraggi come le proprie tasche⁶⁴³.

641 Una rassegna di epiteti per ciascun paese della val Gordenella e dintorni: "La Cabella è lunga e bella, mele marce di Rosano, leccapiatti dei Dovanelli, terra rossa del Serasso, terra nera di Piancereto..." (Franco, cit.); nel 2016 Massimo Angelini ha aperto un gruppo Facebook per raccogliere analoghi *numiaggi* da tutta la Liguria.

642 Natale Callaggio, oste di Borgo Adorno, conv.

643 R. Crosetti - A. Terragno, cit.

E aveva gli occhi neri neri neri,
 la bocca di una bimba appena nata,
 l'ho vista ieri sera e l'ho baciata,
 non ti scordar di me!
 Marietta qua,
 Marietta là,
 e alza la gambetta
 se vuoi ballar con me!⁶⁴⁴

La vera giga era [coi passi incrociati] all'indietro... Erano sempre i soliti che si facevano i balli soli, si comandavano e si pagavano. Quando non si tirava la corda, *i cumandè i balli sulì*, e pagavano, in quattro o cinque di un paese o dell'altro, per essere più liberi, perché il ballo era gremito. Ché non c'era di strada. Allora c'era gente! Da Torriglia anche fino a qua [a Vegni], ma *Cravì*, Propata, Bavastri, Bavastrelli... venivano da Donetta... Venivano con i brocchetti e con le scarpe da ballo nello zainetto, quando arrivavano qui si cambiavano le scarpe. Come noi [andavamo a] Propata, Caprile, Campassi... Di notte eh, sentieri di capre, e occhi da gatto, io non so come si faceva. Non c'era la pila, era troppo moderna. Dopo giornate di lavoro estenuanti, partire e ballare tutta la sera. [Al ritorno] i genitori dicevano ai figli «Ah ti sei già alzato», e invece erano appena rientrati! Fare finta di niente, si cambiava e via al lavoro.⁶⁴⁵

Allora erano tutti tra di noi, perlopiù questi paesetti in giro: Barchi, Bertassi, Belnome, Gorreto anche, quando c'era la festa in un paese si andava; e quelli che l'avevano dopo la festa, se erano venuti quelli prima andavano anche loro, se non ci venivano dicevano «da noi non son venuti...». Perché i soldi li si doveva misurare, più di adesso.⁶⁴⁶

Io sono andata anche a ballare a Cella, quando ero signorina, perché c'avevo i parenti a Cella, si chiamavano Bernini: io adesso non mi ricordo quei vecchi come erano con mio papà⁶⁴⁷, però io so che ci invitavano tutte le volte che c'era la festa, poi si andava a ballare, ma tanti anni ci siamo andati... Più che ballavano, la Lubbia, con *Jacmòj*. C'era la sala grande,

644 Diffusa anche la versione al maschile, dove Marietta è sostituita da un "moretto" che "aveva la cravatta nera nera, | la giacca di velluto ricamato" ecc.

645 R. Crosetti - A. Terragno, cit.

646 Molinelli, cit.

647 Cioè per quale via erano imparentati.

perché lì c'era un'osteria, ma c'aveva anche una bella sala grande da ballare, e quando c'era *Jacmòj* gente ce n'era molta... Da Serra lì dove abitavo io a lì in fondo non c'è tanto, perché lì dalla Lubbia si vede il mio paesino, la scorciatoia era proprio quattro passi e si arrivava a Serra, e si andava sempre lì a ballare con *Jacmòj*: con mia sorella, con le signorine lì del paese: l'unico posto che ci lasciava andare mia mamma, perché allora non era come adesso che le signorine vanno e non chiedono niente, invece allora bisognava chiedere il permesso per andare a ballare, e mio papà lui trovava sempre le scuse: o perché non si andava a messa, o perché *chì* o perché là. Perché allora si usava le ragazze andarle a prendere in casa e chiedere il permesso ai genitori: non era come adesso che vanno, stanno via fino alle quattro-le cinque. Mia mamma mi diceva: «Se all'una non siete a casa io vi chiudo di fuori»; e allora si scappava a mezzanotte, via... L'unico posto che ci lasciava andare a ballare era lì, perché poi trovava la scusa che: «E poi le scarpe ce le comperate voi, le scarpe che consumano?!», trovavano tutte quelle scuse lì. E noi ci piaceva molto andare a ballare, molto!... Non si andava a mangiare, si mangiava la cena a casa perché allora i soldi non c'erano; e non c'era lì all'inizio uno che faceva pagare: poi giravano magari col cappello a fare su i soldi, chi voleva dare qualcosa. Allora era così, non davano neanche il biglietto per entrare... Come piffero fanno come adesso, non c'è cambiamento. È cambiato che allora andavano a prender le ragazze, e poi quando uno voleva andare dietro a una ragazza ci chiedeva di andarla a accompagnare a casa, tutto a piedi allora si faceva eh. Mio marito ha fatto sette anni da Prato, quel paesino lì, e veniva da me a Serra, che c'è tre ore di strada a piedi! Non si vedevano tutte le settimane come fanno adesso, ma una volta ogni quindici giorni veniva. Sette anni son lunghi eh. Magari prendevano cinque o sei ragazzi qui della vallata, allora si chiamavano *i ragazzi della vallata*, quando venivano questi ragazzi di Cantalupo, Prato, venivano da Càmera di San Martino, venivano da Figino, da Giarolo, da Mongiardino: venivano tutti a ballare in Gregassi, a Costa Serra, Morigliassi, Garadassi: lì c'era anche il piffero. Sì perché lì a Gregassi c'era il suonatore di piffero, e alle volte ballavano anche col piffero. Ce n'era dei suonatori a Gregassi perché c'era Richetto, Gildo, *Giuvaiej*, *Carlòj*, poi c'era *Niculej*, a Pradaglia c'era quelli lì due, Centi e l'altro... A casa mia, io e mia sorella specialmente, quando c'era questo *Jacmòj*, se i miei ci ordinavano di fare qualcosa si andava come frecce, perché basta che ci lasciavano andare a ballare con *Jacmòj*. Perché loro non volevano mai lasciarci andare.⁶⁴⁸

648 Bernini, cit. La Lubbia è una località di fronte a Ponte del Molino, poco a monte di Fabbrica Curone.

Noi ballavamo qui alla Selva e veniva gente da tutte le parti, e ballavamo: qui c'era la stalla con le mucche e i buoi, facevano la pipì e la popò mentre si entrava, si passava nella stalla e si andava in questo stanzone si formava una pozzanghera d'acqua che per un po' ci si girava attorno, poi si andava dentro. Eppure!... C'erano due o tre giovanotti alla Selva – adesso siamo pochi, ma la Selva era l'allegria della val Curone: cominciavano a marzo-aprile a venire da San Sebastiano, Gremiasco, Restegassi a giocare alle bocce, ché avevamo un gioco da bocce, e tutta l'estate perché c'erano dei castagni che facevan l'ombra: tutti a giocare alle bocce! E la gente, se anche non andavano a giocare a bocce «*ma venti cà a pijà un bicer ad veinj!*», allora non c'erano mica i caffè. Qui in questa casa qua, era piccola, una casa molto bassa con un portichetto sotto, e dentro abitavano tre signorine, io ero una bambina: una era del '13, una del '17 e una del '10, tutte e tre molto belle, che di origine venivano *daa Ca Növa* di Pozzol Groppo... e quando ballavano qui alla Selva venivano anche quei *daa Ca Növa, Zebgasi*, era un posto la Selva che aveva questo nome da ballare. Quand'ero una signorina io, io avrò avuto 14 o 15 anni ma c'erano anche le signorine che ne avevano 28, eravamo venticinque ragazze e ventun giovanotti: un paese di gioventù. E si ballava. E allora, tornando a questa casa qua, per dire com'era la gente una volta, queste tre signorine erano belle e ballerine, venivano i giovanotti da tutte le parti a farle la serenata. Delle volte mi viene in mente le parole della serenata. E la nostra casa aveva un pergolato sotto che era grosso come tutta questa casa, di luglienga, che di giorno d'estate c'era un forno, dove si metteva il pane, tutti venivano a fare il pane, e 'sta piazzola sotto il pergolato con tutte le pietre attorno che di giorno d'estate tutti si sedevano lì, le donne cucivano, gli uomini dormicchiavano e parlavano un po', e mio papà che poverino ha imparato a leggere e scrivere a militare tutti i sabati andava a Tortona e comprava la *Gazzetta del popolo*, che adesso non c'è più, allora in campagna era più conosciuta della *Stampa*. E lo portava a casa poi si metteva lì, adagio perché prima la leggeva piano la parola, comunque tutti a sentire. E mi ricordo che una volta è arrivato con 'sta grande novità: "Nell'America, paese dell'oro | c'è chi vive di frode e ricatto, | rapimenti vengon d'un tratto | che nessuno scopr...": avevano rubato un bambino, il primo bambino rubato a New York. Erano ottant'anni fa! E allora la gente venivano un po' tutti lì per sentire raccontar queste cose. «*Eh, vujàtri a balei, pensei a...*» tutte le donne a piangere perché avevano rubato il bambino...

Sì bisognava saper ballare, noi ragazze; [i ragazzi] se non sapevano ballare non li volevamo, io ero una di quelle che, se non ballava bene, ballavo ancora più male di lui per non che mi faccia più ballare! C'era un ragazzo che mi piaceva, era di Montacuto, come ragazzo era belloccio,

però ballava solo i valzer, allora mi invitava a ballare un tango e io le dico «Ma guardi che *ques'chì l'è un tango*» «*öh l'è ninte, mi a bal e valsu*», abbiám ballato il valzer, giravamo, *scapiüson da tüti*: non è che capiva la musica, aveva imparato a fare il valzer; solo che a dirgli no, adesso se una non vuol ballare dice di no, allora invece. C'era un ragazzo che abitava in questa proprio casa qua, non era fatta così, si chiamava Quinto, era zoppo; non ballava male, però non è che avevamo voglia: [con lui si faceva] un ballo educatamente; non avevano ancora aperto la fisarmonica, che le ragazze stavano di là, e «Ri!» mi veniva a prendere. «*A gh'ò da ballà con Sergio...*» «*Ma no, mi m'piazza balà cun te*». E una volta una ragazza che poi si è sposata a Zebedassi ha detto di no a uno: è stata una cosa che non ci parlava più nessun con lei, né donne né uomini...

[Nel ballo si mettevano da una parte gli uomini e dall'altra le donne:] di qua le donne vecchie sedute e tutte le ragazze davanti, a aspettare. E guai a stringersi. Era l'unico momento che ci si poteva un po' stringere. Se uno ti stringeva un po', finito il ballo, le vecchie...! A Torina: «*A t'vüstu là ch'u se stringeva!*» «*J'era aranta!*» E intanto giravi, prendevano già la mira i giovani. Non era ancora aperta la fisarmonica, un piede avanti e l'altro indietro già in posa per partire i primi. C'era uno di Brignano, era un gran ballerino ma era sfacciato, sa di quelli che, un po' spiritosi piacciono, ma sfacciati a un certo punto... eh quello era sempre il più veloce, e diceva «*è t'vüstu che scarpette ch'a gh'ò sü?! I gh'a a söra sütila me na cartavelina, ma mi a giro...*» Era sempre il primo, era troppo veloce e prendeva sempre la ballerina migliore... Si cresceva, ma quando hai vent'anni non cresci più. Io porto il 35 di scarpe, mio papà me le ha comperate il 37 [per fare economia], ma avevo già diciott'anni: io le ho sempre portate male quelle scarpe lì, cotone sopra, cotone dietro, però camminavo male proprio. E il mio papà mi diceva: «*però per andà a balà t'ei müsse e scârpe!*»⁶⁴⁹

L'accesso al ballo in passato era spesso regolato da una corda, che separava volta per volta chi ballava dagli altri presenti. In alcuni paesi era uso che dopo i primi cinque o dieci balli il campo rimanesse riservato agli abitanti del posto.

Del resto danzare una giga era un fatto importante, non da tutti, e anche chi ne

649 "Vieni qui a prendere un bicchiere di vino!... Voi ballate, ma pensate a... Fa niente, io ballo il valzer... Hai visto lì che si stringevano! Erano vicini... Hai visto che scarpette indosso? Hanno la suola sottile come la cartavelina... Però per andare a ballare le scarpe te le sei messe!"; *L'espresso che vien da Parigi* era una canzone sulla quale i presenti eseguivano un ballo giocoso in catena ponendosi uno dietro l'altro come i vagoni di un treno (R. Angiolini, intervista).

era capace evitava di porsi al centro del ballo, preferendo restare discretamente su un lato; i giovani non si univano ai ballerini esperti, né d'altronde potevano prendere lezioni da loro, ma dovevano imparare osservandoli con rispetto⁶⁵⁰. A Bogli c'era un momento deputato al ballo dei soli bambini, che entravano regolarmente in coppie per eseguire di solito un valzer; era detto *u ballu sulu dei vacà* perché i bambini fin dai 5-6 anni erano addetti a controllare le vacche sui pascoli⁶⁵¹. A Fontanarossa fu in voga attorno alla Seconda guerra mondiale una Festa degli *umetti*, alla quale cioè partecipavano eccezionalmente anche gli uomini già sposati, che dopo aver pranzato in osteria potevano ballare al suono del piffero di Paolo Orsi "*Paley*" e della fisarmonica locale di "Genio"⁶⁵². Alle ragazze, l'accesso al ballo era concesso solo in occasioni di particolare festa, ed era sempre soggetto ad un forte controllo da parte della famiglia e della comunità. Lo ricorda anche una canzone popolare ampiamente diffusa, nella cui versione ligure il "giro" di danza concesso alla protagonista dal ballerino di buona famiglia diventa specificamente "*a giga*":

*Süžanna le a se veste
e au ballu a se ne va.
Quandu a l'é steta au ballu
nisciün a fa ballà.
Vegne u figgiu de 'n cunte
e a giga u ghe a fa fà.
Mentre ch'a fava a giga
la rozza a gh'é cascaa.
S'é missa pe piggiala,
a s'é lasciaa baxà.
Nisciün l'aveva vista
ma suu che so papà.
U l'à ciamaa pe numme:
"Süžanna vegn'a cà!"
Quandu l'é steta a caza
li pugnì e bastunnè.*

650 G. Guerrini, intervista.

651 Lino Spinetta di Bogli (1932-), conv.

652 Campi, cit.

*Andeghe a ciammà u mégu
 ch'u a vegne a medicà,
 andeghe a ciammà u preve
 ch'u a vegne a cunfessà.⁶⁵³*

Per le Figlie di Maria non c'erano tante regole; prima c'erano. Questo succedeva quando c'era questo don Paolo Callegari; così non potevano andare a ballare e così quando dovevano andare a confessarsi era una tragedia perché avevano ballato. Poi quando ci siamo iscritte noi andavamo a ballare: avevamo solo l'obbligo di vestirci di bianco alle processioni e ai funerali. Una poi decadeva quando si sposava. Al 15 di agosto [festa patronale di Cosola] si andava in processione tutte vestite e poi una premura boia che questa processione finisse perché dopo ballavano.⁶⁵⁴

La citata coesistenza di aspetti sacri e aspetti profani nelle feste è stata vissuta in modi molto diversi a seconda delle epoche, ma anche semplicemente delle peculiarità delle comunità locali. L'occasionale abbondanza di cibo e vino e il contatto anche fisico con persone dell'altro sesso potevano infatti essere fonti di tentazione verso comportamenti non ricadenti nell'ordinamento istituzionale basato sulla famiglia.

*Teresina del Grupal
 vegni chì: farem un bal,
 te ens'l'üs e me insl'era
 balarum a la muntanera.
 Teresina ve' sü, ve' sü
 ché la paja a s' ponzà el cü,
 ché u furmentu u fa a grana,
 vegni chì farem la tana...⁶⁵⁵*

653 "Susanna si veste | e va al ballo. | Quando è arrivata al ballo | nessuno la invita a ballare. | Arriva il figlio di un conte | e la fa fare la giga. | Mentre faceva la giga | le è caduta [dai capelli] la rosa. | Ha fatto per prenderla | e si è lasciata baciare. | Nessuno l'aveva vista | tranne suo papà. | L'ha chiamata per nome: | «Susanna torna a casa!» | Quando è arrivata a casa | pugni e bastonate. | Andate a chiamare il medico | che venga a medicarla, | andate a chiamare il prete | che venga a confessarla."

654 Nilde Negro in Mauro Balma - Paolo Ferrari - Zulema Negro, *Noi cantiamo con il verso bello: liturgia, rito e tradizioni religiose a Cosola in val Borbera*, Musa, Cosola 2008.

655 "Teresina di Groppallo [in val Nure] vieni qui, faremo un ballo, | tu sulla soglia e io sull'aia | balleremo alla montanara. | Teresina vieni su, vieni su, | ché la paglia ci punge il sedere, | ché il frumento fa il

In effetti è plausibile che certe feste, protraendosi per molte ore e vedendo la concentrazione di notevoli masse di persone, potessero scivolare per alcuni partecipanti verso momenti libertini ed orgiastici. A questo, oltre allo scorrere del vino, poteva contribuire anche la musica cadenzata e ripetitiva associata alle danze, dstando quei poteri ipnotici che nella storia sono stati attribuiti agli strumenti ad ancia doppia come le cornamuse e gli oboi. Forse per questo le cornamuse sono state considerate da varie tradizioni sia europee che arabe come "sacche del diavolo"⁶⁵⁶, in contrapposizione agli strumenti angelici quali trombe e flauti.

Di fatto, la sacralità e il divertimento profano si presentano come due esigenze complementari della vita spirituale del popolo, capacissimo infatti di passare con naturalezza dall'una all'altro a seconda dei momenti. A vederle in contrasto è chi assolutizza l'una in contrapposizione all'altra, come il clero intransigente da una parte e gli spiriti libertini insubordinati dall'altra. Così le proibizioni e le maledizioni contro feste e balli sono state particolarmente energiche nei periodi in cui la Chiesa ha cercato di affermare il proprio potere sulle tradizioni pagane ancora resistenti soprattutto nelle campagne e nelle montagne: proclami che oggi risultano preziosi come documenti dell'esistenza di certe danze e certi strumenti, che la cultura popolare orale di per sé non registrava. Ed anche in uno stesso momento storico esistono sicuramente forti differenze a seconda delle comunità: la presenza di un parroco di idee particolarmente rigide può improntare il carattere di tutta una comunità in un paese, allorché il paese vicino continua a realizzare grandi feste. In determinati periodi, gli abitanti di paesi come Dova Superiore⁶⁵⁷, Cartasegna, Cegni sono stati noti per la loro religiosità e il loro rigore, mentre i borghi vicini

granello, | vieni qui, faremo la tana" (Losini, conv.); esistono anche altre strofe ("Musiche selvagge", *Sentré*, CD, Associazione culturale Baraban, 2007); in una versione corrotta secondo un comune gusto per lo sconcio, che Bani definisce "pornofolk", diventa: *Teresina del pipì | ti t'al cerchi, mi gh'l'u chi, | ti t'al cerchi intla cassina, | mi gh'l'u chi inte la pattina* ossia "Teresina del pipì | tu lo cerchi, io l'ho qui, | tu lo cerchi nella cascina | io l'ho qui nella patta"; si canta su una polca eseguita molto spesso nel repertorio da piffero.

656 Come ricorda il titolo della trasmissione da decenni condotta da Giancarlo Nostrini su Radio Popolare.

657 E. Ratto, cit., che raccontava come le disavventure familiari di una coppia di sposi fossero state imputate dai compaesani a una punizione divina perché avevano osato festeggiare il loro matrimonio con i pifferi.

continuavano ad essere più festaioli – e quindi oggetto di desiderio per i ragazzi delle località più rigorose.

Già nel 1194 l'abate del monastero bobbiese di San Colombano conveniva con un chierico genovese che occorresse vietare le feste da ballo, poiché "Genova echeggia oscenamente di carole femminili, e balli nonché canti"⁶⁵⁸. Una festa campestre assai popolare⁶⁵⁹ si svolge a cavallo fra le valli Nure e Arda sul monte di Santa Franca, così chiamato per la presenza di un monastero lì edificato nel 1214, abitato per un breve periodo dalla santa omonima con alcune altre monache; in una relazione di viaggio compilata nel 1805 per il Ducato di Parma e Piacenza, si indica come alla festa di fine agosto partecipassero anche suonatori, presumibilmente di piva:

Malgrado che non vi sia più cosa alcuna di sacro, ciò nullostante la prima domenica di San Bartolomeo vi concorre un'infinita quantità di abitanti di què contorni, attirati dalla divozione verso questa santa e dal fonte miracoloso. Ivi pure vi accorrono venditori di vino e di comestibili ed anche dei suonatori; ond'è che la festa diventa una vera orgia poiché consiste in balli, suoni, crapola, risse, ferite, e talvolta anche morti, oltre agli altri disordini che accadono nelle vicine boscaglie.⁶⁶⁰

658 "*choreis femineis turpiter resonat Janna et ballationes atque cantiones*" (pandette del notaio Guglielmo Cassinese, Archivio di Stato di Genova, riportato in Giazotto, cit., p. 27). Più soave una descrizione cinquecentesca in versi: "*Atque ibi Nereidas cythara resonante videbis | ad numeros variare pedes: hic carmina dulci | voce canunt, gyrum bene choros omnis in unum | vertitur, absolvitque alios, atque implicat orbes*" (Giovanni Maria Cattaneo, *Genua*, 1514 c., manoscritto conservato alla Biblioteca Berio, riportato in *Atti della Società ligure di storia patria*, 24: 1892, p. 727-818, cit. in Giazotto, cit., p. 74).

659 Artocchini, *Il folklore piacentino*, cit.; Losini, conv., avendovi partecipato come suonatore; un ballo al suono della piva vi è ritratto dal pittore Stefano Bruzzi in *La sagra di Santa Franca*, 1909, Civici musei di Piacenza.

660 Antonio Boccia, *Viaggio ai monti di Piacenza*, TEP-Gallarati, Piacenza 1977.



La festa di Santa Franca in un acquerello di Stefano Bruzzi: si notino il suonatore di piva, i ballerini, gli otri di vino appesi agli alberi, la testa del mulo.

La situazione ci ricorda i versi raccolti nell'Appennino parmense⁶⁶¹ e cantati anche su una monferrina che nel Piacentino si usa attualmente ballare a coppie:

*Balla ghidan intu campu de fava,
piva sunava, piva sunava...*

dove un *ghidan* o *ghidon* è un vagabondo, quindi un povero campagnolo che si poteva osservare fra i partecipanti caratteristici di questo tipo di eventi, forse analogo allo sciocco montanaro incitato nel *ven Mingon* dell'Appennino bolognese. L'espressione peraltro potrebbe essere collegata all'antica danza o filastrocca del *balaridon* ("balla il riddone", che come si vedrà era una danza in cerchio), rappresentata anche in un'incisione allegorica con personaggi in abiti medievali, due dei quali suonano degli

⁶⁶¹ Versi riferiti da Dorotea Cardinali e riportati in Luigi Trombi, *La scuola di Tarsogno: ricerca sul tramonto della cultura popolare nell'alta Valtaro*, cooperativa Nuovi quaderni, Parma 1975, citato in Viarengo, in *Il piffero...*, cit. La filastrocca e la corrispondente suonata sono note anche in Lunigiana dove si usava eseguirla a Carnevale, mentre in altre località era rimasta in uso solo per far saltare i bimbi tenuti sulle ginocchia (Manicardi - Battistini, cit., p. 41-42). A Sivizzano di Fornovo (PR) si diceva "*al Piva al soneva | e Sizon al baleva*" con riferimento al suonatore di piva Porta e a suo figlio Cesare Porta "Sizon" (1854-1936) che ballava alla musica suonata dal padre (Grulli, *La piva in val Baganza...*, cit.).

oboi. La filastrocca, proibita nel 1522 perché "contamina la mente", parla di uno strumento dotato di una "canella" (interpretabile anche con doppi sensi) da suonare ("tocar") e menziona un ballo di origine più recente, la pavana:

Se trovasse una donna
che mi volesse amare,
e poi volesse fare
con mi la pavanella,
alhor per mia patrona
io la vorrei chiamare
e poi, con lei, cantare
«dhe toca la canella
o dolce pastorella
oymè, che l'è pur bella
da far balaridon
doghedon doghedon!»⁶⁶²

Interessanti descrizioni delle feste popolari di diverse località delle Quattro Province ci arrivano dal racconto di un viaggio in Italia pubblicato a Bruxelles nel 1824 e a Parigi l'anno successivo, pare da tale Maximilien de Villemarest sotto il nome di un altro scrittore e giornalista, Étienne de Jouy, già autore di numerose poesie, libretti d'opera e impressioni di viaggio in Francia, Inghilterra e Guiana. Le annotazioni riguardanti l'Italia, come ricostruisce Olmi per l'edizione italiana di alcuni estratti, sembrano in realtà provenire almeno in parte dal suo connazionale Nicolas Louet, che dal 1805 al 1808 fu procuratore dell'impero napoleonico presso il neo-costituito tribunale di Bobbio⁶⁶³. Alle descrizioni di trasferte in carrozza, incontri e ricevimenti mondani, teatri, strade e palazzi di Torino, Alessandria, Tortona, Genova, Piacenza, La Spezia, Pisa, l'autore alterna note di costume sulle abitudini locali, spesso descrivendo come modeste e deprimenti, ai suoi occhi di parigino benestante, le località più piccole e rurali, nelle quali trova cionondimeno

662 Luigi Tommaso Belgrano, *Della vita privata dei Genovesi*, tipografia dei Sordomuti, Genova 1875, rist. Frilli, Genova 2003; id., in *Caffaro*, 26 dicembre 1882; Fausto Torrefranca, *Il segreto del Quattrocento*, Hoepli, Milano 1939, p. 122-125; Giazotto, cit., p. 125-126; Schmucker, cit.

663 *Cronache e memorie della Bobbio napoleonica*, cit.

interessante riferire in dettaglio alcune abitudini. Anche nelle città della Riviera c'erano a quest'epoca due tipi di balli ben distinti: quelli *delle lanternette* organizzati dal popolo per carnevale alla luce fioca di qualche lanterna, e i *festoni* dell'aristocrazia.⁶⁶⁴ Popolo e aristocrazia si incontravano però nelle occasioni specifiche in cui i signori concedevano che il ballo venisse aperto a tutti, cosicché danze di diffusione colta potevano passare anche in altri ambienti:

A Bobbio, uno dei più grandi piaceri è la danza. Il passo e il tempo sono stati trasmessi di generazione in generazione; essi non sono variati affatto. Sono perpetue *monferrine*, *forlane* e *bisse*. Solo gli strumenti sono cambiati. [...] La rassegnazione degli abati, degli stessi preti a condividere dei piaceri così petulanti ha finito per colmare la misura della mia sorpresa. [...] Ecco la storia abbreviata della danza a Bobbio. Forse avete trovato straordinario che io abbia fatto partecipare a questi piaceri impetuosi i canonici e altri preti; tuttavia non ho esagerato nulla. Ne ho visti ballare in abito nero o in redingote, a carnevale anche sotto la maschera e in domino⁶⁶⁶. Alcuni italiani osservatori mi hanno avvertito che l'uso permetteva questo tipo di scappatelle alla gente di chiesa.⁶⁶⁷

Un'altra fonte sono le relazioni compilate dai parroci in occasione delle visite dei vescovi sul territorio. Nel 1834, in occasione della visita pastorale, il parroco di Pregola risponde alle domande del questionario predisposto relazionando che

già al massimo vizio della gioventù son le feste da ballo, nelle femmine se si potesse vi sarebbe anche del lusso; ma poi sono modeste nel vestire⁶⁶⁸.

Nei sopralluoghi dello stesso anno, a Carrega risulta che

Il passatempo più pericoloso, per non dire perverso, e più desiderato dalla gioventù, è il ballo che si esercita pubblicamente nelle piazze e sempre in giorno festivo. Per minor male, succede di rado, due o tre volte

664 Schmucker, cit.

665 Descrizione di monferrina o curenta e di forlana, e notizie sulla successione da tamburi a zucchette a musette e sull'apparizione del violino, riportate nei paragrafi su [Gli strumenti](#) e su [Le musiche e le danze](#).

666 Maschera visuale carnevalesca nera, attestata anche in Basilicata e Sicilia.

667 *L'Hermitte...*, cit., p. 216-220.

668 Archivio della Diocesi di Tortona, riportato in Fiorenzo Debattisti, *Nascita di Pregola e dell'antica chiesa di Sant'Agata: storia della parrocchia*, Guardamagna, Varzi 2010, p. 93 e 101.

all'anno. Il male consiste in ciò, che essendo contadini senza civiltà sono poco ritenuti dalla modestia⁶⁶⁹

e per la vicina Cabella, la relazione di pochi giorni dopo riporta una situazione "accettabile", lamentando comunque il ballo che si organizza per la festa di San Lorenzo (10 agosto):

Li costumi sono mediocri; i passatempi della gioventù di sesso maschile sono i giochi da palla e da boccie, del femminile le passeggiate e talvolta per l'uno e per l'altro sesso il ballo; non vi è però lusso nelle femmine e v'è modestia nel vestire.⁶⁷⁰

La situazione sembra dunque un po' più contenuta rispetto a due secoli e mezzo prima, quando il vescovo Maffeo Gambara nella sua visita del 1596 aveva minacciato di interdire l'intero paese di Cantalupo se si fosse continuato a bere vino in chiesa durante i matrimoni e a portare la "fugatia" a ballare...⁶⁷¹

Anche sul vicino versante della val Vobbia, il regolamento della Società operaia cattolica di mutuo soccorso di Vallenzona stilato alla sua fondazione nel 1894 considera "vietate le canzoni scandalose", "vietata l'ubriachezza" e "vietata la partecipazione a balli misti, cioè di differente sesso"⁶⁷²: pratiche che evidentemente erano abbastanza diffuse, sebbene considerate immorali da una parte della popolazione.

A Bobbio, centro di maggiori dimensioni dove nell'Ottocento abbiamo visto i sacerdoti partecipare ai balli, negli anni del Fascismo erano numerosi i rappresentanti della fazione perbenista, destinati a scontrarsi regolarmente con quelli della fazione permissiva più diffusi nei paesi contadini, dove il ballo continuava a costituire il maggiore e quasi unico divertimento:

669 Risposte del parroco di Carrega al questionario sullo stato generale della parrocchia, Archivio diocesano di Tortona, citato in Balma - Ferrari, cit.

670 Relazione del vicario foraneo al vescovo di Tortona, 25 maggio 1834, cit. in Lorenzo Tacchella, *Cabella Ligure nella storia*, stamperia Zandrini, Verona 1980, p. 146-147.

671 Giorgio Viarengo, appunti.

672 Maria Ratto - Alessio Schiavi, *Val Vobbia*, Genoa service, Genova 2003, p. 121.

È nota la disposizione dell'Episcopato Ligure, che vieta ogni solennità religiosa quando in occasione delle sagre vi siano balli pubblici.

Che i balli dovessero scomparire d'un tratto, non c'era nemmeno da pensarlo; ma si poteva almeno sperare che il *sensu cristiano* delle nostre popolazioni dovesse prevalere sullo *spirito pagano*, tanto da rinunciare – *per una volta* – a un divertimento profano, piuttosto che sacrificare una festa religiosa. Ci siamo ingannati! Un coro di proteste si è levato da ogni parte a condannare come una balorda e inopportuna intransigenza la proibizione dei Vescovi: giovani e vecchi si sono ribellati ed hanno detto che "sono capricci dei preti... che hanno sempre ballato..., che anche la Chiesa ci perde..., che sono i marinai che guastano il porto, e... i preti che guastano la Religione...". E con questi bei ragionamenti, si è passato sopra alle disposizioni dei Vescovi, e si è ballato, non uno, ma due e magari tre giorni, come niente fosse; e giù impropri e maledizioni ai parroci, perché, fedeli alla consegna, non hanno fatto inviti, non hanno cantato la Messa, non hanno fatto la processione. In un paese, che non nominiamo (per non dire che dev'essere un paese... di canaglia), il furore popolare è giunto fino al segno di dare l'assalto con la sassaiola alla casa del parroco e alla chiesa, fracassandone i vetri e commettendo atti di violenza sacrilega.

Di queste feste, passate finora nei nostri paesi e nei dintorni, ben poche furono rispettate. Una delle poche è stata quella di S. Bartolomeo a Ottone [...]. "C'è la crisi – si dice e... si sente – c'è la disoccupazione – tutti piangono miseria – ma per divertirsi, per fare del lusso, per gozzovigliare, per fare baldoria... li trovano pure i denari! Come si spiega?..."

È appunto *per far denari*, rispondono i capi di festa e... gli osti che ordinariamente sono i promotori, gli organizzatori dei balli. E il più delle volte guadagnano, e guadagnano molto; ma le spese sono anche molte, e qualche volta, il guadagno... lo pigliano nella schiena.

Sappiamo di un paese dove ci furono per la sagra, non uno ma due balli, tutt'e due frequentatissimi, animatissimi protratti per ben due giorni... e due notti. Per uno solo di questi si ebbero oltre *duemila lire* di spese, con un introito di appena *milleduecento* o giù di lì: il resto... sarà andato in beneficenza. Di un altro paese, d'una certa importanza, come stazione climatica e meta di villeggiatura, ci consta che dopo aver ballato due giorni, i capifesta si trovarono con un deficit di duecento lire o press'a poco; e per sanare la ferita – dell'orgoglio e del portafoglio, – non esitarono a subire l'umiliazione di andare a *casa per casa* a cercare la carità.

Cercare la carità per pagare i debiti del ballo... è un fatto nuovo nei fasti della civiltà umana. Ma quello che più rattrista ed è umiliante, non è la miseria del denaro o quella del pane, che pure sono miserie grandi; ma

sono *ben altre miserie* che l'animo rifugge dal nominare, e che si rivelano nei balli moderni come nelle orge e nelle turpitudini più ributtanti del vecchio mondo pagano.

Per chi è preso dalla frenesia di un tale divertimento, non vi è più nulla di sacro: non le feste della Religione, che vengono ripudiate; non gli affetti e le caste gioie della famiglia, che vengono calpestate; non il rispetto ai poveri Morti, che a pochi mesi dalla loro scomparsa, vedono la loro casa in lutto tramutata in un'orgia danzante, provocando un senso di disgusto in quanti hanno cuore e fede. Quando non si rispettano più... neppure i Morti... (giù la penna per non dir di più).⁶⁷³

Chi è che fa ballare? Diciamolo subito: non i giovani, oggi specialmente che c'è crisi e i giovani palanche⁶⁷⁴ in tasca ne hanno poche e le licenze costano parecchio. In generale sono gli esercenti per avidità di lucro. Molte volte sono gli esponenti di un partito. Perché poi si accaniscono nel ballo, proprio non lo si capisce. Forse per dimostrare che hanno soldi, e per accaparrarsi delle amicizie.

Altre fiata invece, e molto spesso, sono i nemici dei Parroci. Per questi, pur di far dispetto all'odiata veste nera, nulla importa di impedire la *sagra* e le sacre funzioni [...].

Ci guadagna, col ballo, l'ordine pubblico? Non lo crediamo, perché gli screzi, le liti, le risse, le bastonate, le coltellate, non furono mai date in Chiesa, bensì sul ballo e a causa del ballo.

Ancora: ci guadagna la pubblica moralità? Ce n'è già tanta immoralità anche fuori del ballo, ma sul ballo ormai non c'è più ritegno. Non siamo noi a dirlo, sono i giovanotti onesti. Ci sono delle figliuole che uscendo dal ballo, mettono *schifo*. E pazienza fossero soltanto loro, che ormai non hanno più nulla da perdere; ma non manca mai, anche in barba alle disposizioni dell'autorità, la frotta curiosa e irrequieta "dei" e massime "delle minorenni", perché imparino presto... quello che non dovrebbero imparare mai.

Ultima domanda: Ci guadagna la sanità pubblica? No. Il ballo è causa di gravi malattie. Se ne dovrebbe occupare l'opera contro la *tuberculosis*.⁶⁷⁵

673 *La Trebbia*, Bobbio 30 agosto 1931, ripubblicato in *Cento anni di storia bobbiese: articoli del settimanale "la Trebbia" riproposti nel centenario di fondazione*, a cura di Gigi Pasquali, Amici di San Colombano, Bobbio 2003, p. 129-130.

674 *Denaro*, in *ligure*.

675 *La Trebbia*, Bobbio 27 giugno 1933, in *Cento anni...*, cit., p. 131-132.

Le ricorrenze del calendario

Tra le celebrazioni comunitarie si possono distinguere quelle motivate da eventi legati alle singole persone (una nascita, l'ingresso nella maggiore età, un matrimonio, un compleanno, un anniversario significativo o un funerale) che considereremo nel paragrafo successivo; e quelle previste dalle ricorrenze del calendario, che coinvolgono indifferentemente l'intero paese e sono legate ai cicli astronomici e, almeno in origine, alle stagioni dei lavori agricoli⁶⁷⁶.

Il solstizio d'inverno, momento nel quale il Sole illumina le giornate per la durata minima, era celebrato certamente già prima del cristianesimo, che gli ha sovrapposto la festa del Natale, descritta come la venuta della Luce divina nel mondo: dai giorni successivi infatti le giornate cominciano lentamente ad allungarsi. Alla messa di Natale qualche pifferaio soleva intervenire col suo strumento, ad esempio accompagnando il canto del *Dormi*⁶⁷⁷; mentre i balli, dopo la pausa dell'Avvento, potevano riprendere con il giorno di Santo Stefano⁶⁷⁸.

Veniva Jacmon. A mezzanotte, a Natale, andavamo a Cegni con la neve: un passo avanti e due indietro, si scivolava. C'era la messa del Bambino: suonava lui, con una signora che si è sposata poi qui a Fego, è già morta. Col piffero: lo faceva parlare. Averli sentiti era una cosa spettacolare.⁶⁷⁹

E anche quando andavamo in chiesa, a cantare il *Dormi* a Natale, quando c'era mio papà veniva alla notte di Natale. Lui dava la nota di iniziare, e poi suonava come cantavamo noi... tutte le strofe, ci andava sopra, sempre.⁶⁸⁰

676 Giorgia Monfasani - Michela Ballerini, I riti calendariali, in *Dove comincia l'Appennino*, appennino4p.it/riti, 2009-.

677 Una versione di sole voci è stata registrata a Cencerate nel 2010 (Balma - Ferrari, cit., p. 132-133). Nei primi anni Duemila, Fabrizio Ferrari è intervenuto con una musa alla messa della Vigilia a Rocchetta Ligure.

678 Per esempio a Giarolo e Fabbrica Curone.

679 Daglia, cit.

680 I. Tagliani, figlia del pifferaio Giulitti, cit.

Attualmente nelle Quattro Province non si osservano celebrazioni che coinvolgano in modo particolare la musica tradizionale durante le feste natalizie, sebbene invece nelle aree alpine e dell'Italia centro-meridionale proprio il Natale sia associato ai suonatori di cornamusa. Costoro, liberatisi in questa stagione dai lavori agricoli, potevano restare a casa dedicandosi ad attività artigianali compreso il ripristino dello strumento, che durante l'estate era rimasto inutilizzato, e lo rimettevano in funzione conciando una nuova pelle di capra. Per guadagnare qualcosa durante una stagione altrimenti infruttuosa, molti di loro scendevano dalle loro valli verso le città prealpine, o dall'Abruzzo e dal Lazio salivano al Nord, dove giravano ad allietare le vie buie con il suono pieno dei loro bordoni, ricavandone qualche offerta e qualche pasto gratuito; una strategia simile è oggi praticata nel nostro paese da fisarmonicisti di origine balcanica. La qualità di questi esecutori era molto variabile: poteva anche trattarsi di suonatori quasi del tutto incapaci che sfruttavano un antico strumento rimasto in casa, già appartenuto a un avo ben più abile.

Ad ogni modo, l'associazione fra il suono delle ance e il Natale, ribadita anche nelle figure di pastori suonatori del presepe, è ancora tanto forte che non di rado i pifferai stessi vengono chiamati a intervenire nelle strade dei comuni dell'Oltrepò come Volpedo o Voghera, dove in anni recenti diverse coppie hanno suonato per le vie del centro il pomeriggio del 24 dicembre. Il 26 a Torrazza Coste viene regolarmente organizzato un presepe vivente accompagnato da una musa: una volta arrivato in piazza con la processione, il suonatore passa a servirsi di un più abituale piffero accompagnato da una fisarmonica⁶⁸¹. In questa zona la pratica del presepe vivente venne introdotta negli anni Trenta del Novecento dall'iniziativa di don Luigi Orione, che ne organizzò diversi a Voghera e Tortona, ai quali vennero chiamati ad intervenire anche pifferai e musicisti di valore⁶⁸². Anche nella rappresentazione natalizia del Gelindo, come si è visto, esistono tracce di un personaggio suonatore di

681 Negli anni Duemila Fabrizio Ferrari con Guido Albertocchi, poi Fabio Paveto con Andreino Tambornini.

682 Ne abbiamo dato conto nel paragrafo [Nostalgie della musa](#).

cornamusa.

La prima festa importante dell'anno è quella di Sant'Antonio abate, il 17 gennaio: trattandosi del protettore degli animali domestici, questi vengono portati in piazza per essere benedetti dal sacerdote che ha celebrato la messa. Nella montagna appenninica l'animale principale era il mulo, che veniva bardato per l'occasione con il basto da lavoro o anche con decorazioni ricche di significati simbolici, quali borchie metalliche, specchietti e fiocchi di lana colorata, anche se queste ultime possono essere riservate alle feste grandi⁶⁸³: si può ancora vederli alla festa celebrata a Fascia la domenica successiva al giorno di Sant'Antonio dall'eroico sacerdote di Torriglia, don Pietro Cazzulo, costretto a spostarsi continuamente fra i numerosi paesi ai quali è preposto. Importante era anche la benedizione dei buoi e dell'altro bestiame, nonché del sale che verrà usato per integrare la loro alimentazione, prodotto del cui enorme valore economico e simbolico si è già parlato⁶⁸⁴. A Vallenzone in val Vobbia, dopo la messa solenne e la benedizione di buoi, mucche, capre e muli sul sagrato della chiesa, i mulattieri compivano il giro del paese con i loro animali, festeggiati da tutti gli abitanti⁶⁸⁵.

Facevamo Sant'Antonio anche, con piffero e armonica. Allora portavano tutte le bestie lì al piazzale a far benedire e tutto, e poi si ballava: si incominciava di giorno e via.⁶⁸⁶

Attualmente, con il tramonto dell'allevamento contadino, ad essere benedetti sono rimasti gli animali da compagnia, i cavalli da passeggio e i successori dei buoi, ossia trattori e cingolati, che in questa stagione sono spesso muniti anteriormente di pale spartineve con cui li si utilizza per liberare le strade locali; è quanto si può osservare la mattina del giorno di Sant'Antonio nella piazza di Rocchetta Ligure: alla

683 Albino Barbieri di Carpeneto di Fascia allevatore di muli, in *Muli bardati per Sant'Antonio*, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/B-CNFku1Zyg 2012-.

684 *Muli bardati per Sant'Antonio*, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/B-CNFku1Zyg 2012-.

685 M. Ratto - Schiavi, cit., p. 171.

686 Mafalda Negro di Cosola, cit.

benedizione fa séguito una giornata di visite a bar e ristoranti delle località vicine (San Nazzaro, Cantalupo, Pertuso) da parte di una compagnia che ha convocato al suo séguito un duo di piffero e fisarmonica, fatto salire su un carro trainato da un trattore, e con loro esegue qua e là qualche danza di coppia.

Gli ultimi giorni di gennaio, detti *della Merla* e considerati i più freddi dell'anno, erano in passato celebrati nella val d'Aveto piacentina con canti a cui rispondevano gli abitanti di una frazione sul lato opposto della valle, alternando le strofe, come tuttora è uso fra le due sponde del basso Adda⁶⁸⁷. Il 3 febbraio ricorre la festa di San Biagio, tradizionalmente associato alla benedizione contro le malattie della gola mediante candele (*la Candelora*); e il 5 quella antica di Sant'Agata, venerata a Cosola, a Pregola e in val Tidone.

Gli antichi strumenti potevano rallegrare le veglie delle lunghe serate buie di gennaio e febbraio, che la gente trascorrevva radunandosi nelle stalle e dialogando o giocando a carte, mentre le donne cucivano. In queste situazioni nascevano facilmente scherzi e cantate, che l'eventuale presenza di un suonatore poteva arricchire di una base per il ballo. Ecco allora comparire danze scherzose e teatrali come il ballo del morto suonato nella Bergamasca dal baghet, e dalle nostre parti l'affine scenetta danzata della povera donna. Non stupisce allora che questa danza sia eseguita soprattutto a carnevale, la ricorrenza che conclude il periodo invernale.

Carnevale è la festa profana per eccellenza, nella quale i valori tradizionali sono simbolicamente rovesciati e il massimo spazio è lasciato allo scherzo e alla crapula (*fà baraca*). Il suo contrasto con le fasi di rinuncia e raccoglimento è espresso nelle rappresentazioni figurate della lotta fra il Carnevale e la Quaresima, che ineluttabilmente gli dovrà succedere. Ma molti altri simboli si sovrappongono nel carnevale, quale l'uso di bruciarne la personificazione sottoforma di un pupazzo di materia vegetale, come si fa anche con l'Anno Vecchio, o la presenza di morte e

687 Armando Perini riferito da Losini, conv.

resurrezione in danze rituali come appunto quella della povera donna⁶⁸⁸.

Nella tradizione delle Quattro Province, il carnevale è tipicamente festeggiato girando per il paese, o fra una frazione e l'altra, con l'accompagnamento dei suonatori. Per questa occasione i pifferai erano estremamente richiesti, e approfittando della stagione priva degli impegni delle attività agricole si spostavano in località anche distanti, come Fontanarossa⁶⁸⁹ o Uscio, e restavano in giro con i carnevalanti per diversi giorni. Come altrove, i partecipanti al giro di carnevale possono mascherarsi, o anche mettere in scena vere e proprie rappresentazioni grottesche nelle quali i personaggi della vita normale (il prete, il medico, il fittavolo, il giudice...) assumono aspetti ridicoli ed esagerati.⁶⁹⁰ Protagonisti delle mascherate dei ragazzi di Dova Superiore, durante le quali qualcuno girava fra i presenti a raccogliere offerte in uova, erano un padrone e il suo "manente" che accampava scuse per non pagargli il dovuto, sicché i due venivano alle mani: erano impersonati da due fratelli dei quali uno "picchiava davvero": dello spettacolo faceva parte anche un duo di piffero e fisarmonica, incaricato di suonare in particolare durante i cambi di scena, che eseguiva fra l'altro un perigordino⁶⁹¹.

Venni al Castello poi ritornai in Borgo e siccome era l'ultimo giorno di Carnevale, passeggiar per Torriglia vedendo le Mascherate e alle ore 24 circa andai nel molino a mangiare un boccone indi andai a veder ballare in casa del Signor Gerolamo Guani ed anche qualche tempo in casa del Signor G.B. Guani.⁶⁹²

Per *Carneval chei d'Çigogni* facevano *I tre moschettieri*, lo facevano con le spade: facevano proprio il teatro sulla piazza, la gente poi lì faceva le

688 Paolo Ferrari, Carluvà l'è in pé l'è in pé, in Ferrari et al., *Chi nasce mulo...*, cit.

689 Campi, cit.

690 Luisa Del Giudice, Ballad theater: Carnival dramatization of narrative ballads in Brallo (Pavia): *Cecilia, Ratto al ballo, Isabella, Fernanda e Bortolino*, in *Tod und Jenseits im Europäischen Volkslied*, edited by W. Puchner, Ioannina 1986, p. 337-360; ead., Il canto narrativo al Brallo, in Leydi et al., *Pavia...*, cit., p. 289-353.

691 Paolo Ferrari, La povera donna: simboli e storia di un antico ballo carnevalesco, in Ferrari et al., *Chi nasce mulo...*, cit., p. 85-104; Natalina - Ettore Ratto di Dova Superiore, intervista.

692 Filze criminali del castello di Torriglia, anno 1776, in Casale, *La magnifica...*, cit., p. 126.

frittelle.⁶⁹³

Carnevale facevamo tre giorni, giravamo tutte le famiglie, facevamo le mascherate, ci mascheravamo, si rappresentava una storia cantata. Ce n'è una per esempio che si entrava, uno presentava tutta la squadra, poi dicevano, mi ricordo ancora, «largo largo la mia gente | che è qui che deve entrà | una bella mascherata | sincera nel parlà», lì entravano altre due signore, si faceva una mascherata parlata, vestite da carnevale da signore o da bambine, secondo la parte che si faceva, come al cinema. C'era una storia con un bambino che doveva entrare, poi era maleducato, tutta cantata... O altrimenti altre cose. Si girava tutte le famiglie, e si ballava in tutte le aie, perché le avevamo tutte a quei tempi. Poi a mezzanotte in punto del martedì però si doveva fermare perché si entrava in Quaresima. Le feste erano più belle perché noi andavamo sempre da un paese all'altro, quando faceva festa un paese non faceva l'altro, andavamo tutti in questo paese. Andavamo a Berga, Vegni, Agneto... i più vicini.⁶⁹⁴

A Carnevale erano tre giorni, e scadeva il tempo a mezzanotte l'ultimo giorno perché poi non si poteva più andare a ballare, a quei tempi. Però era una cosa che era festa! Perché poi gli anziani prendevano la cesta, andavano a cercare le uova, e avevano i suonatori a dietro. Quando arrivavano qui a Dernice, se si trovavano lì dove si ballava, se no in mezzo a una strada: alé! E si suonava. Quelli lì che prendevano le uova si tingevano tutti di nero, e quando arrivavano qui a Dernice facevano così [toccandosi in faccia] e cercavano di tingere anche le ragazze. Giravano tre posti: *ché* [Fontanelle], *Vigaunna* e Bregni. E poi che cosa facevano: quelle uova lì le vendevano, compravano uno stoccafisso, all'indomani che era tutto chiuso si faceva una tavolata di stoccafisso. Si accontentavamo di poco, però io le dico la verità: la mia gioventù non la rimpiangio. E che si andava a piedi, anche a ballare a San Sebastiano, nelle feste qui attorno, si partiva e si andava, però era faticoso, perché andare si andava, al ritorno che poi era dura... Andavamo a ballare in una casa che era grossissima, però era già da anni che non c'era più nessuno; e tante volte guardavo sopra e dicevo «speriamo che tenga!», perché poi anche saltando così non è che... Quanto ballare, mio papà mi diceva «questa mi consuma tante di quelle scarpe!» Ero giovane, perché io

693 Politi di Pecorara, cit., riferendosi probabilmente agli anni Cinquanta.

694 Tina Lagorio di Campassi, intervista.

avendo le mie sorelle più alte mi ci infilavo dietro... Io ho ancora le fotografie, quel lunedì lì c'erano un po' tutti, uomini e donne contro la mia scala, è arrivato giù uno e dice con Papà: «tua figlia dov'è?» «È ancora a dormire, è troppo presto.» «Valla a chiamare!» «Eh lasciala dormire», gli diceva. E allora mi chiamava, mi diceva «Iride, o scendi o vengo a prendertil!», scherzando.⁶⁹⁵

Quando eravamo ragazzi noi l'abbiam fatto. Eravamo a Ponti, siam partiti, abbiam fatto una settimana. Siamo andati giù in Lama, abbiam fatto tutte le corti, abbiamo girato poi a Colleri e Brallo e siamo arrivati [a Corbesassi]: una settimana giusta. Borgo Leone mi sembra che era chiamata la maschera... poi c'era la damigella, poi c'era il marito, c'era la moglie... e noi in tutti i paesi si faceva così. C'era una famiglia di Ponti, che si chiamava Costante, e lui è quello che sapeva queste parole qui di questa mascherata qui. Tutto a memoria. Poi l'abbiamo imparata, perché tutte le sere siamo andati là a imparare. Ma l'abbiam fatta bella eh! Lui era del 1900 più o meno, è lui che ci ha insegnato tutto... Mi sembra che l'abbia fatto un anno solo. Eh noi eravamo una bella squadra eh! Mi ricordo: siam partiti al lunedì, siamo arrivato al sabato a Corbesassi. [Si faceva] questa mascherata, poi si tirava su le uova, qualcosa ti davano. Cantavamo. Poi siamo andati in un paese che si chiama Lago, e là c'era un suonatore [di fisarmonica], si chiamava Arturo come me, siamo andati a chiamarlo, abbiam ballato là.⁶⁹⁶

Questa dinamica è ancora parzialmente in funzione, pur senza la componente teatrale, nella media val Borbera e nell'alta val Grue grazie all'iniziativa di una compagnia di uomini che si autodefiniscono "i Bassotti" per la statura non elevata di diversi di loro, capeggiati da Paolino Marcenaro di Astrata: costoro reclutano una coppia di suonatori e durante i tre giorni tradizionali – domenica, lunedì e martedì grasso, fino al pranzo del mercoledì delle Ceneri – si spostano tra i paesi a bordo di una piccola corriera delle autolinee per le quali lavora un loro parente, addobbata di nastri e palloncini, toccando anche Fabbrica Curone e Casanova Staffora.⁶⁹⁷

I carnevali di Garbagna, capoluogo della val Grue, sono stati animati per molti

695 Maria Luisa Semino "Iride" di Dernice, intervista.

696 Buscone, intervista.

697 'Diamol, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/KbrqDAnwyMs 2011-.

anni dall'estro di Egidio Rovelli e di suo padre Giovanni "*Giuanij dee Scabbie*", autore di commedie contenenti velate critiche al regime fascista⁶⁹⁸ e ballerino di povera donna, che era solito mascherarsi in modi bizzarri e ballare suonando contemporaneamente l'armonica a bocca.

Anche nell'alta val Curone una compagnia di uomini, tra i quali spicca per iniziativa e arguzia l'ormai anziano Angelo Lerta di Pradaglia, è solita mascherarsi e ritrovarsi la domenica, il lunedì e il martedì grasso a Fabbrica Curone, girando poi in auto insieme a



Angelo ovvero il Carnevale

piffero e fisarmonica per le località vicine (Costa Serra, Pareto, Cella, Castellaro, Salogni...) i cui bar-ristoranti diventano tappe di un profano pellegrinaggio. I pranzi e qualche danza di coppia culminano in improvvisate esecuzioni della povera donna, di cui in questa zona si pratica una versione spinta e comica, con diversi uomini che si buttano a terra l'uno sull'altro mimando movimenti dell'atto sessuale, con grande divertimento di tutti i presenti. I costumi, anche se talvolta noleggiati o riciclati dagli anni precedenti, dimostrano un autentico spirito carnevalesco nel travestirsi in personaggi quali donne pettorute, dottori, papi o preti che dispensano un vin santo (*veinj du Segnù*) trasportato in una tanica, nel somministrare patatine come fossero ostie e nell'offrire alla compagnia un'intera cena al contrario, che inizia con l'insalata e termina col salame!⁶⁹⁹

Assai noto è poi il carnevale di Cegni, in cui viene sempre rinnovata la rappresentazione del matrimonio di un Brutto con una Povera Donna: questa e i suoi parenti o Secondi Brutti (tutti impersonati da uomini) escono di casa per recarsi

698 Valla, conv.

699 Pais e mond, in *You tube. Dove...*, youtu.be/Lywg-XZu0Ek 2011-; La povera donna al Carnevale di Fabbrica, ibidem, youtu.be/_LRbNEkpqHY, 2011-; Angelo ovvero il Carnevale, ibidem, youtu.be/EQ00CLd5Dk4, 2012-.

alla cerimonia con i "belli" detti Arlecchini e Secondi Arlecchini; ma poi lei scappa e il Brutto, con altri paesani, è costretto a cercarla per tutto il paese (una fase oggi non più rappresentata) fino a ritrovarla, festeggiare col cibo offerto nel corso del giro delle aie e infine sedurla con la danza detta appunto della povera donna. La gente con gli arlecchini e i suonatori si sposta fra le aie del paese, dove vengono man mano offerti biscotti, vin brulé e ravioli, e nell'ultima aia ascolta uno scherzoso testo in versi, diverso ogni anno⁷⁰⁰, proclamato da un balcone dai "genitori della sposa" impersonati da due giovani maschi; ci si sposta quindi nella falegnameria Zanocco all'interno della quale Luciano Zanocco (in completo nero con nastri colorati) e Giorgio Carraro (vestito da donna con fard, foulard, grembiule, gonna e scarponi) eseguono con perizia la danza della povera donna.

Quel signorotto lì se la pretendeva... Era un vecchietto che pretendeva questa ragazza, quindi cercava di darsi da fare, ma gli anni c'erano. Di qui saltava lì... Prima che faceva questa cosa qui c'era mio nonno, del 1868, si chiamava Sala Giuseppe. Alla fine dell'Ottocento - primi anni del Novecento

la faceva mio papà, Sala Giovanni. Loro facevano il Brutto, la Moglie se la dividevano con un altro. Si capiva che era un uomo, ma era vestito da donna. E si coricavano per terra eh. Faceva certi movimenti perché se era un vecchio, come fa a cantare: faceva quello che può fare un anziano, non a ballare così. La Povera Donna invece era una ragazza di 18-20 anni. Io ho sempre visto fare quel ballo lì. A Carnevale solo. Poi quando ballano che la vogliono fare la fanno, ma che portano proprio la tradizione è Carnevale.⁷⁰¹



Il carnevale di Cegni

La rappresentazione viene oggi ripetuta, oltre che il sabato grasso, anche nel

⁷⁰⁰ A differenza di quanto avviene nelle feste invernali di altre località italiane, la composizione d'occasione non fa qui riferimento a particolari fatti o problemi della vita sociale, ma solo allo svolgimento della festa.

⁷⁰¹ A. Sala, intervista; La Povera Donna esce di casa, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/SU7ZTKcdQr0 2010-.

cosiddetto Carnevale bianco del 16 agosto, continuando un uso folcloristico introdotto all'inizio degli anni Settanta – quando il carnevale tradizionale era caduto in disuso – dal Club oriundi di Cegni capeggiato dal citato Andrea Sala: alla versione estiva, che comprende la scena del matrimonio celebrato da un prete e danze all'aperto eseguite dai ragazzi del paese in costumi tradizionali, affluisce un numero assai maggiore di villeggianti e turisti.

Nel caso di Cegni dunque la danza è integrata con una delle forme di teatro popolare che erano diffuse anche nelle vicinanze, come a Sant'Albano (dove un uomo vestito "da strega" interpretava una Teresina che si accompagnava a un altro uomo⁷⁰²), nel territorio di Menconico dove si ritrovavano personaggi di Brutti accompagnati da altri Belli⁷⁰³, o in quello di Corbesassi:

Andavano famiglia per famiglia, e ci davano i ravioli a Carnevale. E lì c'era uno che ci dicevano il Brutto e l'altro il Bello. Facevano andare dal prete, moglie e marito andavano dal prete e li sposava, facevano finta. Un uomo e una donna. E poi giravano famiglia per famiglia a mangiare gli agnolotti.⁷⁰⁴

Prendevano un *gaban*, non so in italiano come si chiama: dove mettevano dentro tutto il fogliame quando c'erano le mucche; e allora andavano dentro, la Moglie, il Marito, il Bello e il Brutto, e poi la portavano giù alla chiesa, la tiravano. Poi quando venivano davanti facevano la festa come che erano sposati. E passavano famiglia per famiglia, ci davano gli agnolotti, e poi da bere, a tutti. E poi quei due sposi lì [a cui] han fatto la festa che si sono sposati poi si baciavano, e dopo facevano la festa, ballavano tutti insieme come quando c'è *i spusalissi...* Quando arrivavano a metà paese che c'era una bella piazza si mettevano là, facevano la giga [con i due personaggi degli sposi che ballavano al centro del cerchio], facevano ballare, poi ci portavano anche agnolotti, torte che facevano, le frittelle, e tutte quelle cose lì, e mangiavano. Tutti dei paesi venivano,

702 Un testimone di Sant'Albano (1955 c.-), intervista.

703 G. Ferrari, cit.; R. Ferrari, conv. Anche nel carnevale di Suvero in val di Vara (SP) compaiono Brutti e Belli, questi ultimi abbigliati con colori sgargianti che richiamano la primavera in arrivo, simili a quelli dei ballerini della vicina Zeri (Manicardi - Battistini, cit., p. 97). Per il carnevale di Menconico vedere i video-documentari Il carnevale di Menconico, Né un prete né un frà?... in *You tube. Dove...*, cit., 2011-2012-.

704 Re di Casone, cit.

perché allora si faceva una volta all'anno; però si facevano buoni, perché c'era tutta la gente, i panettieri volevano farsi vedere che erano buoni. Tre giorni di Carnevale... E si faceva l'incanto alle torte, quelli lì che pigliavano l'incanto ballavano da soli⁷⁰⁵... più che c'aveva soldi in tasca... due minuti, poi riprendeva... No, noi non le diciamo *la povra dona*, noi diciamo *il Brutto e la Bella*... Driotto mandava fuori tutti i manifesti in tutti i paesi, così venivano... [I due personaggi erano] Rosa di Pinolo e l'altro Cristofino... C'eran sempre loro, l'han sempre fatta, fino a che han potuto... Poi dopo sono andati a abitare a Voghera anche loro perché era vecchia anche lei, però che è morta non è tanti anni... La sposa quando si è sposata poi cantavano quella lì [*Sposina*], e poi andavano giù alla chiesa... [Si cantava ai matrimoni] anche per davvero, e poi anche a Carnevale.⁷⁰⁶

Carnevale giravano, andavano in maschera, anche Colleri ci sono andati, anche quelli di Corbesassi e di Bocco forse... Giravano otto giorni prima, nel tempo carnealesco. Facevano quelle canzoni lì, poi facevano i carabinieri, le spose, il marito, l'amante, e via... Facevano proprio come un teatro. Nei paesi, giravano, sempre come carnevale, che tiravano su delle uova, qualche cosa, e si mangiava.⁷⁰⁷

In questa zona, una rappresentazione sul tema della competizione dell'Inverno contro la Primavera avrebbe compreso scene analoghe a quelle vissute dalla Povera Donna, come ci ha spiegato un esperto ballerino di povera donna:

...La donna bella e l'uomo brutto: lei deve sposare per forza lui per via dei soldi, perché la sua famiglia esattamente è senza soldi. Lui la corteggerà un po', si diventerà un po' e poi all'ultimo le dice «arrivederci e grazie!» e non la sposa. Però in tanti altri posti può essere diversa la storia: l'Inverno e la Primavera: io farei l'Inverno, poi all'ultimo dovrei morire, e lei resuscita⁷⁰⁸.

I due personaggi simbolici, vestiti in modi che rappresentavano le rispettive stagioni,

705 Anche nel Monferrato un'asta per un mazzo di fiori, finalizzata a sostenere le spese della festa, era collegata alla danza: l'asta si interrompeva e l'uomo che aveva fatto l'ultima offerta aveva diritto a ballare con una dama al centro del *corenton* (Agostino Barolo, *Invito al Monferrato*, Viglongo, Torino 1965, segnalato da Rinaldo Doro su Facebook).

706 M. Buscaglia di Cegni, cit.

707 I. Tagliani, cit.

708 Freddo, conv.

si affrontavano a Colleri anche in una gara ciclistica, per la quale alla bicicletta dell'Inverno venivano stretti i mozzi in modo da rendere la sua pedalata assai più difficoltosa, il che garantiva la regolare vittoria della Primavera; a Bruggi invece non si svolgeva gara, ma Inverno e Primavera sarebbero stati i significati attribuiti ai personaggi della danza oggi nota come povera donna⁷⁰⁹.

Il Brutto era un personaggio diffuso nelle feste di carnevale, tanto che a Carrobiolo colui che lo impersonava, Antonio Ferrari, aveva acquisito anche per il resto dell'anno questo soprannome:

Finita la guerra, chi si è salvato faceva la stagione nelle risaie per la raccolta del riso. Allora a carnevale c'era un mucchio di gente che non facevano niente, giovani, ragazzi che avevano voglia di divertirsi. Allora facevano le mascherate, giravano i paesi a fare la mascherata. Da Carrobiolo facevano un po' di alta val Tidone, tutta la valle Staffora. Idem facevano quelli di Menconico: un giorno venivano in un paese, l'altro giorno in un altro paese. Facevano le mascherate e raccoglievano le uova. Quello che andava a raccogliere, a cercare lo chiamavano il Brutto. C'era sempre due Brutti, mascherati da brutti, un po' sporchi... Si sporcavano col carbone, con le penne di gallina. Allora lui faceva sempre il Brutto, perché non era ignorante, però era un po' diverso dagli altri. Allora han cominciato a dire "il Brutto, il Brutto..." l'han sempre chiamato il Brutto; poi si è sposato in val di Nizza, ha avuto dei figli... Era un'abitudine, che passavano nei paesi, poi tutte le famiglie ci davano due uova, o quattro uova, o cinquanta lire: quello che andava a raccogliere le offerte era chiamato il Brutto.⁷¹⁰

Un *Brüttu* rabbioso e poi guarito con un'iniezione era rappresentato anche nel territorio di Brugneto in val d'Aveto.

I festeggiamenti del carnevale dovevano tassativamente concludersi entro la mezzanotte del martedì grasso, come ricordano alcune versioni della storia dell'incontro coi lupi di cui diremo tra poco. Infatti a partire dal mercoledì delle Ceneri – celebrato spesso con un pranzo di magro a base di stoccafisso – il

709 Freddo, conv.

710 Giovanni Ferrari "Nani" della Canova di Menconico (1936-2016), padre del pifferaio Roberto, intervista.

testimone del tempo passa alla Quaresima, che al contrario è periodo di spiritualità e rinunce, imposte anche dallo scarseggiare delle scorte di cibo prima dell'arrivo della nuova stagione produttiva. Infatti durante le settimane di Quaresima, così come durante quelle di Avvento, non si svolgono feste tradizionali e non si possono celebrare matrimoni.

Questo periodo di rigore può essere interrotto da ricorrenze specifiche come la festa della Pentolaccia (*a Pügnatta*), dal nome del contenitore pieno di ghiottonerie che viene sospeso e che i presenti a turno, bendati e armati di un bastone, devono cercare di colpire e rompere: per questa occasione a Mezzano Scotti veniva chiamato a suonare il pifferaio Giuanen. Interrompono la Quaresima anche quei paesi che festeggiano il giorno di San Giuseppe artigiano, il 19 marzo, per il quale si usa offrire tortelli di pastella frita detti *fersulle* a Casanova Staffora e *farsö'* a Castelnuovo Scriveria, grosso centro della vicina pianura che ha in questo giorno la festa patronale. Il giorno di San Giuseppe (a Bobbio), oppure alla fine del carnevale o nella settimana detta di Mezza Quaresima (a Colla di Brugneto e in passato a Vegni), è inoltre uso accendere la sera grandi falò detti *fujè* ("fogliate") formati con le ramaglie potate in questo periodo dai frutteti e integrati con rami di ginepro, paglia o altro; quando questo uso era più diffuso, molte frazioni facevano a gara con quelle vicine che erano a portata di vista nel realizzare il falò più grande e soprattutto più durevole, tanto che si andava di nascosto nel pomeriggio a sottrarre la legna preparata dalle frazioni avversarie. Per ergere la pira viene utilizzato sempre uno stesso punto, scelto in modo da essere ben visibile da lontano e quindi perlopiù rilevato, cosicché alcuni monticelli hanno finito per assumere nomi propri quali Fogliata e simili. Attorno al fuoco, naturalmente, spesso si mangia, si suona e si danza.

Il 23 febbraio 1806, prima domenica di quaresima, quella dei falò⁷¹¹, di notte ho scorto dei fuochi su tutti i monti che circondano Bobbio. Ignoravo la causa delle fiamme che brillavano da ogni parte. Ho appreso che gli abitanti delle campagne celebravano in questo modo il ritorno della primavera; essi chiamano questi fuochi *fogliate*⁷¹² o fuochi del pastore. Vi fanno cuocere delle castagne, dalle quali confezionano una pasta chiamata *polenta*, con contorno di carni tagliate a pezzetti che mangiano cantando; si concedono anche degli *agnolotte*, sorta di zuppa fatta di carne tritata, divisa in porzioncine meno grandi di un giallo d'uovo, avviluppata in pasta, e ballano al suono delle musette o degli zufoli⁷¹³. Le loro urla di gioia e i suoni dei loro rustici strumenti arrivano fino in fondo alla vallata di Bobbio.⁷¹⁴

Come nota l'autore francese, già dal carnevale i festeggiamenti cominciano ad assumere il significato di un bentornato alla stagione primaverile, che riporterà la vita nella vegetazione e con essa, man mano, i preziosi prodotti dei campi e dei frutteti. Simbolo centrale di questo ritorno della vita è l'uovo, che racchiude la nuova gallina, e che si ritrova in molte tradizioni dell'Europa centrale, dalle uova dipinte dei bavaresi all'uovo di cioccolato della Pasqua consumistica. La notte precedente la Pasqua, per sua definizione, la Luna è piena, ed è dunque buona la visibilità che permette a squadre di giovani di girare per le case, le cascine e le frazioni a chiedere uova agli abitanti in cambio di un canto beneaugurale. Il canto presenta ovunque dei temi convenzionali che si ritrovano anche in Piemonte, nell'Italia centrale e altrove: l'annuncio della primavera, la richiesta di uova e vino, il ringraziamento e la benedizione degli abitanti generosi e dei loro animali; ogni paese segue però un proprio testo e una propria melodia, che mantiene fedelmente di anno in anno. Con le uova e il vino raccolto (oggi anche offerte in denaro) si realizzerà una festa conclusiva per tutta la comunità. È questa la struttura di base delle questue

711 "Brandons" nell'originale francese; con tale termine si indicano anche in Francia dei falò tradizionali, e *le dimanche des brandons* è appunto la prima di Quaresima.

712 In italiano nel testo originale.

713 "fifres" nell'originale francese.

714 *L'Hermite*, cit., p. 229-230.

primaverili, praticate nel periodo attorno alla Pasqua o comunque fra carnevale e l'inizio di maggio, a seconda delle località.⁷¹⁵

Si svolgono la vigilia di Pasqua i *cantà j ov* di tutto il Piemonte meridionale, dal Cuneese all'Alessandrino⁷¹⁶, ed è forse nel periodo in cui l'Oltrepò era piemontese che l'uso è stato acquisito anche in alta val Tidone, nel territorio del comune di Romagnese e in precedenza anche in quello di Zavattarello. Qui il rito pagano viene chiamato *a Galina griza*, con riferimento a una fantomatica gallina grigia della quale i questuanti chiedono le uova nell'attacco della loro canzone:

*Süza süza gh'è chì 'l galante
adla vostra galina griza
– ela negra, ela bianca,
püra che la canta!⁷¹⁷
E l'è rivata la santa Pasqua⁷¹⁸
con l'erba e coi bei fiori,
e con l'erba e coi bei fiori
e la fresca rugiada.
E l'è venuta d'una brinata
e l'erba la se n'è andata,
e l'è venuta d'una rugiada
e l'erba l'è ritornata.
In co de l'orto gh'è fiorì la vessa,
dentro dentro in questa casa
gh'è la mia belessa.*

715 Arnold van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain. 1.2: Cycle de mai, la Saint-Jean*, Picard, Paris 1949; Claudio Gnoli, *Se mi cantate la Galina griza* e Paolo Ferrari, *Dentro di questa casa*, in *Chi nasce mulo...*, cit.

716 In parte di questo territorio la festa si è persa o trasformata in un evento spettacolare; una certa autenticità mantiene ancora a Casalcermeli il venerdì e il sabato santo, grazie alla compagnia di amici suonatori dei Calagiubella; di recente si è ipotizzata una riattivazione anche a San Giuliano. Nel versante alessandrino montano l'uso appare completamente scomparso, mentre in quello pavese collinare rimane qualche memoria a Rocca Susella.

717 "Orsù, c'è qui il corteggiatore | della vostra gallina grigia, | che sia nera o bianca, | basta che canti!" Il *galante* poteva un tempo essere un gallo vivo portato con sé dai cantori, come ancora si usa fare in Abruzzo per l'Epifania (Piero Rizzi Bianchi, conv.). Nel canto delle uova di Casalcermeli (AL) sono presenti anche strofe dedicate alla gallina bianca, quella nera e quella rossa. Cfr. Paolo Ferrari, *Il ciclo pasquale di Romagnese*, in *Dove comincia l'Appennino*, appennino4p.it/romagnese; video-documentari *Dentro in questa casa*, Romagnese canta, La squadra di Felice, La mi darà le uova e *Cantè j ov* in *You tube*. *Dove...*, cit.

718 Oppure "Carlin di Maggio", cfr. Crevani-Crevani, cit., p. 81, che citano anche la strofa oggi modificata: "È rivà Carlin di Maggio | e l'erba con la *fija nòva*, | se *gh'avissam una rubiöra* | la *farissam fòra*".

*In co de l'orto gh'è fiorì la rozza,
dentro dentro in questa casa
gh'è la mia morózza.*
*In co de l'orto gh'è fiorì 'l martello,
dentro dentro in questa casa
gh'è 'l mio amor piú bello.*
*In co de l'orto gh'è fiorì la fava,
dentro dentro in questa casa
gh'è la gente brava.*
*Metè la scala al cassinot,
öve dèi zu a vot, a vot, a vot,
e na micca e na rubiöra la farissam föra.*
*Metè la scala ala cassina,
öve dèi zu a la ventina,
e na micca e na rubiöra la farissam föra.*
*E scüzene siura padrona
s'a l'um cantà da spressia:
cantarum méj indel vegni indré
suta la sua finestra...⁷¹⁹*

Alcune strofe contengono anche preghiere e minacce di maledizione per chi non abbia fatto un'offerta ai cantori:

*In co de l'orto gh'è fiorì la rama,
dentro dentro in questa casa
gh'è la gente grama!*

*Se la padrona mi darà il cocon
scampa la ciossa con tüti i so padron,
se la padrona non mi dà il cocon
crafa la ciossa e tüti i so padron.⁷²⁰*

Quest'ultimo particolare mostra come la scelta e anche la sequenza delle strofe non siano fisse, ma vengano improvvisate secondo la situazione e l'estro

719 "Mettete la scala sul cascino, | uova calatene a otto per volta, | e una pagnotta e una forma di formaggio le consumeremmo [volentieri]. | Mettete la scala alla cascina, | uova calatene a venti per volta... | E ci scusi signora padrona [di casa] | se abbiamo cantato di fretta: | canteremo meglio nel ritornare". A Cicogni abbiamo sentito anche "Mettila la scala alla capanna | e dammene una cavagna".

720 Le strofe di maledizione, oggi in disuso, sono riportate in Crevani-Crevani, cit., p. 82.

momentaneo del cantore incaricato di fungere da *primo* intonando la strofa, al quale gli altri rispondono continuando con i versi in rima. Vi è un repertorio di strofe al quale attingere, alcune delle quali possono impercettibilmente andare in disuso. Visitando la canonica si può eseguire una strofa apposita per blandire il sacerdote ("e se avremo un figlio maschio | lo faremo prete"), altrove si può citare il nome di qualcuno che sta per sposarsi oppure dei padroni di casa...⁷²¹

La val Tidone è terra di eccezionali canterini, e sono quindi i canti a risaltare durante il giro delle diverse *squadre* che si suddividono il territorio dell'alta valle dal tramonto alla mezzanotte, quando convergono nella sala al pianterreno del castello dove viene preparato uno spuntino



Romagnese canta

collettivo a base di frittate e salumi. Non sono rare tuttavia, oltre ai fisarmonicisti che accompagnano ciascuna compagnia, le partecipazioni estemporanee di pifferai, qui ben conosciuti come testimonia anche il ricordo di strofe della ballata del Draghin. La formazione delle tre o quattro *squadre* e il percorso da loro preso in carico segue in parte le abitudini degli anni precedenti e in parte gli accordi presi al momento stesso della partenza; è interessante osservare anche una loro strutturazione per età, con i canterini più esperti ed anziani come Angelo Lanza e Antonio Picchioni che danno luogo alle esecuzioni più notevoli, ma al contempo nuove squadre di giovanissimi che, pur adottando un repertorio molto modernizzato, si impegnano a ripetere la forma delle generazioni precedenti con un proprio fisarmonicista (Claudio Lanza, nipote di Angelo) e un proprio pifferaio. La serata di canti conclude un triduo pasquale che comprende nei due giorni precedenti

⁷²¹ Come prevede una strofa del maggio di Santo Stefano: "O caru me [nome del padrone] | che t'è tantu bunèivere | pòrtene in po' da beje | ché ti starà più bene al fianco | la tua [nome della moglie] | che na pignà de oru!"; cfr. Claudio Gnoli, La ricombinazione di formule nei canti tradizionali, in *Dove comincia l'Appennino*, cit., appennino4p.it/formule 2015.

anche la processione di un incappucciato che porta il crocifisso e l'accensione dei falò primaverili.



Una coppia di padroni di casa esce ad offrire del vino all'arrivo dei cantori della Galina griza di Romagnese (in primo piano Davide Casarini "il Gioiello") accompagnati dal fisarmonicista Riccardo Sgorbini (foto di C. Gnoli)

A Pianello⁷²², nella val Tidone media, a Cicogni⁷²³ e in passato a Pecorara e a Poggio Moresco nella vicina val Tidoncello, l'arrivo della bella stagione viene invece celebrato la sera del 30 aprile e la giornata del 1° maggio, per annunciare l'arrivo del mese di maggio. Nella media val Trebbia e bassa val d'Aveto, il mese è personificato sia nell'attacco della canzone che nel nome della festa in un certo Carlin (o Calin) di Maggio, probabilmente deformazione dell'antica festa di Calendimaggio: una folta compagnia la sera del 30, dopo un saluto istituzionale davanti al municipio, percorre le vie di Marsaglia, e un'altra meno nota fa lo stesso nelle frazioni più alte di Castelcanafurone, Brugneto e Tornarezza⁷²⁴; negli ultimi anni sono stati riattivati

722 Vi suonò due volte per la *Galena griza* Giovanni Agnelli "u Canen" (B. Agnelli, intervista); vi sopravvive un cantamaggio in forma privata basato nella frazione di Trevozzo (La Galeina griza a Trevozzo, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/AJcX9LiTv5c, 2013-).

723 Sui monti di Piacenza, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/Kh9ftq_M1Ic 2012-.

724 Cantamaggio, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/vLAVaOQjxog 2010-.

anche il maggio delle frazioni di Coli⁷²⁵ e quello dei diversi nuclei che compongono Ozzola, che si tengono durante il giorno del primo maggio. Rispetto alla val Tidone, in questa zona la melodia presenta tratti dall'andamento assai più lento e antico, conforme al gusto locale del canto polifonico. Il testo, che forse integra diversi canti del passato, alterna la declamazione del risveglio della natura in un italiano piuttosto aulico con le concrete speranze di un'offerta da parte dei padroni di casa, formulate in un più familiare dialetto:

*Gh'è chì Carlin di maggio
con l'erba e con le foglie,
la rosa e la viola.
Maggio giocondo
rallegra tutto il mondo,
maggio di primavera!
Se non volete credere
che maggio l'è 'rivato
affacciatevi al balcone.*

*Ho sentì a tramescà:
a padrona la s'è levaa.
[R:] Bel oh vingh'obi maggio,
bel oh vingh'obi mag!
Ho sentì a möv a möv:
a padrona la porta j öv. [R]*

Guarda gli uccelli
che van per la riviera,
maggio di primavera.
I prati verdeggianti
per consolar gli amanti,
per consolar gli amanti.
E fateci del bene
se ne volete fare,
non possiam più cantare.



Carlin di Maggio a Marsaglia

725 Il maggio di Coli, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/cgDCHNjEnU 2011-.

*Tira fòra u pissadù,
dà da beiv ai sunadù [R],
tira fòra u bucalen,
dà da beiv ai cantaren [R]...⁷²⁶*

A Santa Maria di Bobbio la festa, uscita di recente dall'uso, ha assunto il nome di *Anè sarcà j öv* e nel Novecento è stata fatta coincidere con la festa dei coscritti. A Còlleri, Feligara, Brallo e dintorni si è cantato fino a tempi recenti in occasione della festa di Santa Croce, il 3 maggio⁷²⁷, versione cattolica del maggio pagano che accontentava anche il clero locale; l'uso è stato ripreso a Corbesassi dal 2011. In tutte queste località la partecipazione di un duo di piffero e fisarmonica, e talvolta di una musa, è la norma: abituali animatori di maggi sono stati in particolare i grandi pifferai delle valli piacentine come Giulitti, il Rosso e Bani e il fisarmonicista Franco.

Andavano nei paesi... Partivano, facevano il giro, tutti i paesi che erano qui intorno... *Cörsasi* [Corbesassi], Somegli, Bocco, Brallo, Pregola, poi andavano Pratalungo, non lo so giù non ci andavano tanto, forse di qua Collegio e la Pieve. Cantavano quando erano il tre, santa Croce, la notte... Cominciavano verso le quattro al mattino, stavano svegli tutta la notte, e poi cominciavano a girare, e l'ultimo noi qui [a Colleri], eravamo già in piedi... Prendevano le uova, quello che ci davano... Un pranzo facevano, poi se avanzavano qualche cosa bevevano. Facevano anche della pasta, maccheroni, ravioli e via, li adoperavano; se ce n'erano tanti facevano delle frittate, se c'erano le uova. E si ballava, cantava...⁷²⁸

726 "Ho sentito trafficare: | la padrona si è alzata, | bello oh venga maggio! | Ho sentito muoversi: | la padrona porta le uova... | Tira fuori il cannello [della botte di vino], | dai da bere ai suonatori, | tira fuori la brocca [anche: vaso da notte!], | dai da bere ai canterini"; cfr. l'opuscolo Comune di Corte Brugnatella, *Calendimaggio a Marsaglia e Brugnello*, a cura di Bruna Boccaccia, Pontegobbo, Bobbio 1995; Carlin di Maggio a Marsaglia, riprese di Alberto Gremmi, in You tube. Dove..., cit., youtu.be/edp-t3fDXP4 2012-.

727 Citelli - Grasso, *Canti e musiche...*, cit. Alcune strofe, simili a quelle in uso nei paesi vicini, recitavano: "*L'è rivaa* la Santa Croce | e l'erba coi fiori. | È arrivata una brinata | e l'erba se n'è andata. | È arrivata una rugiada | e l'erba l'è tornata. | *Oh in co' de l'orto* | *ghe canta* lo merlo. | E il primo *fiulin* che nasce | lo faremo frate. | *Oh in co' de l'orto* | *ghe canta* lo ciucco. | E il secondo *fiulin* che nasce | lo faremo duca. | *Oh in co' de l'orto* | *gh'è fiori* la rosa. | Se padron contento | mi farà d'entrare. | Morte alla volpe | *con tüti i vulpin*, | *viva la ciossa* | *con tüti i so pulin*." (Freddo, conv.).

728 I. Tagliani, parlando del padre Giulitti, cit.

Santa Croce era il 3 maggio. Santa Croce noi l'abbiam fatta a Corbesassi, e in quattro o cinque siam rimasti in una trattoria qui a Corbesassi, fino al mattino, poi al mattino c'erano le donne che andavano a munger le mucche e noi siamo andati a bere il latte. Poi abbiam fatto suonar le campane da festa, in grande, proprio questo Bellani Enrico [fisarmonicista] che lui lavorava un po' in chiesa come priore: lui ha suonato le campane, ma ha suonato per mezz'ora... Poi siam partiti, una squadra con i suonatori e compagnia bella giù a Ponti, quel paesino lì dove io son nato: e poi si faceva la festa là.⁷²⁹



Cantori del maggio delle frazioni di Coli, 1° maggio 2011; si notino la cesta per raccogliere le offerte e la divisa con tanto di sponsor locali sul cappello; alla fisarmonica Luciano Mulazzi (foto di C. Gnoli)

Canti del maggio erano diffusi probabilmente in molte altre località delle colline piacentine fino a pochi decenni fa, come si ricava anche dagli scritti di Ernesto Tammi e Carmen Artocchini. In epoca fascista il festeggiamento del primo maggio, in quanto festa operaia, era però stato vietato, e anche i pifferai si

⁷²⁹ Buscone, intervista.

ritrovarono sotto osservazione da parte dell'autorità:

Quando sono andati a suonare il Carlin di maggio, sopra Cerignale, a un bel momento arrivano i carabinieri, fanno smettere tutti e portano i suonatori alla caserma a Bobbio. «Perché avete suonato?» Ma mio papà [Giulitti] che *l'era inansi*: «Abbiam suonato perché ci han pagato, noi siamo suonatori», tira fuori la licenza: «siamo in regola, tutto a posto...» Ma loro aspettavano che dicesse «Abbiamo suonato perché era il primo maggio», perché non si poteva. Erano andati avanti un bel po' con quello. «È il mio lavoro...» Fino al punto che lui un bel momento dice col maresciallo «Abbiamo suonato perché *l'è un teron!*», e allora dentro in galera. Tre giorni.⁷³⁰

I maggi sono o erano diffusi anche a Santo Stefano d'Aveto e nelle adiacenti valli Nure, Ceno, Taro, Vara, Sturla. Comuni erano pure nel Chiavarese e nel Genovesato, dove oggi sono stati perlopiù cancellati dagli usi moderni: alcuni tentativi di ripresa sono stati effettuati con diverso successo a Leivi, Villagrande di Cichero, Busalla, Genova Quezzi. Dal 2003, in un fine-settimana successivo all'inizio di maggio, i gruppi di cantamaggio dell'Appennino ligure, lunigianese ed emiliano si riuniscono inoltre in una rassegna con sede itinerante, ma ripetutamente a Montereccio (MS), alla quale anche i canterini più tradizionali partecipano con impegno, contenti di incontrare i loro colleghi di altre valli.⁷³¹

Si giunge così alla notte più breve dell'anno, quella che precede il 24 giugno, simmetrica al Natale e dedicata ad una natività complementare: quella di san Giovanni Battista, il profeta che annuncia la venuta del Cristo, fra l'altro patrono di Genova e di riflesso di molte località dell'entroterra comprese Albera, Rovegno, Sant'Olcese e Cicagna. Durante questa notte è raccomandata la raccolta di erbe medicinali, compreso l'iperico o "erba di san Giovanni". È un altro momento dell'anno nel quale si usa accendere falò, come accade a Mongiardino e a Castiglione

730 G. Tagliani, cit.

731 *È arrivato il maggio bello: 1' rassegna gruppi del cantamaggio, Montereccio 2003*, CD, Stelevox, Mulazzo 2003.

di Montoggio al suono del locale piffero di Claudio Cacco⁷³².

Pochi giorni dopo, il 29, cade anche l'importante festività di San Pietro, titolare della cappella del monte Antola che nel corso del Novecento era presidiato da diverse abitazioni e rifugi, in particolare quello gestito dalla famiglia Musante: qui pifferai come il Pinolo e il Piansereju dovevano incontrarsi con i fisarmonicisti della prima ora saliti dall'Albora e dall'Alpe di Vobbia.

*Semmu partii da Zena
pe anàssene a San Pè,
semu arrivè insce l'Àntua
nujatri cazunè.
Cazunè, cazunè cantemmu
cantemmu insce l'erbètta,
sentì che bell'ajètta
che a ne rinfresca u cö!
E u munte d'Àntua
cumu l'è ertu:
u pa un dezertu
pe nujatri cazunè.⁷³³*

Come ricordano questo canto e la poesia già riportata, per San Pietro gruppi di gente usano salire alla vetta dai numerosi versanti: i più determinati già prima dell'alba, in tempo per vedere i "tre salti" che il sole compirebbe nascendo, proprio dalla direzione dell'altra vetta sacra dell'Alfeo, i cui profili per un momento sembrano nascondere il disco solare per poi farlo "rinascere". Tale diceria si carica di simboli se si considera il ricordo che la festa del monte in passato si celebrasse qualche giorno prima, per il solstizio di San Giovanni⁷³⁴, e la si confronta con quelle di altre regioni dove i tre salti sono quelli compiuti appunto dalla testa mozzata di

732 Paolo Ferrari, Il falò di San Giovanni Battista, in *Dove comincia l'Appennino*, appennino4p.it/falo 2007-; Il falò di San Giovanni, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/vJVWT6GK-eE 2011-.

733 "Siamo partiti da Genova | per andarcene a San Pietro, | siamo arrivati sull'Antola | noialtri alpeggiatori. | Alpeggiatori, cantiamo | cantiamo sull'erbetta, | sentite che bell'arietta | che ci rinfresca il cuore! | E il monte d'Antola | com'è alto, | sembra un deserto | per noi alpeggiatori!" (ascoltato spesso nei primi anni Settanta all'osteria di Eugenio Oberti "Genio" di Alpe di Vobbia e reinterpretato dal Gruppo di Ricerca Popolare di Busalla in *Balla ghidan*, CD, Voxi de Zena, 2000 c.).

734 Schiavi, cit.

san Giovanni, profeta tradizionalmente associato al Sole⁷³⁵; d'altronde anche nel Parmense si dice che all'alba di quel giorno il sole "balli" con un tremolio che festeggerebbe la ricorrenza del santo⁷³⁶.

Ritornano alla primavera le giovinette che lasciano, per riavere qualche mese di libertà, il servizio delle case di Genova e i robusti garzoni di ritorno dalle miniere in Sardegna o da lavori di opere pubbliche, festanti di rivedere dopo sette od otto mesi di assenza genitori, fratelli, fidanzate e di prender parte alle feste dei villaggi nativi le quali cominciano a succedersi l'una dopo l'altra con frequenza ed al loro arrivo le gole dei monti echeggiano dei loro canti gioiosi.⁷³⁷

Con l'estate i campi raggiungevano il culmine del ciclo produttivo, e gli abitanti dei paesi erano occupati nella raccolta, nella mietitura dei cereali e nel taglio dell'erba per mettere da parte il fieno per il bestiame. Forse per questo moltissime delle feste patronali dei paesi sono concentrate tra la fine di luglio e l'inizio di settembre, quando i lavori principali volgevano al termine e si poteva festeggiare il raccolto. Al termine del lavoro, reso più faticoso dal caldo, qualcuno usava cantare:

*E gh'emu e gran che pesa,
da laua nu tenemmu que!*⁷³⁸

La nostra festa, la nostra madonna prima la facevano a Campassi, la Madonna del Carmo la facevano a Campassi: il 16 di luglio, però poi l'ultima domenica di luglio, per il motivo che quando lavoravano avevano il grano, a Campassi tagliavano il fieno allora a quel momento lì, e noi c'avevamo il grano: allora l'abbiamo cambiata. Perché proprio la festa della Madonna da noi sarebbe l'Assunta, però da cent'anni oramai...⁷³⁹

735 Cattabiani, cit.

736 Per la precisione nelle Corti di Monchio (Giacomo Rozzi, La festa di San Giovanni e la "mbrenda ed San Gvan", *La piva dal carner*, n.s., 5: aprile 2014, p. 26-27).

737 Davide Bertolotti, *Viaggio nella Liguria marittima*, 3 v., tipografia Botta, Torino 1834.

738 "Abbiamo il grano che pesa [?], | di lavorare non abbiamo voglia!", strofa riferitaci durante la festa di Sant'Anna a Dova Superiore.

739 Un informatore di Vegni, conv.

Il canto e talvolta la musica strumentale e il ballo erano comuni anche sui pascoli, dove condurre e controllare le vacche era compito dei più giovani:

Andavamo da giovani, da dodici anni in su cominciavano a ballare... Alle volte con quelli lì [fisarmonicisti locali] noi andavamo al pascolo, e ballavamo su, in una bella piana.⁷⁴⁰

Le prime feste estive sono quelle della Madonna del Carmine (16 luglio, festeggiata a Cantalupo e Colleri), di San Giacomo (25 luglio, festeggiato a Cignolo e Pieve di Montarsolo) e di Sant'Anna madre di Maria (26, a Rocchetta, a Dova, a Cosola e alle soprastanti Capanne, a Corbesassi).

Seguono la Madonna della Neve (5 agosto), San Gaetano (il 7 agosto, titolare della chiesetta di Astrata), San Fermo (9 agosto, festeggiato alla cappella sull'omonimo valico, a Somegli e a Barostro), San Lorenzo (il 10, celebrato in molte località come Valformosa, Casale Staffora, Cabella, Cerignale, Campi, Bertone, Propata, Isola del Cantone), l'Assunzione di Maria (*l'Assunta*, il 15 agosto, con un'importante processione al santuario sulla vetta del monte Pénice e altre come quelle di Cegni, Cosola, Campassi e Vobbia), San Rocco protettore dei pellegrini, venerato diffusamente nei nostri paesi anche in relazione alle antiche vie di transito che li toccavano (il 16: festa a Feligara, Pregola con il Casone, Cencerate, Pej, Bruggi, Casella), San Bernardo, associato in epoca medievale ai commerci dei Templari (il 20, a Reneusi, Pizzonero, Donetta), San Bartolomeo (il 24, a Rondanina, Ottone, Suzzi e Bogli: a Suzzi si usava festeggiarlo il giorno stesso mentre nel vicino Bogli la domenica successiva, probabilmente con lo stesso prete e gli stessi suonatori), Nostra Signora della Guardia (il 29, a Pieve di Montarsolo, Crocefieschi, Ronco e al grande santuario che sovrasta Genova, replicato da chiese e cappelle sparse sul territorio come quella tra Carsi e Pentema).

⁷⁴⁰ Secondina Tambornini di Giarolo (1929-), intervista.



Processione con la statua di san Gaetano aperta dai suonatori Fabrizio Ferrari (piffero), Fabio Paveto (fisarmonica) e Marion Reinhard (fagotto), Astrata agosto 2015 (foto di Massimo Sorlino)

A settembre cadono ancora la natività di Maria (l'8, festeggiata a Cartasegna, Carrega, Montebruno e al santuario delle Tre Fontane sopra Montoggio dove si svolgeva un'altra importante fiera) e il giorno di San Michele (il 29, festeggiato a Zerba, Daglio e val Brevenna).

Talvolta si usava protrarre la festa per due giorni, dando al secondo il nome del diminutivo del santo del giorno precedente.

Le feste erano la gente che giravano per le case. La più classica era il giorno dopo della festa, che è la seconda domenica di agosto: *ar Maduniij*. *Maduniij* che era *Madunuj* delle volte, perché durava due giorni. Lì le feste erano organizzate dai coscritti dell'anno. Quelli che avevano vent'anni quell'anno organizzavano la festa. A luglio c'era la visita di leva, e c'era la

festa della leva, poi la festa [del paese] quell'anno lì la organizzavano i ragazzi, perché per prima cosa dovevano preparare anche il posto dove ballare, c'erano le piazze, andavano a tagliare le rame in giro... Là non era tanto sicuro perché era un'aia privata, in mezzo al paese; nei paesi dove c'è tanta gente... bastava che uno non era simpatico a una persona e diceva di no. Un anno quelli del paese in giù hanno fatto un ballo, quelli del paese in su hanno fatto un altro ballo... Poi venivano quelli di Cartasegna, quelli di Carrega... Daglio era un paese da feste, come gente era abbastanza allegra, era gente che piaceva cantare, piaceva andare all'osteria, piaceva stare in compagnia; invece forse a Cartasegna erano più chiusi...

Fino agli anni Sessanta erano i pifferi, poi dopo è cominciato già le pianole, le orchestre... Per carnevale veniva sempre il piffero, fisso. Poi allora si faceva il giorno della festa l'orchestra, o una fisarmonica e un saxofono, il giorno dopo i pifferi. Ma siamo arrivati fino al '70 poi dopo non ne parliamo più di feste, siamo stati quindic' anni che non ce n'erano. Poi abbiamo iniziato a fare San Michele con io, buonanima di Franco, buonanima di Gino... perché San Michele viene a settembre, a settembre c'è sempre l'apertura della caccia, allora alla vigilia dell'apertura Franco Chinotto e Gino [Aragone], uno suonava la fisarmonica e l'altro il piffero, dove c'è il bar sotto, e si faceva la serata, abbiám fatto due anni, tra amici. Poi abbiamo cominciato, l'abbiamo fatta nel *nijà*, abbiamo fatto una pista, quando c'era Ernesto e Dante...⁷⁴¹

C'era proprio la tradizione che durante l'estate le feste, in modo particolare patronali, di tutti i paesi venivano diciamo consacrate dai trasferimenti di tutte le altre frazioni: c'era la festa a Connio e tutti a Connio, la festa a Carrega tutti a Carrega, festa a Vegni tutti a Vegni, festa a Berga tutti a Berga, festa a Agneto tutti a Agneto, festa a Campassi tutti a Campassi. E poi comunque, al di là delle feste patronali delle varie frazioni del Comune di Carrega, si andava anche a Caprile, a Propata, *Montebrüñ*, all'Antola... Parliamo dell'inizio degli anni Settanta, in macchina; prima a piedi, coi muli... L'Antola era una tradizione... Si andava su a piedi con i cavalli bardati a festa...⁷⁴²

Un anno, quando io ero lì in albergo... Noi ballavamo sempre il giorno dopo San Rocco, *San Rucheij*: sarebbe il sedici, noi ballavamo il

741 Macchello di Daglio, conv.

742 Un cinquantenne di Vegni, conv.

diciassette, tutti gli anni. Allora diamo la parola *au Rnestu – me papà l'ea za mórtu – u Rnesto e Pinótu d'Muncravò*: abbiám detto *alura a San Ruchein* son venuti diversi anni, un anno per l'altro li accaparravamo... «Venite: *suma a póstu*». *U riva na smagna primma, u Rnestu u diza* che non viene: va a Fabbrica, ha dato la parola a Fabbrica. *Me fradé l'è partigu, u sa dov'è ndato? L'a fat gnè i piazzentein...* *Pinotu u l'ea* spiaciuto di questo fatto, *u diza* «*ma a suma za in paróla*, adesso dobbiamo andare a Fabbrica...» Pinotto solo non è venuto, volevamo i pifferi, avevamo già i manifesti... *J'uma vigh da fò i manifesti, mettere ch'u gh'era i piazzentein; rifarli!*... [I manifesti erano come quelli di adesso], precisi. Noi il nostro albergo si chiamava Miramonti... *A Turtóna i feimù fò*... Comunque ha trovato sti ragazzi lì *me fradé*. *I piazzentein* non avevano il suono *du Rnestu*, era tutta un'altra tonalità, però abbiamo fatto una serata che a Fabbrica non han fatto niente! Magari la gente *j'en curinzi*, capisce, anche quello...

E poi la festa, *a faimù nui sa festa lì*, perché lì sotto c'era un'altra locanda, quella costruzione arrivando lì che si vede, e lì ballavano il sedici e noi il diciassette... Guardi se fosse oggi la gente... nella sala che mangiavano facevamo ballare, *s'u fisa ancò* neanche... al mattino c'era una puzza in quella sala che *dueimo lavó* il pavimento *cua gumma*, pieno di gente eravamo che dovevano far colazione. Eppure erano tempi diversi, la gente si adattava, *l'ea* diverso. Ma mi ricordo quanta gente *ch'u gh'gniva*...

Alla Madonna [il 15 agosto] non si poteva ballare perché il prete non faceva la processione *s'a balaimu... a dueimu stò lì neb*. E il sedici dopo la processione, se no non potevi. [E nel resto dell'anno] altroché che c'erano feste. *Quand ch'u gh'ea* i matrimoni senz'altro, e *pö* magari l'ultimo dell'anno – ma l'ultimo dell'anno non era in voga come facciamo adesso i cenoni: guardi noi abbiamo incominciato tardi a fare i cenoni di Capodanno, i primi anni facevamo *nènta u cenone*, e *pö* facevamo *u cenone* ma non i pifferi, avevamo uno stereo che suonava, così. I pifferi *u gh'era 'na festa* a Carnevale *trei di: zöbbia grassa*, giovedì matto *nu u ciamemu a zöbbia grassa, e pö i di d'Carnevale*... E *Pasquëta, u lündes de Pasqua balaimu, del vóte s'u gh'era nènta i pifferi u gniva quello là, clarinëttu, quellu ad Cözra, Giuvanein: i rivè lì in sima dar mòntu, i s'sitè lì, mah al mòntu püsè zü, i fè na sunada*, lì nella Stalla ad esempio, a Stalla *d'Salogni, i s'sitè lì n' po'*, *i fè na sunada*, lì sentivamo... *J'era d'Cözra tüt dui*, come si chiamava: Luciano?⁷⁴³ *J'uma balò tantu* insieme a Luciano. [Le gighe non le facevano] col *clarinëttu*: polche, mazurche, valzer... *I gniva fej...* *al patron del Capanëtte*⁷⁴⁴,

743 Giovanni Burrone "Giuaney dei Clarinattu" (1905-1995) e Luciano Burrone (1926-2001) di Cosola; da Cosola a Bruggi si spostavano a piedi scavalcando le pendici del monte Ebro e scendendo sulle Stalle di Salogni, edifici isolati funzionali al pascolo estivo.

744 L'albergo delle Capannette di Pej, gestito da generazioni dalla famiglia Tambussi.

Tambussi... *u gniva chî balò*; c'era una bella ragazza, *i partivi i gnè chî*; e quello del Giovà, sa che il Giovà *u gh'era n'albergo*, che adesso è chiuso da anni... *tùta a vallata i gniva*.⁷⁴⁵

In molte di queste ricorrenze, come abbiamo visto essere consueto nella vita dei paesi, la celebrazione religiosa è seguita dalla musica tradizionale, spesso già durante il pomeriggio con un giro delle aie, seguito da una cena collettiva e da un ballo. Agosto, specialmente nella sua parte centrale, è perciò il mese più vivo anche per i paesi più alti rimasti quasi abbandonati nel corso dell'anno: approfittando anche della coincidenza con i periodi di ferie dal lavoro in città, vi salgono sia i proprietari di case che oggi i forestieri appassionati di musiche tradizionali, pronti ad alloggiare alla buona in camper, ex canoniche, agriturismi o alberghetti per potersi unire al clima semplice e rigenerante di queste giornate.

Le stagioni di raccolta non si esaurivano con i cereali, ma proseguivano nelle settimane successive a seconda dei prodotti del territorio, che richiamavano lavoratori e ballerini dalle zone vicine:

Nella val Brevenna... lì c'era un sacco di balli perché c'era tutti gli alberi di castagne: *belin*, quando c'era le castagnere era un ballare continuo. Dice Cicci, quello lì che c'ha dieci anni più di me, partivano a piedi a andare lì... Tutte 'ste ragazze per venti giorni-un mese erano lì a raccogliere castagne, no?! Quindi, *belin*, un assembramento di cinquanta-sessanta, duecento donne ouh!... Madonna, altro che balli! Che erano molto avversati da quelli che le facevano lavorare perché poi... [ride]. Le castagnere arrivavano dalla bassa valle: da Borghetto, da Persi tutti si ricordano che andavano a castagnare a Càmere: sempre da dove è più povero, no, o [da dove] in quel momento lì non c'era niente da fare, però

745 "Giunge la settimana precedente, ed Ernesto [Sala] dice... Mio fratello è partito [per cercare altri suonatori], sa dove è andato? Ha fatto venire i piacentini [forse Luigi Agnelli "il Rosso" di Costiere di Coli e Dante Tagliani di Feligara]... Dice «ma ci siamo già dati la parola... Abbiamo dovuto [ri]fare i manifesti, scrivere che c'erano i piacentini... La facevamo noi quella festa... Se ci fosse ancora... Se ballavamo... dovevamo restare al nostro posto eh!... Lo chiamavamo il giovedì grasso... Il lunedì di Pasqua ballavamo, talvolta se non c'erano i pifferi veniva clarinetto, quello di Cosola, Giovannino [Burrone]... Arrivavano in cima al monte, si sedevano lì, sul monte più in basso, facevano una suonata... Abbiamo ballato tanto... Veniva perfino il padrone delle Capannette [di Pej]... partivano e venivano qui... tutta la vallata ci veniva" (R. Tamburelli di Bruggi, cit.).

il tempo della castagna è un tempo che per la campagna c'è da seminare, ce n'è da fare... Attento che lì dicono "si è perso il piffero": è vero, magari alla festa grande, alla sagra del paese veniva l'orchestra, veniva qualcuno; ma poi sotto sotto il ballo lo comandava il piffero; guarda che lì fino agli anni Cinquanta matrimoni, quelle cose lì più [solenni]...⁷⁴⁶

Mentre il lavoro e la scuola richiamano a valle molti già da settembre, chi è già in pensione può permettersi di rimanere al paese più a lungo, tipicamente fino *ai Santi* – cioè alle ricorrenze di Ognissanti il 1° novembre e della commemorazione dei Defunti l'indomani – in modo da poter visitare e sistemare dignitosamente le tombe dei familiari. Poi anche molti anziani preferiscono scendere in città, per approfittare delle comodità degli appartamenti ed evitare i disagi delle fredde e corte giornate invernali, con le comunicazioni complicate dalla neve sulle strade. D'altronde l'11 novembre, giorno di san Martino, segna anche tradizionalmente la conclusione dei contratti di lavoro agrari, quando chi si era recato lontano da casa per fare il bracciante raccoglie le sue cose per il trasloco, che è detto infatti *sammartino* nella cultura contadina. Solo qualche paese interromperà il silenzio del tempo di Avvento per festeggiare patroni invernali⁷⁴⁷, come San Colombano (il 23 novembre a Bobbio, Corbesassi e Fego), Sant'Andrea (il 30 novembre a Salogni), San Nicola (il 6 dicembre a Pej) e Santa Lucia (il 13 dicembre a Colleri).

I suonatori continuano comunque a praticare gli strumenti anche durante l'inverno, e chi ne è capace si dedica alla laboriosa preparazione delle ance. Spesso ci si trova a suonare in casa dell'uno o dell'altro o in qualche trattoria. Dal 2000, sul modello di simili esperienze precedenti, è stato istituito anche un raduno annuale a cui sono invitati tutti i suonatori di tradizione: la *Curmà di pinfri* alle Capanne di Cosola, località molto centrale per le Quattro Province trovandosi sul confine tra

⁷⁴⁶ Guglielmo, conv.; le notizie di balli con i pifferi in val Brevenna provengono dal signor Navone (1949-) di Caserza; il nostro informatore ha sentito parlare anche di pifferai di Caprieto e Crocefieschi.

⁷⁴⁷ La ricorrenza di ciascun santo è normalmente fissata al giorno in cui egli, stando a quanto tramandato da storia e leggenda, sarebbe morto, perché nella logica cristiana la morte equivale all'accesso alla gloria dell'Aldilà ed è quindi motivo di festa.

Alessandrino e Piacentino e a poca distanza dal Pavese, già registrata sulle carte antiche come transito sulla Via del sale col nome di oratorio di Sant'Anna. Motivazione che spinge a parteciparvi buona parte (anche se mai la totalità) dei suonatori attivi è probabilmente l'idea di consolidare l'identità della tradizione a cui appartengono, ritrovandosi con numerosi colleghi in un momento – il tardo autunno – nel quale difficilmente capita di venir pagati per suonare altrove; il loro unico compenso infatti consiste qui nella cena, ch  la spesa per pagare tutti risulterebbe insostenibile per gli organizzatori (l'associazione Musa, la Pro loco di Cosola e il locale che ospita la serata). Il nome del raduno, "colmata dei pifferi", si riferisce ai pasti che sanciscono la conclusione del lavoro di una squadra di operai, come avviene dopo che si   posto il *curma*, la trave sommitale del tetto di una casa di nuova costruzione. Dopo una cena nelle sale dello storico albergo-ristorante della famiglia Callegari, le coppie di suonatori pi  e meno affermati cominciano ad alternarsi, suonando ciascuna per una quindicina di minuti dalle sedie poste sopra un tavolo in un angolo del salone maggiore, permettendo a chi lo desidera di ballare ininterrottamente dalle 21.30 alle 2 circa; altri nel frattempo preferiscono stare nelle sale adiacenti attorno a un tavolo o al bancone del bar per bere, parlare o formare sul momento squadre di cantori tradizionali o di trallalero.⁷⁴⁸

Gli eventi personali

Oltre alle celebrazioni previste dal calendario e ripetute ogni anno, le comunit  dei paesi partecipano agli eventi associati alle fasi della vita dei loro individui: battesimi, matrimoni, anniversari e compleanni, funerali.

⁷⁴⁸ A Curm  di pinfri, in *Dove comincia l'Appennino*, cit., appennino4p.it/curma 2004-; Curm  di pinfri. 1, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/wPKIWuPkqZY 2010-, Curm  di pinfri. 2, ibidem, youtu.be/G2e_Csmj2SM 2010-, Dimostrazione dell'esistenza delle Quattro Province, ibidem., youtu.be/PrFbiTVf2ek 2015-.

I compleanni vengono spesso festeggiati in gruppo, specialmente al compimento dei 50, 60, 70 o 75 anni quando vengono invitati ad una rimpatriata tutti i coetanei di un paese, che a suo tempo hanno frequentato insieme le scuole e insieme hanno risposto alla leva militare. Per questo essi si chiamano ancora tra di loro *coscritti*, e ciascuno dice di un coetaneo «è un mio coscritto» per tutto il corso della vita. Le rimpatriate dei coscritti si concretizzano generalmente in un lauto pranzo al ristorante, per il quale non di rado viene chiamata una coppia di piffero e fisarmonica pagata dai partecipanti, che incoraggerà i più vitali a qualche danza di coppia fra i tavoli.

La situazione ripete quella della vera coscrizione, al compimento della maggiore età. Quando vigeva la leva obbligatoria, introdotta da Napoleone e poi dai Savoia con l'unità d'Italia, era questo uno degli eventi sociali più importanti dell'intera vita, rito di passaggio⁷⁴⁹ all'età adulta attraverso l'iniziazione della dura vita di caserma (in alcuni periodi risparmiata a coloro che avessero tirato a sorte da un mazzetto i fili di paglia più lunghi). Nei paesi erano solitamente presenti diversi giovani per ciascuna classe. Prima di partire, costoro si incoraggiavano a vicenda con una festa a loro riservata, dalla quale raramente mancavano i suonatori. Sono ancora numerose sulle pareti delle case le foto di gruppo che ricordano quella giornata, con i ragazzi ventenni abbigliati in giacca e cappellino con il tricolore italiano, orgogliosamente in posa attorno a un duo di piffero e fisarmonica o a un fisarmonicista solista. Oggi che il servizio militare non è più obbligatorio la tradizione va mutando di significato, restando comunque associata all'acquisizione dei diritti dei maggiorenni. Nei paesi spopolati della montagna inoltre è ormai difficile trovare un numero significativo di ragazzi della stessa classe, e le feste si adattano, ad esempio unificando la celebrazione di un gruppo di coscritti anziani

749 Arnold van Gennep, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Milano 2012, ed. orig. Mouton, Paris-La Haie 1909.

con quella dei diciottenni⁷⁵⁰, o fondendo la festa della leva con quella dell'arrivo della primavera⁷⁵¹. Alla partenza dei soldati sono associati alcuni canti tuttora praticati in alta val Tidone:

Addio a tutti, addio alla compagnia,
se vado via un altr'anno ritornerò.
Ritorneremo stagion di primavera
con la bandiera, bandiera dei tre colori!
E la bandiera l'è bianca, rossa e verde,
la porteremo Romagnese val Tidon.⁷⁵²



Gruppo di coscritti con il pifferaio Aldo Giacobone e il fisarmonicista Mario Negro (archivio F. Paveto)

750 Così al ristorante di Menconico il 27 luglio 2012, con intervento del pifferaio Roberto Ferrari.

751 Come avvenuto a Santa Maria di Bobbio, dove sono stati i coscritti fino agli anni Novanta a *anè sarvà j òn* la sera del 30 aprile per tutte le numerose frazioni, accompagnati da pifferaio e fisarmonicista, e ad esprimersi nella danza giocosa del "leva-levon" (vedi oltre; Gnoli, *Se mi cantate la Galina griza*, cit.; cfr. la copertina della musicassetta Stefano Valla - Franco Guglielmetti, *Leva levon*, Robi droli, Casale Monferrato 1995).

752 La canzone di tono simile "*Oh stè a senti | questa canzone, | se la ve piazza | ve piazza 'l vin bon.* | Romagnese canta, | Romagnese bello | questo ritornello devi cantar: | la vita noi cantando la faremo ritornar! | La gioventù | non torna più, | se ritornerà | allora la si canterà. | Romagnese canta [ecc.]" secondo alcune testimonianze locali sarebbe invece stata scritta da due uomini di cognome Tidone che compirono una tournée presso gli emigrati italiani in America; la versione originale sarebbe peraltro quella di Colleri: "Colleri u canta...", che ha dato il nome al coro dei canterini locali; un altro adattamento è "Cìcogni che canta...". Il riutilizzo di moduli di una canzone adattati a nuovi contesti è comunque una caratteristica comune del canto popolare (Gnoli, *La ricombinazione...*, cit.)

Magari i coscritti, *quand ch'u gb'ea i coscritti piea i peinfri*, e ballavano, e *pö «l'è a sula di coscritti!»*... *La sula j ea* chi ordinava, gli altri *i duea mija balò*... Magari veniva a casa un militare, e *'lura «sula pa lo suldò!»* Magari un'altra ricorrenza... *summa, i la paghè. Mi sö pü cos'che* la pagavano allora, non mi ricordo neanche più cosa facevamo pagare l'ingresso – le donne no neh, pagavano gli uomini, le donne no. Eh *j ea bei mumentì*.⁷⁵³

Eravamo a Varzi, che c'eran le leve dei coscritti, noi quattro: loro due, io e Turiggia di Castello di Cerignale, Ertola Arturo si chiamava, è morto... E allora abbiám fatto le due pariglie... Giovanni andava con Ertola, con Arturo, e il Rosso veniva con me, quando avevan bisogno che li cercavano, specialmente all'epoca che i ragazzi andavano alla visita di leva: andavamo a Ottone, andavamo a Rivergaro, dove i coscritti andavano alla visita, in questa [zona] andavano a Bobbio e ci chiamavano a Bobbio, là verso Varzi andavano a Varzi. Eravamo a Varzi tutti e quattro con due squadre, allora i coscritti eran tanti, ogni paese si faceva la sua squadra. Io e il Rosso eravamo con la squadra di Cencerate... In piazza lì un casino di fisarmoniche, perché ogni paese aveva la squadra dei ragazzi e avevano un suonatore...

Una volta sempre col Rosso, sempre coi coscritti di Varzi siamo andati al Castellaro. Un ragazzo aveva la macchina, e noi con i coscritti a piedi, su per i vigneti, tutte le cantine si fermavano... Erano pieni... vino buono eh. Siamo arrivati là, siamo andati a cena, *a ne balava mija pü jün eb...* *balava al püblich* ma... Mai fatto una squadra compagna, mai fatto! Facevamo delle belle squadre anche a Ottone...⁷⁵⁴

Dino girava dappertutto: suonava, suonava. Noi quando abbiám fatto i coscritti del '30 ci ha fatto la canzone, lui:

Quanto il Trenta sarà congedato
con la sua ohi bella ritornerà
e se è sempre stata brava
col Centrotrenta sposterà

una cosa così, con l'aria di un'altra canzone che adesso non ricordo... Facevamo il pranzo, si faceva un pranzo come a uno spozalizio. Poi dopo alla sera si ballava. Ballavano quasi tutti, ma se uno non era capace non

753 "Quando c'erano i coscritti assoldavano i pifferi... Poi «È la sola dei coscritti!»... Non dovevano ballare... Allora «Sola per il soldato!»... Insomma, la pagavano. Non so più quanto... Erano bei momenti" (R. Tamburelli, cit.).

754 "Non ne ballava più nessuno" (Peveri, cit.). Nella registrazione non si distingue chiaramente se la squadra accompagnata dal Rosso fosse di Cencerate o di un altro paese.

ballava; ma poi il ballo era per tutti... Noi si andava alla visita a Varzi, poi si faceva il pranzo, si ballava e la giornata finiva così. Si prendeva la corriera per andar giù a Varzi – perché noi andavamo a Varzi.⁷⁵⁵

Anche altre celebrazioni sono associate a vicende personali, spesso avvenute durante il servizio militare che era l'unica occasione in cui gli uomini conoscevano località molto distanti dal paese. Durante la Prima guerra mondiale un abitante del Connio di Carrega fece voto, se fosse tornato a casa salvo, di organizzare a proprie spese una festa; come molti altri soldati, al termine del conflitto si trovò a rientrare a piedi attraverso una lunga marcia: arrivò in paese il giorno 20 agosto, e nacque così la Festa dei combattenti, che si celebra ogni anno in questa data.

A Carrega con Ernesto. Andavamo al Connio a suonare, andavamo a Gorreto a mangiare, perché i capifesta ci mandavano lì che lì c'era da mangiare. Ci portavano loro. Alpe... Il 20 di agosto lì facevano una festa, per i combattenti... Tutta gente brava, che aveva una cura per noi suonatori...⁷⁵⁶

I pinferi che venivano in qua tutti gli anni era al 27 giugno, la chiamavano la Festa dei Soldati, perché facevano la messa in chiesa per i caduti, facevano una bella funzione, allora cantavano, un coro meraviglioso per la chiesa, c'era il papà di mio marito, insomma era un paese ben sistemato, non come adesso. E allora facevano venivano venire questi pinferi al 28, e poi qua le donne di allora preparavano la cena, poi un posto da metterli a dormire perché venivano da lontano, a piedi...⁷⁵⁷

Ma le feste più coinvolgenti, più volentieri ricordate dall'intero paese e citate da numerose canzoni, come quella da cui è tratto il nostro titolo, erano quelle di matrimonio. Si trattava infatti di una rara opportunità per deviare dalle ripetitive consuetudini della vita contadina, dedicando una giornata a festeggiare con commozione e allegria allo stesso tempo due sposi, quasi sempre appartenenti

⁷⁵⁵ Buscone, cit., a proposito del pifferaio Dino Tornari.

⁷⁵⁶ D. Tagliani, cit.

⁷⁵⁷ Molinelli, cit.

entrambi a famiglie ben note. Il matrimonio si svolgeva con forme semplici ma molto sentite e partecipate.

Un uso diffuso e ricordato con affetto da molti testimoni era quello di accompagnare la sposa dalla porta della casa dei genitori fino alla chiesa insieme ai suonatori, che spesso percorrevano il tratto di strada camminando all'indietro, in modo da essere rivolti alla sposa in onore della quale suonavano e cantavano.

Suonavano ancora indietro, in retromarcia, girati verso gli sposi e c'era il corteo nuziale, dietro il matrimonio: musa e piffero suonavano, e quello della musa è inciampato, sai le strade erano un po' di sassi... È caduto sulla musa, però si è anche spelato tutto, sanguinava. E la musa siccome c'era caduto sopra è andata avanti per un po' a fare "œeb", la nota del bordone. Gli fa: «*Toz te: a n'pianz mija mi che son drucó, e ti t'sìguit a pianz!*»... Erano a Santa Margherita, un matrimonio a Santa Margherita.⁷⁵⁸

Ero una bambina piccolina e venivano a casa mia, perché io c'ho uno zio che suonava la fisarmonica... Era Bertorelli Alessandro. Invece il piffero veniva da Corbesassi... Perché allora non è che potessero suonare tutti i secondi che erano vicini di casa, ma da casa mia a là c'è un bel pezzo, non so se veniva a piedi o se veniva in bicicletta... penso di sì: *daa Scaparéna* poi andava a Carrobiolo, Menconico e venivano giù, perché da Montemartino è più lunga... Una volta c'era quelle stufe con due buchi, davanti c'era un pezzettino così di ferro: io mi sedevo lì davanti a loro e loro suonavano. E mi ricordo che suonavano *Pietro ritorna*, *Rosamunda* e una canzone che suonavano quando c'erano gli sposi: "Sposina | *salta fōra da l'üs d'in cà* | lascia i vis della *tö mama* | prendi i vis de tuo marito"... Però tutta la canzone non me la ricordo, era più lunga... A me piaceva da matti proprio a sentirli, mi volevano portare a dormire ma io non volevo andare, fino all'una-le due, finché loro provavano. Perché poi loro andavano a suonare per Carnevale in giro, nei festini in giro, e quando poi c'era 'sti spozalizi che suonavano più o meno quella. Perché questa sposina qui la prendevano da in casa, che usciva dalla casa, e suonavano 'st'affare lì, poi hanno suonato altre canzoni... Poi per la strada... poi, finito il pranzo, si andava a suonare, a ballare... Non erano né uno né l'altro che cantavano, però delle volte c'era anche qualche ragazzina che cantava dietro ai pifferi quella canzone lì della *Sposina*. Era bella, era

758 "Taci tu: non piango io che sono caduto, e tu continui a piangere!" (R. Ferrari, conv).

abbastanza lunga anche... Questa canzone qui io l'ho sentita da un paese vicino, che c'era lui, sarebbe stato il parente un po' di una mia zia e allora sono andata a vedere anch'io: c'era un chilometro, dal Bosco, per andar fino lì, perché se no non mi lasciavano andare da piccolina così. E allora 'sta ragazzina cantava 'sta cosa e loro suonavano tutti e due con 'sta musica, ma sembrava quasi che la cantassero con gli strumenti, tanto che suonavano bene; poi a quei tempi là forse sembra ancora migliore di adesso.⁷⁵⁹

Si tratta di un uso assai antico e radicato nella sensibilità della gente, tanto è vero che già alla visita pastorale del 1834 a Pregola si rimarcava che

il più grande abuso di questi paesi è di condurre la sposa sempre in giorno di festa, con disturbo della Dottrina Christiana, e della divozione, ed attenzione de fedeli, nell'essere li sposi accompagnati alla Messa da suonatori profani.⁷⁶⁰

In alta val di Taro si ricorda il racconto in versi di un matrimonio al suono della piva:

*Ai 17 j an fattu i spuzi:
se sentiva canti e vuzi
e in fondu a lu palassu
se sentiva in gran fracassu,
se sentiva jüna armunija,
j eran tütti in festerija.
Tra de turta e chizenotti
i cavavan che chi n'è 'nca cotti,
anch'i preti
an manxau troppu turta
e an bevüju tröppu vin
ch'i sen scurdai fin au matutin.
Quande i fun inte a riva
u gh'è crepà a piva
e quande i fun a Cazà*

759 Renza Bertorelli di Collegio trasferita a Voghera poi a Monleale (1936-), intervista con la collaborazione di Patrizia Bedini.

760 Archivio della Diocesi di Tortona in Debattisti, cit. L'uso era ancora comune negli anni Sessanta in alta val Tidone, come riportano Crevani - Crevani, cit., p. 84: "le usanze ... di fare accompagnare il corteo nuziale a suon di musica dai pifferai della montagna".

*a piva l'ea crepà
e i ne possun pü balà.
L'è satao fò u me Costantin
cu in scudelein pien de vin.⁷⁶¹*

Queste situazioni erano d'altronde pratica comune anche nel passato di altre regioni. Un quadro del genovese settecentesco Alessandro Magnasco ritrae un corteo nuziale con gli sposi a cavallo accompagnati da diversi strumenti⁷⁶². In Istria nel 1681 è riportato che per le nozze si danza

a suono di pifferi, di citara, di violino; e questi suonatori nell'andar et tornar dalla chiesa suonando precedono la sposa [...], nonché al banchetto nuziale [...] raccomandano la mancia suonatori che durante il star a tavola sempre suonano cantano

e ancora a metà del Novecento

all'alba del dì degli sponsali lo sposo con i suoi parenti e gli amici, preceduti da quattro suonatori – violino, trombetta, cornetta e contrabasso – s'incamminano verso la casa della sposa [...] Celebrato il matrimonio, tutta la commitiva si reca dalla chiesa in casa di qualche conoscente, che abbia una sala capace ove poter ballare. I suonatori si mettono sopra un podio formato coi cavalletti del letto e là, giù a tutto spiano, con motivi popolari adatti per il valzer, la polca, la mazurca, il settepassi ed il ballon.⁷⁶³

Al momento cruciale nella vita della sposa, sentito evidentemente come l'aspetto centrale della giornata, sono dedicati specifici canti monodici che venivano intonati da qualcuno dei presenti. Con l'avvento della fisarmonica, che a differenza di piffero e musa non richiede più l'impegno del fiato al suonatore, egli stesso

761 "Il giorno 17 hanno celebrato il matrimonio: | si udivano canti e voci | e in fondo al palazzo | si udiva un gran fracasso, | si sentiva un'armonia, | erano tutti in festa. | Fra torta [fritta?] e schiacciatine | le toglievano [dal forno] che non erano neanche cotte. | Anche i preti | hanno mangiato troppa torta | e hanno bevuto troppo vino | tanto che si sono perfino dimenticati di celebrare il mattutino. | Quando sono arrivati al dirupo | si è crepata la loro piva | e quando sono arrivati a Casale | la piva era crepata | e non hanno potuto più ballare. | È arrivato il mio Costantino | con una scodella piena di vino" (riferita da Antonio Bertolotti e riportata in Bellini, cit.).

762 Riprodotto in Giazotto, cit.

763 A Lovreč o San Lorenzo del Posenatico; la "trombetta" sarebbe il clarinetto (Marusic - Del Favero, cit.).

diventa libero di cantare mentre suona; in questo si rivelò particolarmente dotato il grande Siveron, molto apprezzato anche come canterino:

Allora: quella donna lì c'avrà cinquant'anni adesso: sua mamma, mi ricordo bene, che io ero piccolino ma ce l'ho impresso, si sposava... Quando si sposavano andavano in casa della sposa, mi ricordo ancora: lui [Jacmon] e Severino. Severino cantava molto bene! E cantava "Sposina, bella sposina..." ma io non la so più tutta... Fuori dalla casa venendo giù fino alla chiesa, tutto indietro eh, li accompagnavano. [...] Non cantavano sempre perché quella li ammazzava il fiato: in mezzo facevano [un certo valzer]. Lui suonava il piffero, e Siveron cantava [facendo la stessa melodia del piffero]. Poi riprendeva fiato, e ripartivano di nuovo. Nel tragitto da sopra la fontana fino in chiesa [camminando all']indietro.⁷⁶⁴

Quando s'è sposato lì a Fabbrica il compagno di Fittabile, Nibale... Suo papà ha preso la moglie a... la trattoria... Lunardi... E suo nonno faceva il carrettiere, e si fermava là, era un suo cliente che si fermava a dormire. Quando ha sposato la figlia, Donata si chiamava, ha invitato suo nonno. È andato a prendere la sposa, coi *peinfri* davanti: cantava e ballava, da in fondo al distributore, dove c'è il cantiere di Lerta, che era lì quella trattoria lì, fino alla chiesa. Da solo. E cantava, accompagnava i pifferi. Si chiamava *Ciüfleij*, Andrea, ma *il ciamèvan Ciüfleij*... C'era la sposa, i pifferi davanti, e lui davanti ancora ai pifferi. Cantava e ballava la giga venendo su per la strada. Eh ma era in gamba lui ballare, eh.⁷⁶⁵

Me papà quand ch'i nè pió spuze – allora quando si sposavano andava dalle spose, nel cortile ad esempio e *u cantè, s'l'asa sentì cantò: "Oh mia bella spozina | sórta da lì d'in cà, | lasa i vissi dela to mama | e pia sù cul del to marè..." a la sö fen a lì*, poi suonava... *alura pö cuminsè a sunada fórtà*... Ma mi ricordo quante spose che ho visto io. [Il piffero] era di moda *alura, l'era propi csi*, dopo il pranzo *pö i balè, i sunè*... Io mi ricordo che da piccolina andavo a dir le poesie agli sposi – andavo a scuola già eh; sa perché andavo? perché poi giravamo con un piattino, a *faimu sù* magari dieci centesimi – ma allora non avevamo niente noi, né da giocare né niente –; io ho detto tante poesie agli sposi che non le dico, fino a Salogni andavo

764 G. Tamburelli, cit.

765 Fittabile, cit., a proposito del ballerino Andrea Pelle "*Ciüfleij*" di Bruggi.

a dir la poesia.⁷⁶⁶

[La *Sposina* si cantava] quando era finito il pranzo. Perché allora si faceva il pranzo in casa dell[a] spos[a]; alla sera si andava in casa dell[o] spos[o], a mangiare il brodo o ravioli in brodo, tortellini o quello che c'era. Era una tradizione così. E loro cantavano la *Sposina* perché lei deve "lasciare i vizi della sua mamma e prende su i vizi del marito", hai capito? La tiravano fuori d'in casa, in poche parole, e si accompagnava a casa di lui... Il pranzo quando è finito, alle tre o alle quattro, dopo si riunivano ancora e facevano cantar la *Sposina* che la portava via dalla sua famiglia, in poche parole la spostava [nella sua nuova casa]... Noi qui essendo fra di noi più o meno, perché poi se anche la sposa venisse da Milano però la famiglia era di qui, pertanto... Eh ne ho viste delle spose io!⁷⁶⁷

Ero attaccata a mio papà, dove potevo arrivarci andavo. E quindi mi ricordo a Casanova Staffora, andavano a accompagnare una sposa: "Oh sposina bella sposina, | scendi giù..." vorrei saperla ancora meglio. Andava proprio a accompagnare le spose.⁷⁶⁸

*Ernesto, e Segno i fevu issi tute e feste: j han mnó ché tante spuze, e j n'han mnó vija anche... Priüma d'partì de in cà aa spuzza ch'andeva in ceza i suneva "Sorta föra da li in cà | oh sposiñ, bella sposina | sorta föra da li in cà", mi óua a cansonj la so pü tüta. Te ricórdi? Pö quand ch'i surtiva de in ceza i suneva l'atra... I nea pre a strã, u gh'ija tüte e su tãbre, che gh'ija di afari de mangiã... In ceza finiva tüit, u gh'ija tüte e bicijã da nà a mangiã, ognuno interno al proprio... ma però i feva tüta a sua tavolata, u gh'ija tüto: da beive, dei russi, dei bianchi, e pü bonj che óua... Perché u gh'ija serte done che... i feva a bicijata, niatri a ciamemu a bicijata ma i caceva... sea lì, i buvè e i mangè, tüti.*⁷⁶⁹

766 "Mio papà quando andava a prendere delle spose... Cantava, se l'avesse sentito cantare!... La so fino a quel punto, allora poi cominciava la suonata forte": ossia senza dubbio una sestrina o un valzer o un polca eseguita con il piffero (R. Tamburelli, figlia di Siveron, cit.).

767 Buscone, intervista.

768 G. Agosti parlando del padre Giuvanén, cit.

769 "Ernesto e Segno [Jacmon], le facevano loro tutte le feste: hanno accompagnato qui tante spose, e ne hanno anche accompagnato via [ad accasarsi in altri paesi]... Prima di partire da casa, alla sposa che andava in chiesa suonavano "Esci fuori di casa | oh sposina, bella sposina", io adesso la canzone non la so più tutta. Ti ricordi? Poi quando uscivano di chiesa gli suonavano l'altra... Andavano per strada, c'erano tutte le loro tavole, su cui c'erano cose da mangiare... In chiesa terminava tutto [le funzioni], c'erano tutte le bicchierate per andare a mangiare, ognuno nel suo... ma facevano tutta la loro tavolata, c'era tutto: da bere, rossi, bianchi, e più buoni di adesso... Perché c'erano certe donne che... facevano la bicchierata, noi la chiamavamo la bicchierata ma ci mettevano [anche altro], erano lì, bevevano e mangiavano, tutti"

[Giolitti] *l'ha fat tante sunè de spozi...* Aspettavano fuori dalla chiesa, poi li accompagnavano a casa, *i cumpagnèvon* dalla sposa... *I fev la Sposina*, quando dalla casa della sposa la portavano alla nuova casa del marito, *i canter* la *Sposina* allora... I due fisarmonica e piffero, in cerchio così, e andavano indietro eh, quando la cantavano, la gente ci correva a fianco.⁷⁷⁰



Matrimonio con Angelo Tagliani "Giulitti" al piffero e Dante Tagliani alla fisarmonica (archivio Debattisti)

Quello citato dai numerosi testimoni è lo stranot da sposi ricordato più diffusamente fra la val Curone e la val Avagnone⁷⁷¹:

(Armando Forlino di Giarolo, intervista).

770 "Ha fatto tante suonate da sposi... Li accompagnavano... Facevano... Cantavano" (G. Tagliani, cit.).

771 Era eseguito per esempio da Jacmon e a Barostro da Natale Zanardi "Padrasso" (Buscone, intervista). In val Trebbia invece non sembra fosse in uso: ai matrimoni con il pifferaio Giuvanen si cantava piuttosto "A quindici anni facevo l'amore, | a sedici anni ho trovato il marito..." (B. Agnelli, intervista).

Oh sposina bella sposina
vegna fòra da li d'in cà
e lascia i vissi della mamma
pija sù quel del to mari.
 Tutta la gente *corivan là,*
 e *corivan là*
 per veder la sposa...
Quand l'è staa in la prima cuntrada
la bella sposina si volta indré
 «addio gente, addio gente
 del mio *paez!*»
Quand l'è staa a metà cuntrada
 ...



Il sonoro di un quadro

Le versioni di questo canto documentate nella zona⁷⁷² comprendono anche una strofa, derivata dalla ballata *Sposa per forza* già diffusa in Piemonte⁷⁷³, che vede la sposa costretta a trasferirsi nell'ambiente ostile della montagna; spostato nelle Quattro Province, questo assume la funzione di una descrizione dell'impervio ma familiare paesaggio:

E andandu sù per quei muntagni
lé la bella si rivolta indré,
 e coi ginocchi la *tucava* terra
 con li occhi *la lu amira* il ciel.

L'antica ballata aveva un finale tragico, ma il gusto popolare l'ha evidentemente riutilizzata per il contesto del matrimonio, almeno teoricamente festoso, per descrivere le emozioni comunque forti della sposa. Un trasferimento dello stesso

772 Esecuzione di Maria Negro e Mafalda Negro registrata a Cosola nel 1982 da Maurizio Martinotti e ripubblicata in "Voci libere di Cosola", cit., come *Margherita de la Piev del Cairo*: in essa i *vissi* nuovi sono non soltanto quelli del marito ma anche quelli della *chignà* (cognata); esecuzione di Mario Brignoli registrata a Negruzzo nel 1988, in Citelli - Grasso, *Canti e musiche...*, cit. che si chiedono se le strofe della ballata siano state aggiunte a uno stranot originariamente consistente di una sola strofa. Inoltre la seconda strofa ha una melodia differente e potrebbe fungere da ritornello. La versione riportata è stata riferita da G. Tagliani, cit.

773 Oreste Marcoaldi, *Canti popolari inediti umbri, liguri, piceni, piemontesi, latini*, tipi del R.I. de' sordo-muti, Genova 1855; *Canti e racconti del popolo italiano. 1: Canti popolari monferrini*, raccolti ed annotati da Loescher, Torino 1870, n. 35; *Canti popolari del Piemonte*, pubblicati da Costantino Nigra, Loescher, Torino 1888, n. 37, p. 206-210; Paveto, conv.; Eleonora Cosmelli, conv.

genere è ricordato infatti al termine di matrimoni reali fra abitanti di paesi diversi, quando la sposa doveva spostarsi a piedi nel paese del marito:

Quando si è sposata mia zia Maria, hanno fatto il pranzo di nozze in casa ed ha cucinato la Gina di Miccio. Siccome lo sposo Rodolfo era un mulattiere molto conosciuto, da Bogli sono arrivati [a Cosola] a dorso di mulo molti suoi colleghi... Arrivata l'ora del ritorno i cosolani li hanno voluti riaccompagnare fino a casa. La sposa è stata fatta salire sulla mula di Silvio di Carrega che si chiamava Bionda. In quel momento si sono messi tutti a cantare *Le carrozze son già preparate*, facendo piangere la nonna e tutti i parenti, un po' per la commozione e un po' perché sapevano che la giovane andava a vivere in un paese ancora più povero di Cosola, dove non arrivava neanche la strada. Cantavano tutti, e molto bene, ed hanno continuato fino all'arrivo a Bogli... fino a che hanno sentito i canti e i suoni delle grillerie e allora è accorso lì tutto il paese, e sono cominciati i balli con piffero e fisarmonica fino a tarda notte.⁷⁷⁴

Sugli stessi temi sono tramandati verso la valle Staffora⁷⁷⁵ anche altri stranot (il primo, unitamente alla *Sposina*, è mantenuto oggi all'inizio del carnevale di Cegni per accogliere la maschera della Povera Donna che appunto va a sposarsi):

Quando la bella si marita
oggiñ ghe pianzan e u sö curin ghe rida:
oggiñ ghe pianzan ché lascia la sua ohi mamma,
*curin ghe rida perché la si cumpagna.*⁷⁷⁶

«*Che bela növa m'avì purtà*
 o bel faccìn d'amore?
 Dimmi *che növa m'hai purtà*
 che sei venuto a quest'ora...»
 «*E mi la növa che v'hö purtà*
 e mi non so se vi piacerà:
sun gnü a domandarvi
oh vui bella morettin
 se volete maridarvi.»

774 Zulema Negro, in Ferrari et al., *Chi nasce mula...*, cit., p. 29.

775 G. Tamburelli, cit.

776 "Gli occhietti le piangono perché lascia la sua mamma, | il cuoricino le ride perché prende un compagno."

«O maridarmi non so con chi
fortuna sia quella
ob vui bello morettin:
vi donerò l'anello.»⁷⁷⁷

Non tutti i pifferai usavano in realtà accompagnare la sposa fin da casa sua: altri come Carlon e Carlaja si facevano trovare direttamente fuori dalla chiesa, dove cominciavano a suonare all'uscita degli sposi dalla cerimonia, per accompagnarli fino alla casa dove si svolgeva il banchetto. Alla loro uscita, i festeggiati potevano essere salutati dal *Valzer degli sposi*, tuttora parte del repertorio dei pifferai. Come si è ricordato, il corteo matrimoniale preceduto dai due suonatori è immortalato nella tela *Speranze deluse* di Pellizza da Volpedo⁷⁷⁸.

Al banchetto, pifferaio e fisarmonicista potevano esibirsi in un'impegnativa suite della durata di almeno una decina di minuti, o anche assai di più, nota nelle alte valli Curone e Staffora come la *Levata di tavola* o il *Levar di tavola*. Essa comprende brani a tempo di valzer, polca, piana raccordati fra loro da passaggi più lenti e cadenzati con musiche specifiche⁷⁷⁹. Anche in questo caso, l'ideale era che alla fisarmonica ci fosse Severino Tamburelli:

Poi il bello, che adesso non c'è più nessuno che lo fa, dopo il pranzo, la *Levata di tavola*... era un qualcosa di spettacolo. Durava un po', non so dirti quanto ma durava un po'... Ma lì ci voleva Jacmon e Severino. E poi Severino non era tanto da ballo, era capace anche da ballo, era da gighe, da quelle cose lì, da levate. Prima che il piffero attaccasse lui c'aveva già...⁷⁸⁰

E allora la ricerca del pubblico la *Levata di tavola*, ma Jacmon ha sentito

777 "E io la notizia che sono venuto a portarvi | io non so se vi piacerà: | sono venuto a chiedervi...". Su questa forma musicale si veda il paragrafo *Stranot* nel capitolo *Le musiche e le danze*.

778 Il sonoro di un quadro, cit.

779 Una parte è eseguita da Stefano Valla e Daniele Scurati in *E prima di partire...*, CD, Buda, Paris 2001. Anche in Istria il suonatore di piva che accompagnava tradizionalmente l'uscita di casa della sposa, l'uscita dalla chiesa, il pranzo a casa della sposa, il trasferimento a casa dello sposo e il ballo finale, eseguiva un'apposito brano (*pjatanca*) prima che ciascuna portata arrivasse in tavola (Dlačić - Badurina, cit., p. 30).

780 G. Tamburelli, cit.

Sivirein suonare un po' più lontano, e c'ha detto «guardi, se andate a chiamare Sivirein la faccio, altrimenti non la faccio». [Sivirein] cantava e suonava bene. Han dovuto andare a prendere là Sivirein: «*va a far a Lvada di tavola!*»... Lui sapeva tutte le parole eh, c'aveva una voce...⁷⁸¹

[Si faceva] alla festa. «*Lévati di tavola, "tödö', tödö', tödötödöttödö"*», andiamo a festeggiare la sposa; il *Lévati di tavola* ballo non ce n'è *mija* eh... È lungo, tutto assieme, *tüiti i riturnel a cu modu ché*. Cantavano.⁷⁸²

Sebbene le pratiche delle feste di matrimonio siano oggi molto cambiate, sopravvive in alcuni paesi della montagna oltre che presso gli appassionati di queste musiche il gusto di far partecipare alla festa una coppia di suonatori. Significativo il caso di Casale Staffora dove dall'inizio degli anni Duemila sono stati celebrati ben quattro matrimoni con partecipazione di piffero e fisarmonica.

Dalle cerimonie funebri la musica tradizionale è oggi assente, in séguito alla separazione ormai invalsa fra l'ambito sacro e quello profano. Esistono però tracce di più antichi coinvolgimenti di pifferi o muse anche in questo contesto: si pensi alla notizia che la melodia della povera donna, nella fase lenta che accompagna la morte apparente del marito, derivasse da elementi di passate cerimonie funebri reali, nella stessa logica per cui la *Sposina* cantata per la finta sposa carnevalesca è la stessa che accompagnava le spose vere.

Hai visto il lupo

I racconti tramandati nei paesi in occasione delle veglie invernali nelle stalle presentano temi ricorrenti. Fra questi compaiono le esperienze avventurose o paurose di coloro che per lavoro dovevano allontanarsi dal paese. A Noceto di

781 A. Tamburelli, conv.

782 A. Sala, cit.

Vobbia, per esempio, si narra che *Toniu de Peu*, di ritorno dai boschi di Fossato lungo il torrente Fabio con una gran gerla di fieno sulle spalle, si imbatté in un enorme cane nero con occhi di fuoco (evidentemente un'incarnazione diabolica dell'immaginario collettivo) il quale tratteneva il suo carico; solo il suono delle campane del paese e la recita di un rosario riuscirono a ottenere l'allontanamento del misterioso essere, così che il contadino poté affrettarsi a far ritorno in paese⁷⁸³. Analogamente a Cosola in val Borbera si tramandano racconti di incontri, avvenuti oltre il familiare territorio prossimo al paese, con non ben definiti *maghi* dalle intenzioni ostili o con entità diaboliche, talvolta sotto le sembianze di animali domestici.

Oltre la soglia non vi è necessariamente l'ignoto, ma un'esperienza diversa, un grado di cultura e familiarità inferiore, magari anche di poco, ma sufficiente per attivare dei processi immaginali atti a colmare un divario, o ad esprimerlo simbolicamente al fine di espellere il potenziale rischio.⁷⁸⁴

L'attraversamento di luoghi meno familiari, seppur conosciuti, si verificava tutte le volte che occorreva spostarsi da un paese all'altro con un itinerario a piedi di qualche ora. Nel territorio delle Quattro Province questi tragitti comprendevano spesso il valico del crinale tra una valle e l'altra: il tratto intermedio, lontano sia dal paese di partenza che da quello di destinazione, risultava allora quello più selvaggio ed insidioso.

Rappresentazione classica dei pericoli della natura, che di fatto potevano consistere anche in una banale caduta o nell'impossibilità di proseguire a causa della neve e del freddo, sono i lupi: animali effettivamente presenti sui nostri monti⁷⁸⁵, che

783 M. Ratto - Schiavi, cit., p. 222-223.

784 P. Ferrari in Balma et al., *Noi cantiamo...*, cit., p. 86.

785 Le Filze criminali del castello di Torriglia ne citano la presenza in documenti del 1675, 1870, 1885, 1890, 1909 (Casale, *La magnifica...*, p. 122). Si estinsero del tutto o quasi dalle Quattro Province solo alla metà del Novecento per effetto della persecuzione umana, per ritornarvi spontaneamente pochi decenni dopo quando, con lo spopolamento, pascoli e campi hanno ceduto spazio ai boschi. È un'altra leggenda dei nostri giorni, molto diffusa e anch'essa significativa sul piano antropologico, che essi siano stati introdotti

nei fatti difficilmente osano attaccare l'uomo, quanto piuttosto i suoi vitelli o le sue pecore. Tuttavia all'inizio dell'Ottocento, in particolare negli anni 1815 e 1816, un periodo di clima molto rigido combinato con l'espansione della popolazione sui monti aumentò la frequenza con cui i lupi scesero verso i paesi e incontrarono e attaccarono uomini, specialmente bambini. Alcuni episodi sono ricordati anche per l'alta val d'Aveto.⁷⁸⁶ Nei racconti i lupi si colorano di tonalità ostili e diventano talvolta l'incarnazione stessa del male⁷⁸⁷. Uno di essi vede infatti lo scontro fra un paesano intento a rientrare di notte con l'aiuto della luce della luna, il giorno di Pasqua del 1830, dal lavoro stagionale in Maremma verso il suo paese nei pressi di Fontanigorda, e un branco di lupi affamati presso il crinale fra val d'Aveto e val Trebbia: allertati dal rumore dei suoi passi sulla neve questi sembrano disporsi a semicerchio per aspettarlo al varco; l'uomo getta loro dei pezzi di pane che ha con sé (un dettaglio presente in molti analoghi racconti liguri⁷⁸⁸), ma questi non bastano a calmare la loro fame; non trovando la palla di piombo con cui caricare il suo fucile, vi infila il rosario di grani di legno che si ritrova in tasca e spara quello contro il lupo più minaccioso. Lo spavento e forse il potere buono del rosario inducono anche gli altri lupi ad un'insperata ritirata⁷⁸⁹.

Se in questa versione del racconto il pericolo malvagio è sconfitto grazie ad un oggetto sacro della tradizione cristiana, ne esiste però un equivalente in cui a fungere da oggetto magico è proprio una musa o un piffero, accreditato di un potere positivo forse da più antiche tradizioni pagane. In effetti in tutta Europa, e fin

da non ben specificati ambientalisti, addirittura paracadutandoli da elicotteri.

786 Paolo Giardelli, *La paura: lupi, licantropi, streghe, spettri, fantasmi*, Pentagora, Savona 2014, p. 75-76, su testimonianze di Sandro Sbarbaro.

787 Paolo Ferrari, L'armonizzazione rituale del selvatico: il lupo, l'orso, il *sarvego* nelle ritualità tradizionali di Alpi e Appennino, in *Dove comincia l'Appennino*, appennino4p.it/selvatico 2016-.

788 Giardelli, *La paura*, cit., p. 80, che riporta racconti di Pigna (IM), Realdo (IM), Perallo (IM) e Pòntori di Statale (GE): in questi ultimi due il pane è sostituito rispettivamente da fichi secchi e castagnaccio. In una versione che abbiamo raccolto a Barchi ed era narrata anche a Pizzonero, il lupo viene allontanato colpendolo in un occhio con un pezzo di pane modellato a punta (Rodolfo Chierico, conv.).

789 Maurizio Benazzi, Una storia di uomini e lupi, in *Alta val Trebbia. La vostra valle. Articoli e racconti*, a cura di Marco Gallione, altavaltrebbia.net, 2009-.

dall'Antichità, sono riportati racconti di incontri fra lupi e suonatori – di violino o altri strumenti, ma più spesso di cornamuse –, nei quali l'utilizzo dello strumento li salva da situazioni disperate; in una versione di Andorra, commemorata anche da un francobollo, la cornamusa si impiglia tra i rami dove il suonatore si è rifugiato, e quando questi cerca di liberarla emette da sola un suono strano che allontana i lupi⁷⁹⁰.

In questi contesti, la pelle della capra di cui è fatto l'otre sembra rappresentare un potere naturale contrapposto a quello del lupo, suo predatore⁷⁹¹. Ad essere coinvolti sono specialmente i grandi maestri dell'Ottocento, periodo nel quale era ben viva la memoria dei numerosi scontri verificatisi, come si è visto, all'inizio di quel secolo. Lo scenario vede sempre il protagonista di ritorno al proprio paese da uno specifico paese delle vicinanze, dove si è recato a suonare, sempre collocato in modo tale che per



il trasferimento occorra varcare un crinale: il Draghino avrebbe infatti incontrato i lupi tornando da Bertone a Suzzi, il Pinollu tornando da Suzzi a Caffarena, il Piscajelu da Vallenzona a Dova, il Brigiotto da Negruzzo a Bruggi, il Creidöra tornando a Caldirola, Jacmon tornando da Bruggi a Cegni⁷⁹².

In tutti i casi, i lupi insidiano il suonatore costringendolo a cercare rifugio in cima a un albero; solo il suono della musa o del piffero, che qui svolge la parte salvifica di oggetto buono, riesce ad allontanare i lupi e permettere al suonatore di

790 Ignacio Navarro, blog, ignacionavarro.blogia.com, riportato da Celedonio García, celedoniogarcia.blogspot.com, 26 ottobre 2007, segnalato da F. Paveto; a causa dell'incidente il *buner* (suonatore di buna) proveniente da Ordino arriverà in ritardo al paese di Canillo, dove era stato chiamato a suonare.

791 Jean-Louis Le Quellec, *Le loup et la musique*, in *L'homme, l'animal et la musique*, a cura di Jacques Coget, FAMDT, Parthenay 1994, p. 58-71.

792 Gnoli - Paveto, *U messié Draghin*, cit.

liberarsi. Nel far ritorno al paese il suonatore esprime il proprio sollievo suonando, un gesto che sembra ricordare l'antico uso di suonare festosamente le cornamuse al ritorno da una battaglia vittoriosa (o di non suonarle, tenendosi quindi "le pive nel sacco", in caso di sconfitta).

A questo racconto si può associare anche l'interrogativo «Hai visto il lupo?!» con cui la gente apostrofa un suonatore di ritorno a casa⁷⁹³, adottando un'espressione popolare scherzosa che veniva rivolta anche a chi avesse la voce roca o non parlasse più, e sembrasse quindi spaventato⁷⁹⁴.

Mi dicevano che quel Pinolu là aveva sposato una di Suzzi, un paese dietro al monte di Alpe. Poi a una festa, ma era nella stagione che le giornate erano un po' corte, non so se l'hanno accordato per suonare, o se era una festa che è andato a trovare i suoi là, poi si è portato questo pinfero perché ha detto «se vado là poi mi fanno suonare»... Sì, a Suzzi ce n'era uno che suonava il piffero. Adesso non c'è più nessuno. Ci vanno un po' d'estate ma... Conclusione, che poi hanno ballato fino a una certa ora di notte, poi questo Pinolu voleva partire e venire a casa, perché c'era la luna... Ma i suoi parenti non hanno voluto e c'han sgridato; *«in toccu de létu u gh'è, da durmì... dormi un po'»*; e l'han fatto *mangià un po' lì, po u l'è andà a durmì*.

L'indumanj matinj quandu l'è stó sciù i gh'anj [do] inj po de culasiuj, poi prima che partire la padrona li c'aveva un po' di quei pani che facevano, ché c'avevano il forno a quei tempi no, quei pani un po' belli grossi rotondi: ce n'ha fasciato su uno, un po' di carta, e ce l'ha infilato dentro qui nella giacca alla cacciatora, come diciamo. Ci ha detto che lui non lo voleva, ma ce l'ha fatto prendere: «il viaggio è lungo» dice, «a farla a piedi di qui andare a Caffarena c'è un bel pezzo», perché devi traversare il monte Carmo, laggiù 'n fondo eh, e poi salire su alle Capanne di Carega, e venire avanti. Conclusione che c'ha dato questo pane, poi è partito e è venuto su.

Quando è stato su per il monte, ma era già avanti un bel pezzo, era

793 Rivolto dalla gente di Cegni a Giacomo Sala "Jacmon", e ripreso nel titolo della musicassetta dei "Suonatori delle Quattro Province", *Eiv vüstu u luvvu?*, Robi Droli, San Germano di Casale Monferrato 1988.

794 "E-t' vist al luv?" (Ernesto Tammi, La zoologia nei proverbi e modi di dire piacentini, *Lares*, luglio-dicembre 1954, p. 113-137, ripubblicato in *Studi...*, cit., p. 225-268: cfr. p. 264); "taci, o chiamo il lupo per farti stare zitto!" (C. Rossi, *Superstizioni e pregiudizj ossia Veglie contadinesche*, esposte da R.C. farmacista a Varese Ligure, Milano 1874, p. 212, 322-323, citato in Giardelli, *La paura*, cit., p. 78).

in una posizione che non era in vista in un paese né di qui né di là, o se di là era lontano insomma. Sì dalle Capanne, da quei paraggi lì. *U pö esce stó là sù aa colla, ch'u gh'è quellu tucchetu de stra...* Conclusione, che a un certo momento si accorge che ce l'ha il lupo dietro un pezzo. Allora s'ha tirato fuori questo pane e il coltello della tasca, e quando ci è arrivato lì vicino ci ha tagliato una bella fetta di pane e ce l'ha tirato più lontano che poteva. Ma questo lupo si vede che aveva fame: quattro salti, l'ha abbrancato, se l'è mangiato subito, e torna 'ndietro. C'ha tagliato un'altra fetta, ce l'ha tirato più lontano che poteva ma il pane è leggero, non va tanto come una pietra. S'ha preso l'altro e se l'ha mangiato e ritorna 'ndietro. Eh, prima là non lo voleva... Poi ce n'ha tagliato un'altra fetta, però se n'ha tenuto un pezzetto per lui, ha detto «prima di morire se mai ci dò anche questo ma...»

C'ha tirato l'ultimo pezzo che aveva da tirarci, ma intanto s'era avvicinato lì che c'era un cespuglio di faggi, e c'è saltato in mezzo, ce n'era qualcheduno con un rametto... È andato su un pezzetto su 'n questi faggi. È stato su un momento ma poi si gira freddo: là su in cima al monte... Era di mattina ma la temperatura lassù è un po' diversa.

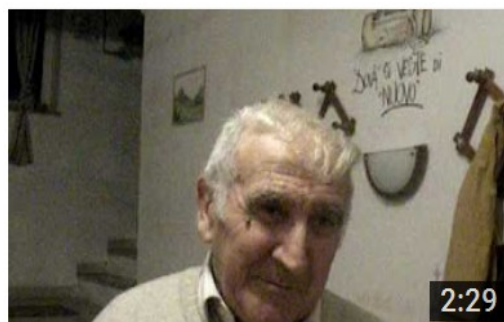
Allora ha detto «ah, porco cane, *se sun destinó da mujì muijó, ma – dice – priüma de mujì vöggiu fa ancù na sünada cun u me pinfiettu che c'ho*». Lo tira fuori, lo mette 'n ordine, e si mette a suonare. Questo lupo quando ha sentito fischiare, il lupo è partito con una velocità che andava che faceva...!

Quando ha visto così, allora è sceso, e ha sempre suonato eh, è partito de lassù dove era ed è andato fino laggiù al paese... Che poi fuori del paese c'era un altro uomo che era un pochino più giovane di quello là ma non di tanto: lo aspetta lì che viene, e ci dice «*oh Pinolu, ma ti te söni tutto il tempo de a strada?!*» [ridacchia]. *U s'ha fermó e u gh'a dittu: «Eh, posso sönate...» A u ghe cunta a faccenda cume l'è. «Eh alua söna...»*. E insomma è stato salvo per quello motivo lì.

La raccontavano i vecchi, poi l'ha detto lì a casa, aveva l'osteria e... [la voce si è diffusa].⁷⁹⁵

795 "«Un minimo di letto per dormire c'è, resta a dormire»... Quando si è alzato gli hanno dato qualcosa per colazione... Può essere stato lassù al valico, dove c'è quel pezzetto di strada [infossato]... «Se sono destinato a morire morirò, ma prima di morire voglio fare ancora una suonata con il mio pifferino che ho con me»... «O Pinolo, ma suoni per tutto il tempo che fai la strada?!» Si è fermato e gli ha detto: «Eh, posso suonarti...» Gli racconta la storia com'è. «Eh allora suona»" (A. Fraguglia con sua moglie Caterina Poggio, intervista). Notevole il dettaglio realistico che prima di suonare il pifferaio abbia dovuto "mettere in ordine" il proprio strumento, inserendovi la bocchetta, controllando la cera ecc. Lino Fraguglia riconosce che "*u Delmu de Cravi u l'éa* molto antico come uomo, era molto saggio". L'incontro coi lupi tornando da Suzzi a Caffarena è stato raccontato anche da Attilio Fraguglia di Caffarena (conv.), da Maria Fraguglia (Thomas Zanardi, conv.), da Italo Cavagnaro e Maria Fraguglia (cit., compresi i dettagli di Suzzi

È difficile valutare quanta parte del racconto si sia trasmessa da un paese all'altro attraverso la cultura orale, con il patrimonio di storie mitiche e al contempo educative raccontate durante le veglie comunitarie invernali nelle stalle, e quanto vi abbiano potuto contribuire i suonatori stessi avendola appresa da un loro collega e maestro, e più consapevolmente l'abbiano attribuita a loro stessi nel riferirne ai propri compaesani, con l'intenzione di accrescere il fascino della propria figura: ché evidentemente l'unico testimone del presunto incontro sarebbe il suonatore stesso, e quindi è lui che avrebbe dovuto raccontarlo per primo ad altri. Di sicuro, seppure l'incontro più o meno ravvicinato con dei lupi in quei luoghi sia ecologicamente plausibile (e avviene ancora: Stefano Valla si imbattè in un lupo transitando in auto d'inverno a monte di Pianostano, e Danilo Carniglia li ha visti dall'auto in più di un'occasione in val Curone e val Borbera),



La musa e i lupi

il suo arricchimento con i particolari avventurosi è ricco di significati analizzabili con i metodi dell'antropologia culturale.

A questo proposito un elemento interessante è la coincidenza dell'avvenimento con date significative del calendario rituale, come la Pasqua nella versione con il rosario riportata prima o la transizione tra Carnevale – tempo profano per eccellenza – e Quaresima – tempo sacro – in quella seguente, attribuita al musista Piscajelu:

A Vallenzona era andato a suonare. Poi nel ritorno quando è arrivato là su sotto San Fermo c'è una piana, la chiamiamo i Pre Galli. Lì... s'è accorto che lassù i lupi stavano giocando fra loro, si rincorrevano. Ma la neve un po' lo reggeva e un po' invece *se rumpija* sotto, e allora *a scrüscija* come si dice, sai: faceva quel rumore classico; lui cercava di stare leggero

e del pane); secondo quest'ultima, cui lo raccontava nitidamente la nonna Santina, l'aneddoto è reale a dispetto dei casi simili di altri paesi riferiti come leggenda in Ferrari et al., *Chi nasce mulo...*, cit.

sulla neve per fare che non facesse quel rumore lì, ciononostante ha tentato tanto ma poi i lupi l'hanno sentito. E sentendo sono rincorsi giù per aggredirlo. Poi ha fatto tutto quello che ha potuto che è arrivato fin sopra la chiesa. C'era un albero di pero. È riuscito ad aggrapparsi a quest'albero per rampicarsi su. Dicevano i nostri vecchi che *u luvu* ha fatto ancora in tempo a prenderlo per la scarpa, ma la scarpa s'è staccata, va be'... Arricchivano i particolari. Comunque questi lupi guarda quant'era improbabile 'sta faccenda, no, che si son messi ad azzannare questo albero per farlo cadere.

Questo Pescajelu, che era il padre di questo Pescajelu che parlano, ha detto «qui non ce la faccio più: mi fanno cadere dall'albero e mi mangiano». L'unica cosa che aveva dietro era la musa, e dice «suonerò ancora la musa per l'ultima volta come un ultimo addio». S'è messo a suonare la musa e questi lupi sentendo questo suono son partiti che se l'han data a gambe.

Lui ha continuato a suonare finché è arrivato al paese. Ed era Carnevale: il giorno dopo, guai, a mezzanotte suonava la campana e non si poteva più suonare. Quando è arrivato al paese si sono alzati, questa gente di qua, *an di* «ma sei scemo a suonare che l'é Quaresima?!», e ci ha raccontato la storia che si è salvato: grazie a questa musa si è salvato dai lupi.⁷⁹⁶

Il suonatore ha qui la parte dell'eroe positivo e il suo strumento ha poteri buoni, a differenza di quanto si insinuava a proposito del piffero del Draghino: questi, processato davanti al vescovo di Bobbio, avrebbe dovuto infatti dimostrare la natura artigianale e non demoniaca del suo strumento costruendone uno pubblicamente, prova che lo scagionerà dall'accusa di stregoneria. Anch'egli è protagonista di una versione della storia dell'incontro coi lupi:

Raccontavano quando è andato a suonare *a Bertouj*, che *pö l'è vegniuu sù e quandu l'è rivó sù intee monte* c'era dei lupi che erano affamati. E lui va, va, va ma ce li aveva dietro. È andato in cima a una pianta, ha detto «*nsüma de na pianta ghe vegnian no*». Erano in fondo a questa pianta, stavano lì perché il branco si vede che era affamato. Allora ha detto «andare giù di qua è la morte sicura. Faccio le mie ultime suonate» perché non andavano via... E si è messo a suonare questo piffero di nuovo, in cima a

⁷⁹⁶ Ratto, cit.; in una precedente intervista dello stesso, l'albero è ricordato come un *grafium*, varietà di ciliegio, invece che un pero.

'sta pianta. E quelli si son messi prima un po'... poi a ululare e han cominciato a scappare. Allora, *belij*, aumenta! [ride], ha aumentato il suono, e se ne sono andati, e allora aveva fatto questa canzone che «*quandu l'éa süir mont'Arfé | pòvero Draghiŋ ghe mancava u cö*», perché camminava... Queste cose me le raccontavano ancora che io avevo già vent'anni o più.⁷⁹⁷

797 "A Bertone, poi è salito e quando è arrivato su nel monte [Alfeo]... «In cima a un albero non ci verranno»; si noti la negazione con *-no*, di influenza lombarda probabilmente legata alla frequentazione stagionale del Milanese da questi paesi, pur così vicini a Genova (G. Toscanini, cit.).

Gli strumenti

Ö trovò un om che lü u tucava u soj

Le ance

Gli strumenti più caratteristici e specifici della tradizione delle Quattro Province sono dunque un oboe, il piffero, e una cornamusa, la *musa*. Come si è visto, oboi e cornamuse sono strumenti di origini antichissime e di vasta diffusione in buona parte del Vecchio Mondo⁷⁹⁸. Sono parenti fra loro, avendo in comune la produzione del suono mediante un'ancia che entra in vibrazione quando è attraversata dall'aria immessa dal suonatore; le note sono poi modulate attraverso i fori praticati lungo una canna di legno e controllati dalle dita.

L'ancia consiste in una linguetta che si ottiene tradizionalmente con materiali vegetali, sebbene oggi per altri strumenti ne vengano prodotte anche in plastica. Le ance *semplici* consistono in una sola lamella vibrante, che nella forma più elementare può essere ricavata incidendo lateralmente un fusto di canna, che funge poi esso stesso da tubo sonoro (come nelle *launeddas sarde*), o che altrimenti può essere staccata e inserita in un tubo in legno: gli strumenti così ottenuti si denominano in generale *clarinetti*. Le ance *doppie* sono invece ottenute piegando in due la lamella concava di canna e facendone aderire i bordi, quindi tagliando via la piegatura in modo che l'insieme formi una sorta di galleria schiacciata, attraverso la quale il fiato passa mettendo in vibrazione entrambi i lati: i tubi in cui tali ance sono inserite si denominano in generale *oboi*. A differenza di quella dei clarinetti, la cavità interna degli oboi è in genere scavata in forma conica, in modo che l'aria nel procedere dall'ancia verso l'uscita dello strumento incontri uno spazio crescente. Un terzo tipo di ance, dette *libere*, è costituito da una lamella attaccata al supporto solo a un'estremità, e per il resto lasciata vibrare liberamente nello spazio: esse sono usate per produrre il suono in strumenti come le fisarmoniche e le armoniche a bocca.

⁷⁹⁸ Curt Sachs, *The history of musical instruments*, Norton, New York 1940, trad. it. *Storia degli strumenti musicali*, Mondadori, Milano 1980; Anthony Baines, *Musical instruments through the ages*, Penguin, Harmondsworth 1969, trad. it. *Storia degli strumenti musicali*, Rizzoli, Milano 1983; id., *Woodwind instruments and their history*, 3a ed., Faber and Faber, London 1977; id., *Bagpipes*, 3a ed. Pitt Rivers Museum, Oxford 1995.

Nel caso degli oboi popolari, il materiale usato per l'ancia è un fusto di canna della specie *Arundo donax*, che ci si può procurare fra la vegetazione di aree umide adatte, ad esempio vicino a un torrente. È impiegata spesso negli orti quale sostegno per piante come i fagioli, e nel Genovesato non è difficile trovarne, come testimoniano i toponimi di Canneto Pavese, di Canneto frazione di Gorreto in val Trebbia, delle vie di Canneto il Lungo e Canneto il Curto nel centro di Genova, appena fuori dalle antiche mura, o del quartiere di San Pier di Canne a Chiavari. Abbastanza comune in pianura e in collina, non riesce però a crescere alle alte quote dove hanno abitato i più importanti pifferai, e per questo qualche suonatore che si spostava poco poteva accontentarsi di altri vegetali flessibili⁷⁹⁹. Inoltre, non tutte le canne sono adatte: la tensione migliore della fibra si trova in quelle cresciute su terreno più sabbioso e magro. Per procurarsene di adatte Ernesto Sala scendeva in un punto della media valle Staffora, oppure andava fino alla Riviera di Levante sulle alture sopra Moneglia, e preferiva che fossero tagliate in gennaio con luna calante; una volta raccolta, la canna deve restare a stagionare per almeno un anno⁸⁰⁰. Sono note poi la qualità delle canne e l'abilità dei costruttori di ance della valle del Var, in Provenza, dove si sono sviluppate manifatture specializzate che oggi esportano per musicisti di tutto il mondo⁸⁰¹.

Nei dialetti liguri l'ancia si dice *u müzòttu*, con un termine simile a quello che indica gli innesti del tipo a tubo, nei quali i contadini asportano la corteccia e la pongono attorno a una gemma (detto *müziö'* in val Trebbia o *müzié* in val Borbera⁸⁰²); nel parlare corrente dei pifferai odierni viene italianizzato in *musotto*. In val di Nizza l'ancia o la bocchetta si dicono anche *al buchey*, mentre a est della val Nure e in

799 Come il salice che si è visto essere usato dal suonatore di piva Signur; un cornamusista bergamasco utilizzava ance in nocciolo (Biella, *Il baghet: note organologiche...*, cit., p. 67).

800 Losini, conv.

801 Françoise Rico, *Le chant du roseau de Provence: l'histoire des anches pour instruments à vents de l'agriculture à la culture*, Zurfluh, 2009.

802 Questa specifica pratica con l'uso di corteccia di castagno peraltro è relativamente recente (Ratto, cit.). Anche in val Graveglia quello *a müzélü* è uno dei quattro tipi principali di innesto, consistente nello staccare un cilindro di corteccia per poi rifasciare la parte così denudata (Plomteux, cit., p. 72).

genere nell'area padana le ance erano dette *pive*, con la stessa onomatopea applicata al pigolare dei pulcini⁸⁰³.

Sulle alture di Genova era comune ancora a metà del Novecento, tra i ragazzi, realizzare rudimentali ance semplici praticando un taglio in un segmento di canna: questo poteva poi essere suonato da solo (detto allora *petezuìn*) in modo simile alle launeddas, oppure infilandolo in un lungo cono formato arrotolando corteccia di castagno o di pioppo, abilmente tagliata dai polloni a primavera nonostante la disapprovazione degli anziani, che si preoccupavano della salute della pianta più che dei giochi musicali; gli strumenti risultanti, capaci di una sola, rumorosa nota di bordone, erano chiamati in val Bisagno *müze*⁸⁰⁴, e a Genova anche *pifferi*⁸⁰⁵, evidentemente in analogia agli strumenti ad ancia più sofisticati, oltre che *scigue* o *sciguéli*⁸⁰⁶ e in val Trebbia *gherlajöre*⁸⁰⁷; la tromba di corteccia si poteva altresì suonare da sola, senza ancia. A questi strumenti rudimentali fa riferimento una canzone genovese che allude a gite primaverili sui colli cittadini:

*Lasciù', lasciù' in Cianderlin gh'è ünj'ustajetta
 ch'a vende reste e scigue pe sünnà
 ma u vin, u vin au vende inte l'amuéta
 pe quelli invece che vöan ballà.*⁸⁰⁸

Analoghi strumenti effimeri erano ampiamente presenti in Italia ed Europa, usati per qualche giorno nella stagione primaverile allorché la corteccia si distacca facilmente e destinati a seccarsi in breve tempo: pur essendo ormai considerati solo

803 Gandolfi, conv.

804 Anna Noceti di Båvari, conv., con la collaborazione di Angelo Carpignano.

805 Aidano Schmucker, *Gli strumenti...*, cit., riportato in *Il cantastorie*, a cura di Giorgio Vezzani, n.s. 6, 25, novembre 1971, p. 29-31; per l'autore si tratterebbe dello stesso *piffero* usato "stando alla documentazione reperita" come segnale di comando sulle galere per dare il tempo ai rematori e forse anche per animare un gioco di bordo: ma trattandosi di uno strumento effimero appare poco adatto a tale funzione e forse è confuso con un significato più proprio di *piffero*.

806 Neill, *Gli strumenti popolari...*, cit.

807 Cesare Picchioni - Luciano Mulazzi, conv.; cfr. Gnoli, *Le balere nel bosco*, cit.

808 "Lassù a Pianderlino c'è una piccola osteria | che vende le *reste* e le *scigue* per suonare | mentre il vino lo vende nella brocca | per quelli che invece vogliono ballare" (Schmucker, *Gli strumenti...*, cit.).

dei giochi per ragazzi, in passato potevano essere impiegati anche durante i concomitanti riti pasquali (allorché le campane devono restare legate mentre Cristo è nel sepolcro) come avviene tuttora a Ceriana (IM), e tramandare usanze anticamente diffuse e significati rituali più profondi, dei quali cui resta forse traccia nelle filastrocche che propiziano il buon distacco della corteccia durante la realizzazione⁸⁰⁹.

Il vimini è quello che facevano i cesti, è un salice che fa nei fiumi: la *gura*, *i gurej*. *U gurej* ha il succo in agosto e in primavera: lo sbucci un po' così, poi lo strambi, poi lo tagli, tiri fuori dalla parte grossa e viene via il tubo, poi lì dove lo hai sbucciato lo tagli, poi lo schiacci – se non è abbastanza puoi limare un po' col coltello – e suoni. Fai due o tre buchi fuori, ne metti un altro in bocca e fai il bordone, e il curioso è che soffi come soffi, ti intona con quel bordone lì, non è stonato: è una scala modale, però suoni! Certo non c'è [da] pensare di fare *Il battagliero*. È una melodia della natura che è una roba meravigliosa. Tra l'altro è conico perché il ramo lo prendi dalla parte più piccola... Oppure facevano quella tromba [di corteccia di castagno a spirale] infalzata con le spine, e poi ci mettevano su un musotto di castagno, come il salice... In certi posti il piffero lo chiamano *u müzzej*, e *müž* l'ancia; ma la musa si chiama musa proprio da *musotto* perché c'ha su i musotti.⁸¹⁰

Un suggestivo mito narrato nell'Appennino piacentino fa risalire l'origine delle ance doppie all'omicidio di Abele da parte di Caino. Dall'ombelico del fratello buono sepolto sarebbe nata una pianticella di salice: e fu staccandone un tubicino di corteccia e schiacciandolo che sarebbe stato ottenuto il primo musotto.

Era una ballata che cantava la madre di Attilio, una ballata antichissima, e le parole non le sa più neanche Attilio ma sa un po' la trama... Ed è che il musotto da noi, che è l'ancia: anche gli innesti si fanno *a musotto*, è il tubo, tirando via la corteccia del salice lo schiacci e suoni, o un tarassaco lo schiacci e suoni, che è un oboe. Allora il piffero pare sia nato quando Caino ha ucciso Abele, l'hanno sotterrato, e dall'ombelico di Abele è nato un vimini, e qualcuno ha preso questo vimini e gli è rimasta in mano la corteccia, il tubo, l'hanno suonato, e è nato da lì il musotto. La

809 Biella, *Sivli e sivlòc*, cit.

810 Losini, conv.

cantavano, come il *Draghino*, una ballata lunghissima oltretutto...⁸¹¹

L'elemento cruciale nella costruzione di oboi e cornamuse sarebbe dunque comparso come per offrire agli uomini una rivalse dagli effetti nefasti della malvagità; in ogni caso, la potenza dei suoni che esso è capace di produrre ha spesso fatto attribuire a questi strumenti un'autorevolezza venata di magia. Questa narrazione sembra confusamente affondare le sue origini in simbologie antichissime: nella cultura medievale infatti un discendente diretto di Caino, Tubal-Cain, rappresentava l'arte della musica in quanto avrebbe inventato il primo strumento; per la verità nella *Bibbia* Tubal-Cain è citato come "padre di quanti lavorano il rame e il ferro", mentre è il suo fratellastro Iubal che "fu il padre di tutti i suonatori di arpa e di flauto"⁸¹².

Della storia ricordata in val d'Aveto (parlata o cantata?) ci è rimasta solamente la strofa che sarebbe uscita dal salice al momento in cui venne suonato, rivelando il precedente omicidio:

Un po' di canzone c'era. So che me la cantava la mia povera mamma, dopo io mi son scordato. I due fratelli che hanno avuto a che dire, c'è stata una questione, Abele e Caino, che ha picchiato a morte suo fratello, lo ha colpito alla schiena, sempre nel bosco di Siena. Poi l'aveva sotterrato lì, ed era nato una pianticella di golla, la *gura*, *so mija* come la chiamate... Sì è sempre un salice, più selvatico. Io mi dilettao a farli quell'affare lì, il tempo che viene *all'ensügh*, a maggio mi sembra più o meno, e si faceva così, poi si faceva i buchi, dipende la distanza e poi capivi: si faceva uno, due, tre, il quarto era già più difficile perché non riuscivi poi a intonarla bene... Sopra qui lo schiacciavi un po', poi lo pelavi e sentivi: se una non andava *mija bey* si buttava. Come dissero – ma io non c'ero però! – dicevano che prese 'sta musetta qui, la musa, si misero a suonare e diceva queste parole, cantando, che è "stato ucciso del bosco di Siena dal fratello inferocito che sembrava una iena", ed è venuta

811 Losini, conv.

812 Paul Abelson, *The seven liberal arts: a study in mediaval culture*, Russell & Russell, 1965, citato in Quadrivio, *Wikipedia*; *La Bibbia di Gerusalemme*, EDB, 1974, *Genesi*, 4, 21-22; secondo Baines, *Storia degli strumenti musicali*, cit., p. 235 il termine *ugab* della *Genesi* indica un flauto di canna privo di imboccatura, mentre nel resto del *Vecchio testamento* si trova perlopiù *halil*, canna ad ancia.

fuori quella storia lì... A me mi dicevano che come hanno provato a suonare son venute fuori queste parole, che sarebbero – mi vanno, mi vengono...

È stato ucciso nel bosco di Siena
dal fratello che sembrava una iena,
...che fu colpito alle spalle,
sempre
...nel bosco di Siena.⁸¹³

Una vicenda simile era narrata a Padova a proposito di due fratelli che andavano a caccia di un grifone il cui grasso avrebbe guarito la cecità del re loro padre: a catturarlo fu il fratello minore, ma il maggiore per gelosia lo uccise e seppellì "sul monte di Siena" piantando in quel punto una canna: da questa un pastore realizzò un flauto, che una volta suonato alla corte del re parlò rivelando il misfatto. La vicenda è confrontabile con altre ballate in cui uno strumento costruito con parti di un defunto al momento di suonare parla al suo posto.⁸¹⁴

La costruzione e conservazione delle ance è un'arte difficile, a causa delle complesse proprietà fisiche di questo materiale vegetale, che rendono imprevedibile l'efficacia di ciascun pezzo prima di averlo lavorato e provato⁸¹⁵: molti pifferai se le fabbricano da soli, lavorandoci specialmente durante la stagione invernale nella quale sono meno frequenti tanto le feste quanto le attività all'aperto, mentre altri le acquistano da altri suonatori oppure dal costruttore dello strumento. Oggi i segmenti di canna da cui parte la costruzione possono essere acquistati all'ingrosso. Rispetto a quelle di altri oboi europei, l'ancia del piffero è tagliata in una forma più

813 Attilio Rocca "Tilion" di Ozzola, intervista con la collaborazione di Sara Iommi. Il mito sembra riecheggiare la leggenda medievale secondo la quale dalla tomba di Adamo nacque l'olivo di cui un ramo sarebbe stato portato a Noè da una colomba e in seguito il legno usato per la croce di Cristo (Alfredo Cattabiani, *Lunario*, ed. ampliata, Mondadori, Milano 2002, p. 81). Alle porte di Siena si trova effettivamente il bosco di Lecceto, residuo della Selva del Lago di cui la città si impadronì nel XII secolo per utilizzarla come preziosa fonte di legname; il suo razionale sfruttamento era regolato da norme e sorvegliato da un ufficiale apposito (*judex silve*).

814 Giordano Dall'Armellina, *Ballate popolari europee*, Book time, Milano 2012, p. 176, fonte Loredana Petronio; Dall'Armellina, conv.

815 Danielle de Baat - Angèle van Hanswijk, *Un'ancia che va bene*, con Ettore Losini, Maldenhof Producties, Amsterdam 2008, in *Vimeo*, vimeo.com/1780669; Preparare i musotti, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/xQwOYKfaJzk 2010-.

tozza e corta, che si può ottenere ricalcando le misure di un modello in legno. Una volta piegata e tagliata assume la forma di un trapezio, nella cui superficie alcune parti vengono rese più sottili raschiandole delicatamente, in genere secondo una forma ad *U* (rovesciata rispetto a quella in uso per gli oboi classici, e osservata anche nelle ance conservate insieme ai pifferi di Ottocento e inizio Novecento).

L'ancia ancora grezza, per essere lavorata, deve rimanere costantemente bagnata; una volta legata nella sua forma a trapezio, viene lasciata a seccare in modo da consolidarsi e ottenere la forma desiderata, prima di essere rifinita e utilizzata; per mantenerne la forma prima



Preparare i musotti

di inserirla nel cannello metallico può essere conservata con infilato un cuneo di osso o di legno⁸¹⁶.

Per fare i musotti quella gente là [i fratelli Agnelli] tribolavano con le canne, perché ci vuole la canna, no? Quando han comprato ai Gerbidi, c'è un angolo che ci son le canne; sono un po' grasse, però uscivano dei musotti abbastanza buoni. Allora lì se li preparavano, cioè tagliavan le canne a ora e tempo, le facevan maturare cioè stagionare, poi facevano tutti i formini, perché poi andando su alla rovescia quando li tagliano diventa il musotto che va in bocca. Ci vuole la forma no, un legnetto, poi gli mandano dentro la canna, la tagliano... Poi lo mandavan dentro e lo legano, lì maturava cioè seccava, prendeva la forma. Perché il musotto era una lista così poi la piegavano in due: qui ci andava il formino, qui [sulla piegatura] poi veniva tagliato ed era quel pezzo che andava in bocca. Poi veniva limato... Il pezzetto che va sul piffero, lì c'ha uno stampino, un tubino che era grosso come la formina che mettevano dentro, era uguale a quello che così *tach*: il musotto fatto aveva la forma...⁸¹⁷

Più l'ancia è resa sottile e meno risulterà faticosa da suonare, ma la

⁸¹⁶ Ghirardini, in *Il piffero...*, cit., p. 6-7, testo e illustrazione.

⁸¹⁷ Peveri, cit.

realizzazione di ance molto sottili è assai difficoltosa. Lo spessore di ogni area dell'ancia ha effetto su una diversa componente della scala: l'estremità più vicina alla bocca influisce sugli acuti, quella mediana sulle note intermedie, quella laterale adiacente al tubetto sui bassi, mentre quella centrale adiacente al tubetto determina la durezza generale dell'ancia⁸¹⁸.



Ance per pifferi realizzate da Carlo Agosti "Carlton" (proprietà famiglia Agosti; fotografie V. Biella⁸¹⁹)

La scelta dello spessore è legata anche alle preferenze del suonatore e alla sua tecnica esecutiva: il Barbetta come si è visto si compiaceva di suonare ance molto dure, che richiedono un maggiore sforzo polmonare e perciò portano un modo di suonare particolarmente espressivo. Ernesto affermava che la cosa più difficile che aveva dovuto imparare era stato il modo di riempirsi la bocca di fiato⁸²⁰. È facile vedere i suonatori che discutono fittamente delle caratteristiche delle loro ance e di

818 *Come rifinire le ance negli strumenti ad ancia doppia*, Hortus musicus, Roma 1980 c., citato con illustrazione in Biella, *Il baghet: note organologiche...*, cit., p. 73-74.

819 Per questa e le successive immagini di strumenti, le tavole con maggiore risoluzione, tabelle e grafici delle conicità, realizzati da Valter Biella e Riccardo Gandolfi, si trovano in Biella, *La musa e il piffero*, cit.

820 G. Guerrini, cit.

come sia possibile metterle a punto con piccole limature nei punti giusti per ottenere un suono più equilibrato. Un'ancia nuova dovrà comunque essere *domata*, ossia utilizzata per un po' prima di assumere la fluidità che produce un suono ideale, ed essere quindi degna di venire utilizzata per una festa. Il giusto equilibrio nel suono d'altronde dipende da una combinazione di fattori, che oltre alla consistenza e rodaggio dell'ancia comprendono le caratteristiche native del singolo piffero, la sua intonazione mediante la parziale chiusura di fori con cera, la temperatura esterna che contrae o dilata il legno, lo stile esecutivo del suonatore. Si tratta dunque di una perenne rincorsa che alla sensibilità artistica coniuga la tecnica artigianale, difficile da formalizzare in modo esatto ed assoluto e legata piuttosto all'esperienza del suonatore e al complesso insieme di gusto e condizioni ambientali che forma una cultura tradizionale.

Sarebbe bene imparare, perché poi te le fai un po' come vuoi. E poi è una passione: ci vuol del tempo, però alla fine quando hai fatto un'ancia che va bene sei contento... Io tutte le volte che faccio un'ancia imparo una cosa nuova, ancora adesso, un po' come il vecchio detto di qualsiasi lavoro...⁸²¹

L'ancia è una cosa che nella vita ti perseguiterà finché muori, perché è l'essenza della vita, è come vivere: tu ogni giorno che fai un'ancia ne impari una nuova, e non hai mai finito di imparare; e tutte le volte che giri il coltello in un verso e fai una cosa diversa impari qualcosa di nuovo: magari poi sbagli, e la volta dopo che fai un'ancia migliori. L'ancia è come la vita: sbagli per imparare.⁸²²

Per tutte queste ragioni il pifferaio che si reca a suonare porta sempre con sé un assortimento di diverse ance, che può eventualmente sostituire a seconda delle impressioni che ricava sul momento, o nel caso che una di esse si incrina o si spezzi. Quest'ultima eventualità non è da escludere vista la delicatezza dell'oggetto, ma è un evento che si cerca in ogni modo di evitare considerando il tempo e la perizia che

821 R. Ferrari in Preparare i musotti, cit.

822 R. Ferrari in La trasmissione orale al tempo di Internet, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/dFSAAQOEG4U 2013-.

sono stati necessari per produrlo. Di conseguenza il suonatore è estremamente restio a lasciar toccare questa parte dello strumento agli altri presenti, a meno che non siano essi stessi suonatori e quindi consapevoli dei problemi che essa implica.

L'ancia si può peraltro separare dal resto del piffero, lasciando che questo possa essere trattato con maggiore disinvoltura, perché è inserita in un pezzo distinto: la piroetta, chiamata nella nostra zona *bocchetta*. Si tratta di un disco anch'esso in legno con un foro centrale e una protuberanza anteriore più piccola, la quale si inserisce nel corpo principale del piffero fissandovela strettamente, anche grazie a del filo che viene avvolto intorno alla bocchetta e fa attrito fra le due parti. Dal lato opposto della bocchetta, in corrispondenza della bocca del suonatore, è inserito un tubicino metallico al quale l'ancia viene fissata mediante cera. Questa disposizione delle parti fa in modo che le labbra del suonatore possano appoggiarsi al disco più largo invece che direttamente all'ancia, la quale rimane così più libera in bocca e influisce meno direttamente sull'intonazione, anche se a differenza che nelle surne può ancora essere controllata con le labbra⁸²³. La presenza della piroetta è dunque un carattere rilevante anche per la tecnica esecutiva, che distingue il piffero da altri oboi popolari europei e sembra ravvicinarlo maggiormente agli antichi modelli del Vicino Oriente, dai quali potrebbe essere derivato per via più diretta.

Peraltro le labbra e la mandibola possono a tratti premere anche sulla base dell'ancia per ottenere effetti di timbro e vibrato, fino ad arrivare allo stile detto *masticato* adottato soprattutto dai suonatori che abbiamo descritto come tradizionalisti, producendo un effetto di "wa-wa". L'ancia può anche venire colpita otturandola momentaneamente con la lingua, sia per gestire meglio le note acute che per ottenere un effetto staccato (*campanare*, cioè suonare a rintocchi come una campana).

823 Ernesto Sala: *il "piffero" di Cegni*, libretto allegato al disco Albatros VPA 8269 RL, a cura di Bruno Pianta, Regione Lombardia: documenti della cultura popolare. 6, prodotto dall'Autunno musicale di Como, 1976.

Il piffero delle Quattro Province

L'oboe caratteristico delle Quattro Province è chiamato *u pìnsiu* o *u pinfu* nelle valli genovesi, *u péinfru* o *e péinfer* verso l'alto Oltrepò e il Bobbiese; in italiano Guizzi ha proposto di chiamarlo *pinfero*, per distinguerlo dai flauti detti *pifferi* come quelli del carnevale di Ivrea; ma nel parlare corrente è ormai diffusa la forma italianizzata *piffero*, che già nei secoli passati in Italia indicava genericamente oboi di varie misure.

Le canne che costituiscono il corpo principale degli strumenti sono tradizionalmente costruite in legno di bosso, la cui durezza lo rende adatto per molti strumenti musicali, come anche per realizzare i mazzuoli di legno: nei dialetti locali è infatti chiamato *marté*, "martello". Cresce in cespugli o piccoli alberi, che impiegano molti anni prima di formare tronchi di misura e forma adatte ad essere utilizzati; nelle Quattro Province è presente in modo sparso anche se non molto diffuso. Esistono però zone dove è particolarmente abbondante, come il monte Tregin nell'entroterra di Sestri Levante o le alture provenzali a ovest di Gap. Nel nostro Appennino diverse località sono chiamate Busseto, compreso un paese in val Tidoncello, o Bòssola, come una frazione di San Marco d'Urri in Fontanabuona e un monte presso Rocchetta Ligure; ma in piacentino-pavese *bös* o *bösra* indica piuttosto i pruni selvatici, come il biancospino (*bös bianch*)⁸²⁴. Il vero bosso si dice invece *marté* ed è citato in una strofa della *Galena grizza*, il canto di questua primaverile di Romagnese:

*In co de l'orto gh'è fiorì 'l martello,
dentro dentro in questa casa
gh'è 'l mio amor più bello.*

I costruttori possono comunque acquistare il legno da venditori di altre zone, soprattutto oggi che i commerci sono più rapidi e diffusi. In questo modo già nei secoli scorsi è entrato in uso per la costruzione di pifferi anche l'ebano (*asia*),

824 "Gipi dei Malvisi", conv.

disponibile via mare al porto di Genova e immediatamente riconoscibile per il colore scurissimo. Una legge milanese del 1690 impone anzi alla corporazione dei Legnamari (falegnami) di utilizzare solo i legni esotici per evitare di far concorrenza ai Concarì (tornitori di vasi e simili, che usavano bosso)⁸²⁵.

Attualmente sono diffusi un modello di piffero tutto in bosso e uno con canna scura in ebano e padiglione (*campana*) in ebano o bosso: avere anche la campana in ebano è infatti ritenuto un aggravio superfluo di peso. In ebano era realizzata anche la canna del canto di alcune muse. Gli strumenti in bosso producono armonici leggermente più uniformi e puliti rispetto a quelli in ebano⁸²⁶. Il legno di bosso da fresco ha un colore chiaro, ma con il passare degli anni lo strumento acquista toni sempre più scuri e rossicci. Sono noti anche pifferi costruiti occasionalmente in altri legni duri disponibili sul territorio, quali olivo, sorbo, maggiociondolo, corbezzolo, noce, corniolo, pero, e in palissandro.⁸²⁷

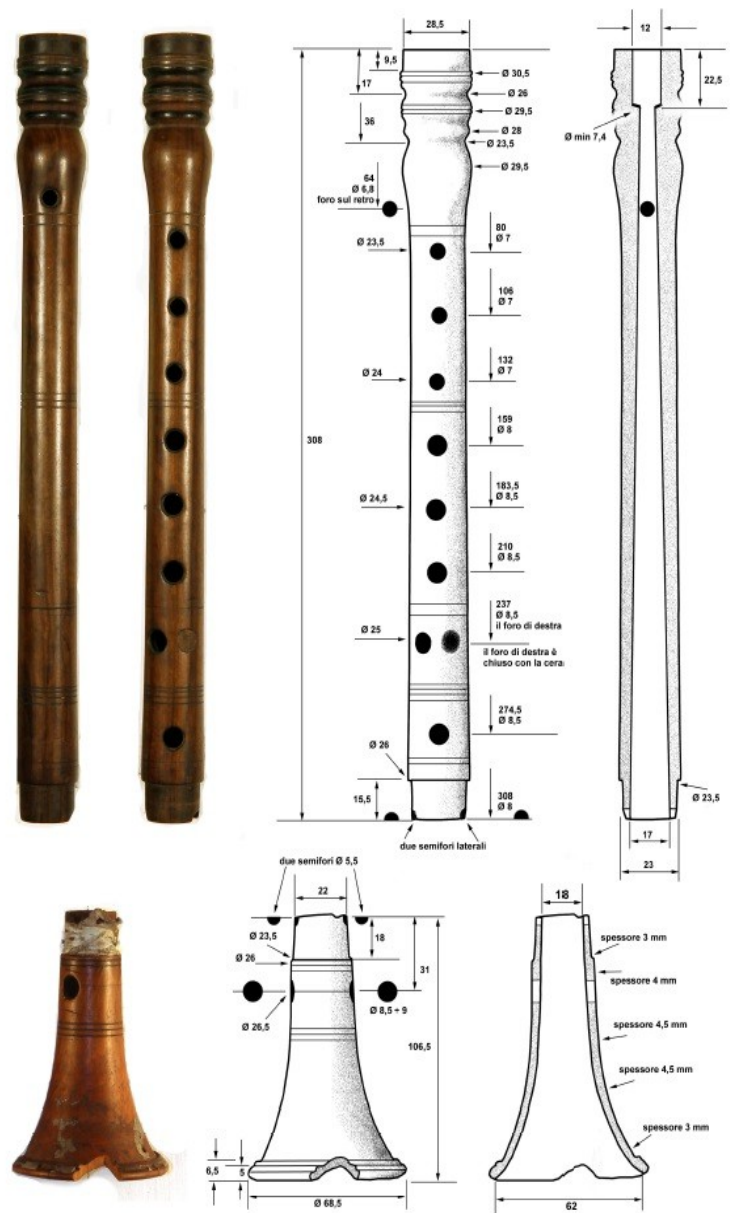
Il corpo principale del piffero, detto *canna*⁸²⁸, oggi misura di solito fra 32 e 35 centimetri; all'esterno ha forma cilindrica, ma la cavità interna, che determina le caratteristiche del suono, è conica, come in tutti gli oboi. Il foro interno nella canna del piffero o della musa viene praticato ruotandovi all'interno un alesatore di ferro graduato, talvolta ricavato adattando una lima, oppure in passato una serie di ferri di lunghezza decrescente; le misurazioni degli strumenti antichi hanno mostrato che diversi di essi, anche rinvenuti in luoghi distanti, sono stati prodotti con un unico alesatore, e dunque da uno stesso artigiano.

825 "li sarà anco permesso fabricare delle opere, che fanno li concari, purché fiano fabricate di legno non ordinario, qual per virtù della presente dichiariamo intendersi per non ordinario il zenzuino, l'ebano, granatiglia, serpentino" (Baffi, cit.).

826 Losini, conv.

827 Cristina Ghirardini, Strumenti delle Quattro Province. Il piffero, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/5AgLzyANsZ4 2010-; Gli strumenti di Bani. 1: Pifferi, cornamuse e fisarmoniche, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/PpI3ucti6TE 2014-; 2: Clarinetti e flauti, ibidem, youtu.be/5s9zKJfdJr0 2014-.

828 Da cui *u Caney* era soprannominato il grande pifferaio Giovanni Agnelli.



*Piffero novecentesco costruito da Nicolò Bacigalupo "u Grixu" di Cicagna
(proprietà di Ettore Losini, fotografia e disegni di V. Biella)*

Sia lo spessore del legno che il diametro dei fori influiscono sul suono risultante. Spessori maggiori fanno aumentare il percorso della colonna d'aria vibrante, quindi determinano una nota più bassa, mentre i fori più piccoli fungono

da filtro per le frequenze basse, favorendo un timbro più dolce e delicato⁸²⁹; nel piffero attuale invece i fori sono diventati molto larghi in seguito all'evoluzione storica di cui diremo.

Nella parte prossimale, cioè quella vicina al corpo del suonatore, lo strumento è decorato con modanature realizzate anch'esse al tornio, alle quali segue di solito un rigonfiamento liscio. Il resto della canna è diritto e presenta i fori per le dita: uno nella parte inferiore-posteriore, controllato dal pollice della prima mano (di solito la sinistra), e sette nella parte superiore a distanze regolari; il foro posteriore in epoca rinascimentale era tipico delle bombarde italiane, mentre era assente in quelle descritte da Praetorius. L'ultimo dei fori digitali è leggermente spostato all'esterno per essere più comodamente raggiungibile con il mignolo della mano destra, nonché sdoppiato anche a sinistra per il caso che il suonatore preferisca invertire la posizione delle mani (il che mostra come un singolo strumento fosse pensato per essere utilizzabile da diversi suonatori nell'arco di molto tempo, anche secoli).

Più avanti si trovano ulteriori fori, che non vengono manovrati dalle dita ma hanno altre funzioni: uno o due fori centrali di intonazione e una coppia di fori di sfiato, che erano detti *orecchie* presso i cornamusisti bergamaschi⁸³⁰. La distanza totale di questi ultimi dall'ancia determina la lunghezza del percorso compiuto dall'onda sonora immessa con il fiato del suonatore e quindi la tonalità dello strumento⁸³¹. La posizione ideale dei fori di sfiato è determinata da proporzioni matematiche; nella realtà però la variabilità delle ance e delle condizioni ambientali rendono imprevedibile il suono esatto prodotto in ogni situazione: per questo le orecchie vengono in genere realizzate un poco più avanti della posizione teorica, e poco più indietro di esse vengono introdotti i fori di intonazione, che possono essere chiusi in parte o del tutto con cera ogni volta che si cambia ancia al fine di raggiungere una

829 Andrea Frova, *Fisica nella musica*, Zanichelli, Bologna 1999.

830 Valter Biella, *Ricerca sulla piva nel bergamasco*, Preprint n. 4, Università degli studi di Bologna. Dipartimento di Musica e spettacolo, Bologna 1985.

831 Arthur Benade, *I tubi sonori: la fisica degli strumenti a fiato*, Zanichelli, Bologna 1966.

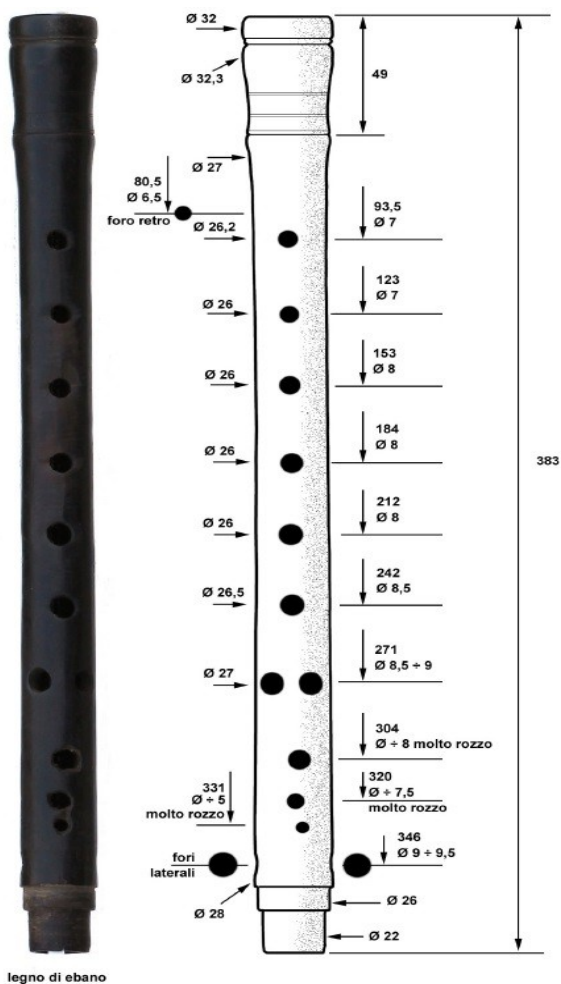
regolazione ottimale.

Nella parte distale, cioè quella più lontana dal corpo del suonatore, la canna si stringe con uno scalino per permettere l'inserimento di un padiglione (*campana*) costruito separatamente; nel punto di attacco esso è sostenuto da un anello in ottone (*vera*). Funzione della campana è quella di addomesticare il timbro delle note più basse, che senza di essa per ragioni fisiche uscirebbero più "ringhiose"; questa funzione è completata anche dai vari fori di intonazione. La parte finale della campana è oggi larga circa tre volte la canna, anche se nel passato questo elemento era più semplice e stretto. Vicino al bordo si trova un altro piccolo foro nel quale i suonatori infilano una piuma di gallo, che oltre a produrre una semplice ma elegante decorazione si può sfilare e far scorrere fra le due lingue dell'ancia, per ripulirla della saliva e tenerla ben asciutta.

In linea di massima i fori distali, che corrispondono alle note più basse, sono progressivamente più larghi; ma la larghezza di ciascun foro viene aggiustata in ogni singolo piffero dal costruttore o anche dal suonatore per accordarlo in modo empirico, allargando con un coltellino o chiudendo parzialmente con della cera.

Nel suonare, per intonare al meglio le note più acute al suonatore conviene immettere fiato con maggiore forza, mentre per quelle gravi ne basta meno ed è considerato ideale un suono più "lamentoso". Occorre tener presente che gli strumenti di legno subiscono piccole contrazioni o distensioni a seconda della temperatura, e quindi dell'uso. Cominciando a suonare il fiato riscalda un poco il piffero, e i suonatori controllano se esso *cala* o *cresce*, cioè se è troppo grave o troppo acuto. Oggi questa operazione è facilitata dalla presenza della fisarmonica, che è sempre accordata, mentre con la *musa* era più laboriosa perché entrambi gli strumenti dovevano essere accordati sia in assoluto che fra loro. Poteva così succedere che una coppia di piffero e *musa* suonasse a un'altezza leggermente diversa da un'altra, ma la cosa importante era che fossero accordati fra loro. Con la fisarmonica, si è standardizzata l'intonazione della nota *la* a 440 hertz.

I sette fori anteriori e quello posteriore che caratterizzano molti strumenti a fiato tradizionali sono funzionali al controllo delle loro note con le due mani: con l'indice, medio e anulare di una mano si chiudono i primi tre fori prossimali, ed eventualmente col pollice quello posteriore; mentre con l'indice, medio, anulare e mignolo dell'altra mano si chiudono i quattro fori rimanenti. Nelle Quattro Province quasi tutti i suonatori utilizzano la mano sinistra per chiudere i fori prossimali e la destra per quelli distali, anche se c'è chi fa l'inverso (tra costoro si ricordano Lentu, Pipein, Picco e Barbetta). Suonando, lo strumento si tiene di solito leggermente inclinato verso il basso, sebbene alcuni suonatori (Roberto, Stefano) amino assumere una posizione più impettita e dignitosa mantenendolo quasi orizzontale davanti alla bocca.



legno di ebano

Piffero suonato da Angelo Vagge "Langin" della Chiappa di Montoggio; la campana è andata persa (proprietà famiglia Vagge; fotografia e disegno di V. Biella)

Chiudendo tutti i fori, un piffero odierno produce un sol nell'ottava del do centrale, che è la sua nota *fondamentale*. Con le successive aperture di un foro per volta esso può risalire nell'ottava superiore fino al la (chiudendo solo il primo foro superiore) o al limite anche al si (primi 5 fori anteriori e metà di quello posteriore) o al do (primi 4 e metà del posteriore), a seconda delle anze e dell'abilità del suonatore;

in passato più che le diteggiature a *forchetta* era maggiormente invalso l'uso di ottenere le note alte stringendo l'ancia con le labbra e soffiandovi più forte⁸³². L'intensità del soffio può variare anche nel corso della suonata per ottenere varianti interpretative. Essendo possibili tutte le mezze note, si può suonare sia in maggiore che in minore.

L'intonazione attuale in sol del piffero delle Quattro Province si è stabilizzata attorno all'inizio del Novecento, con il grande costruttore Grixu di Cicagna. Come hanno verificato le prove sperimentali sugli strumenti originali tuttora disponibili⁸³³, lo strumento di Carlon che suonava ancora in duo con la musa ed altri impiegati in epoca ottocentesca come quelli di Peetrun di Calvari suonavano invece in fa; e gli strumenti rimasti intatti da un'epoca ancora precedente conservati a Montoggio⁸³⁴ mostrano intonazioni ancora più gravi, attorno al mi. Questa situazione suggerisce che nei secoli scorsi si sia verificato un progressivo processo di innalzamento dell'intonazione, motivato dalla variazione dei gusti e degli usi musicali.

Gli esemplari più preziosi per comprendere questa evoluzione tra quelli finora noti sono quelli utilizzati per ultimo dal citato Angelo Vagge, che visse tutta la sua esistenza alla Chiappa, una piccola frazione sulle alture fra Montoggio e Genova. Si tratta di due pifferi in ebano, dei quali sono andate perse campana e bocchetta, le canne pure in ebano di una musa intonata con loro e un flauto. La loro fattura è almeno settecentesca⁸³⁵ e il loro proprietario, pur essendovi affezionato, era convinto che fossero ormai incompatibili con la musica più moderna e avrebbe voluto che alla sua morte venissero seppelliti insieme a lui; fortunatamente invece nel 2002, alle ripetute domande di Claudio Cacco su eventuali ricordi della tradizione musicale, gli

832 Losini, conv.

833 Gandolfi et al., A comparative study..., cit.; Valter Biella, La musa e il piffero, in *Il baghet: musiche, canti e strumenti del mondo popolare bergamasco*, baghet.it/musa4province.html, con fotografie, disegni tecnici e video di prove. Tutta questa sezione beneficia degli scambi e delle ricerche condotte con Valter Biella, Claudio Cacco, Riccardo Gandolfi e Fabio Paveto.

834 Ghirardini, in *Il piffero...*, cit.

835 Come confermato dal fatto che il flauto che li accompagna, recante la sigla *JMA* del raffinato costruttore Giovanni Maria Anciuti, è datato 1720.

eredi si sono resi conto che quei vecchi *pinfi* erano pertinenti a tali interessi e glieli hanno prestati, il che ha poi permesso di studiarli in dettaglio⁸³⁶.

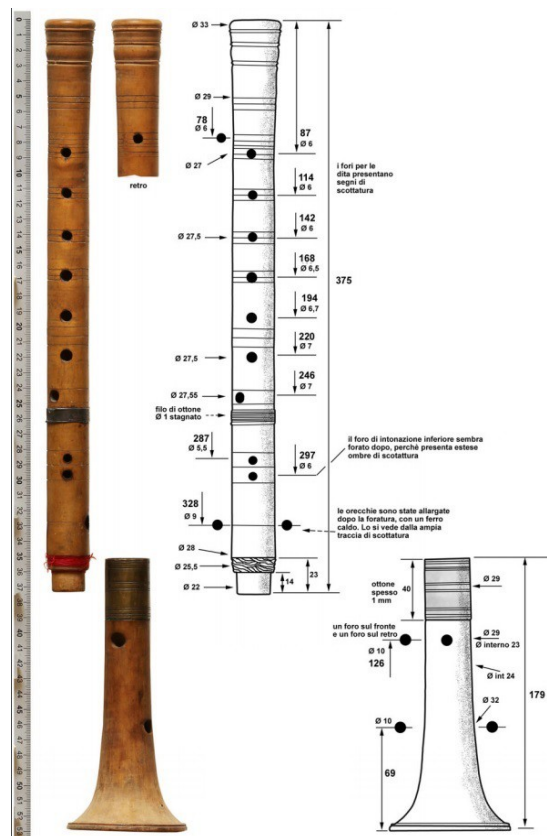
Le proporzioni originarie di questi pifferi (fori superiori a 93, 123, 153, 184, 212, 242 e 271 mm dall'ancia, foro di intonazione a 320) sono analoghe a quelle della seconda taglia più alta delle bombarde rinascimentali descritte da Praetorius (*discanto* o *piffaro*) e in forma anche più simile da Mersenne (*dessus* o *soprano*), che dovevano avere estensione di ben due ottave e suonare in consort di più strumenti dello stesso tipo in contesti cittadini e agiati, come rappresentato in numerosi dipinti tra i quali quelli genovesi di Strozzi.

La taglia più alta del complesso (*klein* di Praetorius) ci è sconosciuta come piffero, ma può corrispondere a quella della canna del canto della musa: infatti la posizione dei fori di intonazione della musa di Montoggio è giusto a 3/4 di quella del piffero conservato con lei⁸³⁷. La musa antica suonava quindi una quinta sopra il piffero – attorno al si per un piffero in mi, o al la per un piffero in re –, mentre il suo bordone (o i suoi bordoni) andava a sostituire le bombarde più basse visibili nei trattati, con i quali sarebbero entrati in conflitto trovandosi nella loro stessa estensione (e che invece in Italia centro-meridionale sono diventate parte delle zampogne dette *a chiave*); in alcuni quadri di Strozzi si vede anche una cornamusa che necessariamente doveva avere queste intonazioni; la bombarda più corta che vi appare corrisponderebbe quindi ai pifferi discanto, che continueranno a suonare nel Settecento e Ottocento, mentre quella più lunga, dotata di una chiave chiusa in un barilotto per raggiungere l'ultimo foro, nella tradizione popolare più recente non si conserverà. Il piffero di quest'epoca aveva dunque un suono più basso (attorno al mi) e discreto rispetto a quelli squillanti di oggi, tant'è vero che piffero e cornamusa potevano suonare anche insieme a flauti, come si vede in Strozzi, senza coprirli completamente.

836 Cacco - Demori, cit.; Ghirardini, Gli strumenti..., cit., p. 34-38; Gandolfi et al., cit.

837 Calcoli di Gandolfi, conv.; cfr. Gandolfi et al., cit.

Conviene tener presente che in quest'epoca le intonazioni non erano ancora standardizzate a livello globale come oggi, quando possiamo parlare di un'intonazione in "mi della quarta ottava" in termini assoluti, corrispondenti a una frequenza di 330 hertz: allora ogni città importante aveva una propria intonazione di riferimento, per esempio basata su quella dell'organo della cattedrale. Le misure riportate da Praetorius sono calcolate in piedi di Brunswick; ma le stesse proporzioni fra le distanze dei fori si potevano riportare anche ai palmi genovesi, misura in uso dal Duecento che valeva 248 millimetri; ed effettivamente la trasposizione conduce a misure simili a quelle dei pifferi di Montoggio (il che avvalorerebbe l'ipotesi di una loro produzione genovese)⁸³⁸.



Piffero suonato da Pietro Cuneo a Calvari (collezione Lascito Cuneo, Calvari; foto e disegno di V. Biella)

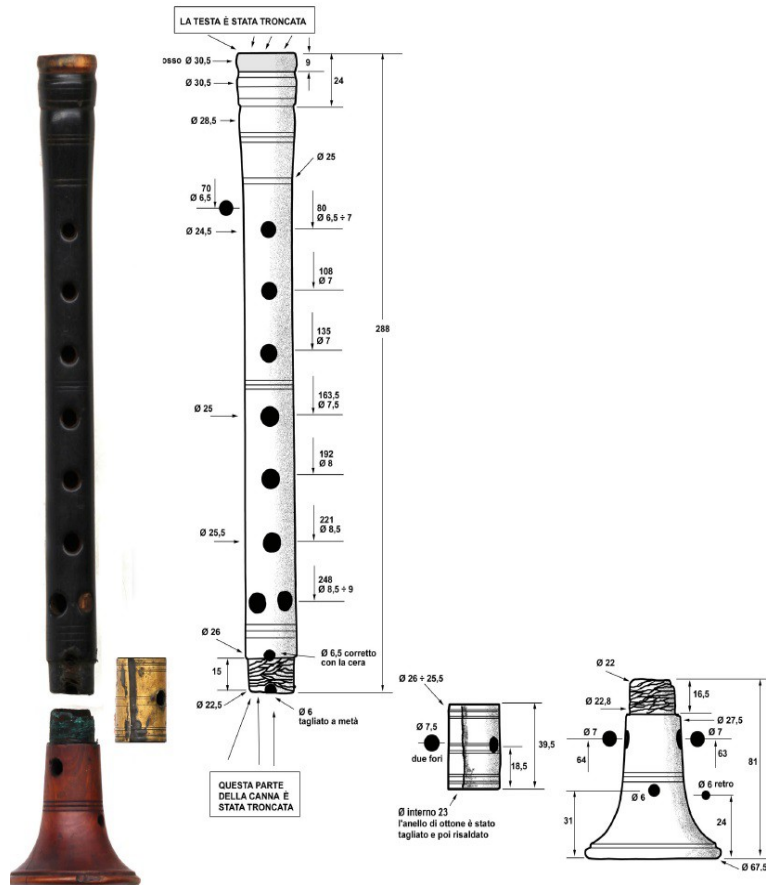
838 Calcoli di Gandolfi, conv.

Un innalzamento rispetto all'intonazione rinascimentale si era probabilmente già verificato fra Sei- e Settecento con il progressivo passare dai modi antichi, che venivano affrontati riferendosi al sistema della Mano guidoniana, alla più recente e oggi invalsa scala maggiore (e relative scale minori): ciò probabilmente condusse all'apertura a posteriori su pifferi e muse dei diversi e numerosi fori di intonazione. Attorno all'inizio dell'Ottocento, all'epoca del Draghino e di Peetrun, si dovette poi verificare un cambiamento nel diapason, probabilmente influenzato dall'aumento dei contatti con la città: la strada arrivò in Fontanabuona nel 1855, rendendo sempre più marginali gli itinerari montani battuti dai pifferai e portando con sé carrozze e carri che potevano trasportare strumenti moderni come il piano meccanico a manovella⁸³⁹; si diffondeva anche l'uso delle bande musicali, alle quali potevano partecipare molti cittadini e non più soltanto pochi suonatori specializzati. Erano quindi necessari strumenti con intonazione un po' più alta adeguata al nuovo contesto, ma i costruttori di alta scuola cittadina che avevano realizzato pifferi come quelli di Montoggio non erano accessibili, e anzi forse la loro tradizione si era andata perdendo: così alcuni artigiani locali cominciarono ad adattare i pifferi e le muse superstiti, di dimensioni simili a quelli di Montoggio, con vari interventi sui fori, alterandone leggermente l'equilibrio originario per portarli rispettivamente attorno al fa e al si bemolle. Questa fase si vede bene nel piffero di Calvari dalla fattura piuttosto rozza, ma musicalmente corretta, realizzato probabilmente dallo stesso Peetrun copiando con i mezzi di cui disponeva l'esemplare più bello di cui era in possesso, dotato di ben 8 fori non digitali, dalle proporzioni estremamente simili alla bombardina soprano di Mersenne, ma con misure leggermente ridotte sicché appunto suonava in fa invece che mi⁸⁴⁰; nonché negli svariati pifferi e muse in ebano attribuiti

839 Renato Lagomarsino, conv. con Valter Biella.

840 Questo esemplare risale presumibilmente a prima di Peetrun, anche perché è stato conservato insieme a un clarinetto di inizio Ottocento; è il piffero antico più integro e bello di cui si sia a conoscenza. Il fondo di strumenti di Peetrun, scoperto da Renato Lagomarsino nel 1983 e attualmente conservato al Lascito Cuneo di Calvari, comprende due pifferi di cui uno privo di campana, due canne del canto e tre bordoni di musa, un segmento iniziale di bordone, bocchette, anse, loro custodie, un clarinetto, parti di flauti e

ai falegnami di Cantalupo, che alla misurazione rivelano proporzioni originarie simili a quelle settecentesche (e dunque sembrano almeno in parte torniti da maestri più antichi), ma significativamente alterate creando o allargando vari fori e addirittura, nel caso dei pifferi, segnando parti terminali della canna e della campana in modo da ottenere uno strumento più corto. Questi interventi sono traditi dai segni della sega chiaramente visibili su un esemplare, dalla maggiore larghezza dei fori e dalla variata disposizione dei fori di intonazione (che da uno sono diventati due o più, ma in seguito agli accorciamenti il secondo viene spesso a trovarsi all'estremità della canna coperto dalla vera) e dai fori di sfiato.



Piffero di Cantalupo suonato da Aldo Giacobone (proprietà di R. Ferrari; foto e disegno di V. Biella)

Occorre considerare che tanto la materia prima del legno pregiato quanto i torni e le conoscenze tecniche erano beni assai rari nell'economia montanara dell'epoca, la cui cultura prediligeva il massimo possibile riutilizzo, senza per questo sacrificare l'abilità artigianale. Anche un suonatore importante possedeva in genere un solo strumento, a differenza di oggi, e poteva utilizzarlo per tutta la vita. Inoltre, le modifiche per loro natura si possono compiere in una sola direzione, cioè allargando i fori o tagliando segmenti di canna e di campana, e non rimpicciolendo (se non temporaneamente con cera) o allungando: di conseguenza, in assenza di maestri costruttori, le variazioni possono portare nel tempo solo ad un innalzamento delle intonazioni.



Segni di sega sulla testa del piffero di Cantalupo di Aldo Giacobone (foto di V. Biella)

La caratteristica organologica che più distingue i pochi pifferi antichi a noi rimasti (Calvari, Montoggio) da quelli comparsi in tempi più recenti è che i fori di sfiato sono per i primi ancora sul corpo della canna, mentre su quelli recenti si trovano nel segmento di giunzione tra canna e campana, caratterizzato da un anello di rinforzo in ottone, anch'esso forato, che ne può modificare il diametro e quindi l'accordatura.

Un ulteriore innalzamento dell'intonazione del piffero, per arrivare al sol, si ha all'inizio del Novecento. In quest'epoca si diffonde la fisarmonica, che prende ad accompagnare il piffero; non è detto che sia ciò a motivare la variazione di intonazione, se si considera che le fisarmoniche dell'epoca erano tutte a bottoni, e

avrebbero permesso di adattare abbastanza facilmente la tonalità dell'accompagnamento abituandosi all'una o all'altra diteggiatura a seconda della necessità. Ad essere cambiati potevano essere invece gli standard musicali condivisi con altri strumenti, come i clarinetti diffusi nel Genovesato, che innalzeranno gradualmente il la fino agli attuali 440 hertz. Ad ogni modo la tonalità di sol (con le sue modulazioni in la minore e do) risulta comoda anche per la diteggiatura della fisarmonica, specialmente quella con tastiera a piano diffusasi più recentemente, e la standardizzazione degli strumenti fa sì che i suonatori possano scambiarsi il compagno più facilmente secondo l'opportunità, senza dover ogni volta reintonare laboriosamente fra loro i loro strumenti, come invece dovevano ancora fare pifferaio e musista perfino quando erano abituati a suonare insieme regolarmente insieme, come nel caso di Carlon e Carlaja⁸⁴¹: ora Damian di Cosola avrebbe potuto tranquillamente suonare tanto con la fisarmonica di Giolo di Pej che con quella di Paolo Chinotto di Daglio, a seconda di dove si trovava e chi di loro incontrava. Trovare un compagno con cui suonare a una festa e dividersi il compenso diventava più facile e conveniente.

Per adattarsi a questa ulteriore evoluzione, i pifferai della montagna che conobbero il Grixu, come Jacmon e Giulitti, dovettero convincerlo a realizzare un nuovo piffero in sol, probabilmente a partire dall'esemplare vecchio, già variamente adattato e rabberciato con anelli argentei che è poi rimasto nella sua bottega di Cicagna⁸⁴² (mentre non sembra probabile che il Grixu, tornato dal Perù dopo molti

841 B. Agosti (cit.) ricorda che i due si incontravano a Gregassi e ogni volta discutevano a lungo per mettere a punto con le ance i loro strumenti prima di poter cominciare a suonare insieme.

842 Il materiale del laboratorio del Grixu dopo la sua morte fu trasferito da Cicagna alla casa della vedova nelle vicinanze di Favale di Malvaro. Nel 1974 parte del materiale venne ceduto dalla figlia ad Armando Perini, che ne prese spunto per realizzare con Ettore Losini i suoi primi pifferi, come riferito nell'intervista riportata sopra. Verso il 1981 vi sarebbe passato casualmente anche Ilio Amisano, al quale venne regalato un piccolo oboe dalle misure anomale, forse un esperimento (documentato in Biella, La musa e il piffero, cit.). Nel 1982 il collezionista Ettore Guatelli acquistò tutto quanto era rimasto, oggi parte del Museo Guatelli di Ozzano Taro (PR), dove è visionabile su richiesta; questo materiale comprende il tornio a pedale, due pifferi completi, alcune canne e campane parzialmente lavorate, varie campane, bocchette e ance, tre canne del canto di muse, due bordoni e alcuni insufflatori, due clarinetti parzialmente lavorati, altri strumenti da banda, quattro flauti completi e una decina frammentari, alesatori e altri attrezzi; sono

anni, avesse esperienza diretta di pifferi più antichi): misurandone soltanto i diametri minimo e massimo, egli potè approntarsi un alesatore perfettamente conico, con il quale riprodurre le misure per i nuovi pifferi. Il risultato, il piffero attuale – riconoscibile anche per l'ingrossamento globulare decorativo da lui introdotto vicino alla bocchetta – è espressione del genio del costruttore fontanino sebbene stravolga la concezione originale dello strumento, come tradisce una sua certa mancanza di stabilità e rotondità timbrica. I due piccoli fori di intonazione (diametro di circa 4 mm) sono ora diventati un unico foro di grandi dimensioni (7-9 mm). Il fatto che i fori di sfianto si trovino ora all'altezza della vera e debbano perciò essere praticati per due volte dal costruttore, una nel legno e un'altra nell'ottone, appare una soluzione progettualmente assurda se non si considera la storia precedente dello strumento: la disposizione attuale è solo un adattamento recente.

Nel caso della *musa*, di cui pure il Grixu produsse nuovi esemplari⁸⁴³, si è invece rivelato praticamente impossibile un analogo ulteriore innalzamento, e lo strumento ha finito per uscire dall'uso tranne che quando ha continuato ad accompagnare specifici esemplari di pifferi ancora in fa nati insieme ad essa, come nel caso di Carlon e Carlaja. Le muse ricostruite dalla fine del Novecento da Julian Goodacre⁸⁴⁴, Bani, Daniele Bicego, Bernard Blanc e altri tentano di ovviare al problema in diversi modi, introducendo svariate modifiche rispetto alla concezione originaria (canna del canto molto acuta, o all'inverso abbassata al sol; bordone allungato con ancia molto dura; introduzione della sensibile). Per ridare oggi veramente voce alla coppia antica di piffero e *musa* l'unica soluzione logica appare quella di rifare anche un piffero "da *musa*" in fa o mi.

descritti accuratamente in Cristina Ghirardini, *Gli strumenti musicali del Museo Guatelli di Ozzano Taro*, tesi di laurea, Università di Bologna. Facoltà di Conservazione dei beni culturali, a.a. 2001-2002; cfr. ead. in *Il piffero...*, cit.; ulteriori misure e prove sono riportate in Biella, *La musa e il piffero*, cit. e Gandolfi et. al., cit. 843 Valter Biella, *La musa delle Quattro Province*, *Utriculus*, 13: 2° semestre 2014, n. 48, p. 29-45. L'esemplare descritto è risultato avere canna del canto del Grixu e bordone ricavato da uno più antico accorciato di 3 cm.

844 Costruttore scozzese di cornamuse che realizzò una *musa* nel 1985 per Maurizio Martinotti di Casale Monferrato, attivo nel gruppo folk la Ciapa Rusa.

A differenza di quanto avvenuto dagli anni Novanta con Claude Romero e poi Stefano Mantovani, che applicano strumenti di precisione pensati per tornire il metallo o addirittura a controllo numerico, i vecchi artigiani disponevano di una strumentazione relativamente semplice, basata sul tornio a pedale e inadatta ai legni durissimi come l'ebano. Questo rendeva particolarmente preziose le poche canne di ebano tramandate dalle generazioni passate⁸⁴⁵ e realizzate probabilmente da maestri cittadini.

La sapienza dei costruttori, oltre che sull'abilità manuale, era fondata sulla conoscenza delle proporzioni matematiche fra le distanze dei diversi fori, che empiricamente si sapeva producessero i suoni più armoniosi. I limitati utensili a disposizione, come squadra e compasso, non permettevano misure di precisione in frazioni di millimetri, come si può fare oggi; ma era sufficiente partire da un'unità di riferimento come il pollice o il palmo e riportarne fisicamente i multipli o le frazioni, secondo uno schema di numeri interi facilmente memorizzabile. È stato infatti mostrato che le posizioni dei fori delle cornamuse bergamasche corrispondono in ciascuno strumento a multipli di una data unità, per esempio 26,4 mm, corrispondente approssimativamente a un pollice umano⁸⁴⁶; analoghe anche se un po' meno precise sono le proporzioni del piffero di Calvari. Queste proporzioni assumevano nella cultura analogica medievale molti valori simbolici, e facevano dell'artigiano liutaio il detentore di un sapere dalle connotazioni arcane e magiche. Echi di quelle epoche si ritrovano ancora nella figura del Draghino, abilissimo suonatore e conoscitore dei misteri dei suoi strumenti e al contempo sorta di affascinante e imprevedibile stregone (*strijon*) padrone di una cultura tradizionale fatta di arti e simboli, come quello della Chiave del piffero⁸⁴⁷.

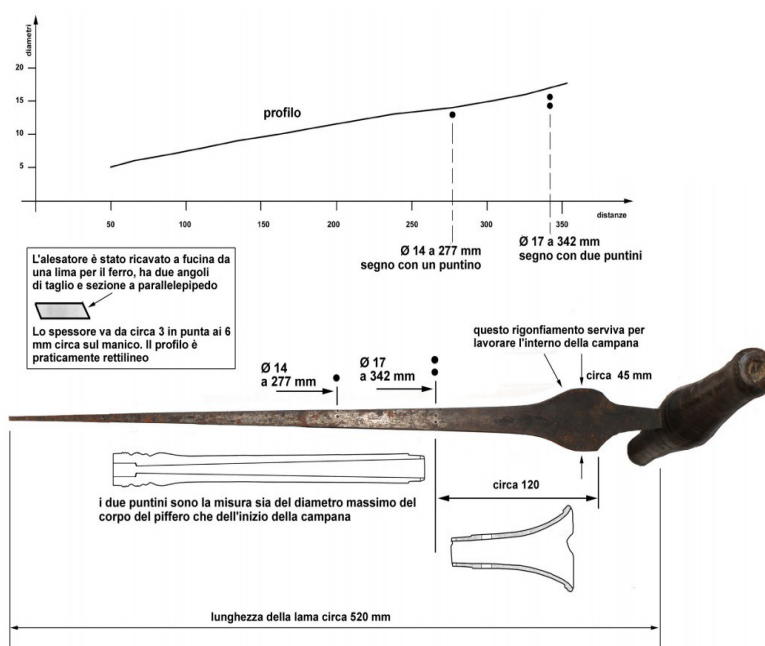
845 Di una piva emiliana ad esempio si sa che è stata passata da un suonatore all'altro, tutti vissuti a Specchio (PR), almeno dalla prima metà dell'Ottocento alla metà del Novecento (Le diciotto pive..., cit., p. 33).

846 Biella, Il baghet: note organologiche..., cit.; Renato Meucci, *Strumentaio: il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*, Marsilio, Venezia 2010, citato nella fonte precedente.

847 Citelli et al., *Int u segnu*, cit.

Un tempo queste conoscenze specializzate dovevano provenire dai centri culturali delle città, come Genova, Chiavari, Milano o Bergamo, dove era attivo anche un artigianato tessile o meccanico che seguiva le stesse misure di riferimento. I contatti lungo la Via del sale devono però averle portate anche nei piccoli centri della montagna lungo gli itinerari principali, come Cantalupo dove sorse la bottega dei Cogo. Nel corso del Novecento sono identificabili sul territorio delle Quattro Province svariati costruttori di pifferi, anche in località sorprendentemente piccole come Cosola, i Bazzini di Ozzola o la Costa degli Arelli, che restavano però ben collegate con le città (il Sartù di Ozzola era concessionario di macchine per cucire Singer). Qualche appassionato, come Giovanni Tambussi "*Giuaney di Váschi*" di Pej (1919-2005), Francesco Guerrini "*u Lungu*" e poi suo figlio Giovan Battista "Giggi" del Connio di Carrega, ha provato a costruire pifferi anche senza disporre di un tornio, mettendo a frutto la propria capacità e inventiva; ma in queste condizioni non è facile produrre strumenti di buona qualità. La costruzione di buoni pifferi richiede, oltre a una notevole padronanza della lavorazione del legno, almeno il possesso di un tornio per realizzare le superfici circolari.

Oggi i torni possono essere alimentati elettricamente, ma fino alla prima metà del Novecento funzionavano solo a pedale o con altri meccanismi che convertissero l'energia umana in un movimento rotatorio, e il loro utilizzo era quindi più lento e laborioso. D'altra parte l'artigianato del legno è relativamente diffuso nella civiltà rurale, e il tornio era utilizzato per produrre elementi come perni di ruote per carri o gambe di mobili. Perciò molti costruttori o aggiustatori di pifferi coincidono con tornitori che hanno sviluppato anche un interesse per gli strumenti musicali e sono in contatto con qualche suonatore, il quale potrà a sua volta fungere da referente per altri suonatori, ossia acquirenti.



Alesatore per pifferi del laboratorio di Niccolò Bacigalupo "u Grixu" di Cicagna (Museo Guatelli, Ozzano Taro; fotografia e disegni di V. Biella)

Mediante il tornio è dunque prodotta la forma esterna della canna del piffero. Questa deve poi essere forata internamente per mezzo dell'alesatore, ossia una lunga punta che incide il legno, tenuto fermo da una morsa, sia in profondità che lateralmente tutt'intorno a sé. All'inizio del Novecento l'alesatore veniva azionato dal Grixu a mano, ed era perciò provvisto di una propria impugnatura a forma di T; oggi invece Bani lo fissa direttamente a un trapano elettrico. Lungo l'alesatore sono segnate delle tacche in corrispondenza del punto della sua massima penetrazione nella canna del canto⁸⁴⁸. Il procedimento è stato ricostruito soprattutto in base agli strumenti provenienti dal laboratorio del Grixu, oggi conservati al Museo Guatelli di Ozzano Taro (PR), e nell'esecuzione di Bani con strumenti più moderni è stato ben documentato in diverse descrizioni e filmati⁸⁴⁹.

848 Guizzi, Note organologiche..., cit.

849 Italo Sordi, Pifferi delle Quattro Province: autobiografia di Ettore Losini (Bani), fotografie di Giovanni Giovannetti, in *L'albero del canto*, cit.; L'officina dei suoni, in *Dove comincia l'Appennino*, cit., appennino4p.it/bani/ 2006-; Danielle de Baat - Angèle van Hanswijk, L'officina dei pifferi, Maldenhof

Sul corpo principale vengono poi montate le altre parti staccabili. La campana, anch'essa tornita nello stesso legno o in un altro, è fissata alla canna attraverso la vera di ottone in cui entrambe sono incastrate; talvolta il suo orlo terminale è protetto da un ulteriore



L'officina dei suoni

cerchio metallico, che l'esperienza dimostra utile a prevenire piccole rotture in caso di caduta. La campana è infatti relativamente fragile: una ad esempio si ruppe in séguito al lancio di un confetto durante un matrimonio a cui suonava Ernesto, un'altra del piffero di Marco si scheggiò cadendo dalla sedia al termine di una Curmà di pinfri; d'altra parte essa può essere facilmente sostituita. All'estremità opposta viene infilata la piroetta (*bocchetta*), pure tornita, che porta l'ancia.

Molti suonatori del passato, che dovevano spesso raggiungere le feste spostandosi a piedi, usavano infilare il piffero in un sacchetto di stoffa, oppure in una tasca appositamente cucita all'interno della giacca. Due bocchette potevano poi trovare posto in un *canon*, cilindro di legno corto e rigonfio, di cui si conserva un esemplare prodotto dal Ciōmb; simili dovevano essere gli astucci cilindrici di legno con cui nei secoli passati i soldati di origine corsa o i banditi portavano con sé le munizioni già dosate (*casaline*) per caricare il loro archibugio⁸⁵⁰. Oggi invece lo strumento è portato quasi sempre in una cassetta di legno costruita appositamente, già diffusa nel corso del Novecento specialmente fra i suonatori della val Trebbia, che amavano presentarsi con accessori professionali anche per non essere da meno dei clarinettisti alla moda. La cassetta è divisa longitudinalmente in uno scomparto che tiene lo strumento fermo in posizione, e un altro che accoglie un certo numero

Producties, Amsterdam 2009, in *Vimeo*, vimeo.com/3469953 2009-; Baat - Hanswijk, Un'ancia che va bene, cit.

850 Sbarbaro, *Banditi della Serenissima...*, cit., p. 41. Anche la canna di legno che proteggeva quella dell'archibugio poteva essere tornita in forme non troppo diverse da quelle di un piffero.

di ance e bocchette (infilate in altrettanti spazi circolari), la penna di gallo, un pezzo di cera e un coltellino o qualche altro attrezzo per eventuali aggiustamenti. Cassette realizzate artigianalmente con particolare maestria, manici, rinforzi metallici ai bordi eccetera suscitano l'ammirato interesse dei colleghi⁸⁵¹.



Piffero di Giovanni Agnelli in ebano costruito dal Grixu, custodito nella sua cassetta con materiale per ance, ance montate su bocchette e coltello (proprietà di Bernardo Agnelli, foto di C. Gnoli)

851 La vera di un piffero di Bani reca fregi sbalzati in oro realizzati secondo l'arte orafa di Valenza e regalatigli dal cantante folk alessandrino Vincenzo Marchelli "Chacho". Cassette di pregio sono state realizzate dai suonatori Michele Ravera e Daniele Traversa.

Nell'abbigliamento il pifferaio tendeva a presentarsi in un modo elegante e distinto consono al suo ruolo. Nell'Ottocento egli avrebbe indossato un berretto rosso "che cadeva giù come quello dei bersaglieri"⁸⁵², forse residuo del gazzo genovese o del berretto frigio dei rivoluzionari francesi. Al contempo la necessità di spostarsi a piedi attraverso i monti imponeva una certa praticità, da cui la scelta della tasca interna in cui infilare il piffero e gli scarponi che all'occhio contemporaneo contrastano con la giacca nella fotografia di Lentu e Siveron nel 1914. Con l'epoca dell'automobile compare la più capiente cassetta per piffero e attrezzi, mentre una certa distinzione rimane nell'uso della giacca o del gilè nero su camicia bianca, che vediamo indossare dignitosamente dal Barbetta e anche da qualche suonatore attuale come Stefano, Titto o Frank, ora abbinato con i jeans. Oggi accade spesso che il pifferaio si presenti alla festa con una qualsiasi maglietta, e il suo abbigliamento da tutti i giorni diventa anzi indice del fatto che i praticanti di questa tradizione siano persone comuni, a differenza di quanto accade nel mondo artificioso dello spettacolo⁸⁵³.

La musa e altre cornamuse

Le cornamuse o zampogne⁸⁵⁴ sono costituite da insiemi di canne in legno munite di ancia doppia o semplice, variamente inserite in una sacca ricavata da una pelle di animale, in corrispondenza delle zampe. Una delle canne, variamente detta *canna del canto* o *chanter* o *tibia* o *diana* o *manetta*, è dotata dei fori digitali per suonare la

852 Riferito da Ernesto Sala a Bruno Pianta e riportato in Scarsellini et al., cit., p. 486.

853 Tipico un cappellino di paglia usato talvolta da Stefano Valla, insieme agli occhiali scuri, per ripararsi dal sole durante le feste estive, recante il logo dei mangimi Raggio di Sole: forma di pubblicità casuale intonata al contesto rurale.

854 I due termini, sostanzialmente sinonimi, sono in genere impiegati rispettivamente per l'Italia settentrionale e meridionale. Guizzi e la sua allieva Ghirardini preferiscono adottare *zampogna* come termine generico per tutti gli strumenti ad ance e otre, compresa quindi la nostra musa; qui seguiremo invece l'uso più comune di *cornamusa*.

melodia, mentre altre (*bordoni*⁸⁵⁵) emettono note fisse di accompagnamento, che contribuiscono a produrre un suono più ricco e complesso.

Queste caratteristiche rendono una cornamusa adatta anche a suonare da sola per animare una festa, quando non siano disponibili altri suonatori, come abbiamo visto in alcuni documenti seicenteschi, con una funzione che più modernamente è spesso assolta dalla fisarmonica. In alternativa la cornamusa può accompagnare altri strumenti, come una fisarmonica nell'Alvernia contemporanea; affreschi e quadri dei secoli passati la raffigurano spesso insieme ad oboi, come avviene ancora in Bretagna (*bombarde* e *binion*), in Italia meridionale (*ciaramella* e *zampogna*) e fino al secolo scorso comunemente anche nelle Quattro Province.

Le posizioni di inserimento, il numero e il tipo delle canne variano a seconda delle regioni, definendo così i numerosissimi tipi di cornamuse⁸⁵⁶. In linea generale, le zampogne dell'Italia centro-meridionale hanno due canne del canto e più bordoni inseriti nello stesso punto dell'otre, tutti con uno stesso tipo di ancia (ance tutte semplici o tutte doppie); in Italia settentrionale sono presenti invece strumenti con bordoni in numero minore, ad ance diverse e inseriti in cavità separate sia fra loro che da quella della canna del canto. Fin verso il Settecento o l'Ottocento, come si è visto, queste dovevano essere diffuse in molte parti dell'arco alpino e anche verso la pianura; ma nel Novecento risultano largamente scomparse e dimenticate, e le zampogne di cui si trovano testimonianze sono in genere quelle di suonatori ambulanti provenienti dal Centro-Sud. Sono però ancora note, e studiate dagli etnomusicologi, quattro cornamuse settentrionali: la piva ticinese, la *pia* o *baghet* delle valli bergamasche e bresciane, la *musa* delle Quattro Province e la piva emiliana.

855 Il termine *bordone* indicava nel Medioevo anche il bastone usato dal pellegrino, che ha del resto una forma non molto differente; oggi in musica si dice comunque nota di bordone qualsiasi nota fissa di accompagnamento, prodotta non solo in strumenti a fiato ma anche in strumenti a corda, come nella ghironda, o con la voce nelle polifonie. In alta valle Staffora *burdunà* significa "borbottare", e *burdonj* è chiamato un insetto ronzante come il cervo volante o il bombo (R. Ferrari, conv.).

856 Anthony Baines, *Bagpipes*, 1960, rev. ed. Penniman and Blackwood, Oxford 1979; Roberto Leydi, *La zampogna in Europa*, Nani-Autunno musicale, Como 1979; Mauro Gioielli, Appunti su alcune cornamuse europee, *Utricolus*, 4: 1999, n. 30, p. 25-31, maurogioielli.net.

È importante rendersi conto che i nomi con cui questi strumenti sono stati descritti in ciascuna zona dipendono più dai fattori dialettali che da quelli organologici: il parlare dialettale comune ha infatti in genere un solo termine per indicare un qualsiasi strumento ad ance dotato di sacca⁸⁵⁷, che un parlante del posto tenderà ad applicare indifferentemente a uno strumento locale come a una cornamusa scozzese o balcanica. Nell'area linguistica piemontese, lombarda ed emiliana, che lambisce le Quattro Province solo marginalmente (Varzi, Bobbio), questo termine è perlopiù *piva*, inteso come strumento con o senza sacca e talora riferito anche alle sole ance, mentre l'otre in pelle usato sia per trasportare liquidi che per conservare l'aria nelle cornamuse è la *baga*, a volte esteso all'intero strumento (*baghet* bergamasco, *boga* lunigianese...); in Emilia lo si chiama anche *carner*, come il carniere dei cacciatori da cui *piva dal carner* sottolineando la presenza dell'otre. Nell'area dialettale ligure, che come si è visto all'inizio comprende gran parte delle Quattro Province, i termini equivalenti sono rispettivamente *müzza* o *müzza a sacchètta*⁸⁵⁸ per l'intero strumento (da cui *müzzotti* per le ance) e *pelle* o *pièle* per la sola sacca (a Rezzoaglio anche *gossu*). Sono stati poi gli etnomusicologi a classificare di conseguenza come *piva emiliana*, *pia* o *baghet* bergamasco ecc. quelle rinvenute nelle aree corrispondenti, come *musa* quella rinvenuta nei monti genovesi, come *cabrette* quella alverniate, ecc.; ovviamente i documenti antichi che citino cornamuse non sono scritti da etnomusicologi, e quindi non implicano nulla sull'intonazione o il numero di bordoni, qualunque sia il termine che utilizzano.

Il termine *piva* è sopravvissuto nel nome di un noto brano natalizio accompagnato dalla zampogna, rimasto anche in varie parti della Lombardia:

857 Nel 1722 un gesuita indicava con *musetta* una cornamusa "da poco tempo inventat[a], e usat[a] in Francia", probabilmente riferendosi alla musica colta; il termine è affine al francese *musette*, anch'esso riferito a cornamuse, e più recentemente a un tipo di ballo popolare (*bal musette*) corrispondente più o meno al nostro *liscio* e suonato non più necessariamente con cornamuse.

858 A Ronco Scrivia, Isola del Cantone e dintorni (Enrico Steardo di Genova, 1947-?, e Enrico Guglielmino "Guglie" di Ronco Scrivia, conversazioni riferite da Fabrizio Pilu).

*Piva, piva, l'oli d'uliva,
l'è l'Bambin che porta i belè,
l'è la mamma che spend i danè...*

nonché in quello del ballo veneto delle "pive"⁸⁵⁹, la cui coreografia ricorda quelle delle contraddanze delle Quattro Province. Anche nell'Appennino emiliano le *pive* erano balli saltati in 2/4 un tempo suonati dalla piva e in seguito dalla fisarmonica o dal violino⁸⁶⁰. Una versione dell'antica e diffusa canzone di Girometta dice:

*Vegni n'po' giò chì lo, Girumeta bela,
sonarem la piva, balarem un po'*⁸⁶¹

e un poemetto cinquecentesco del bolognese Croce:

*A turén Pier dal Mulej
ch'sona ben al rigbein
e Mangan d'barba Zon
anch lu cun al viulonj
e Malet so fradél
cun la piva*⁸⁶².

Oltre ad ance e canne, le cornamuse abbisognano per formare la sacca di una pelle di animale: materiale più effimero che poteva essere realizzato, anche da un artigiano diverso, in vista di un periodo in cui si dovesse suonare, per poi essere lasciato deperire e rifatto successivamente. Nel nostro territorio la materia prima è stata solitamente una pelle di capretto rasata, rivoltata e conciata immergendola in un bagno di sale e allume, con lo stesso procedimento con cui si prepara un otre per il trasporto di vino e olio a dorso di mulo, detto in dialetto *a pelle* (potrebbe avere

859 Biancamaria Spalmotto, conv.

860 Marcello Conati, Strumenti e balli tradizionali dell'Appennino parmigiano, in *Bologna incontri*, febbraio 1977.

861 "Vieni un po' qui giù [a valle], Gerolamina bella, suoneremo la piva, balleremo un po'"; cfr. le parole di una polca da piffero: "*Terezina del Grupal | vegni chì, farem un bal*", con riferimento al paese di Groppallo in val Nure, dove era attivo un importante suonatore di piva.

862 "Prenderemo Pier del Mulino | che suona bene il rebecchino | e Magnano di zio Zon | anche lui con il violone | e Maletto suo fratello | con la piva" (Giulio Cesare Croce, *Festino di barba Bigo della Valle*, citato in Oreste Trebbi - Gaspare Ungarelli, *Costumanze e tradizioni del popolo bolognese*, Zanichelli, Bologna 1932); il rebecchino era uno strumento a corde suonato con un arco.

questa origine il cognome Pelle, diffuso proprio a Bruggi). Dalle frazioni di Coli ad esempio si andava a procurarsi nelle vicinanze la pelle di una grossa capra (quella di pecora non era utilizzata a causa del suo odore) con cui realizzare un otre; questo sarebbe poi stato riempito di vino a Marsaglia, dove il prodotto era disponibile, e riportato a casa; una volta svuotato, veniva gonfiato e conservato così sotto un tavolo. Altra pelle di capra si usava per farne borracce⁸⁶³. Per le pive istriane si usa attualmente l'agnello, in passato anche montone adulto o capra⁸⁶⁴.

L'allume di potassio in forma vetrosa, detto *allume di rocca*, era ampiamente usato come mordente nella tintura e nell'industria cartaria, nonché in medicina e appunto nella concia delle pelli. Lo si produceva a partire dall'alunite, un minerale estratto soprattutto vicino a Focea sul mar Egeo (attuale Turchia). La Repubblica di Genova entrò in possesso di questa strategica colonia attorno al 1267 grazie a una trattativa del suo celebre ammiraglio Benedetto Zaccaria con l'imperatore bizantino Michele VIII Paleologo; sfruttando le sue ricche miniere di allume (presenti, oltre che a Focea, anche nelle colonie di Trebisonda e Tolfa), Genova ne impose il monopolio in tutto l'Occidente, esportandolo in Toscana e nelle Fiandre, attraversando i monti delle Quattro Province⁸⁶⁵. L'allume era impiegato anche nella tecnica della *mégisserie* (allumatura del cuoio) centrata nella cittadina di Mazamet in Francia meridionale, altra terra di ance. Tuttora è usato da alcuni fra i costruttori di pive istriane in pelle di pecora⁸⁶⁶.

Nella stessa Genova, l'allume veniva sfruttato in tintorie sorte nel basso Medioevo appena fuori dalle mura nel borgo di Santo Stefano⁸⁶⁷ (quartiere di Portoria), riunite in un'importante corporazione artigiana e rimaste attive fino al

863 Picchioni, cit.; Davide Bazzini ha notizia di un fornitore di vino ai Ballerini, frazione di fronte a Marsaglia oltre il Trebbia.

864 Dlačić - Badurina, cit.

865 Già nell'ottobre dell'anno successivo 1268, un Guglielmo di valle Staffora tintore a Genova compra una partita di allume: ulteriore segno dei contatti commerciali fra il nostro Appennino e la città (Debattisti, *Vie e commercio...*, cit., p. 239).

866 Dlačić - Badurina, cit.

867 Airaldi, *Storia dei liguri*, cit., v. 1.

Settecento. Altre tintorie che utilizzavano la porpora erano gestite in val Bisagno dalla comunità armena, che avrebbe potuto introdurre anche usi delle terre caucasiche come l'antica cultura dei trovatori *ashugh* o l'oboe in legno di albicocco detto *duduk*. Al pari dei genovesi, gli armeni erano fortemente coinvolti nel controllo dei traffici lungo le vie fra il mar Nero e l'Oriente; per motivi commerciali o per sfuggire a minacce etniche molti di loro emigravano in città europee, come fecero i monaci cristiani che nel 1290 si trasferirono a bordo di una nave genovese dalla Cilicia a Genova e vi fondarono l'Ordine armeno basiliano⁸⁶⁸. Della disponibilità di sale si è già detto in apertura di questo lavoro. Tutto questo suggerisce che le materie prime e le tecniche per la concia di pelli, e il loro uso sia come recipienti da trasporto che come riserve d'aria per suonare, siano conosciuti nell'Appennino ligure da molti secoli.

Il sacco della cornamusa può essere costituito da una pelle ritagliata e poi cucita, oppure lasciata intera. Nei fori della pelle rimasti in corrispondenza delle zampe e del collo dell'animale vengono inserite le diverse canne dello strumento: ciascuna in un



Valzer dei disertori

foro diverso nelle cornamuse centro-europee, alla cui tipologia appartengono quelle del nostro territorio.

La musa delle Quattro Province⁸⁶⁹ è dotata di una canna del canto con ancia doppia, fissata alla canna mediante filo; è più piccola di quella del piffero, e poteva venire ricavata da una vecchia ancia di piffero accorciata. La canna ha sette fori

868 *Gli Armeni in Italia*, De Luca, Venezia-Padova 1991; B.L. Zekiyan - A. Arslan - A. Ferrari, *Dal Caucaso al Veneto: gli Armeni tra storia e memoria*, ADLE, Padova 2000; *Gli Armeni in Italia: una secolare presenza*, italiarmania.it

869 Cristina Ghirardini, Strumenti delle Quattro Province. La musa, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/PHiFCZfr6Hc 2010-;

anteriori per le dita e nessuno posteriore, ed è intonata in si bemolle⁸⁷⁰ all'ottava superiore rispetto al piffero – è dunque più acuta. Seguono diversi fori di intonazione, di solito almeno uno centrale e due su lati opposti vicino all'estremità della canna. La canna termina con uno svasamento, impropriamente detto anch'esso *campana* come per il padiglione del piffero, che originariamente era appena accennato ed è stato aumentato nel corso degli interventi legati all'innalzamento dell'intonazione di entrambi gli strumenti. Nei pochi esemplari antichi di cui è stato conservato anche l'otre, come quello conservato al Museo nazionale scozzese di Edimburgo⁸⁷¹, la canna del canto è inserita in corrispondenza del collo della pelle, mentre in corrispondenza delle zampe anteriori sono inseriti l'insufflatore e il bordone. Sia in questi esemplari che nelle fotografie storiche, l'otre è coperto da un rivestimento in tessuto colorato, come era uso per il baghet ma non per la piva emiliana.

L'insufflatore è un corto cilindro di legno, al cui interno è posta una valvola per evitare che il fiato immesso dal suonatore ritorni indietro⁸⁷². L'unico bordone è cilindrico e porta un'ancia semplice ricavata da un segmento di canna in cui è stata incisa una lamella. Emette una nota fissa un'ottava sotto il canto. È formato di due segmenti inseriti l'uno nell'altro e scorrevoli, in modo da poter regolare l'intonazione della nota, funzionalità molto insolita nelle altre cornamuse e che potrebbe essere

870 A 415-420 hertz, mezzo tono più bassa del si bemolle attuale, a causa dello slittamento del diapason (Gandolfi, conv.). L'intonazione in do riferita da Guizzi, complementare a un piffero in sol, è risultata insoddisfacente alle prove di ricostruzione e suono compiute da Biella; più probabilmente alla fine dell'Ottocento la musa era appunto in si bemolle per un piffero in fa; l'ulteriore innalzamento a sol del piffero di Cicagna ha portato all'inadeguatezza e all'abbandono della musa, che sarebbe stato difficile accorciare ulteriormente. Che l'intonazione del piffero fosse più bassa rispetto a quella usata oggi si intuisce anche da constatazioni indirette: una fisarmonica Maga di Stradella costruita prima degli anni Sessanta, usata occasionalmente da Tilion anche per accompagnare Bani e oggi proprietà di Laura Massobrio, ha un'accordatura originale attorno a 425 Hz (Biella, *La musa e il piffero*, cit.).

871 Alexander Duncan Fraser, *Some reminiscences of the bagpipe*, Hay, Edinburgh 1907, archive.org/details/someremembrance00fras; Julian Goodacre, *Müsings on the müsa*, *Chanter*, Summer 2014, p. 25-30, www.agpipesociety.org.uk/articles/2014/chanter/summer/musing-on-the-musa; Daniele Bicego, *La müsa della collezione Fraser di Edimburgo*, *La piva dal carner*, n.s., 13: aprile 2016, p. 12-22.

872 Un surrogato del meccanismo a valvola è stato ottenuto anche utilizzando siringhe da iniezione (Losini, conv.).

legata all'accoppiamento con il piffero. Per lo stesso scopo, nel segmento distale è praticato un certo numero di fori laterali, che possono essere chiusi con della cera o con tappi di legno. Le due canne sono inserite nell'otre mediante manicotti di legno legati alla pelle⁸⁷³. Il diametro interno del bordone si stringe procedendo dall'ancia verso l'estremità distale, caratteristica anomala rispetto ad altre cornamuse e simile invece alla musette del Poitou descritta da Mersenne, che doveva essere collegata alla possibilità di lasciare aperti alcuni dei fori terminali per produrre nell'insieme l'intonazione desiderata.



*Musa costruita probabilmente da Niccolò Bacigalupo "u Grixu" di Cicagna
(collezione privata; fotografia di V. Biella)*

Il suonatore manovra la canna del canto con le due mani, e tiene il bordone appoggiato all'interno del gomito sinistro (nel caso della piva emiliana, il bordone corto pende invece vicino all'avambraccio destro, mentre quello lungo si appoggia sulla spalla sinistra). Essendo l'insufflatore molto corto, il suonatore poteva tenere lo

873 Guizzi, Note organologiche..., cit.

strumento assai vicino al viso, come si osserva nella fotografia del Pillo al presepe di Voghera: questo doveva essere necessario per udire bene il proprio strumento, che doveva avere un suono abbastanza delicato, evitando che venisse coperto da quello del piffero⁸⁷⁴.

Anche nella Bergamasca esistevano cornamuse sia a due bordoni che, come documentato in molti affreschi, a uno solo; il baghet ricostruito da Valter Biella è a due bordoni, che suonano rispettivamente una e due ottave sotto la nota fondamentale (la) della canna del canto. Anch'esse sono realizzate in bosso, o talvolta susino o altro legno, con una pelle di capra oppure di pecora⁸⁷⁵, quest'ultima usata però più raramente per via dell'odore forte che emana. Sono noti i nomi di una decina di suonatori di baghet, tra i quali i membri di diverse generazioni di una stessa famiglia che erano soliti emigrare stagionalmente in Francia per lavorare come carbonai; nel Dopoguerra cessarono l'attività anche gli ultimi *bagheter*, e qualche traccia del loro repertorio antico è rimasta solo nei concerti di campane a festa⁸⁷⁶. Questi spostamenti di lungo percorso motivati da ragioni economiche, frequenti anche da e verso le Quattro Province, erano certamente un'occasione per venire a contatto con suonatori di altri repertori e tradizioni, e magari introdurne qualche elemento nella propria.

Caratteristiche simili doveva avere la piva ticinese, di cui è stata reperita solo una canna del canto caratterizzata da anelli metallici ornamentali fra un foro e l'altro; ma strumenti simili, con uno oppure due bordoni, sono documentati in affreschi e

874 Biella, La mûsa delle Quattro Province, *Utriculus*, cit.; Losini, conv. con Biella; cfr. scheda in Biella, La mûsa e il piffero, cit.

875 Ad esempio per la piva documentata a Mossale (Corniglio, PR) da Bruno Grulli, Uno strumento dimenticato: la piva dal carner, *Il cantastorie*, 30: 1980, n. 50, p. 57-73.

876 Giuliano Grasso, Cornemuses solos en Italie du Nord: le baghet & la piva, *Tradition vivante*, Lorient, 14: dic.-gen. 1988, p. 6-11; id., Les cornemuses de l'Italie du Nord, *Symposium international sur la cornemuse: le 17 septembre 1988*, La Haye, atti, Stichting Volkmuzieck Nederland, Utrecht 1989, p. 55-57; Valter Biella, "Baghèt" o piva delle Alpi, Associazione ricerca popolare con mezzi audiovisivi, 1984; id., *Il "baghèt"*, Edizioni villadiseriane, Bergamo 1988; id., *A sonarem la piva e balarem un un po'*, Scuola di musica popolare ACP Valle Verzasca, Lavertezzo 1992; id., *Legno, corteccia e canna*, Sistema bibliotecario urbano di Bergamo, Bergamo 1993; id., *Il baghèt: la cornamusa bergamasca*, Meridiana, Bergamo 2000; id., *Piva o baghèt*, cit.; Chiara Consolini, *Il baghèt antica cornamusa bresciana*, tesi di laurea Università di Brescia, a.a. 2003-2004.

illustrazioni realizzati fra il Quattrocento e l'Ottocento in numerose località del Canton Ticino, talvolta mostrati in azione insieme a bombarde o altri strumenti; per gli ultimi secoli è ricordato l'accompagnamento con violino o mandolino⁸⁷⁷. Anche la piva istriana, presente in passato in aree di cultura italiana ai confini con il Friuli Venezia Giulia, è ricordata come strumento di uso assai antico, precedente anche gli oboi locali, ma organologicamente è più vicina agli strumenti dell'Italia meridionale⁸⁷⁸.

La piva emiliana è stata diffusa fino all'inizio nel Novecento nell'Appennino piacentino, parmense e in minor misura reggiano, fino al crinale di confine con la Lunigiana; si presume che in precedenza si estendesse anche al Modenese e al Bolognese, fino alla pianura, anche considerando la sua presenza ottocentesca in presepi bolognesi e in un dizionario di dialetto romagnolo⁸⁷⁹. La canna del canto ha originariamente sette fori equidistanti anteriori (ai quali ne sono stati aggiunti due posteriori in strumenti realizzati recentemente da Franco Calanca⁸⁸⁰). Originariamente era intonata in fa⁸⁸¹. Presenta due bordoni che producono un sol rispettivamente una e due ottave sotto il canto. I bordoni terminano con un risuonatore cavo a forma di coppa che ne addolcisce il suono; ciò li differenzia da quello della musa, che allo stesso scopo utilizza forellini aggiuntivi e una lunghezza maggiore di quella necessaria all'intonazione.

877 Karl Viktor of Bonstetten, *Lettere sopra i baliaggi italiani*, ripubbl. Locarno 1984, p. 46; Peter Metzger, *La piva en el Cantón del Tesino (Svizzera) = Die Piva im Kanton Tessin (Schweiz) = The piva in Canton Ticino (Switzerland)*, Anuario da gaita, 2005, p. 60-79.

878 Dlačić - Badurina, cit.; Marusic - Del Favero, cit.

879 Antonio Morri, *Vocabolario romagnolo-italiano*, Faenza 1840, p. 590; Aldo Ambrogio, Natale: la piva, i pivari, il presepio, *la Scure*, 25 dicembre 1927; E. Dall'Olio, L'ultima cornamusa, *Gazzetta di Parma*, 24 maggio 1965; Grulli, Uno strumento dimenticato, cit.; Mauro Gioielli, La piva in Emilia Romagna, *Utriculus*, 9: 2005, n. 3-4, p. 3-8, maurogioielli.net; Le diciotto pive emiliane superstiti, a cura di Bruno Grulli - Paolo Simonazzi - Ferdinando Gatti - Luca Magnani - Franco Calanca, *La piva dal carner*, 74, 2012, p. 1-56; Bruno Grulli, Le pive del Nord-Italia, *Utriculus*, 47, 2014; id., La piva dal carner in provincia di Reggio Emilia, cit.

880 Grulli, Uno strumento dimenticato, cit.; id., La piva: la cornemuse..., cit.; Chiara Temporin, *Comunicare la piva emiliana: il progetto Cisalpipers*, relatore Pina Lalli, tesi di laurea Università di Bologna, a.a. 2012-2013; Cisalpipers, cisalpipers.net/piva.html, consult. 2010.

881 A 466 hertz, mezzo tono sopra il fa attuale per effetto dello slittamento del diapason nel tempo.

L'origine della musa sembra dunque analoga a quella dei suoi parenti dell'Italia settentrionale, un tempo più diffusi. Ciò che è peculiare della musa delle Quattro Province non è tanto la sua costruzione, quanto l'intonazione in funzione dell'accompagnamento del piffero e la presenza di un bordone robusto, che la rendono poco adatta ad essere suonata da sola. Le "muse" citate da sole dai documenti cinque-seicenteschi potevano in realtà, a dispetto della coincidenza del nome, avere intonazioni e usi differenti dalla musa "da piffero", e non essere nettamente distinte da quelle che oggi a posteriori chiamiamo piva emiliana oppure baghet bergamasco; ciò specialmente considerando che l'artigianato era all'epoca meno standardizzato e che ogni strumento, non dovendone accompagnare altri, poteva anche avere caratteristiche un po' diverse, ad esempio nel numero di bordoni o nell'intonazione.

Sembra da escludere che il piffero sia derivato dalla canna del canto di una musa staccata dalle altre parti, come si ipotizza sia avvenuto per altre coppie di oboe e zampogna, considerando la sua ancia grossa e spessa, la bocchetta e le altre caratteristiche. L'abbinamento fra i due strumenti appare piuttosto il frutto di un adattamento di strumenti preesistenti che potevano aver seguito storie autonome; curiosamente i due strumenti non suonano nella stessa tonalità, ma a una quinta di distanza⁸⁸². L'espressione ligure *müzza e pinfin* è ricordata come antica⁸⁸³, e la tradizione attuale risale almeno all'inizio dell'Ottocento, ma può essere molto precedente a giudicare dal quadro seicentesco di Wael. In un certo senso è stato questo abbinamento, e la sua successiva evoluzione in quello con la fisarmonica, a dare alla musica delle Quattro Province la sua identità specifica.

882 Giuliano Grasso - Aurelio Citelli, Le couple piffero/musa, in *Tradition vivante*, Lorient, 4: 1985, p. 165-166, che cita criticamente un articolo in *Modal*, 5 a proposito della notorietà dei suonatori di musa. Secondo Grasso e Citelli la musa suona in do per il piffero attuale in sol, e le sue tonalità più usate sono sol, do e re misolidio, ma talvolta anche la minore, re minore e fa; tuttavia si è visto come in epoca storica il piffero dovesse essere in fa o mi.

883 "Come dire due cose che intonavano bene, si associavano; lo dicevano, non si usa più ma..." (Nicola Barbieri, cit.).

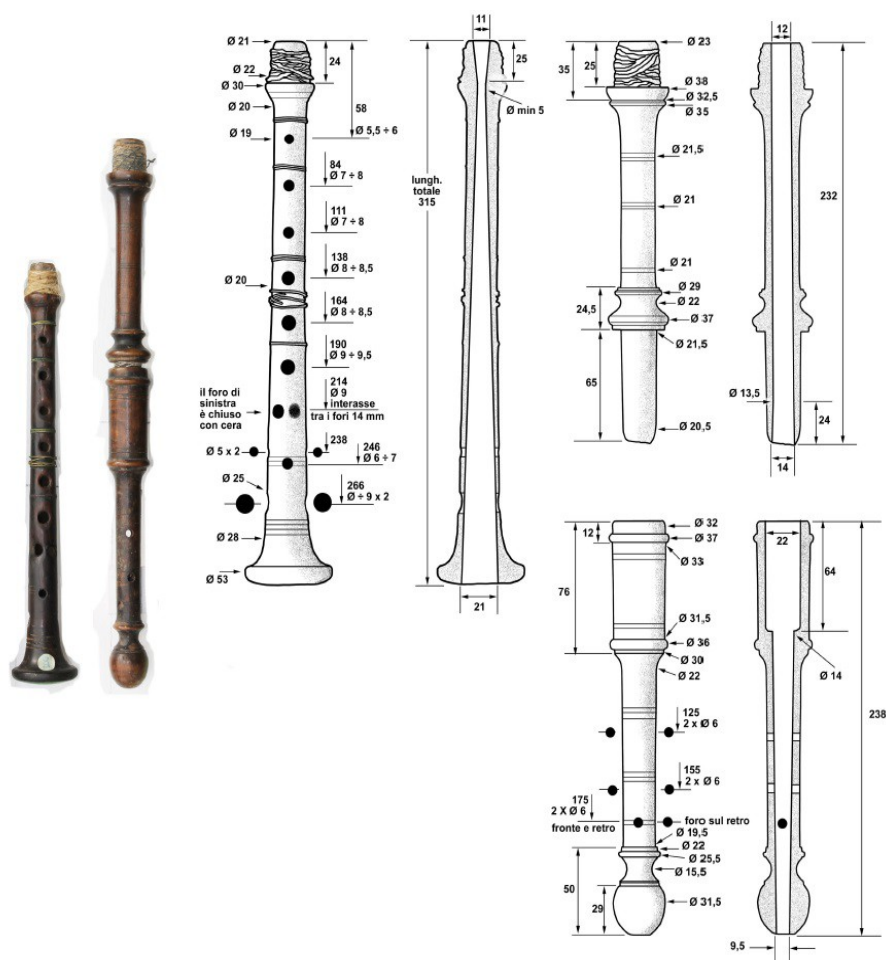
Fra l'Ottocento e il Novecento, la musa è stata usata con il piffero nelle alte valli Staffora, Curone, Borbera e Scrivia, mentre la piva solista nelle valli di basso Trebbia e Perino, Nure, Ceno, Taro e Parma; c'è quindi una zona di contatto fra i due strumenti nell'area di Bobbio in val Trebbia e Farini d'Olmo in val Nure, coincidente con il confine storico fra il Regno di Sardegna e il Ducato di Parma e Piacenza. La località di Degara in val Trebbia, dove oggi si trova il laboratorio di Bani, prende nome dal vecchio posto di confine (*dego*) tra il territorio piemontese di Bobbio e quello parmense di Mezzano Scotti⁸⁸⁴: in quest'ultimo abbiamo visto essere attivi fino ai primi decenni del Novecento due suonatori di piva, il Signur e suo cugino Tugnarel; il fatto che il primo si costruisse ance in corteccia di salice⁸⁸⁵ in mancanza di canna suggerisce che le sue esecuzioni non risultassero di grande qualità; costoro eseguivano comunque gighe, che col suono solista della piva risultavano un po' monotone e difficoltose da ballare, e i primi valzer, polche e mazurche; il Signur avrebbe suonato ancora verso il 1945. Gli ultimi suonatori di piva delle valli piacentine, i fratelli Domenico e Luigi Garilli, sono stati attivi a Mareto animando anche gighe, fino alla loro morte rispettivamente nel 1958 e 1974, entrambi molto anziani; occasionalmente, di passaggio all'osteria di Costiere di Coli sui monti fra Trebbia e Nure, si incontravano e suonavano in duo con il pifferaio Fiurentein⁸⁸⁶. A sua volta il pivaro Bernardo Cavanna di Pertuso in val Nure (circa 1840-1927) suonava anche a Varzi e nel Genovesato. Diversi suonatori della val Nure sembrano aver fatto riferimento al famoso Antonio Cordani "*Ciocalapiva*" (1805 c.-1882), vissuto tra Groppallo e Varsi (PR)⁸⁸⁷. L'espressione *ciocà* "far sbattere" è spesso associata a questo strumento: *Ciocaja* era soprannominato anche un pivaro della val Parma.

884 Le guardie di confine che lo presidiavano erano note in dialetto come *parpuzé* (Losini, conv.).

885 Grulli, La piva nelle valli piacentine, cit.

886 Losini, conv.; Fabio Paveto, La piva in val Trebbia e val Nure, in *Dove comincia l'Appennino*, appennino4p.it/piva 2010-.

887 Grulli, La piva nelle valli piacentine, cit.



*Canna del canto e bordone di musa torniti da Niccolò Bacigalupo "u Grixcu"
(Museo Guatelli, Ozzano Taro, codice A13; fotografia e disegni di V. Biella)*

Un esame sistematico delle pive e delle muse attualmente conservate e accessibili alla misurazione (in tutto poco più di una decina) mostra che esse si raggruppano in due nuclei ben distinguibili per proporzioni e intonazione⁸⁸⁸. Nel caso della musa il bordone poteva essere intonato alla nota dominante, corrispondente al mezzo della scala musicale della canna del canto. Tali sono gli strumenti catalogati come muse, che presumibilmente accompagnavano il piffero

⁸⁸⁸ Gandolfi et al., cit.; Valter Biella, Alcune riflessioni su come fotografare e disegnare cornamuse e altri strumenti etnici a fiato, *Utricularius*, 13: 2014, n. 48, p. 21-28.

nel territorio delle Quattro Province, e le pive emiliane diffuse nell'area piacentina fra le valli Trebbia e Nure; esse assomigliano molto alla cornamusa cinquecentesca visibile nel quadro di Strozzi. Questi strumenti erano adatti a suonare un repertorio su arie del genere di quelle raccolte da Mainerio⁸⁸⁹, e danze cantate del tipo dei brandi, nonché le alessandrine e monferrine in sol, la bisagna o la parte iniziale della povera donna.

Nel secondo gruppo, solitamente descritto come le pive dell'Appennino parmense ma molto simile anche alla cornamusa che accompagna un piffero nel quadro seicentesco di Wael, il bordone è intonato in corrispondenza della tonica della scala eseguita dalla canna del canto, che doveva costituire la nota di riposo dei brani del repertorio da esse praticato: dunque alessandrine in la e in re, molte piane, perigordino, parte del lamento nella povera donna, sestrina, lo stranot della *Bella növa...*

Appare probabile che uno di questi due tipi sia derivato dall'altro. In particolare, le pive dell'area piacentina intonate in la corrispondono bene alle misure delle bombarde rinascimentali⁸⁹⁰, in quanto potevano accoppiarsi ad un piffero antico in mi, oltre che suonare da soliste: la "musa" che all'epoca accompagnava il piffero, come nel quadro di Wael, doveva essere uno strumento di questo tipo. La distribuzione di cornamuse di cui si abbia notizia in questo tratto di Appennino copre nel complesso una fascia che dal crinale principale delle Quattro Province si estende attraverso le alte valli Trebbia, Aveto, Nure, Ceno, Taro, Parma, Vara e Magra, le cui parti sommitali si incontrano verso i monti Penna, Zatta e Göttero. Come nel caso dei pifferi, tutti gli strumenti vecchi pervenuti fino a noi appaiono essere stati adattati a più riprese a nuove esigenze musicali, sistemando cornamuse originariamente costruite su canoni e proporzioni rinascimentali da qualche

889 Giorgio Mainerio, *Il primo libro de' balli accomodati per cantar et sonar d'ogni sorte de instrumeti*, Gardano, Venezia 1578; Gandolfi, conv.

890 Gandolfi, conv.

artigiano altamente specializzato e quindi presumibilmente basato in una città di una certa importanza, come Genova o Parma, dove tali conoscenze tecniche potessero circolare ed essere scambiate con le altre aree d'Europa attraverso i contatti portati dai commerci. Di questi costruttori al momento non abbiamo alcuna notizia, e dobbiamo limitarci a descrivere l'uso che dei loro prodotti è stato fatto nei secoli successivi, conservandoli gelosamente, riparando fratture, allargando fori e costruendo nuove anse con cui usare ancora quegli oggetti antichi e particolari.

La *musa* risulta invece poco adatta ad eseguire le musiche tonali più moderne di valzer, polche e mazurche, per i quali ha finito per essere sostituita dalla fisarmonica. Negli anni Ottanta del Novecento il rinascente interesse per le tradizioni ha indotto a ricostruirla ed introdurla come terzo strumento accanto a piffero e fisarmonica, suonato da Fabio Zanforlin nei *Mons Conicus*, da Piercarlo Cardinali (e più tardi Marion Reinhard) nei *Musetta*, da Andrea Masotti nei *Suonatori delle Quattro Province*. Essendo l'ultimo musicista da duo, Carlaja, morto nel 1956, non è possibile sapere esattamente come la *musa* venisse impiegata per accompagnare il piffero, fatto che alcuni adducono per sostenere che non debba essere più impiegata; considerazioni musicali sull'estensione dello strumento e sugli intervalli solitamente adottati (anche nel canto) dal gusto popolare appenninico portano alcuni a ritenere che le parti oggi eseguite dalla *musa* in trio corrispondano grossomodo a quelle che doveva eseguire quando era la sola ad accompagnare il piffero⁸⁹¹; peraltro i primi fisarmonicisti da piffero, come Siveron, sono ricordati eseguire principalmente un accompagnamento ritmico, privo degli odierni abbellimenti melodici, che presumibilmente doveva riprodurre il ruolo della *musa*⁸⁹².

891 Losini, conv.; Cesare Campanini, conv.

892 A. Tambornini, conv.; R. Ferrari, conv.

Flauti

Un altro strumento a fiato associato spesso al piffero è il flauto diritto. Nei flauti il flusso dell'aria, invece che da un'ancia, viene messo in vibrazione dalla sua rottura (*taglio*) contro un bordo affilato; dopodiché la sua lunghezza viene modulata attraverso fori digitali come negli oboi. Il suono risultante è più tenue, quindi adatto ad essere ascoltato da distanze minori, sebbene i flauti più acuti possano essere molto penetranti.

Con un flauto in sol o in do si sono esercitati molti pifferai alle prime armi per apprendere le melodie del repertorio, prima di dedicarsi alle difficoltà della loro esecuzione con il piffero che richiede di concentrarsi sulla gestione della pressione dell'ancia contemporaneamente alla diteggiatura. Inoltre, rispetto al piffero il flauto richiede di emettere un volume di fiato minore. Anche oggi, ai potenziali pifferai già da bambini immersi nella cultura delle Quattro Province viene inizialmente affidato un flauto⁸⁹³. Ancora, il suono più delicato del flauto evita di disturbare i vicini durante le lunghe esercitazioni, un aspetto ancora più importante nella vita urbana in condominio che oggi alcuni suonatori almeno in parte conducono⁸⁹⁴.

Per questi scopi gli stessi costruttori di pifferi e muse hanno spesso realizzato anche flauti diritti in legno di varie misure, fatti di due oppure tre parti inserite l'una nell'altra, con forme riconducibili a quelle del flauto dolce moderno che si sono fissate all'inizio del Settecento. Ne sono documentati, oltre a quelli di Montoggio, due esemplari probabilmente settecenteschi usati da suonatori di musa in val Borbera e in val Curone (Fontanelle presso Dernice)⁸⁹⁵. Flauti sono conservati anche

893 Per esempio a Negruzzo Andrea Ferraresi o a Sala Tommaso Tambussi, motivato prestissimo all'idea di accompagnare il fratello maggiore, fisarmonicista come il padre e il nonno, e con una madre ex pifferaia!

894 Un problema risolto talvolta in modo fantasioso: nei condomini di Genova, Claudio Cacco si chiude a suonare dentro un armadio, e l'ingegnoso Michele Ravera ha foderato uno spazio ristretto con il cartone sagomato degli imballaggi delle uova, dotato di proprietà fonoassorbenti.

895 Guizzi, Flauti..., cit.

fra i materiali provenienti dal laboratorio novecentesco del Grixu⁸⁹⁶.

La stessa situazione è nota anche per i suonatori di baghet delle Prealpi bergamasche, che potevano attingere alla grande e antica produzione di flauti della valle Imagna oppure se ne costruivano o modificavano loro stessi:

Suonare il *baghèt* implicava diverse conoscenze: saper usare la sacc[a] e il braccio, conoscere la costruzione delle ance e di conseguenza intonare lo strumento, nonché saper fare una manutenzione completa della cornamusa, infine studiare e ripassare le melodie. Tutte queste problematiche, se affrontate in contemporanea, possono frenare anche chi è spronato dai migliori intenti. I *baghetér* diversificavano i differenti quesiti. C'era il tempo da dedicare alla preparazione del sacco, poi per costruire nelle stalle le ance, quindi arrivava il periodo per lo studio e il ripasso della melodia, infine l'apprendistato per i nuovi suonatori. Per rispondere a queste ultime due esigenze i *baghetér* non utilizzavano direttamente la cornamusa, faticosa, complicata da gestire e non sempre in ordine, ma si affidavano all'uso di flauti. Questi strumenti, indipendentemente dalla loro tonalità, riproducevano la medesima diteggiatura della canna del canto del *baghèt*. Il suonatore doveva solo memorizzare i movimenti delle dita, così da riprodurli poi in maniera identica sulla cornamusa. Ogni famiglia di suonatori, oltre al *baghèt*, aveva anche il suo flauto, da usare come strumento didattico.⁸⁹⁷

Per avere un flauto dolce con la stessa diteggiatura del piffero, ossia intonato in sol, i pifferai odierni si rivolgono a Bani, che oltre a pifferi e muse realizza flauti dolci a sette fori dalle forme corte, simili a quelle della valle Imagna (mentre i flauti del Grixu avevano forme più allungate). Di ridotte dimensioni, esso trova facilmente posto nella cassetta del piffero insieme alle bocchette, il coltellino e gli altri



Lo zufolo della val Trebbia

896 Ghirardini, in *Il piffero...*, cit., p. 22-25.

897 Biella, *Sivli e sivloc*, cit., p. 143-144.

utensili. Un flautino simile destinato all'allenamento dei pifferai fu visto da Bani anche nel laboratorio del suo predecessore Sartù.

Bani stesso utilizza talvolta anche durante le feste un siffatto flautino (in dialetto *ciüflëin* o *süflëin* "zufolino, fischietto", da *cifulà* "fischiare") per suonare alcuni brani – specialmente una o due polche – accompagnato dal fisarmonicista, meglio se sfruttando un microfono che ne amplifica il suono anche nell'ambiente rumoroso di un ballo; lo stesso uso viene continuato da Gabriele Dametti, anch'egli della val Trebbia⁸⁹⁸. Si tratta di una variazione che a questi suonatori appare naturale e probabilmente continua pratiche più antiche presenti sul territorio.

C'era un calzolaio qua a Salogni, era uno che era capace a far di tutto, in campagna non andava, esclusivamente calzolaio tutto l'anno, e andava a Caldirola alla domenica, quando bevevano un po', lui era capace a suonare *a sibiola*, *u feva e scarpe pö u piava sii u feva du o tre* pinfrate da solo, e *lù l'ea un artista*. *U nea a Creidòra*, *u ciamè l'Aziju* a suonare il piffero, non era capace a suonare il piffero, *u s'arrangè*. *E niv'a pialo li* perché aveva una trattoria, *u ciamavu u Savignon*, soprannome, si chiamava Battista di nome, e allora dicevano *«Laziju vè zü a Salogni a sunà»*, *lù* e l'Pierino, quello lì che faceva *l'azi*. Quando arrivava lì che si vedeva Salogni, a *stu* calzolaio lì ghe dzeiva *«Dame il pinfro a mi»*, e lo prendeva e fenivano in qua suonando per la strada mulattiera... Lui era un appassionato di tutto: le bestie, qualunque sia roba. Ha preso un uccello, l'ha messo in gabbia lì, metti che facesse le scarpe eccetera, e fischiava da piffero, lui era la sua passione il piffero: ha imparato, quell'uccello lì. *U ga dzeva «Jacmon, fa' na pinfrata!»* e *u scaciadrè u la fe, dabon eh!* *U l'a ciamà Jacmon*... Eh ma lavorava bene eh, *l'è guadagnò un milion d'sodi per fa' scarpe*, aggiustare scarpe e via dicendo... L'ultima volta che mi ricordo io le ha aggiustate lui a Jacmon e Carlaja, *cul là dra müza*.⁸⁹⁹

I complessi di fiati raffigurati nel Rinascimento anche dal genovese Strozzi, insieme a bombarde e cornamuse, comprendono flauti dritti, talvolta suonati da

898 Lo zufolo della val Trebbia, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/-sB4p-WILHw 2011-.

899 "Il flautino. Faceva le scarpe poi prendeva e faceva due o tre suonate... Era un artista. Andava a Caldirola, chiamava "il Tafano"... Lo chiamavano il Savignon... Laziju vieni giù a Salogni a suonare [il tuo piffero insieme al flautista e al fisarmonicista]... si arrangiava. Veniva a prenderlo... quello che imitava l'asino... Dai a me il piffero... Gli diceva «Jacmon, fai una suonata», e la faceva davvero eh! L'aveva chiamato Jacmon [come il celebre pifferaio contemporaneo]... Quello [che suonava] la musa" (Fittabile, cit.)

donne in quanto necessitano di uno sforzo polmonare inferiore a quello delle canne ad ancia. Flauti accompagnati da tamburelli erano utilizzati dalle squadre di mercenari corsi in servizio nel Cinquecento e Seicento sui monti liguri e provenienti dagli eserciti di altri stati, attraverso i quali potevano diffondere i loro strumenti. Questo duo di strumenti si diffuse in Europa dal Quattrocento in particolare a partire dai mercenari svizzeri; oggi è rimasto nelle tradizioni della Francia meridionale (*galoubet*) e nel carnevale di Ivrea, in cui si usano flauti traversi (*fiffari* o *pifferi*). Flauto e tamburello erano talvolta impiegati anche per far ballare:

Qualmente questo giorno, mentre il Sig. Commissario stava assistendo allo ballo e festa che si faceva in Montebruno, acciò non seguissero inconvenienti, conforme li venni incaricato per parte del S. Auditore d'ordine di S. E. e vedendo sua Signoria che un puoco vicino si faceva un altro ballo e stimando che fosse per guastare la festa, mi ordinò chiedendomi di farli smettere et andandoli io e dicendoli che si fermassero di suonare et di ballare, essi puoco curandosi di tal ordine tirorno inanti e ciò vedendo il Commissario mi mandò l'Attuario di mia compagnia et altri soldati et gionti che fussimo il Not. io mi disse che le prendessi il tamburlino e flauto di che suonavano, il che feci et in un subito Bartolomeo Fassia, uno di quelli che ballavano diede di mano all'archibuggio quale portava contro le crida⁹⁰⁰ et essendoli detto dal Notaio che si fermasse che era priggione per la dilatione di tal arma e per essere autore di tal ballo, si ritirò adietro e ritirò il cane sopra l'archibuggio, voltandolo a detto Notaio, si che fu causa di inanimare quelli che erano in sua compagnia e che parimenti abbassarono l'archibuggi verso la giustitia, prendendo campo per la giara e volse mettere in rumore tutto il popolo e fu assai che non succedesse qualche gran rumore⁹⁰¹.

Notizie balli al suono sia di zufoli che di pifferi abbinati a tamburi si hanno pochi decenni dopo anche nell'alta val di Taro (PR)⁹⁰², e ancora per il Ducato di Parma

900 Cioè senza essere autorizzato.

901 Testimonianza del nunzio della corte Donderius, Filze criminali del castello di Torriglia, 15 agosto 1639, reperita da Mauro Casale; per l'uso di *fifaro* e *tamborino* presso i soldati cfr. Sbarbaro, *Banditi della Serenissima...*, cit., p. 42.

902 Piero Rizzi Bianchi, ricerche d'archivio inedite a Bedonia.

verso la fine del Settecento conosciamo varie richieste di autorizzazione da parte di suonatori girovaghi "di poter suonare il tamburro, il cinfolo e la piva", "di suonare piffero e tamburro co' suoi compagni", ecc.⁹⁰³ Un'altra attestazione possibile ci proviene da Canale in alta val Trebbia, dove per la festa della Madonna delle Grazie del 1776

c'era grida di proibizione di portare armi di qualunque sorta nel giorno suddetto e di qualunque sorta di balli. Ciò nonostante cominciarono i balli col suono del Ciuffolo, mentre altri giocavano due Parpaiole alla morra e c'era persino chi giocava a Bocchie⁹⁰⁴.

I termini usati nei rapporti ufficiali non garantiscono certo esattezza organologica, e non si può escludere che si trattasse di un piffero; tuttavia il termine *ciuffolo* assomiglia molto al locale *ciifflein* di cui sopra. Nella stessa epoca il *ciufolo* era anche uno strumento a fiato di contadini abruzzesi

con il cui suono accompagnano quello della Piva nelle danze, con le quali procurano dilettere li Spettatori, alli quali, dopo avere per qualche tempo saltato, e suonato, chiedono qualche ricompensa con cui mantengono la vita. Il suono è acuto, e stridolo, onde più tosto è noioso a chi l'ode⁹⁰⁵.

In effetti *fiffaro* (flauto, come a Ivrea) e *piffero* (oboe) sembrano avere sostanzialmente la stessa etimologia, ed essersi distinti solo secondariamente negli usi locali. All'inizio dell'Ottocento la nostra fonte francese parla di una festa all'aperto animata da un *fifre*, termine con cui oggi si indica l'ottavino tradizionale nelle Alpi francesi; il flauto peraltro è descritto nello stesso testo col termine *flûte*: quest'ultimo è osservato insieme a un tamburo in una processione tenuta dalla confraternita dell'Immacolata⁹⁰⁶. Un personaggio della stessa epoca, *l'Arvua*, è

903 Archivio di stato di Parma, 1788, 1789, 1791 e 1792, riportati in Marco Bellini, Suonatori di piva a Borgotaro, *La piva dal carner*, n.s., 5: aprile 2014, p. 13-16.

904 In Casale, *La magnifica...*, cit., p. 126.

905 Bonanni, cit., in Gioielli, *La zampogna*, cit.

906 Sebbene la sua illustrazione mostri uno strumento più simile a un oboe; sempre a Bobbio il testo riferisce anche una più moderna orchestra composta da violini, flauti, clarinetti e bassi (*basses*), che interviene prima della successiva rappresentazione sacra, data all'interno della chiesa dell'ospedale (*L'Hermitte...*, cit.). Nel

indicato esplicitamente in italiano come "suonator di piva e ottavino", oltre che impegnato a fronteggiare l'epidemia di colera del 1835-37:

A Torriglia vi doveva essere più d'uno che faceva il monatto, ma io ne conobbi uno solo certo Garbarino detto l'*Arsiia*, che era un uomo di fibra e di coraggio indomito suonator di piva e di ottavino, reduce dalle battaglie di indipendenza del '48, morì vecchio, senza prole e solo troppo tardi gli si concesse un misero sussidio⁹⁰⁷.

Anche la piva dell'Appennino emiliano era talvolta accompagnata da flauti in sambuco o da zufoli in legno (*sibiol*, *sibiola*)⁹⁰⁸. Un flauto settecentesco di pregevole fattura, come abbiamo visto, è stato conservato insieme ai pifferi e alla musa usati dal Langin alla Chiappa di Montoggio; al Museo del Castello sforzesco di Milano sono conservati 11 strumenti dello stesso genere. Per la Francia meridionale sono noti sia l'abbinamento oboe-tamburo, nell'Hérault e nel Gard, che quello flauto acuto-tamburo, in Provenza⁹⁰⁹; non è quindi da escludere che in passato anche il piffero delle Quattro Province sia stato accompagnato da tamburi (vedi oltre).

Ad un flautino della bergamasca valle Imagna, comprato sulle bancarelle che ne smerciavano a migliaia, è poi legata la vicenda del cosiddetto Cieco di Bobbio. Nato nel 1830 da una famiglia contadina di Pecorara, subito emigrata a Sant'Albano in val di Nizza e poi a Crescenzago alle porte di Milano, e diventato cieco a pochi giorni di età, Giuseppe Picchi o Picco incontrò a 7 anni la musica con un flauto valdimagnino del modello a soli tre fori, che si appassionò a suonare in modi virtuosistici. Scoperto da un impresario e prestigiatore vicentino, fu portato ad esibirsi come fenomeno nei teatri di Piacenza, Bologna, Milano, Roma, Parigi e

valutare la terminologia di quest'opera occorre ricordare che essa sembra raccogliere i resoconti di persone diverse, per Bobbio probabilmente il procuratore Louet, che avrebbero potuto descrivere gli stessi strumenti con termini francesi diversi.

907 Don Giovanni Carraro, diario, archivio parrocchiale di Torriglia, riportato in Casale, *La magnifica...*, cit., p. 52. Il termine *arsura* è diffuso nelle Quattro Province per indicare sia il tempo secco che la sete, magari riferendosi ironicamente a un amante del vino; a Remenaglia in val Curone *Arsura* è inoltre un cognome, forse connesso a piccoli corsi d'acqua variamente denominati *Arzola*, *Arisola* ecc.

908 Grulli, *La piva: la cornemuse...*, cit.

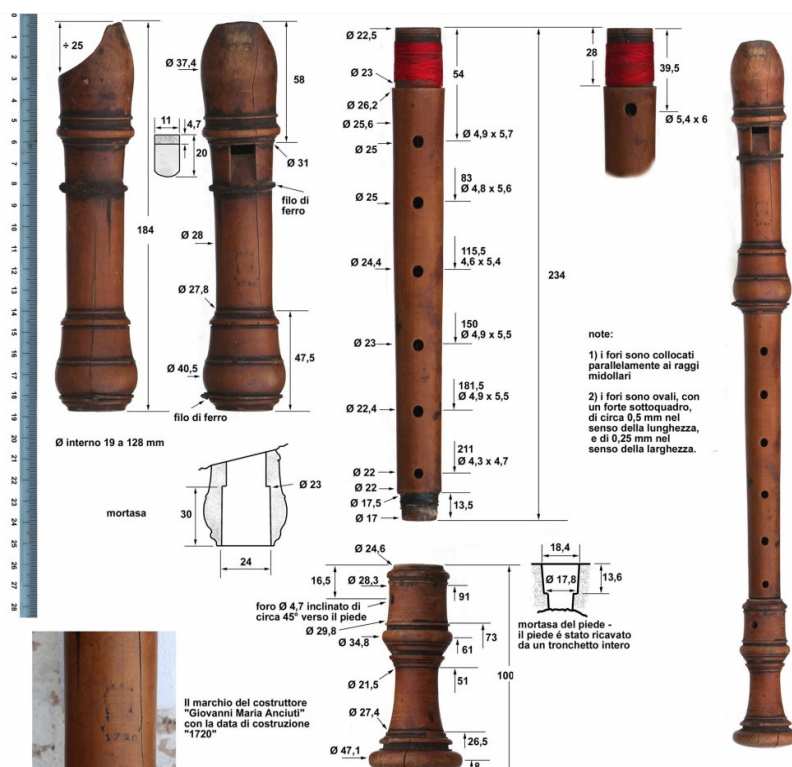
909 Guilcher, *Danse traditionnelle...*, cit., p. 75-77.

Londra, dove divenne celebre interpretando arie d'opera ed altri brani famosi con quel mezzo incredibilmente piccolo e semplice. In Inghilterra il suo flautino venne poi imitato da una produzione di strumenti definiti nella letteratura specializzata *Picco pipe*⁹¹⁰.

La sua vicenda si svolge contemporaneamente a quella del Draghino, anch'egli proveniente dalle valli piacentine e anch'egli esibitosi a Milano, ma a differenza di questa si rivolge ai gusti di un pubblico colto, come una curiosità straordinaria piuttosto che come espressione di arte popolare; non è comunque da escludere che qualche racconto dell'una sia confluito nell'altra contribuendo ad arricchirne i racconti di sapore epico ("*Milano mi gh'andarija | mi gh'andarija col me pinfro in man | per fare legrija ai siuri de Milan*"...). La solita confusione terminologica è testimoniata da un passaggio dei manifesti degli spettacoli di Picchi:

primo concerto del suonatore di *zuffolo rurale* [...] Egli non usa nè flauto, nè clarinetto, nè oboe, nè tromba, ma sivvero un semplicissimo *piffero* di legno o *tibia rusticale*...

910 Luigi Galli, Teatro comunitativo di Piacenza, *il Cispadano*, n. 10, Piacenza 22 marzo 1855; Picco, the Sardinian minstrel, *Illustrated Times*, Londra 1 marzo 1856, p. 147; Alessandro Maragliano, *I teatri di Voghera*, tip. Cerri, 1901, p. 116; Attilio Rapetti, Un piacentino abilissimo suonatore di zuffolo: Giuseppe Picchi, *Bollettino storico piacentino*, 1944; id., Ancora di Giuseppe Picchi, il Cieco di Bobbio, *Bollettino storico piacentino*, 1945; Febo Guizzi, Il genio sovrano del misero Cieco di Bobbio: immagine, verità e falsità musicale fra gusto borghese e virtuosismo popolare, in Biella, *Sivli e sivloc*, cit., p. 39-74; Giuseppe Picchi e il "picco pipe", a cura di Valter Biella, baghet.it/Picchiflautino.html 2016-.



Flauto conservato insieme a piffero e musa da Angelo Vagge "Langin" della Chiappa di Montoggio, costruito da Giovanni Maria Anciuti di Milano (proprietà famiglia Vagge; fotografia e disegni di V. Biella)

La fisarmonica a Stradella

Un altro modo di sfruttare le ance, oltre all'ancia semplice e a quella doppia, è lasciarle vibrare liberamente in entrambe le direzioni, da un lato e dall'altro dello stesso spazio rettangolare nel quale sono state tagliate, a seconda di dove le spinga la pressione di un flusso d'aria alternato.

Questo sistema, usato negli organi a bocca cinesi, nella seconda metà del Settecento arrivò attraverso la Russia anche in Europa: qui si diffuse rapidamente, stimolando l'invenzione di svariati strumenti basati sul nuovo principio. Fra le molte sperimentazioni, ebbero successo quelle del berlinese Friedrich Buschmann, che

diedero origine nel 1821 all'armonica a bocca e l'anno successivo alla *Ziebhharmonica*, nella quale l'aria è spinta verso le ance da un mantice anziché dalla bocca⁹¹¹.

Quest'ultima è la progenitrice dei diversi tipi di fisarmonica, i primi brevettati nel 1829 a Vienna e contemporaneamente a Londra. Quelli *diatonici* (organetto) producono due note diverse a seconda che il mantice venga compresso o espanso, mentre quelli *cromatici* producono sempre le stesse note in entrambe le fasi; esistono anche tipi intermedi, come il semitun, che fu molto utilizzato nelle valli occitane del Piemonte. Organetti in do-fa avrebbero facilmente potuto accompagnare i pifferi in fa dell'epoca di Carlon, prima di essere rapidamente soppiantati dalle fisarmoniche cromatiche.

Nelle fisarmoniche una serie di ance in acciaio speciale sono montate su una piastra metallica, attualmente in alluminio, mediante un chiodo in ferro dolce. L'unione di questi tre elementi forma una *voce*, l'unità che, a seconda delle sue misure, produce un suono più o meno acuto. L'accordatura delle voci, mediante limatura a mano, deve essere eseguita da operai molto specializzati e sensibili, che un tempo lavoravano esclusivamente ad orecchio mentre oggi vengono aiutati da strumenti di misura. Le voci sono allineate in serie dette *giochi* e montate su *soniere* in legno di diversi tipi, a loro volta inserite all'interno delle casse armoniche in legno pregiato di abete. Serie diverse di voci possono essere azionate da tasti che selezionano il *registro*, permettendo così di variare i timbri. Determinante anche la scelta dei collanti, inizialmente derivati da ossa animali sostituite nel Dopoguerra da *colla bianca* vinilica.

Le serie di ance vengono controllate da serie di tasti posti sulle casse armoniche, attraverso un sistema di tamponi e aste. La melodia principale (*canto*) è gestita dalla tastiera della mano destra, originariamente con bottoni mentre oggi molto spesso con tasti di forma e colore analoghi a quelli del pianoforte. I bottoni

911 Sachs, *The history of musical instruments*, cit.

per la mano sinistra controllano invece le note basse che fungono da accompagnamento: ogni tasto controlla una combinazione di ance che produce un certo accordo, attraverso un complesso e raffinato sistema di leve e pistoni; originariamente limitato, il numero di bottoni per i bassi è salito nel tempo a 60, 80, 96 o 120 nei modelli moderni. Le due casse sono collegate dal mantice, che aprendosi e chiudendosi con il movimento di trazione e spinta della mano sinistra fornisce il flusso d'aria che passa attraverso le ance aperte.

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, anche in Italia si cimentano nella costruzione di fisarmoniche artigiani di varie località, alcune delle quali sarebbero diventati veri centri specializzati a livello mondiale. Sullo sviluppo di queste iniziative ha influito la presenza di una preesistente cultura meccanica e manifatturiera, abituata a ideare e ripararsi autonomamente i mezzi e gli attrezzi necessari alle proprie attività, inizialmente senza neppure disponibilità di energia elettrica⁹¹². I diversi problemi tecnici comportati dalla complessa meccanica delle fisarmoniche vengono man mano risolti con nuove soluzioni originali, e nel corso dei decenni diverse invenzioni contribuiscono a sviluppare la praticità e la versatilità di questo genere di strumenti. È infatti nelle Marche specializzate in abbigliamento che per prime sorgono varie fabbriche di organetti e fisarmoniche: nel 1863 Paolo Soprani vi fonda la prima fabbrica industriale, stabilendola presto a Castelfidardo, che diverrà uno dei centri di produzione classici; attorno al volgere del secolo con lui sarà in contatto il suonatore da banda "Genio" di Favale di Màlvaro, attivo come intermediario locale per i pezzi di ricambio e così esperto da venire invitato a lavorare presso la casa madre⁹¹³. Altre fabbriche nascono a Trieste, nella Bassa padana a Casteldidone e a San Giovanni in Croce – da cui si è visto provenire lo strumento di Culin –, in Piemonte a Vercelli, e nell'Oltrepò pavese a Stradella; una

912 Aguzzi, cit., p. 38.

913 Italo Cavagnaro, nipote di Genio, cit. I contatti con Castelfidardo sono documentati da una lettera; è plausibile che costui fosse in contatto anche col Grixu della vicina Cicagna...

fabbrica viene avviata anche da un suonatore della Fontanabuona nei primi decenni del Novecento⁹¹⁴. In questo periodo l'Italia supera i paesi centroeuropei, diventando il maggiore esportatore mondiale di fisarmoniche.

A Vercelli una fabbrica sarebbe stata aperta già nel 1890 da Antonio Ranco⁹¹⁵, sebbene altri citino come prima quella avviata nel primo decennio del Novecento da Simone Merlo, che aveva svolto l'apprendistato a Stradella⁹¹⁶. Nel 1921, dopo uno sciopero, 24 delle numerose botteghe produttrici della città si riuniscono nella Cooperativa armoniche, tuttora esistente col nome di Cooperfisa. Un emigrato vercellese fonda poi a Lione la Cavagnolo, uno dei principali produttori francesi. Con le fabbriche di Vercelli potrebbero aver avuto a che fare i suonatori delle valli Borbera e Curone che emigravano nella zona per i lavori stagionali in risaia, e quindi più o meno direttamente il grande Siveron di Bruggi.

Particolarmente rilevante per noi è la tradizione di Stradella, perché questa cittadina si trova proprio alla base delle colline che si raccordano all'Appennino delle Quattro Province, dove aveva inizio uno degli antichi itinerari del sale. In realtà il suo iniziatore è un forestiero, Mariano Dallapé, che qui si è stabilito in séguito ad alcune disavventure personali, come riporta un giornale dell'epoca:

Egli nacque nel 1846 a Cavedine – trentino – da genitori contadini. [...] Giunse così fino ai 14 anni; l'età dei sogni e delle visioni, l'età in cui il fanciullo acquista forza, intelligenza e coraggio. Affrontò un bel giorno il padre suo, severo ed irremovibile sempre, poichè il buon uomo non poteva ammettere che il suo Mariano si *traviasse* lasciando la vanga per un'arte od un *mestiere* qualsiasi. [...] Lo troviamo a Genova, dove si occupa quale minatore fuochista e quivi si ferma per sei anni, fino a che lo scoppio di una mina gli squarcia la gamba sinistra – ancora oggi sofferente – e lo decide a ritornare ai *patri lari* nonché alla vanga

914 La Lagomarsino & Descalzo del fisarmonicista Augusto Lagomarsino "*Marscinja*" di Pian di Coreglia (?-1938), che accompagnò anche il clarinetista e probabilmente ex pifferaio Domenico Lagomarsino "Meneghin", di cui non era parente (Lagomarsino, Meneghin..., cit.).

915 *Fisarmonica*, in *Wikipedia*, it.wikipedia.org/wiki/Fisarmonica, consultato l'11 febbraio 2011.

916 Carlo Petrini, La fisarmonica suona ancora e Vercelli riscopre un amore, *Repubblica Torino*, torino.repubblica.it 9 maggio 2010.

primitiva. Mariano Dallapè aveva allora vent'anni. [...]

Non so come, in casa Dallapè esisteva una vecchia armonica – figuriamoci che roba! – che il Mariano tormentava di quando in quando, nei momenti di riposo, cavando da quell'umile strumento dei suoni strani [...] imparava nei campi le canzoni e le ballate rusticane e poi si studiava – tutto solo – di eseguirle alla fisarmonica. E come era felice, alla festa, dopo le funzioni, di far accorrere col suo modesto strumento, una vera folla di ragazze e giovinotti che ballavano fino alla sazietà [...]

una notte, furtivamente, come un ladro, dopo di aver dato un ultimo addio ai suoi cari, messosi la fisarmonica a tracolla, senza un soldo, collo schianto nell'anima e coll'entusiasmo e colla speranza nel cervello, fuggì, incamminandosi, come l'ebreo errante, su un sentiero di cui non conosceva nè la direzione nè il fine. [...]

Camminando così sempre alla ventura, senza una meta fissa, giunse a Stradella. Ivi trovò lavoro ancora come contadino; poi fu a Calcio, su quel di Bergamo, e quindi ancora a Stradella, ove lo si ricorda occupato nei poderi del Sig. A. Vercesi. In questo frattempo il Dallapè – accompagnato sempre dalla sua fedele armonica – si era fatto un po' di scorta – come si dice – e presa in affitto una stanzetta all'ultimo piano di una modesta casa, nei ritagli di tempo si dilettava, e più di tutto dilettava gli altri, con la sua bella armonica.

Ma un bel giorno questa si guasta e... *bott lì*, direbbe l'amico cav. Sbodio. Che fare?... Il nostro Mariano non si sgomenta per questo. Impiega molte ore del giorno, veglia gran parte della notte, ma il prezioso strumento è riparato con una sorprendente perfezione.

Quella soffitta, che il cav. Mariano Dallapè ricorda con affetto, fu l'arca santa della sua fiorente industria. Egli, cogli scarsi risparmi, cominciò ad acquistare degli ordigni, poi, poco a poco, a forza di studi e di sacrifici, riuscì a fabbricarne di nuovi inventati da lui stesso. Indi cominciò ad accomodare le armoniche degli amici, poi vennero i clienti e finalmente divenne addirittura fabbricante. Le commissioni fioccavano da tutte le parti e il nome di Mariano Dallapè ogni giorno più si divulgava con l'aureola di un provetto artista.

D'amicizia in amicizia il Dallapè ebbe anche la fortuna d'imbattersi in una famiglia che lo comprese, lo stimò e lo prese ad amare come suo membro. Recandosi egli di frequente a suonare a S. Damiano al Colle – poco discosto da Stradella – capitò in quella casa e vi rimase ospite gradito per alcun tempo. Di quella famiglia faceva parte anche l'attuale signora Dallapè [...].

La prima armonica uscita dalle sue mani fu venduta a S. Damiano al Colle al compianto fratello della sua gentile fidanzata e questo fu il principio della sua fortuna. [...]

Dalla prima, alla seconda, alla terza, e via via, le armoniche del Dallapè subivano innovazioni, perfezionamenti e trasformazioni incredibili. Oramai egli era diventato, indiscutibilmente il primo fabbricante d'Italia! [...] Qui sul tavolo ho diversi giornali dai quali apprendo come nell'autunno 1895 il cav. Mariano Dallapè inaugurasse solennemente, presenti le autorità, la stampa, i suoi artisti ed operai nonchè una folla di invitati, la nuova sede della sua fabbrica, costruita appositamente in una splendida posizione e consistente in una bella casa dai locali ampi e comodi, bene arieggiati e soleggiati. Al piano terreno vi è il negozio – come ho rilevato più sopra – ed il grande salone ove lavorano circa una sessantina fra artisti ed operai. [...]

Le armoniche a due tastiere, ad uso pianoforte, che contano talvolta fino a 120 bassi, sono una specialità creata dal Dallapè e sono queste anzi che gli hanno dato la maggior fama. Nella fabbrica di Stradella però se ne costruiscono di qualsiasi dimensione e sistema e così pure *armonium*.⁹¹⁷

Dallapè conferisce alla fisarmonica il suo assetto definitivo, introducendo nel 1890 anche per la tastiera della mano destra meccanismi cromatici, che cioè permettono di ottenere la stessa nota sia aprendo che chiudendo il mantice. In questo modo diventa possibile eseguire anche partiture musicali complesse, grazie anche all'introduzione dalla Russia dei *bassi sciolti*. L'impresa di Dallapè diviene una realtà economicamente importante per l'Oltrepò, che dà lavoro a un'ampia parte della popolazione di Stradella e dintorni. In séguito, artigiani cresciuti nella fabbrica Dallapè fondano a loro volta nella stessa città altre aziende, alcune vissute pochi anni per poi fondersi con altre o scomparire, altre continuate nel tempo da diverse generazioni degli stessi nuclei familiari. I loro nomi – Maga, Rogledi, SALAS, Crosio, Lucchini, Stocco, Beltrami, By Marco – sono tuttora ben noti ai praticanti dello strumento ad ance libere, rilanciato negli anni Settanta dalla voga del ballo liscio. La storia di queste piccole imprese è ricostruita accuratamente nel volume di Carlo Aguzzi⁹¹⁸ e presso il Museo della fisarmonica da lui recentemente concepito.

917 *L'Italia industriale: periodico illustrato d'arte, industria e commercio*, anno 9, n. 24-25, Milano 24 aprile 1900, riprodotto a stampa e distribuito a cura della famiglia Dallapè.

918 Aguzzi, cit.

Attive per alcuni decenni, molte hanno dovuto chiudere attorno agli anni Duemila, e lo stesso marchio Dallapè è stato recentemente venduto a una compagnia giapponese che ha trasferito la produzione in Asia. Numerose produzioni di qualità in genere modesta sono oggi attive e vengono promosse in Cina.

Seppur costose, le fisarmoniche sono quindi state facili da trovare per i suonatori delle Quattro Province, che le hanno rapidamente sostituite alle muse felici di risolvere gli eterni problemi di accordatura della musa e di sfruttare la maggiore versatilità della fisarmonica. Questo processo si è compiuto nei primi decenni del Novecento, dal tempo dei pionieri Giolo di Pej e Culin dell'Albora, entrambi ventenni verso la fine del secolo, e dell'esotica "*ghitara*" notata a Cosola, ai grandi accompagnatori di Jacmon, Siveron e Baciuncin, che la affermano definitivamente come lo strumento appropriato per accompagnare il piffero in sol.

È un processo musicalmente molto interessante, perché richiede alla fisarmonica di eseguire controcanti e accompagnamenti equivalenti a quelli che erano affidati alla musa. Fra questi un accompagnamento una terza più in basso del piffero, adottato da Attilio Rocca e da alcuni accompagnatori di Ernesto Sala e oggi piuttosto desueto⁹¹⁹. Sono comunque necessari adattamenti musicali per passare da uno strumento modale e che poteva eseguirne anche alcune parti di melodia alternandosi col piffero, a uno strumento armonico che accompagna il piffero con gli accordi di tonica e di dominante maggiore, e che assume un ruolo di accompagnamento e scansione ritmica assente nell'originaria coppia di tubi. Pur riferendosi ai vecchi usi modali, i nuovi suonatori di piffero e fisarmonica dovettero evolvere l'esecuzione in direzione delle sonorità più moderne, con un processo simile a quello riscontrato per la contemporanea introduzione della fisarmonica in accompagnamento alla cabrette della Francia centrale.⁹²⁰

919 Elio Buscaglia - Ettore Losini, conv.; Paveto, conv.; una parte corrispondente è eseguita da Marion Reinhard accompagnando con un secondo piffero quello di Bani.

920 Nastasi - Capezzuoli, cit.

Nonostante ciò, l'introduzione della fisarmonica nell'uso popolare viene interpretata dai suonatori locali mantenendo un gusto coerente con quella degli strumenti più antichi, del canto e in generale dell'estetica musicale appenninica, non ancora influenzata dalle esecuzioni più colte o moderne che sarebbero arrivate nel liscio attuale. Lo testimonia bene il ricordo di due dei figli del pioniere della fisarmonica Culin, dei quali Alfredo era divenuto a Milano un virtuoso e ben pagato interprete moderno, mentre Dario seppur meno noto era rimasto fedele allo spirito degli abitanti della sua valle:

Suonavano in un modo diverso: mio zio suonava in un modo, come dire, tutto raffinato, perché era un maestro; invece [a Propata] volevano ballare con la musica di mio padre, perché mio papà quando suonava lui la fisarmonica la strappava, faceva un casino... La tecnica era proprio più invitante... Dicevano loro «*l'é grijözzu*», faceva più allegria... Lui suonava mazurche, valzer... e le gighe. Io me lo ricordo sempre che a me piaceva tanto *Pietro ritorna*, è una polca ma è difficile, mi diceva «mi fa sudare»: adesso sono aiutati dagli amplificatori...⁹²¹

Nelle Quattro Province la fisarmonica compie così un suo percorso originalissimo, continuato poi con coerenza fino ad oggi da Dante, Pinotto, Tilion, Franco, Daniele, Fabio, Matteo. Per effetto di questa lunga storia, a un fisarmonicista da piffero non è sufficiente padroneggiare lo strumento nel liscio o nel jazz per poter accompagnare debitamente il suo compagno: egli deve anche apprendere le tecniche e le consuetudini in uso nel territorio, come quella degli energici *appoggi* che la fisarmonica deve eseguire nelle pause compiute dal piffero fra una strofa e l'altra, funzionali sia a mantenere il ritmo del ballo, che a preparare il pifferaio a riattaccare a tempo la strofa successiva. La mano destra esegue la melodia di accompagnamento con la tastiera delle fisarmoniche a piano (i soli Fabio Paveto e Yuri Domenichella utilizzano regolarmente una fisarmonica a bottoni), mentre la mano sinistra cadenza

921 Nicola Barbieri "Elio", cit. Il termine "allegro" è stato attribuito anche al pifferaio Jacmon (Ferrari in Balma et al., cit., p. 18).

il tempo con i bottoni dei bassi. Nella variante adottata da Andreino Tambornini, memore di un più vecchio stile bruggese forse legato anche a Siveron, si esegue invece praticamente il solo accompagnamento ritmico con i bassi.

Qualche elemento del repertorio tradizionale, soprattutto quello da liscio, fu probabilmente mantenuto per un certo tempo anche dai fisarmonicisti solisti che si diffusero ovunque nel corso del Novecento, anche in questo caso con alcune celebrità come Eugenio Moscone "Genio" di Fontanarossa in val Trebbia, che pare non amasse accompagnare il piffero ma con il clarinettista Giovanni Navone di Piancassina in val Brevenna o con una violinista genovese animava anche polche "all'antica" saltate, poi passate di moda negli anni Trenta-Quaranta⁹²², o Prospero di Morànego in val Bisagno, autore di brani per l'amico Gorni Kramer, che potrebbe aver suonato occasionalmente anche il piffero.

Attualmente il fisarmonicista solista è forse l'artista più popolare in val Trebbia, dove però suona in genere con il repertorio e lo stile ricco di virtuosismi del liscio emiliano moderno, aiutandosi con una base registrata, ormai assai lontano dal gusto e dalla cultura dei pifferai.

Altri strumenti

Se indubbiamente piffero, musa e fisarmonica connotano in modo forte e originale il panorama acustico delle valli delle Quattro Province, questo naturalmente non significa che non vi possano comparire anche altri strumenti. Oggi la musica tradizionale convive con i generi moderni e di intrattenimento, nei quali si impiegano svariati organici, fino alle pianole elettroniche capaci di riprodurre a piacimento innumerevoli sonorità. Ma anche nei contesti tradizionali accade di

⁹²² Giacomo Moscone di Fontanarossa (1935 c.-2012 c.), emigrato in America, conv.

osservare la presenza occasionale di strumenti diversi da quelli canonici, dal momento che questi non sono codificati formalmente, ma sentiti semplicemente come mezzi di espressione per condividere i momenti festosi o comunque comunitari.

Questo accade a maggior ragione spostandosi nel passato, allorché la presenza di qualsiasi strumento era già di per sé un'occasione ricca e non comune, e non c'era ragione di fare distinzioni particolari circa i mezzi con i quali animare i momenti di incontro. Il piffero e la musa come si è visto sono stati presenti da secoli sul nostro territorio per un insieme di ragioni geografiche e culturali, ma è difficile dire a partire da quando abbiano assunto quel ruolo centrale e identitario che indubbiamente hanno avuto nell'Ottocento e nel Novecento.

Come si è visto poc'anzi, fino almeno al Settecento insieme agli strumenti ad ancia e ai flauti troviamo spesso citati anche dei tamburini, in particolare nelle valli emiliane⁹²³, e ancora nel dialetto genovese ottocentesco tale strumento "dicesi pure Tamburino da ballo"⁹²⁴. Questi usi probabilmente perpetuavano quelli che le compagnie militari medievali avevano mutuato dal Vicino Oriente. Per Bobbio la fonte francese riporta un vecchio uso di balli al suono di un tamburino, cui avrebbero fatto seguito varie fasi di modernizzazione:

Un tempo un tamburino solitario metteva in cadenza i ballerini, in una sala a volta, i cui muri spogli riflettevano il chiarore sepolcrale di una lampada. Là si agitavano signore e contadine, *signori*, preti e manovali. Il tamburino venne a noia, e gli appassionati accolsero la zucchetta. Tre suonatori di questo strumento si recavano, scortati da due torce accese, nelle abitazioni dove, per una piccola somma concordata, facevano saltare le famiglie. A questi tristi ronzii è succeduta la musetta. Le torce vengono bandite; le lampade vengono appese alle volte, e ci si agita a tempo al suono nasale del nuovo strumento, che ai nostri giorni affascina

923 Archivio di stato di Parma in Bellini, cit.

924 "*Tamburlin* s.m. Cembalo; Strum. da sonare, Cerchio d'asse sottile della lunghezza d'un somnesso, col fondo di cartapecora ad uso di tamburo, intorniato di sonagli e girelline di lama d'ottone, e si suona picchiando colla mano" (Casaccia, cit., p. 578).

ancora i montanari degli Appennini, così come quelli delle Alpi e del Giura.⁹²⁵

In effetti le danze seicentesche francesi descritte da Arbeau prevedevano, oltre agli strumenti melodici, una ritmica scandita da tamburi⁹²⁶; anche in altre parti d'Europa era diffuso il tamburello, abbinato o meno a flauti o oboi, oppure probabilmente al canto come ci suggeriscono le raffigurazioni trecentesche di cui si dirà trattando delle danze. Il luogo più prossimo in cui tale strumento, di ampia diffusione italiana, sia ancora in uso è Cogne in val d'Aosta⁹²⁷. La stessa struttura del tamburello musicale si ritrova nell'omonimo gioco popolare diffuso specialmente in Piemonte, nel quale funge da racchetta.

Nell'interpretare i documenti occorre tener presente che "tamburino" poteva talvolta indicare anche uno strumento a corde percosse o pizzicate, detto pure salterio. In Italia settentrionale ne era diffusa una versione chiamata altobasso, raffigurata nel Bresciano nel 1520⁹²⁸; un *tambourin à cordes* è rimasto oggi in uso nella pirenaica val d'Ossau per ritmare l'antico brando che ancora vi si balla. Tuttavia, nell'area occitana "tamburino" sembra più spesso significare il sistema di flautino suonabile con una sola mano e tamburo appeso alle spalle, utilizzati contemporaneamente dalla stessa persona. Il termine poteva indicare tanto gli strumenti quanto il loro suonatore⁹²⁹ (come del resto avviene per *i pifferi*), e in un documento del 1607 identifica l'incaricato che suona le campane a stormo per richiamare l'attenzione degli abitanti in caso di emergenze:

Li Banditi Rovegni, o, altri simili, travagliano quelli Poveri huomini della Podestaria di Rapallo [...] di notte vi passeggiano, et hanno sino a tentatto che il tamborlinero, che a quelle hore di notte han' trovato per il Borgo,

925 *L'Hermite...*, cit.

926 Jehan Tabourot "Thoinot Arbeau", *Orchésographie*, 1589, ristampa Forni, Sala Bolognese, 1981.

927 Guizzi, *Guida...*, cit., v. 3. p. 59; Doro, *Le monferrine di Cogne*, cit.

928 Roberto Codroico - Gianni Poletti, Le chiese del comune di Storo, *il Chiese*, Storo 1995; Pelizzari, cit., p. 29, fig. 5.

929 Si pensi al non meglio descritto *Mr. Tambourine* evocato da Bob Dylan!

batti la stromia per far uscir fora la gente di casa, e poter exequire le loro voglie.⁹³⁰

Il suonatore applicava forse alle campane la tecnica percussiva e ritmica appresa anche per il tamburino; d'altronde lo stesso termine *tarlingada* che si applicava a esecuzioni brillanti con il piffero o la musa si usa tuttora a Bruggi per la suonata a festa delle campane azionate a mano. È interessante notare che in diversi paesi delle Quattro Province siano presenti svariati cognomi quali Tambornini, Tamburelli, Tambussi, Tambutto che potrebbero riferirsi a fabbricanti o suonatori di strumenti a percussione; la concia delle pelli poteva servire a costruirne, così come avveniva per la sacca di una cornamusa.

Una interessante tradizione di campanari sopravvive in Fontanabuona⁹³¹. Le campane venivano costruite nella vicina valle Recco, ad Avegno, da una famiglia che si tramandò la tecnica per generazioni fino a metà Settecento; dall'Ottocento nella valle si sono invece costruiti orologi da torre⁹³². Le campane recano interessanti decorazioni di tipo apotropaico, come si può vedere al museo di Uscio; sono azionate da un sistema di catene e tavolette. I campanari di Uscio sono soliti eseguire anche delle canzonette, ed è plausibile che abbiano conosciuto pezzi usati in passato anche da pifferai, come un perigordino e una giga eseguita a Lavagna⁹³³; similmente dev'essere avvenuto nella Bergamasca con le melodie da baghet. Quello che rimane di queste tradizioni oggi viene adattato ai mezzi moderni:

C'è un santuario, la Madonna del Bosco, e ce n'è quattro campane, e quando *gh'ea quei campanè in gamba* che suonavano, *i sunava sempre cansuinj*. C'è quella grossa, poi ci son le più piccole, tutte... Ce n'è uno a Avegno, vanno in giro a suonare. C'hanno un [camion Fiat] 615 con 12 campane,

930 Bartolomeo Garibaldi capitano di Chiavari, *De banditi Rovegni, et altri*, lettera al doge di Genova, Chiavari 17 agosto 1607, Archivio di stato di Genova, sala Senarega, filza 598, riportato in Sbarbaro, *Banditi della Serenissima...*, cit., p. 3.

931 Mauro Balma, *Campane, campanari, campanili di Liguria*, SAGEP, Genova 1996.

932 Già nel 1573 nella vicina Torriglia si trovava un "Maestro del Rologio, o Faber de Rilogiar" (Casale, *La magnifica...*, cit., p. 96).

933 Dal campanaro G. Sanguineti (Viarengo, in *Il piffero...*, cit., p. 51).

che vanno a fare cose da tutte le parti. Abitano lì, siamo di leva col più vecchio, con Guglielmo. Fanno di tutto, suonano canzonette: *Marina*, per dire, suonano *Marina* con le campane... Quello lì sul camion ce n'ha delle *grösse*, ce n'ha – *u gh'à u camiu bellu piñ de campane*... Ha una costruzione in metallo con tutte le campane attaccate, col posto che uno lì si mette a suonare: questa struttura qua la prende con la gru, la mette in terra, la prende con la gru e la mette sul camion; e quando va in giro chiaramente rimane sul camion... Suonano con delle catene, c'è una tastiera. È sempre la ditta, che c'ha il camion, la ditta quella lì degli orologi; vanno anche, non so: c'è una fiera a Genova, o anche a Milano, da tutte le parti; ci vanno i vari campanari di tutti i posti a suonare; loro portano le campane ma avvisano già i *campanè*, perché quello lì è un lavoro che... Ha fatto il pestello doppio lui, ha fatto un pestello a ferro di cavallo da prendere due tasti insieme... *U gh'è ün a Rapallu, Ferrari, l'è mortu... Pö gh'è n'è n'atru buy inte là da Cunscenti, da Ne, sciü de lì...*⁹³⁴

L'abbinamento di piffero e fisarmonica con percussioni ritorna di tanto in tanto in formazioni sperimentali o occasionali, quali i concerti di Valla e Scurati in trio con Corrado Sezzi "Dado" o l'associazione ai pifferai durante qualche festa locale del negruzzese di origine africana Kibily Diaité "Black".

Nella testimonianza bobbiese riportata sopra, molto interessante è poi la testimonianza dell'uso sonoro per il ballo di zucchette, come ci sembra si debba tradurre il francese *trompette d'Allemagne*⁹³⁵: piccole zucche del genere *Lagenaria* compaiono infatti in un impiego oggi documentato per l'intero mondo nel solo Monferrato (*sicche* o *ravi*, così chiamate per la somiglianza esteriore con le rape⁹³⁶), ma

934 Gazzo - Gazzo - Caprile di Uscio, cit.

935 Piuttosto che come inusuali trombe in senso letterale, o come pifferi del tipo delle bombarde tedesche senza foro posteriore sopravvissute nel Settecento; il che spiega del resto il fatto che emettano "tristi ronzii". *Trompette d'Allemagne* è infatti sinonimo di *citrouille* "zucca" nel coevo Louis Ligier de la Bretonnerie (*La nouvelle maison rustique*, v. 2, Libraires associés, Paris 1790, in *Google Books*, p. 119) ed è citato altrove specificamente come "un instrument de musique, qui imite le bourdonnement des abeilles, a peu-près comme notre trompette d'Allemagne" (Augustin Calmet, *Commentaire littéral sur tous les livres de l'ancien et du nouveau Testament*, tomo 4, Eméry-Saugrain-Pierre Martin, Paris 1724, in *Google books*, p. 16). Nello stesso *Hermite en Italie* più avanti si usa ancora il termine *trompette d'Allemagne* per descrivere la forma di un attrezzo usato presso bagni termali in Maremma (tomo 2, p. 308). Quanto alla "musette" dell'originale francese, sebbene il termine in Francia potesse indicare anche un oboe, essendo solista appare più probabile che si tratti di una piva, come quelle ancora suonate a fine secolo nella vicina valle di Mezzano dal Signur di Ciapei e da suo cugino Tugnarel.

936 Renzo Rollino, animatore dei Sunadur dal Ravi, intervista con la collaborazione di Vincenzo Marchelli

testimoniato in passato per la Riviera di Ponente (*sücchétta*), il Cuneese (*butte* o *ardeble*) e anche l'Oltrepò pavese (*süchen*) fino alla zona del Brallo, che da Bobbio non è lontana. Due di questi ortaggi vengono disseccati, tagliati per tenerne solo le due metà inferiori, scavati e accostati in modo da riformare un oggetto globulare, nel quale si pratica un buco per la bocca, suonabile utilizzando la voce come in un kazoo e facendo vibrare leggermente le due metà a contatto. Scegliendo zucche di diverse dimensioni si possono formare delle orchestre con varie intonazioni, come doveva avvenire nei trii che la nostra fonte descrive per il Bobbiese, forse con l'idea di imitare l'orchestrazione di un trio di pifferi che era più difficile da procurarsi. La stessa foto scattata in valle Po a inizio Novecento, citata sopra, le mostra abbinate a una sorta di piffero. In mancanza di meglio, questi oggetti di realizzazione relativamente semplice diventavano dunque anche strumenti per guidare le danze!

Che nel Monferrato e nell'Oltrepò del Novecento le zucchette siano rimaste in uso nelle feste di Carnevale, suonando anche un repertorio proveniente dai balli di coppia con orchestre di fiati⁹³⁷, appare un classico residuo di una più antica pratica seria della quale avremmo qui una preziosa traccia. Una versione in miniatura era ottenuta dai bambini oltrepadani con le due parti di un guscio di noce. In Oltrepò come in Monferrato e altrove le zucchette erano peraltro "usate un tempo comunemente dai cacciatori e contadini come fiaschetta per il vino", un'associazione di impiego che dunque dividevano con gli otri di cornamusa.⁹³⁸

"Chacho". L'attività del gruppo di riproposta basato a Fubine (AL) fra gli anni Settanta e oggi è stata incoraggiata e documentata da Franco Castelli.

937 Il CD autoprodotta *Da Fubine: i Sunadur dal Ravi* (registrazione e mixaggio di Giancarlo Fracasso, Fubine 2000 c.) comprende: *La cansoj d' Fibiñni*, *La n' 3*, *L'ambasciatore*, *Rosa Bella*, *La barchetta in mezzo al mare*, *La piemontesina*, *I pompieri di Viggiù*, *Madonnina dai riccioli d'oro*, *Tango delle capinere*, *Romagnamìa*, *La paloma*, *Ciliegì e rose*, *Rosamunda*, *Oh mamma mamma-Marina: medley*, *l'antica ballata piemontese Maria Giuana*, *Reginella campagnola*, *Il silenzio*, *poesia*, *Viservi d'cula sica*.

938 Alessandro Maragliano, *Tradizioni popolari vogheresi*, Le Monnier, Firenze 1962, 772-773; Franco Castelli, *Canti popolari del Piemonte. 3: Alessandria e il suo territorio*, libretto allegato al disco, Albatros, 1978; Lorenzati, cit.; Edward Neill, *Conchiglie, zucche, cipolle...: strumenti della tradizione popolare ligure*, *la Casana*, 25: 1983, n. 3, p. 8-13; Febo Guizzi, *2 ravi*, in *Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia*, a cura di Roberto Leydi - Febo Guizzi, Bulzoni, Roma 1985, p. 293-306, che descrive a fondo gli esemplari monferrini esposti alla mostra nazionale, e cita la testimonianza raccolta al Brallo da Aurelio Citelli e Giuliano Grasso, riferita a prima della Seconda guerra mondiale.

Un principio simile a quello delle zucchette viene utilizzato negli strumenti popolari che fanno vibrare una membrana, ottenuta con carta o altro, detti in generale mirliton. La prima figlia del pifferaio Piejin di Magioncalda è ricordata accompagnarsi con un piccolo pettine munito di un foglio di carta velina per cantare l'intera ballata del *Draghino*⁹³⁹, anche in questo caso probabilmente con l'idea di imitare l'ammirato suono del piffero paterno. Questo tipo di espedienti doveva essere abbastanza frequente nel nostro passato:

È un fatto che nell'area a cavallo dell'Appennino ligure-piemontese, con propaggini nelle province di Pavia e Piacenza, caratterizzata da una polivocalità impegnata nell'imitazione di strumenti musicali da parte di voci umane, o nell'elaborazione di strutture a parti modellate su organici strumentali, quale, tra le altre, il Trallallero, è segnalata un'interessante densità di strumenti del tipo mirliton, utilizzando vari tipi di membrana.⁹⁴⁰

Passando a considerare una diversa funzione, quella di richiamo e segnalazione negli spazi aperti delle alte valli, nominiamo l'utilizzo a mo' di tromba di una grossa conchiglia del genere Tritonium, detta in ligure *a limassa de mà*, forse importata dai mari sardi. È stata osservata in val d'Aveto⁹⁴¹, in val di Noci alle spalle di Genova⁹⁴², in val Pentemina dove era usata per avvertire che il latte era pronto oppure per chiamare il medico⁹⁴³, ed è ricordata sul crinale sopra il Connio di Carrega, nei pressi del monte Carmo, per convocare a suonare il Draghino che viveva sull'opposto versante della val Boreca, in alternativa alle grida umane: nella bella stagione infatti la gente si trovava sui campi, sicché se non lo stesso suonatore qualcuno avrebbe certamente inteso il richiamo e l'avrebbe riferito all'interessato⁹⁴⁴. In modo simile era

939 S. Crosetti, conv.

940 Guizzi, 2 ravi, cit., p. 304; cfr. id., *Guida alla musica popolare in Italia*, cit., v. 3, p. 78.

941 A Brugnato, da Cristina Ghirardini e Claudio Gnoli; nel 2014 è stata suonata durante il falò primaverile (*cassinella*) allestito su un poggio sopra il paese, al quale erano presenti anche piffero e fisarmonica. Dalla non lontana val di Vara provengono tre esemplari conservati nella raccolta "Giovanni Podenzana" del Museo civico della Spezia (*Tradizioni popolari della Lunigiana*, a cura di Armando Barbuto et al., la Spezia s.d., p. 13).

942 Giuseppe Bruni "Pippo" e Mariarosa Croce, conv.

943 Neill, *Gli strumenti popolari...*, cit.

944 G. Guerrini, cit.

usato un *cornu* ricavato invece da un corno di bue⁹⁴⁵, con cui a Bogli il capo-frazione annunciava la presenza di un messo che recava notizie importanti da parte delle autorità, facendo accorrere i contadini che lasciavano i loro lavori⁹⁴⁶.

Nel tardo Medioevo a Genova, oltre ai fiati come le trombe e occasionalmente i "pifferi", erano diffusi soprattutto strumenti a corda quali liuti ed arpe⁹⁴⁷, che facevano seguito a quelli dell'epoca dei trovatori comprendenti anche i salteri e le ribecche o gighe; la forma del liuto trasmise il proprio nome anche ad un'imbarcazione tipica genovese, il *leudo*.

Un ricco organico all'inizio dell'Ottocento accompagna i cori nella cattedrale di Chiavari in occasione di una festa⁹⁴⁸; nello stesso testo leggiamo che il violino era invece inconsueto a Bobbio, e costituì un elemento di novità proveniente dalla pianura, richiesto appositamente dalla classe benestante per un'occasione mondana e primo segno di una separazione tra i balli eleganti e quelli popolari:

I violini hanno fatto la loro comparsa a Bobbio solo di recente. La marchesa Malaspina, stanca del suono stridulo delle musette, seccata di ritrovarsi confusa con i paesani e gli osti, che volevano avvalersi dell'unica musetta della zona, alla fine si è risolta a fare il suo carnevale al suono dei violini, ed è a lei che si deve la loro introduzione a Bobbio. Vi sono scesi a cavallo dei muli che la marchesa aveva inviato a Voghera, cittadina vicina, e le signore, insieme ai cavalieri della città, hanno ballato al suono di un nuovo strumento. I canonici hanno preferito questo strumento, che ha delle corde come l'arpa del re Davide; di modo che la società dei ballerini di Bobbio per la prima volta si è divisa. Le scarpe grosse hanno continuato a battere i pavimenti delle camere a volta, al suono delle musette, sotto il fumo delle lampade, e le scarpette hanno cercato l'elasticità del parquet incerato dei saloni.⁹⁴⁹

945 Neill, *Gli strumenti popolari...*, cit.

946 Attilio Carboni, in *La Trebbia*, 2016, n. 8, 3 marzo 2016.

947 Giazotto, cit.

948 Sono citati violini, quinte, bassi, clarinetti, oboi, corni, fagotti e serpentoni; la sera si svolgono fuochi artificiali e la gente si riversa nelle strade e "passeggia agli accordi dei numerosi musicisti riuniti all'aperto"; l'indomani sono presenti anche fanfare e strumenti militari; "musica, organi, canti" tacciono alla comparsa di un predicatore; al raccoglimento nell'ascoltarlo fanno seguito delle danze non specificate (*L'Hermite...*, cit.).

949 *L'Hermite...*, cit. Sulla "musette" vedi quanto discusso sopra: l'interpretazione più probabile è che si

Un processo non molto diverso era in corso anche nella Francia meridionale:

Il contadino, diventato ricco, ha voluto saltare al suono del violino. Ha lasciato l'oboe alla massa, e malgrado le sagge rimostranze dei vecchi, Saint-Georges ha visto il formarsi di un'aristocrazia del ballo. Il divertimento è plebeo; le pretese lo uccidono; chi si divertiva sulla piazza, si annoia nel rustico salone.⁹⁵⁰

Il violino si diffuse particolarmente in zone collinari come l'Oltrepò e il Genovesato, dove più frequenti erano i contatti con le città. A cavallo fra Ottocento e Novecento si sviluppò a Stradella, oltre alla costruzione di fisarmoniche, anche una piccola industria liutaia⁹⁵¹. Nei paesi alti delle Quattro Province il violino sembra essere rimasto meno frequente, in genere in sostituzione di piffero e musa. In qualche occasione strumenti antichi e moderni potevano accoppiarsi, formando abbinamenti testimoniati anche altrove⁹⁵², come sembrano testimoniare questi versi raccolti in val Sisola:

*A carlevà è passò u Teezjin
cuñ a müza e er violin
e u s'è missu a cantà:
«Viva u carlevà!»*

filastrocca di cui esistono anche altre versioni:

*A carlevà è passò u Teezjin
cu 'η baston da pelegrin,
ina gamba sturtagnà,
viva viva carlevà.*

Questo Teresino sarebbe stato il proprietario di molti boschi a Camere Nuove, località oggi disabitata, noto per essere un moralista che si mostrava ostile verso tutti

trattasse di una piva.

950 Alphonse Renaud de Vilback, *Voyages dans les départements formés de l'ancienne province du Languedoc*, Delaunay, Paris 1825, p. 384, riportato in Guilcher, *Danse traditionnelle...*, cit., p. 69.

951 In particolare, Giuseppe Bossi realizzava sia violini che fisarmoniche (Aguzzi, cit., p. 157).

952 Metzger, cit.

coloro che ballavano: ma "a Carnevale non poteva esimersi nemmeno lui di tirar fuori un bastone da pellegrino, stortagnar la gamba, che vuol dire ballare la giga" incrociando una gamba dietro l'altra⁹⁵³: il fatto che anch'egli seguisse i suonatori e si mettesse a cantare era dunque un fatto eccezionale che sottolineava il momento di festa. Teresino diventa peraltro il fiume Ticino nell'interpretazione di un'altra versione raccolta a Còlleri, in val Avagnone, nella quale gli strumenti non sono più citati:

*Carlevà l'è passò u Tezein
con na gamba da pelegrein,
con na gamba int'on spinà,
viva viva Carlevà!*

*Carlevà l'è int'una böra
con na micca e una schisöra,
con na péinta e un bucà,
viva viva Carlevà!*⁹⁵⁴

L'uso popolare del violino ebbe successo specialmente nelle colline dell'Oltrepò pavese, in alta val Tidone e in val Versa, dove venne praticato con la fisarmonica o anche in orchestre composte da due o tre violini, un bassetto a tre corde (*viulon*), un violoncello e una chitarra a nove corde. Anche questi strumenti relativamente inusuali arrivavano dalle città: in una foto di gruppo scattata non più tardi della metà del Novecento sul sagrato della chiesa di Clavarezza, in val Brevenna, si vedono una chitarra-arpa e una fisarmonica⁹⁵⁵. A Fontanachiusa qualcuno usava anche un'arpa, poi trovata in casa degli eredi dai tedeschi

953 Gugliemone, conv.; Massimo Angelini, conv.

954 "Musiche selvagge", *Sentré*, libretto allegato al CD, Associazione culturale Barabàn, 2007. Questa trascrizione riporta *una böza* "una buca", ma è più plausibile la lezione *una böra* "una cantina", anche perché seguita da "una pagnotta e una focaccia ... una pinta e un boccale"; così è anche infatti in una versione raccolta nel Piacentino da Tammi (*Studi...*, cit., p. 97), nella quale al posto di Carnevale compare tale Tamburino: "*Tamburein l'va in dla böra | ch'una micca e una ribiöla, | ch'un buccal ad malvażija, | paj e rost in bucca mija*".

955 *Clavarezza foto album*, clavarezza.it, s.d., foto fornita da Alba Firpo.

sopraggiunti in paese durante la Seconda guerra mondiale, che la portarono via⁹⁵⁶.

Attorno alla metà del Novecento nell'impiego dell'archetto si distinguevano Pierino Comaschi di Zavattarello (1900-1985), figlio di Giuseppe anch'egli violinista, Ernesto Bonini "Luigi" di Moline (1905-1993) e Nino Tògad di Casa Zanellini (morto verso il 1975)⁹⁵⁷. Comaschi suonava brillantemente anche viola, contrabbasso e chitarra con bassi volanti, e animò un'orchestra attiva a Zavattarello nel Dopoguerra⁹⁵⁸.

Il loro repertorio includeva principalmente polche, mazurche e valzer, anche con sovrapposizioni al repertorio del piffero, presumibilmente più diffuso in precedenza e sostituito nella sua funzione dal violino. Ad esempio, Bonini apprese dal pifferaio Domenico Brignoli "Picco" la polca *Ho girato tutta l'Italia*, e a sua volta Comaschi conobbe il pifferaio Bani al quale trasmise una suonata che questi adattò al piffero. I legami col repertorio più antico sono testimoniati anche dall'esecuzione di Comaschi al violino di una bisagna, che veniva ballata a saltini; i balli antichi, le *gighe*, venivano perlopiù richiesti ai suonatori da ballerini anziani che si ritrovavano in casa, mentre nelle feste pubbliche e fra i giovani si eseguivano i balli di coppia.

Sì, si ballava, *u feiv a balera*. Perché poi ultimamente il piffero sì qualche suonata la facevano, ma suonava fisarmonica e violino, veniva a San Rocco. Che quello del violino era di Varzi, Cinto Albera, *e pà ed Gianni... Gianni di Süjfein i l'ciameva perché a Varzi u vendeva i süjfein, int'l'angolo del mercà*. Suonavano anche quelle lì [vecchie] eh. *Me ò balló sutta a Cinto*. Ma non c'era più gente che sapeva ballare la giga, erano piuttosto il valzer, mazurche, tango...⁹⁵⁹

956 Fagliano, cit.

957 Fiacchero, conv.; potrebbe trattarsi del violinista di origine argentina di cui si ha notizia, che con altri violinisti guidava i cortei matrimoniali eseguendo una *Sposina* di andamento differente da quella dei pifferai, con una parte lenta che rappresentava la tristezza della sposa per l'abbandono della famiglia di origine a cui ne segue una allegra che rappresentava la gioia per il matrimonio (Giuliano Grasso durante un concerto).

958 Grasso - Citelli, *La tradizione violinistica...*, cit.; Citelli - Grasso, *Canti e musiche popolari...*, cit.; Michela Ballerini, *La banda di Zavattarello*, la Burela, Crociglia 2004, poi in *La tradizione musicale di Zavattarello*, in *Dove comincia l'Appennino*, appennino4p.it/zavattarello, 2008-.

959 C. Scabini - P. Scabini - F. Debattisti di Pregola, cit.

Un fisarmonicista ricorda l'incontro fra suonatori delle diverse tradizioni in occasione del raduno dei coscritti a Varzi, con dettagli emblematici della transizione ai nuovi usi colti della musica scritta:

Tagliani Dante suonava con la squadra del Brallo, e noi con Cencerate. Ci salutiamo, e Dante suonava con un violinista. Si chiacchiera un po', il violinista: «di dove sei? Ci troviamo ancora al Brallo!» «Ci troviamo senz'altro». Dice «avrei piacere sentirvi tutti e quattro voialtri.» Dante dice «Adesso li sente eh!» «No no: ho [proprio] chiesto se posso sentirli.»

Giovanni parte: "Caro padre scriveva Brunetto...", uno faceva il primo e l'altro faceva il secondo, e due fisarmoniche: io facevo il primo insieme al piffero, la suonavo non l'accompagnavo, facevo canto e bassi, Turiggia invece l'accompagnava coi bassi e gli accordi.

Finito, si è congratulato, «ci vediamo stasera?» 'Sti ragazzi dicono «massì stiamo assieme, stiamo tutti al Brallo!». Ci siam fermati al Brallo tutti e quattro. Siamo andati su al Brallo, si va a pranzo, si mangia, si beve, si comincia a suonare, e un po' abbiám suonato Dante, lui, io e il Rosso. A un certo punto il Rosso dice: «un maestro che suona il violino, *dii* fisarmonicisti *ch'a sa la müzica, ades m'a rpos òh po'!*» Quel maestro li si chiamava Messina; gli fa «è anche giusto che ti riposi», e scende, «vado a ballare». Io avevo il mio repertorio, mi fa il maestro «Non si può vedere quelle cartelle lì che c'eran nella cassetta?» «Come no...» «Eh ma non c'è il leggio!», l'altro dice «ma facciam presto a fare un leggio»: due pezzi di legno, li hanno inchiodati in quei tavoli lì, ci han messo una tavola per così, *boy*: leggio fatto. Prendo le mie cartelle, mi fa «da dove cominciamo?» «Da dove vuole», gli ho detto. Facciamo la prima, abbiám cominciato via un'altra, via un'altra, a un certo punto Dante «facciamo il nostro trio, facciamolo così il trio!» Avevo un repertorio ballabile io, non pezzi straordinari ma ballabili, orecchiabili.⁹⁶⁰

La tradizione oltrepadana del violino popolare si è esaurita negli ultimi del Novecento, mentre è rimasta in altre aree di tradizione non dotate di un oboe come l'Appennino bolognese o le Prealpi bresciane; di recente Giuliano Grasso, che l'ha portata alla luce con le sue ricerche, ha provato a riproporre negli stessi luoghi un'interessante orchestrina tradizionale di archi, l'Appennino String Quartet, che

⁹⁶⁰ Peveri, cit. Giovanni e il Rosso sono i pifferai fratelli Giovanni e Luigi Agnelli di Costiere di Coli; si noti la loro pratica di suonare con due pifferi in accordi di terza, ripresa in séguito da Bani e Marion.

meriterebbe maggiore attenzione. Da parte sua Maddalena Scagnelli, musicista di estrazione colta, ha introdotto regolarmente il violino nel complesso Enerbia con la fisarmonica del marito Franco Guglielmetti, un piffero e una chitarra. La chitarra o il basso possono fungere facilmente da accompagnamento di piffero e fisarmonica senza interferenze, come sperimentato anche nei Musetta da Gigi Lanzoni e da Piercarlo Cardinali, e negli Statale 45 da Bernardo Beisso. È già citata nel 1618 in una testimonianza a Torriglia, dove Batta Sanguineto querela Batta Caminata detto Zacheo perché

ieri sera essendo qua nel Borgo da casa di Giacomo Guarnero che tenevo la mia chitarra in mano che la sonavo, detto Zacheo senza dirmi altro prese la detta chitarra gettandola in terra⁹⁶¹.

Occasionalmente è stato sperimentato l'accompagnamento di piffero e fisarmonica mediante un contrabbasso⁹⁶², strumento adatto a fornire una linea di basso sebbene chiaramente poco pratico da trasportare sui contesti delle feste.

Notoriamente diffusa nell'Appennino parmense, da cui molti emigrarono all'estero suonandola come ambulanti, era la ghironda, antico strumento a corde premute da tasti con corde di bordone strofinate dal movimento una ruota. La sua diffusione, oggi ripresa nel contesto del folk revival, è stata soprattutto francese, e in Piemonte era descritta come *viola* dal nome originario *vielle à roue*. Ma anche dei contadini di Romagnese all'epoca della Prima guerra mondiale per racimolare qualche guadagno supplementare andavano a suonare la ghironda elemosinando dalle parti di Bobbio, dove nessuno li conosceva, cantando

Sant'Antonio l'è un gran santo
conosciuto per tutto il mondo,
chi lo tiene per suo avvocato
da Sant'Antonio sarà aiutato;

961 Filze criminali del castello di Torriglia, reperito da Mauro Casale.

962 Suonato da Bernardo Beisso con Bani e Franco, da Andrea Stanzione con Roberto e il Biondo: cfr. A spiegasion du Scritur. 1-3, in *You tube. Dove...*, youtu.be/1GOD89qbNFk 2014-.

versi simili sono stati sentiti a Scàpoli (IS); in mancanza di denaro, erano compensati con un po' di grano o di mele⁹⁶³. A Dova il *ghirinduj* o la *ghìruna* è ricordato come un curioso strumento portato da un suonatore proveniente dalla riviera francese o dal Cuneese; il suo nome si è mescolato con quello di una danza, diventata il *ghirigurdin* o *ghiringundin*, per eseguire il quale sarebbe appunto stata necessaria la ghironda⁹⁶⁴; in effetti *ghiruno* o *ghiuno* erano detti in alta val Varaita e sull'opposto versante francese i brani antichi suonati con il sistema modale, spesso con violini di fattura relativamente semplice⁹⁶⁵.

L'altro sostituto colto del piffero fu il clarinetto, più simile ad esso rispetto al violino, tanto è vero che numerosi pifferai passarono dall'antico strumento ad ancia doppia (*quellu de legnu*) al nuovo ad ancia semplice. Ne abbiamo diverse testimonianze in val Curone con Battista Arrigone "*Savignon*" di Salogni e Nicola Giani di Serra, in val Borbera con Giovanni Burrone "*Giuaney dei clarinattu*" e Domenico Negro di Cosola (che si incontrava a suonare in casa col pifferaio Damian col quale amava scambiare gli strumenti); in val Brevenna con Bartomoleo Rossi "*Bertulla*" di Carsi; e forse in val Fontanabuona per Domenico Lagomarsino di Câlvari, clarinettista e proprietario di un piffero che finì relegato a gioco per i nipoti⁹⁶⁶.

Questo passaggio mantenne inizialmente intatti i ruoli dei due strumenti: il clarinetto, come prima il piffero, eseguiva la melodia, e la fisarmonica, come prima la musa, l'accompagnamento. Anche il repertorio continuò ad essere eseguito con una certa continuità: nonostante il graduale inserimento di ritmi moderni, come il tango o il foxtrot, sappiamo con certezza che i clarinettisti delle Quattro Province continuarono ad eseguire anche valzer, mazurche e polche del repertorio da piffero, queste ultime ballate a saltini dai presenti, e talvolta anche *gighe*. Un brillante erede

963 Losini, conv.

964 Ratto, cit; *ghirinduj* in genovese significa anche "comodino".

965 Gabriele Ferrero, conv.

966 Ettore Molini di Carsi, conv.; Lagomarsino, Meneghin..., cit.

della tradizione in questa fase fu Angelo Traverso "*l'Angiulinj della Pessa*" di Pezza di Pentema (1892-1968), che formava un duo conosciutissimo con l'estroso Giovanni Traverso "*u Banyja*" della vicina Pentema (1882-1960), grosso paese sul versante genovese prossimo alla vetta dell'Antola, oltre cui si recavano a suonare in paesi ancora di recente legati al piffero – Reneusi, Campassi, Artana, Propata e val Brugneto... – assorbendone probabilmente elementi del repertorio e dello stile tradizionale. Una polca del repertorio pentemino è infatti indicata come *quella che passa i munti*, probabilmente nel senso che proveniva dalla tradizione delle valli oltre l'Antola. Di questo duo, ad essere ricordato era soprattutto il fisarmonicista, non tanto per il suo repertorio di pezzi che pare non fosse vastissimo, quando per la simpatia che sapeva trasmettere con la sua figura minuta caratterizzata dai grandi baffoni e dal cappello; oltre che in alcune fotografie, egli è ritratto nel manichino che rappresenta il suonatore di fisarmonica nel presepe etnografico di Pentema.

La transizione dalla musa alla fisarmonica e talvolta anche dal piffero al violino o al clarinetto avvenne gradualmente e in modo non uniforme nell'arco di diversi decenni⁹⁶⁷. Nelle valli Vobbia, Gordenella e Sisola le feste sono state presumibilmente animate da piffero e musa fin verso alla Prima guerra mondiale, dopodiché nel periodo fascista hanno cominciato a penetrarvi orchestre, bande e squadre di trallalero, riconducibili al Genovesato; una fotografia del 1928 ritrae gli invitati a un matrimonio a Vallenzona con un violinista e un fisarmonicista⁹⁶⁸; peraltro nei primi anni Settanta a Vallenzona, Piani, Montessoro, Crocefieschi si sono viste ancora feste da piffero, con suonatori provenienti forse dal Piacentino. Ai Campassi piffero e musa si usarono fino all'inizio del Novecento, quando furono sostituiti da clarinetto, sassofono e fisarmonica, ancora impiegati anche per ballare a saltini; a Dova Superiore è ricordata ancora una festa con Jacmon accompagnato dalla musa in occasione del commiato da alcuni paesani che partivano per l'America

967 Maria Barattino "Röi" (1916-2007?) di Casalbusone, intervista; Ettore Molini di Carsi (1972-), conv.

968 M. Ratto - Schiavi, cit., p. 165.

nel 1925. A Vegni salivano dalla Liguria Prospero di Moranego alla fisarmonica e Romilda al clarinetto, o Alfredo dell'Albora alla fisarmonica, o ancora *Ginan de l'Arpe* (Alpe di Vobbia): con questi strumenti e col sassofono comunque si ballavano ancora anche le gighe, che anche costoro erano capaci di suonare. Situazioni simili sono note per la Provenza:

oggi giorno il clarinetto, il cornetto a pistone e il violino sono arrivati a prendere nell'orchestra un posto sempre più esclusivo, nello stesso tempo in cui il valzer, la polca e la mazurca tendevano a sostituirsi ai vecchi modi di saltellare a tempo⁹⁶⁹.

In val Borbera la zona di influenza del piffero, che comprendeva l'area di Carrega, Daglio e Cosola, terminava all'altezza del capoluogo di fondovalle Cabella: già ad Albera infatti nel primo Novecento fu assai influente un valente fisarmonicista solista di stile più moderno, "*Fraschèa*", e in seguito spadroneggiava un'orchestra di Borghetto. A Cabella, sebbene nel Dopoguerra prevalessero le orchestre, la corporazione dei mulattieri capeggiata da Federico Spallasso "*Rico*" con "*Filippin*" e altri continuò ad organizzare balli da piffero a palchetto⁹⁷⁰. Nella media val Curone, i benestanti ballavano con orchestre già all'inizio del Novecento:

Ricordo qualche sera da "dolce vita" paesana dei primi anni del nostro secolo quando invitate dal Corrado [Giani] venivano al castello le persone della "buona società" del vicino paese di S. Sebastiano che allora era chiamato "la città della montagna". Le danze al suono di un'orchestra sistemata sul loggiato di quello che una volta era il cortile interno del castello e che poi fu trasformato in locale coperto, duravano tutta la notte e alla fine ci si recava sul terrazzo sovrastante il paese di Brignano per ammirare il sorgere dell'alba.⁹⁷¹

969 L.-J.-B. Bérenger-Féraud, *Réminiscences populaires de la Provence*, Leroux, Paris 1885, riportato in Guilcher, *Danse traditionnelle...*, cit., p. 76.

970 Guglielmo, cit.

971 Riccardo Giani, I castelli della Valcurone, *La provincia di Alessandria*, 13: 1967, n. 11-12; 14: 1968, n. 1-7, articoli ripubblicati a cura di Maria Grazia Milani, Comunità montana valli Curone-Grue-Ossona, San Sebastiano Curone 2009, p. 46.

Anche gli strumenti moderni potevano inserirsi nei contesti tradizionali. A Varni in val Trebbia, ad esempio, si festeggia la domenica successiva alla festività della Natività di Maria, all'inizio di settembre, o più recentemente il sabato, per favorire chi deve tornare in città dopo il fine-settimana. Verso la metà del Novecento la festa si celebrava con la messa mattutina e quindi con il vespro, seguito da un giro del paese insieme a una coppia di suonatori di sassofono e fisarmonica; con loro si ballava anche la sera, festeggiando con l'occasione i coscritti dell'anno⁹⁷². La struttura della festa era dunque la stessa delle feste da piffero, anche se con uno strumento diverso, adatto anche alle orchestre locali che pure si sono diffuse per un certo tempo nella valle. Sassofono (Alfranco Sorlino di Figino) e fisarmonica (Gilli di Alpe) erano praticati anche nel territorio di Vobbia, dove occasionalmente "si aggiustavano" anche per suonare gighe⁹⁷³. A tutt'oggi capita che anziani valligiani praticanti del sassofono si trovino a partecipare con il loro strumento a feste da piffero (Campassi, Dova) e vengano invitati ad eseguire qualche pezzo quale curioso diversivo.

Occorre infine citare la recente introduzione del fagotto – un parente più grave del clarinetto – in accompagnamento a qualche brano per piffero e fisarmonica compiuta con l'ingresso nei Musetta della fagottista classica Marion Reinhard, attiva con questo strumento nelle grandi orchestre dei Berliner Philharmoniker e in séguito della Scala di Milano: la sua comparsa è stata rapidamente apprezzata sulle feste del territorio a cui la bobbiese naturalizzata ha portato con sé lo strumento, nonostante le sue discrete dimensioni e il suo suono più facilmente udibile al chiuso che sulle aie.

Singoli abitanti delle valli, come il citato Rovelli a Garbagna, Vitalino Cappati dei Gobbi presso Mezzano Scotti (1903-)⁹⁷⁴, il giovane Giovanni Agnelli "*u Caney*"

972 Un informatore di Varni, conv.

973 Adolfo Boccardo "Dulfu" di Zebedassi, intervista.

974 Grulli, La piva nelle valli piacentine, cit.

prima di suonare il piffero⁹⁷⁵ e l'ex pifferaio contemporaneo Armando Perini "*Il Canon*" di Metteglia⁹⁷⁶, hanno praticato l'armonica a bocca, strumento ad ancia libera come la fisarmonica estremamente comodo da portare con sé; il vogherese Fabrizio Poggi vi si esibisce con notevole successo coltivando soprattutto repertori del folk americano. Nell'Appennino reggiano è stato ricordato il suo uso per far ballare la piva e la furlana⁹⁷⁷.

975 Gnoli, *Le balere nel bosco*, cit.

976 *L'armonica du Canon*, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/JNwd73DTU34 2012-.

977 Grulli, *La piva dal carner in provincia di Reggio Emilia*, cit., p. 12.

Le musiche e le danze

*E gira e gira e vula la scarpetta,
gnì balà cb'a sòna i müzetta!*

Bujasche e altri canti

Nel corso di una festa tradizionale accade facilmente che si formino gruppi di uomini (meno comunemente con la presenza di donne) che intonano qualche canto polifonico, in una pausa nelle esecuzioni dei suonatori o anche in contemporanea a loro in uno spazio separato. Si tratta di un'altra importante forma di espressione comunitaria che, insieme alla musica strumentale e alla danza, contribuisce alle funzioni della festa.

La presenza di uno strumento non è necessaria, se non tuttalpiù in forma di un discreto accompagnamento della fisarmonica che aiuti a mantenere l'intonazione; in passato anche la chitarra svolgeva un ruolo di accompagnamento della polivocalità spontanea, in particolare nelle zone più collinari e di pianura come a Varzi, Monteségale o Voghera (dove fino agli anni Settanta si potevano aggregare anche strumenti a plectro provenienti dagli ambienti mandolinistici) nonché in gruppi polivocali organizzati come i Caballeros, le Voci di Confine, Colleri u Canta. Ma molto spesso il complesso è formato soltanto da voci.

La componente canora è ancora molto forte nelle valli piacentine dove sono consolidate, anche con l'apporto di giovani, le migliori *squadre* di canto: a Romagnese, Marsaglia, Ferriere, Farini ecc.⁹⁷⁸ Nelle valli occidentali invece la forma antica di canto tende purtroppo a perdersi, quando non siano i suonatori stessi che incoraggino i cantori migliori ad attaccare un brano, interrompendo le suonate per il ballo e partecipando essi stessi al coro. Accade anche che alcuni appassionati canterini si facciano visita o si incontrino appositamente per praticare il canto

978 Documentate grazie all'iniziativa di Stefano Valla in *Polyphonies des Quatre Provinces*, CD, Buda, Paris 2012; altrettanto importanti i precedenti Voci del Lesima, cit.; Voci di Confine, *Il finestrello: canti popolari nell'Oltrepò Pavese*, Cooperativa editoriale Oltrepò, Voghera 2003; id., *La galeina grisa: canti popolari nell'Oltrepò Pavese*, Cooperativa editoriale Oltrepò, Voghera 2005; video-documentari Cosa fanno le donne, Dammi un ricciolo, Cinque minuti di piacer, In fondo al mio boschetto, Canto d'osteria, Zena l'è una città civile, Donne gh'è chi il magnano!, Un sabato di sera..., Canerin cantemmo, Canta, che mi a taz!., Memorie del canto popolare in val Tidone, I cantori di Marsaglia, I cantori di Marsaglia: bonus, Scodelle e voci, Le Voci di Confine cantano *La mezzanotte*, in *You tube. Dove...*, cit.

all'antica, il che facilita lo scambio e l'arricchimento dei repertori, ma anche l'uniformazione delle modalità esecutive che erano invece peculiari di ciascun paese⁹⁷⁹. È inoltre ormai invalso l'uso di organizzare rassegne di tali "cori d'osteria" alle quali i cantori partecipano volentieri con regolarità in formazioni più o meno fisse (Colleri u Canta, Cantori di Marsaglia, Voci di Confine, Canterini Liguri-Piemontesi, Coro Val Trebbia, ComOlPa in Osteria, Coro Monte Penice...) anche se non più rigidamente formalizzate e che vedono di frequente sostituzioni e integrazioni dell'ultimo momento. Spesso viene invitato anche un gruppo ospite di trallalero genovese oppure proveniente da un'altra regione. I gruppi si alternano eseguendo ciascuno quattro o cinque brani su un palco davanti ai microfoni, dunque in una situazione semi-formalizzata, anche se permane un clima amichevole e informale in quanto la maggior parte dei presenti si conoscono già bene; quando tutti i gruppi hanno cantato si ricomincia per un secondo giro. Attualmente si sono consolidate con regolarità annuale le rassegne di metà giugno in piazza Santa Fara a Bobbio e di fine dicembre nella rocca di Borgonovo Val Tidone.

Il repertorio dei canti ha molti punti di contatto con quello di altre regioni italiane, documentato da svariati ricercatori fin dall'Ottocento, pur con le numerose varianti di testo e di lingua che sono normali nella musica di tradizione orale; differenze significative



Scodelle e voci

si possono semmai vedere nella conservazione e diffusione di questi repertori, qui ancora praticati mentre nelle aree più modernizzate e urbane sono oggi largamente dimenticati.

Ciò che è invece più caratteristico dei paesi delle alte valli che formano il cuore

979 Claudio Alpegiani di Bralello, intervista.

delle Quattro Province sono le forme esecutive dei canti, che assumono ritmi e stili loro propri⁹⁸⁰. Tra questi si distingue il modo di cantare alla *bujasca*, tipico del paese di Bogli, dove nel corso del Novecento e probabilmente anche in precedenza erano particolarmente numerosi i canterini eccellenti, e particolarmente volentieri praticato il canto polifonico fra le compagnie di mulattieri e taglialegna, che in questo paese formavano buona parte della popolazione adulta. Naturalmente, però, modalità esecutive e competenze molto simili si trovavano anche in altri paesi dell'area a cavallo del Chiappo e del Carmo, da Negruzzo a Cosola, a Carrega o all'Alpe.

Per l'esecuzione di un canto tradizionale nelle Quattro Province occorre innanzitutto la presenza di due canterini virtuosi che si incarichino dei ruoli di primo e secondo, ai quali risponda il coro degli altri, possibilmente comprendente la presenza di un buon numero di *bassi* che eseguano una sorta di eco di suoni gravi, talvolta solo onomatopeici ("*bóóm...*"), al canto principale. I significati dei ruoli detti di *primo* e *secondo* si possono intendere in due modi inversi: in genere "quello che attacca" è detto il secondo, al quale succede il primo che esegue le parti più alte; altri invece intendono con primo colui che inizia e con secondo colui che gli succede eseguendo le parti alte.

Il canto procede in forma narrativa secondo strofe spesso corrispondenti a ballate conosciute anche nelle regioni di collina e pianura ma qui eseguite in forma più lirica, solenne e rallentata, con virtuosismi vocali che in qualche tratto ricordano quelli del trallalero. Sull'ultima sillaba della strofa, mentre echeggiano i bassi profondi, un canterino può per contrasto impennare la voce in un acuto, che è detto *vuzej* a Bogli, *zgainu* a Carrega, *sufranéij* o *supranéij* a Romagnese e Montesegale e *natta* a Santa Maria di Bobbio, con una bella metafora che utilizza il termine per la parte terminale ricurva degli sci su cui sono montate le slitte⁹⁸¹.

980 Documentati fra l'altro in Balma, *E valli e monti ho scavalcato*, cit.

981 Mela, conv.; cfr. *Esercizi di xgainu*, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/nMttFjoHFq4 2010-.

Mio fratello o che partivano da qui [Carrega] e andavano a una festa a Bogli, a Vegni a piedi, e poi tornavano indietro a piedi per l'indomani. Quelli prima perciò figurati: mio padre andava a una festa a Suzzi... Questa dorsale qua, il piffero correva sulla dorsale, e anche le canzoni alla bogliasca, poi in giù le cantano già [diversamente], già a Vegni, Magioncalda quelli che venivano qua cantavano insieme a noi, di là cantavano più tipo le mondine, alla bujasca si canta qua, a Cartasegna, a Varni, Bogli, Artana, questa dorsale qui. Che praticamente è la dorsale del pinfio, perché... arrivi a Varzi, e qua c'erano i mulattieri... I monti uniscono. Quelli di Propata... quei pascoli là in cima sono i loro. Perciò la gente si trovava in cima, noi con quelli di Alpe, quelli di Connio con quelli di Bogli, Cartasegna. Si lavorava insieme, poi quando c'era la festa di faceva festa insieme.⁹⁸²

A Artana cantare non tanto, cantare era Bogli. È sempre stato così... Va da paese a paese: tu prendi Pej, cantare non è che...⁹⁸³

Cantare *alla bujasca* è un sound d'insieme risultante da un modo di interpretare, fraseggiare e "portare la canzone" da parte delle singole voci e dal conseguente intreccio di queste linee vocali; non consiste solo nell'esecuzione di possenti canti a tre o quattro voci



Vegni che femmu na bujasca

dall'andamento lento, che avviene nell'intero territorio Quattro Province, con tutte le varianti locali.

Un esempio ben documentato⁹⁸⁴ di esecutore di canto bogliasco è Luciano Rolandi (1938-2008) che, nonostante molteplici esperienze musicali, nelle esecuzioni

982 S. Crosetti, conv.

983 Guaraglia, cit.

984 Dai lavori del figlio Paolo, anch'egli canterino nonché insegnante di musica, curatore dei citati CD delle Voci di Confine e autore dei volumi *Canti popolari nell'Oltrepò pavese: aspetti storici e sociali, stile, testi e musiche*, Comune di Voghera-Cooperativa editoriale Oltrepò, Voghera 2001 e *E mi son chì in filanda: canti e filastrocche di lavoro in Oltrepò Pavese*, Guardamagna, Varzi 2002. Cfr. il video Luciano Rolandi canta *Donna lombarda*, in *You tube. Dove...*, cit., con commento di Paolo Ferrari.

dei canti fermi più antichi è sempre rimasto fedele alle lezioni di suo nonno Giacomo Toscanini di Bogli (1871-1955). Luciano poneva grande attenzione alla melodia, alla scelta delle note e al collegamento fra le stesse, ai passaggi nei momenti di cambio d'accordo e a non vanificare le note più distintive di ogni singolo canto, aspetto che gioca un ruolo fondamentale affinché l'esecuzione risulti particolarmente arcaica, "etnica" o, se si vuole sprecarsi con gli aggettivi, "medievale"; in caso contrario si rischia un appiattimento melodico con risultati uniformi fra i vari canti, evitando i passaggi o le note più difficili. Era molto scrupoloso con il testo e sembrava mantenere una costante reciprocità fra note e parole, affinché le une facessero risaltare le altre e viceversa; sempre da suo nonno aveva appreso la versatilità del *basso cantabile*, ossia la capacità di gestire parti melodiche al posto del secondo in tonalità più gravi, a favore di una notevole dolcezza sonora.

Nel canto bogliasco ai bassi erano spesso riservate intere frasi melodiche, soprattutto negli adattamenti di canzoni d'autore, repertorio nel quale i *bujoti* si distinguevano. Tutto ciò tenendo conto dell'emissione vocale e dell'amalgama corale non lasciati al caso, complice anche l'importanza attribuita al canto sacro, un tempo strettamente correlato a quello profano. Inoltre si può ritenere che i bogliesi siano stati tra i primi ad assorbire le armonie aggiuntive del trallalero genovese come il *contro basso*, la voce chitarra e l'inserimento di strofe "trallalerate".

Un punto a loro favore era sicuramente il repertorio: negli anni Quaranta e Cinquanta, brani come *Splende la luna*, *Il delitto* (appreso da un bogliese nel periodo di prigionia a Roma durante la Prima guerra mondiale), *Quando ero col mio papà* erano esplicitamente considerati *bujaschi*, ossia eseguiti solo a Bogli e zone limitrofe come Cosola o Daglio. Vi si possono aggiungere *Lei mi voleva bene* e *Al chiaro delle stelle* (*O dio che vento rigido*) che tradizionalmente erano attaccati da un baritono o da un basso ben timbrato: anzi, in *Lei mi voleva bene* il basso o baritono eseguiva la voce-guida per tutto il brano, ripetizioni comprese, consegnando alla melodia alcuni movimenti melodici verso il grave, ormai da anni tendenzialmente in disuso. Altri canti come

Majulin, Dammi un riccio, O se tu brami, O Delina non possono essere definiti a priori bujasche essendo diffusi in tutto il territorio delle Quattro Province, ma lo diventano se eseguiti con l'interpretazione tipica dei bogliesi. Infine le canzoni d'autore: *Faro blu/Figli della strada, Passa la ronda, Cosetta, Zingarella innamorata* ed altri, con i quali i bogliesi si distinguevano non solo per la capacità di personalizzarli e adattarli alla polivocalità appenninica, ma anche per la novità del repertorio, che probabilmente apprendevano con maggior facilità rispetto ad altri paesi grazie ai frequenti spostamenti indotti da loro mestieri di mulattiere o segantino.

Successivamente invece, nel tempo della modernità e in particolare dagli anni Cinquanta, la diffusione dei media ha consentito a tutti i paesi di entrare in contatto con le canzoni orecchiabili d'autore, aggiornando così i repertori in modo abbastanza uniforme. Alle bogliasche sono spesso alternati brani di origine più recente arrivati dalle cronache



Le strade di Mede

dei cantastorie, come *Il Sirio* e *La strage di Mede*, il cui andamento li rende adatti ad essere eseguiti anche come valzer da piffero; quest'ultimo è la drammatica narrazione del ritrovamento dei cadaveri di due carabinieri in Lomellina, compiuta nel giugno 1926 da "una banda di ladri e malfattori" capitanata dal famoso bandito novese Sante Pollastri⁹⁸⁵.

Vi sono poi i canti d'osteria dal sapore goliardico, spesso ancora popolari anche fra i giovani, quali *Il mio galletto, Oh che paesi, oh che città, La rosa l'è un bel fior, E lé la va in filanda* eccetera. Alcuni diventano valzer, polche o mazurche da piffero, nei

985 Sebbene questa canzone compiangia le "povere mamme" dei carabinieri invocando la giustizia umana e divina contro gli uccisori, la figura di Pollastri era invece molto popolare: altri momenti della sua vicenda, compresa la frequentazione giovanile del ciclista conterraneo Costante Girardengo, sono ricordati dalla recente ballata *Il bandito e il campione* scritta dal cantautore Luigi "Grechi" e portata al successo dal suo più noto fratello Francesco De Gregori. Pollastri usava nascondersi nella Frascchetta, zona boscosa fra Novi e Alessandria (Bernardo Beisso, conv.).

quali alcuni suonatori usano inserire qualche strofa dal testo cantato:

Giuvanèn era più fine, poi aveva di buono che lui ci saltava dentro col canto, era molto folcloristico. Anche Bernen, loro usavano molto... ma anch'io lo faccio ogni tanto quando suono: ogni tanto ci salti dentro, fai una strofa o due, e sta bene, no! Io ho imparato da loro. Invece alcuni partono con 'sto piffero e sempre *tirii...* è bello, però anche una *cantà d'vote, pö* in combriccola subentrano tutti, partecipano. Bani ha imparato *da u Giuanen, da u Rus*, noi siamo cresciuti in quell'epoca lì. Adesso ho sentito che Stefano lo fa anche lui...⁹⁸⁶

Infine, gli stessi suonatori usano canterellare con la voce i brani strumentali, a scopo mnemonico e per intendersi sull'identificazione delle suonate. Questa pratica era adottata anche tra i suonatori di piva emiliana⁹⁸⁷. Un veloce martellare della lingua sul palato e sui denti viene usato per imitare più o meno consciamente lo stile del piffero. A scopo di memorizzazione possono servire anche alcuni versi, in genere non particolarmente significativi o perfino scherzosi, cantati sulla melodia dei brani strumentali, come si usa per alcune monferrine:

Napoleone primo
ha dichiarato la guerra...

*Fela balà ch'a l'è cula dee peje,
fela balà che de peje ghe n'à...*

*Tir i me bö sibey ch'jen vegi [3 volte],
tir i me bö ma tira l'aznein!*⁹⁸⁸

Gelon ge-gelon...

e per il più noto dei perigordini:

986 Perini, cit. I suonatori citati sono il pifferaio Giovanni Agnelli, il suo fisarmonicista Bernardo Perini, suo fratello pifferaio Luigi Agnelli "il Rosso", Ettore Losini "Bani" e Stefano Valla.

987 Grulli, La piva: la cornemuse..., cit.

988 *Giga di Centi*, così detta perché suonata dal pifferaio Innocente Lerta "Centi": "Tira i miei buoi per quanto siano vecchi, | tira i miei buoi ma tira l'asinello" (Angelo Lerta - R. Ferrari, conv.).

*La galina e 'l galettu
sun pasai da Muntebrüj...*

In numerosi canti della montagna si possono osservare, nell'esecuzione di singole strofe, forti influenze del trallalero, lo stile di canto polifonico praticato specialmente nella città di Genova e nelle sue immediate vicinanze, che oltre alle parti più classiche comprende una voce in falsetto e una voce *chitarra* che imita l'accompagnamento di uno strumento a corde⁹⁸⁹. Il repertorio del trallalero è in parte tradizionale e in parte composto da autori colti.

Alle esecuzioni di trallalero i canterini della montagna possono partecipare adattandovisi con naturalezza sul momento, a conferma della loro vicinanza musicale. Alcune *squadre* di trallalero, che durante il Novecento si impegnavano in vere e proprie competizioni, furono attive anche nell'entroterra fino alla valle Scrivia e alla val Borbera⁹⁹⁰, dove il genere è tuttora molto popolare. Abitudini polivocali e repertori liguri si sono radicati anche in valle Staffora, in particolare dagli anni Cinquanta: a Varzi cantori come "*Cicéti*" e "*Dagnij*" iniziarono ad eseguire canzoni mutate dal repertorio delle squadre liguri, fra cui *Un bicchier d'acqua*, *Rosamari*, *Cincillà* o *Quell'uccellin del bosco*, identificati in zona come "canti varzesi"; a Voghera trallalero e canzoni liguri arrivarono invece a metà anni Sessanta grazie ai Caballeros, gruppo di cantori provenienti dall'alta e media valle che praticarono una loro fusion fra canto ligure, polivocalità appenninica e idee personali⁹⁹¹. Se alcuni cantori avevano contatti direttamente a Genova, viceversa alcuni canterini genovesi frequentavano Varzi o vi si recavano per villeggiatura, incontri che permisero anche la formazione di una squadra⁹⁹². I primi dischi di "cori genovesi" in circolazione venivano intanto

989 Edward Neill - Mauro Balma, Il trallalero genovese, *Culture musicali*, 1984, n. 5-6, p. 43-122; Mauro Balma, *Nel cerchio del canto: storia del trallalero genovese*, De Ferrari, Genova 2001.

990 Mauro Balma, *Semmo de l'Isola: il trallalero genovese della storica squadra Canterini di Isola del Cantone*, CD-book, Nota, Udine 2003; due brani eseguiti dalla squadra che fu attiva a Cosola sono riprodotti nel CD *Vieni oi bella*, cit.; un'altra squadra è stata attiva dagli anni Settanta a Grondona.

991 Paolo Rolandi, I Caballeros, in *Dove comincia...*, cit., appennino4p.it/caballeros 2005-, tratto da *Canti popolari nell'Oltrepò pavese*, cit.

992 La Varzi Canta diretta da Luciano Brolis, che allora dirigeva la prestigiosa Nuova Portuale, mentre la

riversati su bobine e poi musicassette e ascoltati con passione; la maggior parte dei cori spontanei si cimentò anche in repertori liguri, con *Quartu au mà* come brano più eseguito, e inserì anche nei canti locali strofe trallalate e l'abitudine del *tianlaleru*, sorta di colore locale spontaneo così chiamato in quanto le frasi iniziano con un curioso "tian-la-la" anziché col più ligure "la-la-la".

Resiste tuttora l'abitudine di formare squadre di canto liguri, sia dal punto di vista della disposizione delle voci che del repertorio: dai Canterini del Sentiero del Sale, nati sul finire degli anni Settanta da una costola dei Caballeros e attivi fin verso il 2000, ai recenti Canterini Liguri-Piemontesi (da non confondersi la squadra creata nel 1967 da Luciano Brolis) e Canterini delle Quattro Province, senza dimenticare i numerosi canterini delle valli che militano in squadre ufficiali di Genova (Squadra di Canto Valpolcevera, la Squadra, Gruppo Spontaneo Trallalero) e la presenza di alcuni trallalero in dischi di Stefano Valla.



Renzo Negruzzo e Romana Negro cantano sull piffero di Bani durante il ballo della sera di Pasqua, Cosola 2010 (foto di Massimo Sorlino)

Nuova Molassana svolse nei primi anni Settanta concerti a Voghera, Ponte Nizza, Sala e Casanova Staffora per iniziativa del citato Luciano Rolandi.

Musiche festive e cerimoniali

Piffero e fisarmonica, come si è visto, intervengono talvolta ad eventi rituali della comunità; nei decenni passati lo facevano ancora più spesso, essendo le uniche possibili fonti di animazione musicale, in assenza di altri strumenti o apparecchi per la riproduzione. Gli abitanti delle valli che desiderino celebrare alla grande un battesimo, una festa dei coscritti, un matrimonio chiamano a parteciparvi una coppia di suonatori.

In passato la presenza degli strumenti doveva essere più frequente anche nei momenti centrali della vita religiosa, che solo negli ultimi secoli si sono progressivamente separati da quelli profani. A Fiorenzuola d'Arda nei secoli scorsi in occasione della festa di San Fiorenzo (17 ottobre) veniva posto davanti all'altare maggiore un tavolo sul quale un giovane adornato di nastri colorati eseguiva una danza ritmata da tamburelli e campanelli in modo accelerato, incitato dai presenti, fino a cadere sfinito⁹⁹³. Si è citata la presenza di musiche funebri ormai defunzionalizzate nel ballo della povera donna. Su melodie di questo genere era uso nell'Appennino parmense improvvisare strofe riferite alla vita del defunto, accompagnate dal suono della piva⁹⁹⁴. Lo stesso modulo – una melodia suonata da uno strumento ad ancia, sulla quale un cantore adatta delle strofe – si ritrova negli stranot di cui parleremo tra poco.

Sia nel repertorio di pifferai e musisti in Appennino pavese-piacentino che nelle bandelle della pavese val Versa sarebbe ampiamente testimoniata "l'usanza di eseguire brani natalizi, usanza localmente chiamata *suonare il bambino*"⁹⁹⁵.

993 Artocchini, *Tradizioni...*, cit., che riferisce che questo uso venne proibito dal duca di Parma e Piacenza il 14 ottobre 1703, ma fu permesso di trasferirlo in campagna. Una simile danza fino allo sfinimento presso una comunità di immigrati algerini in Francia meridionale è rappresentata nel film *Le graine et le mulet*, trad. it. *Cuscus*, di Abdellatif Kechiche, Francia 2008.

994 Maggiorino Tibaldi di Varsi (1922 c.-), conv. con Riccardo Gandolfi.

995 Citelli - Grasso, cit., p. 34.

Nell'Appennino emiliano era uso che alle cerimonie natalizie in chiesa intervenisse la piva⁹⁹⁶, che nel caso del giovane Attilio Rocca di Ozzola era probabilmente una musa da piffero.

Nella notte della vigilia di Natale scendevano dalle nostre montagne i "pivari" che facevano servizio d'onore al Presepe della Madonna di Campagna suonando la caratteristica "piva" natalizia e canticchiando la nenia "È nascito lu Babinello | è nascito il Redentor". Il "pivaro" vestiva una giubba di grosso fustagno, calzoni di panno nero stretti alle ginocchia e calzettoni di lana naturale; spesso recava anellini d'oro ai lobi delle orecchie contro il "malocchio" e per copricapo portava un cappellino tondo a piccola tesa. Lo strumento detto "piva" era costruito con una pelle di pecora recante infissi gli "zufoli" rozzamente forati, ma adatti ad emettere la caratteristica melodia. Il "pivaro" era solitamente accompagnato da due altri suonatori, l'uno con zufolo a bocca, l'altro con piffero. Nel giorno di Natale girovagavano per le vie della città ripetendo le loro filastrocche e raccogliendo oboli. I "pivari" da parecchi anni non scendono più a Piacenza: qualcuno è andato in America e due abitano ancora a Ponte Organasco. Al loro posto in dicembre arrivano a Piacenza gli zampognari abruzzesi.⁹⁹⁷

Anche il grande Jacmon è ricordato suonare il piffero nella chiesa di Cegni, apportando così il suo contributo a un momento di raccoglimento della sua comunità. Alla messa della vigilia di Natale nel paese si usa cantare accompagnati dal piffero questi versi di scrittura colta:

Dormi dormi bel bambin,
re divin,
dormi dormi o fantolin,
fa' la nanna o caro figlio
re del ciel,
tanto bel grazioso giglio [bis].

996 Grulli, La piva in val Baganza e dintorni, cit.

997 Suonavano la "piva" in Santa Maria di Campagna e cantavano la nenia *È nascito lu Babinello, la Libertà*, 24 dicembre 1960. La confusione con gli zampognari del Centro-Sud è frequente nei ricordi, e anche in queste approssimative notizie a giudicare dalla forma dialettale della filastrocca riportata e da dettagli dell'abbigliamento; i due suonatori di piva abitanti "a Ponte Organasco" potrebbero essere stati in realtà i fratelli Garilli di Mareto o i pifferai Paolo Orsi del Ponte e Agostino Orsi delle Pianellette.

Così presto vuoi provar
a penar
a venire a sospirar!
Dormi che verrà un giorno
di patir,
di morir con tuo gran scorno [bis].

Or di raggi cingi il crin
ma nel fin
cangerai in pungenti spin.
Fa' la nanna o pargoletto
sì gentil
che un fienil godi per letto [bis].

Funzioni cerimoniali di origine probabilmente assai antica compaiono anche in alcune componenti del repertorio da piffero ancora in uso ma non direttamente connesse al ballo: le consideriamo nei prossimi paragrafi.

Stranot

La già citata *Sposina* è un esempio assai diffuso e ricordato di stranot, il canto monodico eseguito anche in forma strumentale al piffero⁹⁹⁸ e in Oltrepò Pavese, nelle valli parmensi e reggiane⁹⁹⁹ e in quelle occitane da violinisti o suonatori di piva che allo stesso modo dei pifferai precedevano gli sposi. È "costituito da due parti alternate: la prima piangente e malinconica da mettere in relazione a una sorta di pianto rituale, la seconda di carattere gioioso e vivace che simboleggia il superamento del rito di passaggio da parte della ragazza"¹⁰⁰⁰; le parti più vivaci sono attualmente eseguite dal piffero come intermezzo strumentale fra le strofe cantate. Questo tema bipolare è presente anche nell'altro stranot da matrimonio *Quando la bella si marita*, anch'esso già riportato, e in versi ricordati per i matrimoni festeggiati

998 Esecuzione di Fabio Paveto e Andreino Tambornini nel video *Sposina*, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/eCZeEunIBhc 2010-.

999 Cfr. l'attestazione di un testo quasi identico in *Con la guazza sul violino: tradizioni musicali nella provincia di Modena*, a cura di Fabio Bonvicini, Squilibri, Roma 2009, p. 42.

1000 Citelli-Grasso, cit., p. 34.

nell'Appennino parmense al suono di "lente marce" eseguite dalla piva che apriva il corteo:

*Stà ben, stà ben mamà
e la sposa la sen va a cà*¹⁰⁰¹.

Anche le strofe raccolte nel Polesine lamentano l'abbandono della casa paterna¹⁰⁰², un motivo per il quale sul piano sociale era quasi obbligatorio che la sposa si mostrasse sofferente.

Gli *stranot*, in italiano *strambotti*, sono una forma di canto a una sola voce, tipicamente formato da una o più strofe di quattro versi, spesso rimati a due a due. La loro struttura musicale favorisce l'esecuzione da parte di un canterino virtuoso dalla voce potente. Erano diffusi in Italia settentrionale con questo termine, e specialmente nel Triveneto anche con quello di *matinada*, alludente alle serenate cantate al mattino da un gruppo di compagni sotto le finestre delle ragazze; nel Centro-Sud corrispondono agli *stornelli*.¹⁰⁰³ Il termine era già noto nella Genova medievale, poiché un manoscritto duecentesco indica che "se canta supra sonum de straboto *domne alantor me prend'amor*" il testo seguente:

*De majo se canta
de junio se danza
per amor
et per possanza
de Kristo et Maria
pin de cortexia.*¹⁰⁰⁴

In una versione della già citata commedia natalizia popolare, il pastore Gelindo ne canta uno all'indirizzo della Madonna che ha da poco partorito:

1001 Trasmessi dal suonatore di piva Lorenzo Ferrari (1914-?) a Grulli, La piva: la cornemuse..., cit.

1002 Cornoldi, cit.

1003 Domenico Barella, *Lo strambotto piemontese*, tip. Jacquemod, Alessandria 1896, ripubblicato in Giuseppe Ferraro, *Canti popolari piemontesi ed emiliani*, a cura di Roberto Leydi e Franco Castelli, Rizzoli, Milano 1977, p. 543-561.

1004 Codice datato a posteriori 1269 nella Biblioteca delle Missioni urbane di Genova, riportato in Giazotto, cit., p. 34.

Basta, a v'vöi però fev ina bela riverentsia, e cantevi in bel stranott. Dè da scot:

O faccia diligenti stelli
che avete in voi le grazii del Paradisi,
io m'inchino a quei splendenti visi
e vi saluto qual regina belli¹⁰⁰⁵.

Nei paesi delle Quattro Province sono stati raccolti alcuni stranot tradizionali, purtroppo quasi del tutto usciti dall'uso (vengono eseguiti occasionalmente da suonatori come Stefano Valla o Cesare Campanini), di particolare interesse per il loro andamento musicale arcaico, che abbiamo riportato nel corso del testo. Molti hanno temi nuziali (*Sposina, Quando la bella si marita, Serenin*) o di incontri e proposte matrimoniali (*Sü e zü per San German, La bella növa, Oh Fijolina, Bütè la sela*), mentre altri inneggiano ai suonatori e alle gioie delle feste da ballo (*Draghin, Il vin della val di Staffora, Müza di pelle...*).

Cantavano tutti gli uomini, mi ricordo quando hanno suonato qui che son partiti di lì che abbiám messo l'acqua¹⁰⁰⁶, e andavano gli uomini tutti indietro davanti al piffero, suonava Jacmon e Menghen, c'era mio padre che cantava, il padre di *Clementen*, uno che dicevano *Cecchen dei Murinà*, c'era *Biazzen* anche, e cantavano andando indietro. *I boschi d'Daj* cantavano, quella lì: *Dimmi che nova mi hai portà, Deré la riva de lu mare*, allora cantavano tutte quelle canzoni lì. [Poi] entrava il piffero, li accompagnava bene, perché Jacmon ne faceva di quelle feste lì. Son 'dati indietro di qua... all'albergo del Ponte non si son fermati, sono andati dal prete, han suonato dal prete un po', poi son andati alle Aie, poi son venuti giù, son venuti ancora qui sempre a suonare coi pifferi canzoni da piffero. Mio padre cantava, era appassionato anche lui di pifferi, e amico di Jacmon.¹⁰⁰⁷

E [a] queste tre ragazze ci venivano a far la serenata... sì lenta, era una canzone d'amore. Mio papà e altri uomini si alzavano da dormire – stanchi morti perché venivano d'estate [quando di giorno si era lavorato nei campi] a far le serenate, mica d'inverno: d'inverno c'era tanta neve,

1005 "Be', voglio però farvi una bella onoreficenza, e cantarvi un bello strambotto. Date ascolto" (riportato in Moro, *Presepe piemontese*, cit., p. 39).

1006 Cioè in occasione dell'inaugurazione di una fontana, avvenuta a Cosola nel rione Pianà nel 1957.

1007 P. Negro, conv.

non avevano mica gli stivali come adesso – si alzavano a darle da bere, a portarli in casa, invitare 'sti giovanotti che cantavano. Non era uno solo, erano amici: mi piace una ragazza, andiamo su, facciamo la serenata... Cantavano: da primo, chi da alto, chi da basso, avevano delle voci che...! Venivano da Momperone, da Brignano, da Gremiasco, sempre dove c'erano delle simpatie. Perché allora ci conoscevamo tutti, perché si andava a piedi: a San Sebastiano facevano due fiere al mese, e tutti venivano: ragazze, uomini, donne, chi portava le bestie; ci volevamo tutti bene, ci si aiutava, si dava un consiglio.¹⁰⁰⁸

Il momento più duro per [Jacmon] era con gli sposi perché ci cantavano sopra e allora il piffero doveva tirare. Se c'erano i cantori che riempivano molto, potevi anche tirare il fiato, altrimenti dovevi darci dentro.¹⁰⁰⁹

Come si è accennato, le parole potevano anche essere almeno in parte inventate ex novo, per adattare a una situazione, sulla traccia della musica esistente e dei canoni stilistici diffusi a livello popolare. Ne è un esempio la canzone composta da Giuseppe Burrone "Sataturnu", analfabeta, a Cosola in occasione del suo matrimonio con Tranquilla Aragona di Daglio¹⁰¹⁰:

Quando *sun stà inse la Pianà*
 con una coppia di suonatori
tüta la gente curàvan là
 per vedere la mia sposa.
Tüti dizèivan ch'l'era piculina
ma a mi la me par granda,
mi che sun ndà aposta a Daj
*per piala bela granda...*¹⁰¹¹

In effetti questi ultimi versi sono riconducibili ad un altro stranot documentato in valle Staffora, forse riferito alle stagioni di lavoro a San Germano Vercellese, nel

1008 Angiolini, intervista.

1009 Zanocco, cit.

1010 Paolo Ferrari - Zulema Negro, *Cosola: ambiente, lavoro, tradizioni in una comunità appenninica dell'alta val Borbera*, Musa, Cosola 2005, p. 98.

1011 Il protagonista arriva al rione della Pianà a Cosola per la mulattiera proveniente da Daglio, dove è andato a prendere la sua sposa cresciuta in quel paese (Voci Libere di Cosola, *Vieni oi bella: canti di tradizione orale della val Borbera*, CD [a cura di] Paolo Ferrari, Musa, Cosola 2004; Bosch ad Daj, introdotto da Paolo Ferrari e interpretato da Ippolito Negro, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/oeR22mX6FF0 2010-).

quale la statura dell'amata più che dalla sua costituzione sembra dipendere dalla sua età, ancora troppo giovane per potersi sposare, secondo un tema molto diffuso nelle canzoni popolari:

*Sii e zii per San German
e con la mia sposina al fianco
e tüti dizèivan ch'a l'è piculina
e s'a l'è piculina la farò gnì granda!*¹⁰¹²

Gli strambotti possono anche venire composti su un metro preesistente per un'occasione particolare, dando spazio alle capacità di improvvisazione dei cantanti e poeti popolari¹⁰¹³. Negli anni Novanta dalle parti di Menconico erano in uso queste strofe di spirito goliardico:

*Gh'era l'preve d'Minchiniju
ch'u dizèva «porcu ...!»
Gh'era l'preve d'San Bastian
cun baghì e furca in man!
Gh'era l'preve d'Muntmarten
ch'u scurzava 'me un gugney!
Andrò laggü
nella valle dell'Aronchio
tra furchton, ciapon,
màchine da semnà, arà...*¹⁰¹⁴

*E mi e ti e sum in dü
e quàter ciap i fan dü cii,
amore, amore amor
e la rosa l'è un bel fior!*

1012 Esecuzione di Mario Brignoli "Mastin" di Negruzzo in "Voci del Lesima" [MC e CD], *Splende la luna in cielo*, Robi droli, Casale Monferrato 1996.

1013 Albert Lord, *The singer of tales*, 2a ed., Harvard College, 2000, trad. it. *Il cantore di storie*, Argo, Lecce 2005; Gnoli, La ricombinazione..., cit., con esempi di improvvisazione di Andreino Tambornini su nomi propri.

1014 "C'era il prete di Menconico | che diceva «porco...»! | C'era il prete di San Sebastiano | con badile e forca in mano | C'era il prete di Montemartino | che scoreggiava come un maiale! [...] | tra forchettoni, pietroni, | macchine per seminare, arare...". Lo stesso pifferaio Fabrizio Ferrari inventava su metri tradizionali rime sul proprio padre: "E a Canöva a gh'è Lücian | che e martè gh'à semp'r in man | e amore, amore amor | e amore mio tesor!" (Freddo, conv.).

Ancor oggi in svariate località dell'Italia settentrionale una volta all'anno viene composta una *businada* in rima, che commenta in forma satirica la situazione e gli avvenimenti recenti del paese e viene declamata da uno dei partecipanti durante una festa significativa, come il Carnevale; in questa prospettiva possiamo interpretare anche il discorso declamato da un balcone dai "genitori della Povera Donna" al termine del giro delle aie nel Carnevale di Cegni. Al Carnevale di Bistagno nell'Acquese un'analoga declamazione, affidata alla maschera di Uanen, ha mantenuto il nome de *i stranot* (al plurale). Tammi ne ha raccolti decine usciti in tempi recenti dall'uso nelle valli piacentine¹⁰¹⁵, di alcuni dei quali si sentono ancora gli echi in certe rime comiche dell'Oltrepò:

*E i vej zü i vilaj d'Nüvion
 cun la sciüza dla pension
 i van bev a la stasion,
 un bicer al Capital,
 butiglijon ca' du garzjon:
 è la scöra dei ciucaton.*¹⁰¹⁶

*E da Broni a Redaval
 gh'è tüüt i om cun föra i bal.
 E da Stradella a Santa Marija
 tüüti i don i la dan via [R.]*¹⁰¹⁷

In passato gli stranot venivano eseguiti anche per le vie dei paesi, ad esempio durante la festa del 20 agosto al Connio, da valenti cantori accompagnati dal pifferaio, talvolta con voce e piffero sovrapposti all'unisono¹⁰¹⁸, oppure eseguendo

1015 Ernesto Tammi, *Canti popolari del contado piacentino*, *Bollettino storico piacentino*, 1911, p. 103-116; id., *Altri canti popolari del contado piacentino*, BST, 1915, p. 102-108; id., *Altri canti popolari del contado piacentino*, BST, 1933, p. 68-75; tutti raccolti in Id., *Studi sulla comunicazione orale...*, cit., p. 17-47; ad esempio: "Me sun vegnü' a cantà sta matinada | seinsa licinsa dal padron di caza; | e s'al padron di ca' non è contento | la matinada alura è tratta al vento".

1016 "E vengono giù [a Varzi] i contadini di Nivione, | con la scusa della pensione [da ritirare all'ufficio postale] | vanno a bere [al bar della] stazione. | E un bicchiere al Capital, | un bottiglione [a] casa del garzone: | è la scuola degli ubriaconi".

1017 Cfr. l'interpretazione dei Tri Urluch in Cabaret d'Oltrepò, in *You tube. Dove...*, youtu.be/OyEVEmysh-Q 2010-.

1018 Come ci è stato chiaramente confermato a Giarolo.

intermezzi strumentali nelle pause fra una strofa e l'altra. Potevano così acquisire la funzione di serenata, rivolta da un partecipante a una bella ragazza da marito. Più in generale, i temi nuziali e la struttura armonica antica di stampo rinascimentale, che richiama un'esecuzione con la cornamusa, suggeriscono che avessero una funzione profondamente integrata nel complesso rituale di una celebrazione comunitaria, come era il matrimonio.

Il rito, gli strumenti (quando disponibili) e la voce erano dunque componenti di un unico complesso, incaricato di celebrare il *tempo alto* di una festa calendariale o di un sacramento. La loro integrazione si manifestava nell'intervento, insieme ai suonatori, di cantori che a loro volta conoscevano a fondo il repertorio ed erano in grado di inserirvisi al momento giusto¹⁰¹⁹, ponendosi di fronte al duo di suonatori, con l'esecuzione di uno stranot o con l'apporto di una voce di basso che eseguiva onomatopee ("*bóm, borobóm bombóm...*") assumendo il ruolo di uno strumento di accompagnamento, equivalente per esempio a un basso tuba o un fagotto, che in questa tradizione non è altrimenti presente (il ruolo dei bassi è attualmente assunto dalla mano sinistra della fisarmonica).

La riproduzione con la voce di una melodia del piffero (o della musa o della fisarmonica) è praticata anche, come si è accennato poc'anzi, per tramandare a memoria le suonate senza doverle eseguire sullo strumento, usando onomatopee eseguite in modi anch'essi tradizionali con le labbra ("*vay vay*"...) e la lingua ("*daradam...*")¹⁰²⁰.

1019 Per esempio Mario Brignoli "*Mastìj*" di Negruzzo, Attilio Spinetta "Cavalli" di Bogli, Giovanni Chinotto "Giannino" di Daglio: cfr. Il basso sul piffero, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/Hqni73DbWgY 2012-.

1020 Come documentato in *Ernesto Sala*, cit., e rieseguito da Maurizio Martinotti negli album de la Ciapa Rusa *Ten da chent l'archèt che la sunada l'è longa* e *Stranot d'amur*.

Levata di tavola

Abbiamo già citato questa suite della durata di diverse decine di minuti, che nelle alte valli Staffora e Curone era uso suonare al momento del banchetto nuziale. La stessa espressione era usata nelle valli torinesi di Lanzo per i brevi brani suonati visitando le diverse case di un paese dopo che i suonatori avevano pranzato a casa dei *priori* (una sorta di capifesta)¹⁰²¹.

Si son trovati a Negruzzo *me papà e Baciunein, e Jacmòn e u Rnestu* e facevano la *Lvada d'tólva*... *Alura* prima di mettersi a tavola *i fè la Lvada*... *mi* dire l'aria non la so più. Allora *diž che Jacmòn* suonava assieme a *Baciunein e u Rnesto* 'nsieme a *me papà*. *Jacmòn* si è messo a suonare ma non ci veniva, *u gh'a diciu* «se mi andate a chiamare *u Siveròn* io la faccio», se no non poteva farlo. [...Era lunga,] *a cambiè tante tunalità anche*. [...] *Me papà e Jacmòn*... *i fè tremó i sasi neh*. [...] *Mi m'a rcordu che quandu i sunè la Lvada d'tolva tütti a gh'eim a pelle d'oca; quel suono*... *Tütti* eravamo a tavola. *Alura magò u gh'n'era vènti, trènta*, mica i pranzi che fanno adesso, perché ognuno le faceva nelle sue case neh, il pasto, lì stretti *e tüttu*. E prima *che mangió* suonavano quella... Era per gli sposi ma tutti ascoltavamo... *La lvada d'tolva i la fè per i spuzi non per altro*. E io mi ricordo quante *spuze* che le cantavano *sa Spuzina; ma me papà u gh'ea na vuze che u fè... forte*...¹⁰²²

Le numerose parti della Levata di tavola comprendevano piane e valzer tratti dal repertorio da ballo, ma anche parti lente di raccordo che in parte potrebbero essere derivate da usi antichi, come nel caso della citata melodia della *Girometta*; altre parti sono state riconosciute in brani di musica classica¹⁰²³. Al Connio di Carrega si ricorda un matrimonio al quale si sarebbe cantato e suonato senza interruzione per un paio d'ore¹⁰²⁴ alternando tali suonate con canti, tra i quali la descritta *Sposina*.

1021 Donatella Cane, *C'era una volta a Viù*, 1997, citato in Doro, *Le monferrine di Cogne*, cit., p. 63.

1022 "Dicono che Jacmon... Cambiava molte tonalità... Facevano tremare i sassi eh... Io mi ricordo che quando suonavano la Levata di tavola tutti avevamo la pelle d'oca... All'epoca magari ce n'erano ventitrenta [di invitati]... La Levata di tavola la suonavano solo per gli sposi... Mio papà aveva una voce che faceva..." (R. Tamburelli, cit.)

1023 Masanta, conv.

1024 G. Guerrini, la cui nonna era la sposa, intervista.

Sestrina

Per questo brano del repertorio dei pifferai non è tramandata con certezza alcuna coreografia, nonostante il nome di origine geografica appaia analogo a quello di altre danze (alessandrina, monferrina, bisagna ecc.) e qualche autore ritenga che ne esistesse una oggi perduta¹⁰²⁵; a Cegni è ricordata suonata da Jacmon e sarebbe stata ballata in modo "staccato, non da unirsi" similmente all'alessandrina¹⁰²⁶. Nessuno dei numerosi testimoni delle numerose altre località in cui ne abbiamo chiesto notizie ha però mai ricordato una danza con questo nome.

Nel corso del Novecento, come ancora attualmente, i pifferai hanno utilizzato la sestrina soprattutto per accompagnare gli spostamenti in gruppo da un luogo all'altro durante una festa, ad esempio un giro delle aie o, in particolare, un matrimonio, tanto che qualcuno la identifica espressamente come "una marcia da sposi"¹⁰²⁷.

Questa situazione potrebbe essere effettivamente il residuo di una danza antica che si è persa da tempo, o anche quello di una musica nata con altra funzione che non è mai stata utilizzata per il ballo. In particolare, affini alla sestrina suonano le parti di discanto delle introduzioni che Claudio Monteverdi (1567-1643) ha riutilizzato in molte messe da lui composte, forse presenti nell'uso come richiamo dei fedeli alla celebrazione dei vesperi, in un tempo in cui non esistevano ancora le campane: è noto infatti che all'epoca questa funzione era affidata proprio a una formazione di pifferai posizionati all'entrata della cattedrale di Cremona, come probabilmente in altre città¹⁰²⁸. Questa suggestione sarebbe un elemento a favore di una continuità fra l'uso rinascimentale degli oboi in formazioni di strumenti di diverse lunghezze e quello popolare di un oboe e una cornamusa rimasto in séguito nelle sole Quattro Province.

1025 Scarsellini et al., cit.

1026 A. Sala, secondo cui il nome deriva da Sestri Levante, cit.

1027 Tambornini, cit.

1028 Gandolfi, conv.; Cavalcabò, cit.

Il passo saltato

Caratteristica generale delle danze popolari antiche in un'area che va almeno dal Piemonte a tutto l'Appennino settentrionale, attraverso le Quattro Province, la Lunigiana¹⁰²⁹, il Reggiano e il Bolognese, è la presenza di passi saltati. Le gambe dei ballerini, cioè, non si muovono soltanto orizzontalmente come avviene nell'atto del camminare, e nelle più recenti danze emiliane dette appunto per questo *liscio*; ma anche verticalmente, per effetto di piegamenti più o meno marcati delle ginocchia. Il busto e la testa sono invece in genere mantenuti eretti, in una postura sobria e dignitosa, caratteri già presenti nei trattati di danza tardo-rinascimentali¹⁰³⁰.

Ne risulta un movimento complessivo elegantemente saltellato, che è descritto in basso piemontese come a *sautij*¹⁰³¹, in alta val Curone come *i sateij* ("saltelli"), nel Bobbiese come *saltarot*, da cui il termine contemporaneo *polca a saltini*: «noi propi ch'a sataimu, tiit al balu a sunada a sataimu»¹⁰³²; e corrisponde nell'Appennino emiliano ai *bal stach*, "danze staccate". Per indicare il passo saltato di una danza di gruppo, un testimone ha suggestivamente riferito che le diverse fasi della coreografia venivano eseguite «sempre gigando»¹⁰³³. Durante la Seconda guerra mondiale si ballava ancora *aa caciùeja* ("alla cacciatore", ossia a saltini) nei circoli delle frazioni alte di Genova come Belvedere di Sampierdarena, mentre nella vicinissima città era ormai onnipresente il passo liscio con le orchestre sui palchi¹⁰³⁴.

1029 "Tandarandan", *Adalgisiana: vecchi balli popolari della val di Vara e Lunigiana*, libretto allegato al CD, Folkclub ethnosuoni, Casale Monferrato 2003?; Manicardi - Battistini, cit. Una ragazza che danza con passo saltato è rappresentata anche nella xilografia della *Bella Disolla* del bedoniese Romeo Musa (Rulli, cit.). Getto Viarengo (in *Il piffero...*, cit., p. 50) ha registrato una "piva" suonata con organetto diatonico a Torza in val di Vara (SP) e una "giga" con fisarmonica a Cassagna in val Graveglia (GE); nella zona M. Cavenago ha svolto nuove ricerche finora inedite.

1030 Julia Sutton, *Late Renaissance dance*, in Fabritio Caroso, *Courty dance of the Renaissance* (Venezia 1600 c.), translated by J. Sutton, Dover, New York 1995, p. 22-30, citato in *Italian folk dance*, in *Wikipedia*, aggiornamento 21 maggio 2009.

1031 Maria Carla Albertelli, conv., riferita alla nonna nata a inizio Novecento che ricordava danze saltate nella zona fra Ovada e Rossiglione.

1032 R. Tamburelli di Bruggi.

1033 Giacomo Bruni, parlando di una "giga o bisagna".

1034 F. Pilu, conv., riferendosi a testimonianze della madre nata nel 1938, figlia del gestore della sala da ballo,

Io ho sempre ballato. Mi facevano ballare in braccio... A saltini io ho imparato piuttosto sul tardi... A Artana ballare a saltini no eh: che ballavano a saltini erano Connio, Cegni, in val Staffora. A Artana siamo capaci io e le mie due nipoti a saltini, basta. Gli altri ballano piuttosto da liscio... Valzer, mazurche, e sulla polca eh, si ballava. Sai quando arrivano quelli di Connio, o quelli di Cegni era un lusso anche vederli, quelli di Cartasegna, Carletto, Renato.¹⁰³⁵

I brani suonati dal piffero sono prevalentemente in sol, do e re misolidio, alcuni in la minore e fa¹⁰³⁶. Il saltello si sviluppa in relazione a melodie per la maggior parte in tempo di 6/8 o di 2/4, con un primo tempo lungo a cui ne seguono due di lunghezza dimezzata¹⁰³⁷. Schematizzando, ad ognuno di questi tre tempi corrisponde un movimento del piede.

I piedi possono essere alternati nell'arco della stessa battuta, oppure nell'arco di due battute. Nel primo caso si ottiene un passo veloce, che caratterizza l'odierna polca a saltini ma era diffuso nel Novecento anche per le gighe (e potrebbe bene essere ripreso, a condizione che il suonatore non esageri con la velocità di esecuzione come talvolta avviene nei contesti contemporanei).

Nel secondo caso, l'appoggio rimane per tutta la battuta sullo stesso piede, che esegue un saltello sul tempo lungo e due saltelli – anche solo accennati dai ballerini meno agili, o al limite non eseguiti affatto¹⁰³⁸ – sui successivi tempi brevi, mentre l'altro piede viene mosso in varie direzioni possibili, a seconda degli usi e delle interpretazioni personali del ballerino. Alcuni ballerini eseguivano il saltello sempre

e del cugino Omero Balbi sull'esecuzione delle danze di coppia.

1035 Guaraglia, cit.

1036 Grasso, *Les cornemuses...*, cit.

1037 La stessa scansione si ha nel passo della val Vermenagna, nelle Alpi Marittime, che si distingue da quello delle altre valli occitane cuneesi appunto per avere l'accento sul primo tempo come nelle Quattro Province; simile è anche il piegamento delle ginocchia col movimento del sedere verso il basso, specialmente negli uomini; peraltro i movimenti dei piedi, a differenza dei nostri saltini, sono corti, veloci e leggermente pattinati.

1038 Come fanno Federico Spallasso "Rico" di Cabella Ligure e Antonio Organetti "*Cunigein*" di Forotondo, filmati a Forotondo nel 1968 e documentati nel video *Povera donna*, cit.; questo passo era diffuso ad esempio anche nella zona di Menconico (R. Ferrari - Paveto, conv.; Gianni Borin, conv.).

con il piede destro in avanti, senza alternarlo col sinistro¹⁰³⁹. Questo secondo è il passo col quale sono oggi eseguite le gighe dalla quasi totalità dei ballerini giovani e che viene insegnato nei corsi, probabilmente perché è più immediatamente comprensibile la sua corrispondenza con le note della battuta musicale.

Il saltello non consiste, beninteso, in uno slancio del corpo verso l'alto, ma al contrario in un leggero piegamento del ginocchio della gamba d'appoggio che all'inizio del tempo lungo induce il corpo ad un'oscillazione verso il basso, per riportarsi poi nella posizione normale entro l'inizio del tempo breve successivo. Il passo che ne risulta è saltato solo leggermente, delicato e armonioso e non vistoso, anche considerando che le lunghe gonne che usavano indossare le donne non avrebbero permesso loro movimenti ampi: «un trillo»¹⁰⁴⁰; a questa tendenza potevano fare eccezione solo ballerini particolarmente abili, di norma maschi, desiderosi di accentuare variazioni e virtuosismi¹⁰⁴¹.

Sono dunque gambe e piedi a compiere i movimenti caratterizzanti, mentre il busto e la testa come si è detto rimangono eretti, un particolare sottolineato dai frequenti racconti su ballerini del passato tanto bravi da essere in grado di ballare reggendo oggetti sulla testa: «L'ho visto io ballare la giga col bottiglione di vino in testa, e alla fine del ballo offrirlo da bere alla ballerina»¹⁰⁴². Il movimento risultante ricorda in qualche modo quello di una marionetta.

*Quel là che al baleva su una piastrella, e ha messo il bicchiere del vino sulla testa, e non s'è rovesciato: quello lì l'ho visto. Non lo so [come faceva], l'era là bel drit, e ballava su una piastrella. Mi ricordo. Eh ma cul là l'era vec...*¹⁰⁴³

1039 Gemma Bozzini del Connio di Carrega, nel ricordo del figlio G. Guerrini (conv. raccolta da Véronique Blot); apparentemente anche Teresio Forlino "Giotti" di Giarolo.

1040 G. Guerrini ricordando le indicazioni del padre Francesco "*u Lungu*" (1907-1990?), del Connio di Carrega, cit.

1041 Come si può vedere in Cristoforo Sala "Cegni" che balla la giga a quattro nel video *Il carnevale di Cegni*, associazione culturale Baraban, Gaggiano 1987.

1042 Cristoforo Sala "Fino" di Cegni, parlando di suo zio, in E. Sala, cit.

1043 Politi, cit.

Quanto a braccia e mani, nella fase di balletto delle gighe esse possono afferrare i propri fianchi, o essere raccolte dietro la schiena, o essere lasciate ciondolare lungo il busto, o ancora una o entrambe le mani possono tenere quelle del ballerino di fronte; a Cegni le donne usavano tenere le mani sui fianchi, gli uomini lungo il busto con avambracci sollevati, palmi verso l'alto in avanti, dita aperte¹⁰⁴⁴. Nelle fasi in cerchio, le mani tengono quelle dei ballerini adiacenti sui due lati. Infine nelle danze di coppia naturalmente abbracciano il compagno secondo gli usi del ballo da sala, ossia la destra dell'uomo dietro la schiena della donna all'altezza delle spalle, e la sinistra dell'uomo che tiene la destra della donna distendendosi a lato¹⁰⁴⁵.

Le varianti per i movimenti dei piedi sono numerose, specialmente per le gighe, nelle quali proprio la loro alternanza secondo schemi non prefissati costituisce un'espressione creativa dell'estro del ballerino. In passato era soprattutto l'uomo che prendeva



Passi borberini

l'iniziativa di fare un certo passo, al quale la donna con cui si trovava a ballare, se capace, rispondeva muovendosi specularmente¹⁰⁴⁶; oggi che i rapporti sociali fra i sessi sono più paritari, può accadere anche l'inverso.

Nel caso più semplice, mentre la gamba in appoggio esegue il leggero piegamento, quella sollevata resta parallela ad essa e leggermente protratta in avanti (ma a Negruzzo si tende a lanciarla in avanti strisciando rapidamente il piede a terra¹⁰⁴⁷). In versioni forse un poco più eleganti, il piede libero viene portato davanti

1044 E. Sala, cit.

1045 Con variazioni individuali, anche tra i ballerini migliori: Luciano Zanocco di Cegni tiene la mano della compagna verso il basso, G. Guerrini del Connio e allievi la tengono al contrario leggermente sollevata sopra le spalle, con il palmo verticale.

1046 Secondina Tambornini di Giarolo, originaria di Salogni, conv.

1047 Maura Perasso, conv.

all'altra gamba in posizione appena incrociata, per poi tornare in quella originaria in vista della battuta successiva, quando dovrà fungere da appoggio¹⁰⁴⁸; o anche fatto oscillare leggermente a destra e a sinistra ruotando contestualmente l'anca; o portato verso l'alto da un'accentuata elevazione del ginocchio.

La variazione più diffusa e caratteristica¹⁰⁴⁹ è quella *ingassata*, cioè che disegna una *gassa* (o *gassétta* o *tressétta*), figura intrecciata come nella trama di un tessuto: nel corso della battuta la gamba sollevata si sposta attorno all'altra, ossia da davanti viene portata indietro, e all'inizio della nuova battuta si appoggia dietro all'altra, liberandola per compiere a sua volta lo stesso movimento¹⁰⁵⁰. Si può anche praticare l'ingassatura raddoppiata, alternando i piedi come già accennato entro la stessa battuta: nel tempo della battuta viene portato indietro prima un piede e poi l'altro; questo passo era comune in alta val Borbera, dove talvolta si può ancora osservare, ma anche nella zona di Corbesassi¹⁰⁵¹, Brallo e Colleri. Nella zona di Reneusi i ballerini più abili usavano gareggiare nell'incrociare le gambe in questo modo muovendosi all'indietro e in tondo (come si fa tuttora in una variazione dei balletti di monferrine e gighe) restando sempre sulla stessa piastrella o comunque sul posto, mantenendo l'equilibrio il più a lungo possibile¹⁰⁵².

In ballerini della val Borbera e attigue abbiamo osservato anche la figura reciproca: la gamba sollevata parte da dietro e viene portata in avanti. L'incrocio in avanti è eseguito dai ballerini esperti documentati a Forotondo alla fine degli anni Sessanta¹⁰⁵³.

1048 Osservato per i ballerini del Connio di Carrega come Giobatta "Giggi" e Michele "Dino" Guerrini. Un passo saltato incrociato in avanti è praticato anche dai ballerini mascherati di Bagolino e Ponte Caffaro (BS).

1049 Il passo all'indietro era diffuso anche nella zona di Sesta Godano in val di Vara (testimonianza del figlio di un ballerino trasferito a Novi Ligure raccolta da F. Paveto). Un passo incrociato simile, seppure con accento diverso, è praticato nella curenza dell'alta val Po.

1050 Il ballerino e suonatore folk Bernardo Beisso lo interpreta spesso con la variante personale di un arresto nella posizione incrociata, sostituendo l'incrocio della battuta successiva con un saltello in avanti o all'indietro mantenendo la stessa posizione incrociata.

1051 Buscone, intervista.

1052 Così a Vegni il nonno di Mariarosa Fascetto, che lo ricorda.

1053 *Povera donna*, cit.

Noi donne facevamo tutte indietro, tutte così, e l'uomo, quello che era capace buttava le gambe in aria, davanti, e...¹⁰⁵⁴.

I nostri vecchi veramente ci hanno insegnato a incrociarle le gambe. E noi pensi che a ballare quel ballo lì, guardi cosa facevamo: si attaccavamo a qualcosa per poter imparare, perché eravamo ancora giovani, eravamo ancora piccole: in casa ci attaccavamo a qualcosa e le nostre mamme ci dicevano «si fa così, si fa cosà» e ci insegnavano. Si attaccavamo per incrociare le gambe.¹⁰⁵⁵

La rotazione laterale nel passo in avanti si ritrova anche nella fase di avanzamento del perigordino del Connio e delle gighe a due e a quattro. Nelle fasi di balletto frontale invece spesso anche l'uomo incrocia dietro (così si usava a Cosola), sebbene vi siano evidenze di un movimento laterale e in avanti nelle testimonianze di Colleri, Brallo e Fascia e in ballerini di Giarolo¹⁰⁵⁶ e Propata¹⁰⁵⁷.

Ballavano le gighe coi saltelli, incrociando i piedi [mostrandolo, raddoppiato]. Io lo faccio in avanti... mi ricordo che facevamo il passo in avanti... Nella giga di gruppo, o anche in due, ballando così allora, magari con le mani sulle anche: un uomo e una donna, oppure quando era in cerchio un uomo e una donna alternati; poi si lasciavano, poi giravano.¹⁰⁵⁸

L'incrocio in avanti era spesso eseguito avanzando, mentre quello indietro indietreggiando – a Carrega si praticava ancora così per il ballo liscio animato da clarinetto e fisarmonica¹⁰⁵⁹: pertanto nel ballo di coppia, se i ballerini erano capaci, l'uomo poteva eseguire l'uno e la donna l'altro¹⁰⁶⁰, formando in tal modo un insieme strettamente integrato e armonioso; in val Trebbia era considerato importante che le

1054 I. Tagliani, che ci ha mostrato l'ingassatura doppia; lo stesso passo è stato osservato in Lucia anch'ella di Colleri (Damiano Chiapparoli, conv.).

1055 Mafalda Negro di Cosola, cit.

1056 I. Tagliani, cit.; Teresio Forlino di Giarolo, segnalato da Marion Reinhard.

1057 Lino Fraguglia di Propata, conv.

1058 Elvio Varni di Fascia, conv., con la collaborazione di Marion Reinhard.

1059 Ivana Guerrini di Carrega, conv.

1060 Elena Crosetti di Fontanachiusa, conv. ballando una polca; così ho osservato danzare in coppia Ersilia Fagliano e Rina Fagliano, e la più giovane Cristina Fagliano (1956-), tutte di Fontanachiusa; l'incrocio in avanti poteva comunque essere usato anche dalle donne.

donne facessero il passo all'indietro e gli uomini quello in avanti¹⁰⁶¹.

C'erano tanti che la facevano bene, ma era un po' difficile. Sì, qualcuna incrociava anche nella polca. L'uomo anche lui, in avanti, e la donna indietro. Come la giga. È un po' difficile, io la facevo...¹⁰⁶²

Nella vicina Fontanachiusa era uso alternare una strofa di polca con questo passo a una eseguita con passo liscio, mentre al Connio, a pochissimi chilometri, si faceva solo il passo leggermente molleggiato senza ingassatura¹⁰⁶³. A Campassi è rimasta probabilmente una traccia di questo passo nell'esecuzione femminile della polca¹⁰⁶⁴ con uno spostamento laterale del piede (*passétto*), che può corrispondere alla prima fase di incrocio all'indietro che era appunto la parte della donna.

Il passo incrociato sembra dunque essersi inizialmente trasmesso anche alla polca a saltini, che infatti alcuni uomini ballavano incrociando davanti¹⁰⁶⁵ e alcune donne incrociando dietro¹⁰⁶⁶. Naturalmente compiere questo movimento mentre si sta avanzando o indietreggiando è più difficile che restando sul posto durante il balletto, specialmente se come oggi avviene spesso i suonatori procedono a velocità aumentata rispetto a un tempo: e così questo passo tende a perdersi.

Altre variazioni possono consistere in spostamenti laterali alternando i piedi durante i balletti delle gige¹⁰⁶⁷; nell'apertura con un saltello delle gambe divaricate e

1061 Losini, conv.

1062 I. Tagliani, cit.

1063 Anche nelle gige al Connio nella seconda metà del Novecento si è diffuso con Giggi e Dino Guerrini, che l'hanno trasmesso ai nipoti Marco Guerrini e Valentina Bozzini, un passo non incrociato e consistente di un solo saltello quasi brusco seppure portatore di una sua lenta armonia; tuttavia il loro padre Francesco nelle gige praticava invece l'ingassatura (Caterina Fagliano di Fontanachiusa, conv.).

1064 Da parte delle sorelle Enrica, Andreina, Tina ed Enni Lagorio di Campassi.

1065 Come Giovanni Fraguglia (1930 c.-2014) e Lino Fraguglia di Propata, che a Propata e dintorni, dove a carnevale quando erano bambini si ballava ancora la giga, hanno poi ballato regolarmente in coppia spettacolari polche saltate, filmati negli anni Novanta da Valerio Freggiaro; Lino Fraguglia già anziano ha eseguito ancora questi passi alla festa del 18 agosto 2010 durante una polca con Ilaria Demori.

1066 Come si può osservare oggi in Claudia Levrero, cresciuta a Sestri Ponente negli anni Settanta ma sposata con un uomo di Varni e Caffarena, che ha preso spontaneamente a ballare in questo modo probabilmente perché memore dei passi di Lino Fraguglia e di un'altra ballerina anziana.

1067 Ricordati al Connio di Carrega (G. Guerrini, cit.) e a Giarolo, comuni nel Novecento nella media val Curone (Stefano Valla durante un corso).

successiva richiusura¹⁰⁶⁸; in occasionali calcetti all'indietro¹⁰⁶⁹, oppure di lato verso l'esterno, con la parte inferiore della gamba; in battute a piedi uniti e successivi salti¹⁰⁷⁰; in rotazioni di tutto il corpo sul proprio asse in senso antiorario mentre i piedi eseguono il passo-base¹⁰⁷¹, eventualmente scambiandosi al contempo la posizione per due volte con il compagno con cui si sta eseguendo il balletto; nel battere il piede destro incrociandolo in avanti nel primo tempo, alternandolo poi all'apertura laterale del sinistro¹⁰⁷². Il termine di un balletto può venir sottolineato da appoggi più energici, di tacco o in altro modo¹⁰⁷³.

Il repertorio di danze dell'Italia settentrionale è notoriamente distinto in due grandi gruppi, che tratteremo in questo ordine: da un lato le danze più antiche, tutte caratterizzate dal passo saltato e spesso con coreografie di gruppo (cerchi, file contrapposte); dall'altro le danze più moderne, in coppia, quali valzer, scotis e tango, perlopiù eseguite con il passo *liscio* particolarmente famoso in Romagna, con l'importante eccezione nel nostro caso della polca a saltini. A queste categorie si aggiungono le danze legate ad occasioni particolari come quelle di rappresentazione teatrale, di gioco ecc.

Dalle riunde alle gighe

Nei territori rurali dell'Italia settentrionale le danze di origine più vecchia vengono indicate spesso con nomi generici quali *tarantelle*, *gighe*, *pive*, che ne evocano

1068 Praticato da alcuni durante le gighe a due e a quattro, e regolarmente al Connio durante l'ultima strofa della povera donna. Il passo può essere stato mutuato dalla raspa, ballo americano diffusosi nel Dopoguerra; peraltro un movimento degli arti rigidi distesi è in consonanza con le pantomime di morte e resurrezione a cui la povera donna appartiene.

1069 Lino Fraguglia di Propata; Claudio Cacco di Castiglione di Montoggio.

1070 Spettacolari nelle polche dei citati Fraguglia, e adottati anche da Stefano Valla e da Matteo Burrone.

1071 Molto frequenti tra i ballerini folk contemporanei.

1072 Elegante variante asimmetrica praticata da Egidio Rovelli di Garbagna (Stefano Valla, corso).

1073 Francesco Rebolini (1923-) in Scarsellini et al., cit., p. 474-475.

la storicità e un certo andamento vivace.

Taranteli erano chiamati nelle Langhe i balli in 6/8 eseguiti spesso con clarinetto e organetto¹⁰⁷⁴, e pure in provincia di Brescia si ricordano *torotele* o *tarantelle* in cerchio, che naturalmente nulla hanno a che fare con le omonime danze dell'Italia meridionale. Nell'Appennino piacentino orientale e parmense i balli antichi sono ricordati anche come *pive*, in associazione al nome della cornamusa che le suonava¹⁰⁷⁵.

L'altro termine è quello più largamente diffuso tra gli anziani delle Quattro Province: ballare *a giga* può significare indistintamente eseguire una monferrina, una giga a quattro, una piana, una bisagna, ecc. In Fontanabuona e valli affluenti, fino a Cichero, le danze antiche di gruppo sono ricordate come *cighe*¹⁰⁷⁶.

Giga è un termine di probabile origine germanica (*geigan* "muoversi in qua e in là")¹⁰⁷⁷ che ha indicato dall'epoca trobadorica anche uno strumento progenitore dei violini, citato nella *Divina Commedia* e altrimenti chiamato ribecca. La radice è presente anche in inglese (*jig*, nel 1560 alla corte elisabettiana e tuttora in Irlanda e Scozia) e francese (*gigue*): *to jig* e *giguer* anticamente significavano genericamente "danzare". Più specificamente, il termine è variamente usato in Europa occidentale per indicare danze di ritmo binario in 6/8 con attacco in levare, spesso con coreografie a 2, 3, 4, o 6 coppie a struttura chiusa, appartenenti alla famiglia delle contraddanze derivate dai balli degli ambienti colti.

Avvicinandoci all'area che ci interessa, questa radice è usata nelle valli occitane del Monviso (*gigo*, con coreografia in quadrette), nell'Alto Monferrato a Rocca Grimalda (*giga*, con tre uomini e la sposa del carnevale, su musica di andamento simile alle monferrine delle Quattro Province, preceduta ritualmente dalla lachera e

1074 Vincenzo Marchelli "Chacho", conv. riferita a Gorzegno (CN); nelle Quattro Province abbiamo sentito il termine *tarantelle* solo da Rina Molinelli di Bertone, per indicare un ballo saltato forse in coppia chiusa: "La tarantella è come la parola stessa che dice il movimento, come un certo strano modo; si: saltetti".

1075 Una "piva" eseguita da un fisarmonicista durante il cantamaggio di Bedonia del 1984 ha la struttura e l'andamento di una monferrina (la Rionda, *Capitan de gran valore*, CD, Robi Droli, San Germano 1994).

1076 Renato Lagomarsino, Una ricerca dei ragazzi di Calvari, in *Il piffero in Fontanabuona*, cit., p. 62-63, con testimonianze raccolte dai bambini della scuola primaria presso i loro parenti anziani nel 2006.

1077 Alberto Nocentini, Etimologia dei balli popolari italiani. La giga, *Choreola*, 2: 1992, n. 6, p. 2-6.

seguita dal calissun), a Genova città (dove è stata documentata una "giga" in due parti suonata da un chitarrista¹⁰⁷⁸), in Lunigiana (*ghiga*) e sull'Appennino bolognese (*giga emiliana*, in coppia chiusa). Secondo uno dei più attivi pifferai del Novecento, le gighe delle Quattro Province proverrebbero generalmente dal Genovesato¹⁰⁷⁹.

Si riconosce in genere per le danze dell'Italia settentrionale, per ragioni tanto geografiche quanto storico-culturali, una derivazione dall'Europa centro-occidentale, fonte a partire dalla quale si sono sviluppate forme e tradizioni locali specifiche. Nel caso di Piemonte, Liguria e Lombardia l'influsso più importante è considerato quello francese, sia per la vicinanza geografica con il Piemonte e la Liguria occidentali, che per l'importanza di una cultura sviluppatasi in modo unitario su un territorio vasto e per diversi secoli. Dalla Francia infatti sono stati acquisiti nell'italiano termini come *contraddanza*, *quadriglia* e appunto *giga*¹⁰⁸⁰; con la Francia si sono mantenuti fino alla metà del Novecento contatti frequenti attraverso l'emigrazione, sia di lunga durata che stagionale: ad esempio dal paese di Frinti in val Brugneto, dove nell'Ottocento era attivo un importante suonatore, molti giovani di robusta costituzione ma scarse risorse economiche si recavano a lavorare oltralpe per buona parte dell'anno, rientrando a casa solo per il trimestre estivo di lavori nei campi e per un ulteriore mese che dedicavano alla caccia¹⁰⁸¹. Nella direzione inversa, i francesi ci hanno portato la loro cultura specialmente tra gli ultimi anni del Settecento e l'inizio dell'Ottocento con le campagne napoleoniche: esse hanno reso francese per alcuni anni lo stesso territorio delle Quattro Province, disseminandolo di soldati e funzionari che hanno intrattenuto rapporti con la gente del posto e qualche volta hanno finito per fermarvisi; a quest'epoca si vuole spesso far risalire l'arrivo di danze quali il perigordino e la carmagnola, anche se i loro nomi francesi si sono

1078 *Canti popolari della vecchia Genova*, cit., rieseguita da la Rionda, *Incantatrice*, CD, Folkclub Ethnosuoni, Casale Monferrato, 2001.

1079 E. Sala in *Povera donna*, cit.

1080 Coluzzi, cit.

1081 Adelmo Fraguaglia, cit.

probabilmente sovrapposti a musiche preesistenti, e sempre a quest'epoca sembra risalire la grande diffusione della monferrina, che ha abbracciato un ampio areale nell'Europa occidentale.

Fortunatamente, per la Francia disponiamo delle ampie indagini condotte a partire dagli anni Quaranta del Novecento, in tutte le regioni che abbiano conservato tradizioni significative, dai coniugi Jean-Michel e H el ene Guilcher e dal loro figlio Yves¹⁰⁸². Esse hanno permesso di delineare un panorama complessivo abbastanza chiaro delle grandi fasi che si sono succedute negli ultimi secoli in quest'area dell'Europa, che ci appaiono valide anche per l'Italia settentrionale.

In epoca medievale – ma probabilmente anche molto prima, come suggeriscono le raffigurazioni su ceramiche e altri oggetti dell'Antichit  – la norma era rappresentata da danze di gruppo in cerchio. Erano spesso condotte al ritmo di un canto eseguito dai ballerini stessi, denominato *chorea* nell'alto Medioevo e in séguito *c rola*, *ballata* ecc. Il ritmo consisteva nella ripetizione indefinita di una o due frasi musicali, a cui corrispondeva la ripetizione di un passo complesso. I passi, perlopi  laterali e precedenti verso sinistra producendo cos  un movimento antiorario del cerchio, variavano a seconda delle zone, di cui erano un carattere identificante; potevano essere differenziati in un passo per la parte musicale A e un altro per la parte B. Il cerchio formava un insieme integrato che rappresentava la comunit  chiusa di un paese, nel quale non c'era spazio per iniziative di individui che volessero distinguersi con variazioni originali: il ballo era infatti, come ogni altro aspetto della vita, la condivisione di un'esperienza comune rivolta solo alla propria comunit , gi  a partire dalla postura solidale coi vicini e rivolta verso il centro, essendo inconcepibile l'idea di un pubblico esterno che distraesse i ballerini dalla

1082 J.-M. Guilcher, *Danse traditionnelle...*, cit.; id., *Rondes...*, cit.; id., *La contredanse et les renouvellements de la danse française*, Mouton, Paris 1969; Yves Guilcher, *La danse traditionnelle en France: d'une ancienne civilisation paysanne   un loisir revivaliste*, FAMDT-Modal, Parthenay 1998, 2a ed. 2001, trad. it. *La danza tradizionale in Francia*, Zedde, Torino 2006. Questi lavori tengono conto anche delle descrizioni di danze pubblicate nei secoli precedenti da autori francesi come Arbeau, Arena, Coirault.

loro solenne concentrazione.

Questa coreografia è scomparsa quasi dovunque, ma se ne possono ancora vedere esempi osservando una ballade delle isole Faer Øer, una ronde à trois pas normanna, un en dro, hanter dro o laridé bretoni, una sardana catalana o un ballu tundu sardo (solo nell'ultimo secolo accompagnato dall'organetto, in precedenza dal canto); anche in val Varaita (CN) un *balar a la cianterelo* su filastrocche cantate è arrivato fino a tempi relativamente recenti. Danze in cerchio cantate sono descritte attorno al 1320 a Bologna per la festa di San Giovanni e in altre fonti letterarie; nella *Divina commedia* tre ballerine che impersonano le virtù teologali danzano seguendo il ritmo di un canto: "dal canto di questa | l'altre toglie l'andare e tarde e ratte"¹⁰⁸³. In Toscana nel Cinquecento simili coreografie erano chiamate *ridda*, *ballonchio* o *rigoletto*:

Ridda, ovvero riddone si chiamava a que' tempi, e si chiama ancor oggi in alcuni luoghi del nostro contado quella sorta di ballo tondo, nel quale le persone, presesi per la mano l'una all'altra, vanno aggirandosi, e cantando.¹⁰⁸⁴

In francese erano descritti genericamente come *ronde*, a cui corrispondeva il termine ligure *riunde* ossia "rotonde, circolari"; il carnevale di Genova nei secoli passati sarebbe appunto iniziato, la notte della vigilia, con una riunda attorno al fuoco al suono di pifferi¹⁰⁸⁵. Un residuo ligure di ballo tondo, nel quale si è perso ogni passo

1083 Giovanni del Virgilio, *Diaphonus*; Dante Alighieri, *Commedia. Purgatorio*, canto 24, versi 128-129, riportati in Padovan, Da Dante a Leonardo, cit.: "a seconda del canto di questa, le altre traggono l'andamento ora lento ora veloce".

1084 Giovan Battista Gelli, *Lecture sopra la Comedia di Dante*, 1553-1563 che commenta "convien che qui la gente riddi" in *Inferno*, canto 7, verso 24, e altri autori tutti citati in *Vocabolario degli accademici della Crusca*, 4a ed., 1729-1738. Fra essi la 2a novella dell'8a giornata del *Decameron*, in cui una popolana è brava a "menare la ridda e il ballonchio, quando bisogno faceva, che vicina che ella avesse, con bel moccichino e gentile in mano". Vedere anche Padovan, Da Dante a Leonardo, cit.; Robert Nosow, Dancing the Rigoletto, *Journal of musicology*, 24: 1985, n. 3, p. 407-446. Il termine deriverebbe dall'antico alto-tedesco *ridan* "girare" (Sachs, *Storia della danza*, cit., p. 300).

1085 Emilio Pandiani, Vita privata genovese nel Rinascimento, in *Atti della Società ligure di Storia patria*, 47: 1915; Paolo Giardelli, *Le tradizioni popolari dei liguri*, SAGEP, Genova 1991. Cfr. anche la grida di Sestri Levante del 1578 citata nel paragrafo [Pifferi e cornamuse del popolo](#).

specifico rimanendo solo la funzione di rito sociale, è il girotondo accompagnato da un lento canto narrativo ancora eseguito a Baiardo, nell'entroterra di Sanremo, in occasione dell'interessante festa della Barca che vi si celebra ogni anno a Pentecoste.

Nelle Quattro Province un passo con spostamento laterale è quello utilizzato per le monferrine nella media val Curone: può forse darci un'idea di come un tempo si potesse realizzare una "riunda a saltini"?... Sul piano coreografico, un caso di ronde si potrebbe ravvisare nella piana, che in effetti si danza su musiche di struttura alquanto antica e rivolti verso il centro, anche se il passo saltato viene eseguito più frontalmente che lateralmente. A questo proposito è importante che a Torriglia, in una zona dove il termine *piana* non sembra essere stato utilizzato, don Carraro elenchi come danze da piffero "la Monferrina, la Lessandrina, la Cigona, la Rotonda (*Ciga*), il Pelligordino"¹⁰⁸⁶: l'antico termine di *rotonda* è quindi ancora presente ma viene indicato come equivalente a quello di *ciga*, che indica certamente una danza saltata.

Molto interessanti sono poi le tracce della presenza nel repertorio dei pifferai novecenteschi della *Girometta*, melodia di un'antica canzone a ballo tuttora ricordata in alta val Curone¹⁰⁸⁷, che compare nella suite della Levata di tavola ed è stata suonata da pifferai anche come danza: sebbene l'unica testimonianza descriva una coreografia riconducibile a una famiglia di danze meno antiche (illustrata più sotto in relazione al perigordino), la struttura e l'origine almeno trecentesca della melodia suggeriscono che in precedenza potesse essere ballata come una rotonda. Il brano d'altronde era ampiamente noto anche a Carloforte (in Sardegna ma storicamente legato a Genova), in Piemonte, in Lombardia, in Veneto e nell'Appennino emiliano, dove una versione del suo testo nomina anche la piva¹⁰⁸⁸; nella montagna bolognese

1086 Giovanni Carraro, cit. Il passo è già citato in modo più esteso nel paragrafo [L'epopea del Draghino](#).

1087 Da Andreino Tambornini di Salogni (conv.); non ricordata invece da Angiolini della Selva.

1088 Vedi sopra; Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, cit., n. 107 (che riporta che metro e aria sono gli stessi riprodotti nell'opera nuova di Bianchino); F. Pratella Balilla, *Etnofonia di Romagna*, Istituto delle edizioni accademiche, Udine 1938; Trebbi - Ungarelli, cit., p. 238; Giovanni Bignami, Danze popolari del territorio bresciano, *Lares*, aprile 1940; Marcello Conati, *Canti della val d'Enza e della val Cedra*, Palatina, Parma 1976;

si ballava "cominciando con un giro in tondo e continuando poi col suo balletto, che finisce con una piccola piroletta distaccata"¹⁰⁸⁹. In generale, non è da escludere che melodie di antiche riunde siano passate a qualcuna delle alessandrine ancora in uso con differenti coreografie.

La catena umana compatta e solidale di uomini e donne è detta in generale *brando* (in francese *branle*), da cui anche il langarolo *sbrando* che ancora indica una danza dei coscritti con coreografia circolare¹⁰⁹⁰. Al termine del Medioevo i brandi cominciarono a spezzarsi in catene lineari, dapprima lunghe e in séguito anche più corte, fino a ridursi a *quadrette* di due uomini e due donne: queste formazioni cominciano a permettere una maggiore distinzione per i ballerini che si trovino all'inizio o alla fine della catena, e l'iniziativa di imprimere direzioni arbitrarie alla serpentina che lentamente avanza nello spazio. È così che ballano nove donne, guidate da una cantatrice munita di tamburello, negli *Effetti del buon governo in città* affrescati a Siena dal Lorenzetti nel 1338-1339; ed anche i giovani protagonisti del *Decameron* ambientato solo dieci anni dopo nella campagna fiorentina:

Dopo la qual cena, fatti venir gli strumenti, comandò la reina che una danza fosse presa, e quella menando la Lauretta, Emilia cantasse una canzone, dal leuto di Dioneo aiutata. Per lo qual comandamento Lauretta prestamente prese una danza, e quella menò, cantando Emilia la seguente canzone amorosamente:

Io son sì vaga della mia bellezza

Glauco Sanga, Filologia folkloristica: il Girometta, in Testi e culture: proiezioni dell'antropologia nella letteratura, *L'immagine riflessa*, 10: 1987, p. 107-120, tutti citati in Scarsellini et al., cit., p. 493; la coreografia della girometta è descritta come formata di tre parti – passeggiata, ballo e rotazione – in Gaspare Ungarelli, *Le vecchie danze ancora in uso nella provincia bolognese*, Forni, Roma 1894, p. 68; il Gruppo Ricerca Popolare (*Balla ghidan*, cit.) riporta inoltre che a Bologna secondo le cronache cinquecentesche "non se ne può più di ascoltare la Girometta", e ne reinterpreta una versione emiliana. Una partitura per quattro parti strumentali per la *Girometta*, seguita da una *Genovesa* e un'*Alessandrina*, fu pubblicata da Giovanni Antonio Cangiasi a Milano nel 1614.

1089 Trebbi - Ungarelli, cit., che riporta l'incipit "Chi t'ha fate quelle scarpette | che ti sta sì ben, Girometta?" seguito da lodi ad altre "parti del vestire della donna", dicendola ancora (1933) cantata a Venezia e certamente in passato anche nel Bolognese essendo citata da G. C. Croce. Altre strofe sono documentate in ligure dal Gruppo Ricerca Popolare (*Balla ghidan*, cit.).

1090 Sebbene oggi su un passo reinventato da Domenico Torta. Cfr. Sachs, *Storia della danza*, cit., p. 418.

che d'altro amor giammai
non curerò, né credo aver vaghezza [...]

Questa ballatetta finita, alla quale tutti lietamente aveano risposto, ancor che alcuni molto alle parole di quella pensar facesse, dopo alcune altre carollette fatte, essendo già una particella della brieve notte passata, piacque alla reina di dar fine alla prima giornata.¹⁰⁹¹

Appartengono tutt'oggi a questo stadio coreografico le gavotte bretoni, i rondò guasconi e il branlou della pirenaica val d'Ossau. Nella nostra zona non ne restano forse che poche tracce¹⁰⁹²; l'andamento monotono e cadenzato di quelle danze si ritrova però tuttora nella struttura di antiche canzoni narrative, descrivibili per l'appunto come *ballate*, che un tempo potevano essere impiegate per guidare la danza o, come si è detto, venir suonate con una musa o una piva. Un esempio evidente, anche se oggi spesso snaturato in esecuzioni accelerate e trasformate in scotis, è il canto tradizionale piemontese della *Bërgera*. Anche nel repertorio canoro delle Quattro Province ne possiamo identificare diverse, alcune delle quali molto familiari agli abitanti attuali:

Laggiù in fondo a quel boschetto
c'è una pianta verdolina,
sotto stava la Teresina
che piangeva per fare l'amor...¹⁰⁹³

1091 Giovanni Boccaccio, *Decameron*, prima giornata, a cura di Natalino Sapegno, UTET, Torino rist. 1964. Il leuto ossia liuto era uno strumento a corde da cui prese il nome, forse per la sua forma, anche un tipo di veliero genovese; tra gli strumenti ne comparirà anche uno ad ance: "fatto chiamar Tindaro, gli comandò che fuor traesse la sua cornamusa, al suono della quale fece fare molte danze" (6a giornata). Nel corso del testo vi sono accenni simili a danze in catena (*carole*) guidate da un canto: "presa una caròla, con lento passo, mandati i famigliari a mangiare, a carolar cominciarono" (1a g); "menando Emila la caròla, la seguente canzone da Pampinea, rispondendo l'altre, fu cantata" (2a g); "con voce assai soave, ma con maniera alquanto pietosa, rispondendo l'altre, cominciò" (3a g); "al danzare e al cantar si diedono, e menando Filomena la danza..." (4a g); "avendo già, con volere della reina, Emilia una danza presa, a Dioneo fu comandato che cantasse una canzone; il quale prestamente cominciò: *Monna Aldruda, levate la coda, chè buone novelle vi reco*. Di che tutte le donne cominciarono a ridere" (5a g); "trovarono le donne che facevano una carola ad un verso che faceva la Fiammetta" (6a g); "dopo quella a cantare e a sonare e a carolare cominciarono; e menando la Lauretta una danza, comandò il re alla Fiammetta che dicesse una canzone" (10a g). Un'altra danza di donne al suono di un tamburino è dipinta a Firenze nella chiesa di Santa Maria Novella nel 1365 da Andrea Bonaiuti nella *Chiesa militante e trionfante*.

1092 Vedere la "bissa" nel paragrafo sulla [Carmagnola e farandola](#).

1093 Il tema della fanciulla che sospira per l'amato mentre cuce in casa, sviluppato da questo canto, era già

E c'era una ragazza
di sedici anni e bella,
traversa la foresta
e stava per venire...

*Re Gilardin lü 'l va a la guera,
lü 'l va a la guera a tirar di spada.
Oh quand l'è stai mità la strada
re Gilardin l'è restai ferito...*

Ohi belle donne *gh'è chü 'l* magnano
che vien giù dalle montagne...

Ohi mamma fammi il ciuffo
(delle rose in man, delle belle rose in man, delle rose in man)
ohi mamma fammi il ciuffo:
*a balar mi vöi andà...*¹⁰⁹⁴

Le carrozze son già preparate
e i cavalli son pronti a partire:
dimmi ohi bella se tu vuoi venire
a fare il viaggio di nozze con me...

Dove l'è la Luigina [ter]
che sul ballo *la gh'è no...*

*Si l'gh'era 'l'fjö d'un conte
ch'al vuriva pià mujè
ma lü 'l vuriva l'inglesina,
figlia l'era d'un cavalier...*

E picchia picchia la porticella
finché la bella la mi viene a aprir...¹⁰⁹⁵

tipico dell'epoca trobadorica (*chansons de toile*).

1094 Sulla stessa melodia in Lombardia è comune cantare "La bella la va al fosso | *ravanej, remulas, barbabiétule e spinas...*".

1095 Questo brano, perlopiù oggi cantato al ritmo di una polca, ha anche versioni assai più lente come quella

Mamma mia dammi cento lire
che in America voglio andar...¹⁰⁹⁶

Lo sviluppo delle differenziazioni fra gli individui che compongono la società continua nei secoli successivi con la comparsa delle danze a figure, in cui cioè ogni coppia di uomo e donna, oltre che partecipare a fasi in girotondo o in fila, compie movimenti individuali di balletto fronteggiandosi e disinteressandosi delle altre coppie. Se ne ha una prima attestazione italiana in un sonetto del 1415 riferito ad ambienti di corte¹⁰⁹⁷, dai quali solo successivamente devono essere filtrate anche al popolo. Il costume si sta dunque evolvendo verso un maggiore riconoscimento dell'autonomia dei singoli, con famiglie fondate sulla sola coppia dei genitori anziché su vaste reti di parentela. È questa la situazione che si ritrova in molte delle danze tradizionali ancora ballate in Europa, comprese le bourrée della Francia centro-meridionale, i rigodon del Delfinato e le monferrine e correnti dell'Italia centro-settentrionale.

Una nuova moda si fa poi strada nel Settecento con le contraddanze, caratterizzate dalla disposizione dei ballerini in due file contrapposte che possono eseguire svariate figure. Nel secolo successivo se ne pubblicano manuali anche in italiano, mentre gli ambienti popolari le stanno già introducendo nei loro repertori e adattando ai propri stilemi, in forme meno complesse e cervellotiche rispetto a certe versioni colte. Ne conosciamo parecchi esempi fra il Veneto e l'Emilia – furlane, settepassi, monecò, saltarelli – e ne vedremo realizzazioni delle Quattro Province in gighe a due e a quattro, perigordino, bisagna.

L'ulteriore esaltazione degli individui nella società moderna, e la progressiva libertà nei rapporti tra i sessi, si esprimono poi con le danze in coppia chiusa (valzer,

conosciuta a Pentema (Claudio Cacco, conv.).

1096 Il riferimento all'emigrazione verso l'America ci porta attorno all'inizio del Novecento, ma è probabile che questo testo sia stato confezionato su una melodia preesistente.

1097 "a doi a doi ballaro [...] Cagnietto et monna Mea | che in quel ballo mai non se lasciaro" (*Liber Saporecti*, riportato in Padovan, Da Dante a Leonardo, cit., p. 21).

polca, mazurca, giava, tango...) e infine addirittura individuali, come avviene nelle discoteche contemporanee. Già ai ballerini tradizionali peraltro poteva accadere di ballare da soli quando in momenti festosi non fossero disponibili compagni¹⁰⁹⁸.

Un'importante fonte di informazioni sono le osservazioni riportate dal già citato Jouy per Bobbio all'inizio dell'Ottocento. Il quadro che egli ci trasmette non è poi troppo diverso, a distanza di duecento anni, dalle forme più recenti della tradizione, pur se cita anche danze non più praticate. Già allora le danze saltate venivano ricordate come una tradizione di origini antiche.

Le danze di gruppo a figure del nord Italia sono perlopiù formate da due o tre (raramente quattro) parti musicali, alle quali corrispondono altrettante figure compiute dai ballerini.

Nelle Quattro Province come ci è dato conoscerle oggi, la prima parte musicale (A) corrisponde alla fase detta di *giro* o passeggiata, nella quale i ballerini camminano a tempo, perlopiù lungo un cerchio tenendosi per mano (piana, monferrina, alessandrina, inizio della giga a quattro al Connio); in altre versioni essi eseguono questa parte danzando a due a due con passo di polca (alessandrina a coppie e piana a coppie), oppure passando le donne sotto un braccio alzato dell'uomo (perigordino e monferrina del Connio), o ancora disegnando una coreografia particolare di scambi (incroci degli uomini in giga a due e giga a quattro).

Al sopraggiungere della seconda parte musicale (B), i ballerini in genere si fronteggiano e danzano sul posto nella fase detta di *balletto*¹⁰⁹⁹ (monferrina, alessandrina, giga a due, giga a quattro), della quale abbiamo descritto il passo e le variazioni. Questa seconda parte è ripetuta per due volte: al passaggio fra l'una e l'altra, i ballerini si scambiano di posizione (alessandrina a coppie) oppure cambiano compagno (monferrina, alessandrina): l'uomo va a ballare con la ballerina successiva

1098 Così per esempio l'esperta Candida Segalini, moglie del suonatore di piva Luigi Garilli, a Mareto nel Novecento (Bruna Sartori, 1938-, testimonianza in Grulli, *La piva nelle valli piacentine*, cit.).

1099 Una simile successione di "spasso", balletto figurato e "braccia" continua nelle danze dell'Appennino tosco-emiliano (*Con la guazza...*, cit., p.132).

procedendo lungo il cerchio in senso antiorario, la donna con l'uomo successivo in senso orario, e in questo modo nel corso della danza ciascuno avrà modo di incontrare tutti i ballerini del sesso opposto. In una variante, il cambio di ballerino si può fare una seconda volta anche al termine del secondo balletto.

La struttura di base delle gighe è dunque ABB: una parte musicale corrispondente al giro ripetuta una volta, e una parte corrispondente al balletto ripetuta due volte. Di fatto, dal punto di vista musicale, ciascuna parte sarebbe ripetibile dal suonatore in combinazioni a piacere, che egli può improvvisare in funzione della coreografia che i ballerini vogliono svolgere: infatti nella giga a quattro, per permettere a ogni cavaliere di danzare con tutte e quattro le dame, si esegue ABBBB; e sebbene oggi alla giga a quattro siano associate usualmente solo due suonate tra loro simili, il cui andamento inviterebbe di per sé, a sentire suonatori e ballerini, a danzare le rispettive fasi, in realtà qualsiasi giga si potrebbe suonare e ballare in un numero diverso di parti in funzione della coreografia desiderata.

Le stesse polche, che sono musicalmente affini alle monferrine, sono formate di due parti che si potrebbero suonare in sequenza ABB (invece che AB) permettendo così di danzarle come gighe, con l'unica differenza che in questo caso tra le diverse parti il piffero dovrà fare una pausa nella melodia, mentre la fisarmonica manterrà la scansione del tempo per dar modo ai ballerini di mettersi in posizione per la fase successiva. In effetti è quanto accaduto nel corso del Novecento sia nella media val Trebbia¹¹⁰⁰ che a Vegni, dove la *giga* "si ballava a coppie come il liscio normale" con clarinetto, sassofono e fisarmonica, conservando il passo ingassato: evidentemente il repertorio e il passo della tradizione si adattavano alle nuove abitudini penetrate attraverso il liscio della pianura.

E nui... senta: a pulcra, a mazulcra, al valser... j ea quei i lì i noster bali. Pö a sö quand ch'u sunè a povra dóna, ma alì i fè a giga. I fè a giga ai miei tempi... Se avesse visto quando la facevano! U gh'ea dei balarein chì d'Briggi... La giga si

1100 Mela, conv.

mettevano anche in due, potevano farla; e *magò l'ea* in quattro anche. Ma anche in due facevano la giga. *Un ómu e na dona o dui ómi, s'l'asa vüstu a giga, che róba... A pianña ancasì...*¹¹⁰¹

Nell'uso popolare le singole danze, nel nostro caso i diversi generi di giga, vengono indicate con nomi che possono variare da una località all'altra, talvolta anche utilizzando lo stesso nome per danze diverse; questo evidentemente complica il lavoro di cerca di ricostruirne la distribuzione e le caratteristiche. Occorre anche considerare che in ciascun paese in un dato periodo si trova di solito un numero limitato di ballerini dotati e appassionati, i quali guidano insieme ai suonatori lo svolgimento delle danze, mentre gli altri si adeguano a ciò che viene fatto dai primi, senza mantenere memoria dei dettagli delle coreografie. D'altra parte, sulla base di certe caratteristiche generali ampiamente diffuse quali il passo saltato o le coreografie in cerchio, ciascun paese o gruppo di paesi può sviluppare una propria micro-tradizione, sia nella terminologia che nelle varianti dei passi e delle coreografie. Ne è oggi rimasto un caso evidente nel paese di Connio di Carrega, che ha mantenuto attraverso numerose generazioni una forte passione per la danza¹¹⁰² e una certa indipendenza da quanto è successo nel resto delle Quattro Province, dove invece lo scambio di ballerini e suonatori e il contatto con gli appassionati del folk revival arrivati dall'esterno hanno portato a un'uniformazione di termini, passi e coreografie. Cercheremo qui per quanto possibile di rendere conto anche delle diversità che hanno invece caratterizzato le danze delle Quattro Province fino a

1101 "E noi... ascolti: la polca, la mazurca il valzer: erano quelle le nostre danze. Poi quando suonava la povera donna... ma allora facevano la giga. Facevano la giga ai miei tempi... C'erano dei ballerini qui a Bruggi!... Un uomo e una donna, o due uomini: se avesse visto la giga, che roba! Anche la piana..." (R. Tamburelli, intervista)

1102 Ilaria Demori - Claudio Gnoli, La festa da ballo tradizionale in alta val Borbera, in *Viaggio nella danza popolare in Italia. 2: Itinerari di ricerca nel Centro-Nord*, a cura di Noretta Nori, libro e DVD, Palombi, Roma 2014, p. 336-349. Proprio ai ballerini del Connio si era rivolto nel 1970 Andrea Sala per rimettere in piedi le vecchie danze poi allestite per il gruppo folcloristico di Cegni; alcuni ballerini di Connio (Maria Guerrini, Giggi Guerrini con la moglie Maria Emilia Pisotti, il padre Francesco e una zia, e una genovese Irma frequentatrice del paese), San Sebastiano (Romana) e Cegni (Fino Sala) compaiono anche nel video realizzato alla fine degli anni Ottanta a Cabella dalla Regione Lombardia.

tempi recenti e di cui ancora si possono osservare tracce.

Coreografie in cerchio

Piana

La piana si danza su un piccolo numero di suonate di andamento e struttura musicale arcaici, chiaramente adatti all'esecuzione con una cornamusa; è in effetti citata già nella ballata del Draghino, che l'avrebbe suonata, per amor di rima, arrivando a Carana. Delle danze attualmente in uso, è probabilmente quella che richiede il maggiore impegno di apprendimento ai suonatori avvezzi alle musiche più moderne, sicché non tutti sono in grado di eseguirla. D'altra parte conoscere almeno una piana è importante per chi debba animare un'intera festa, perché è uso ballarne una al termine di una serie di monferrine e alessandrine (in alternativa, nei versanti piacentini, la serie si conclude con un'alessandrina a coppie).

Per i ballerini, al contrario, è una delle danze dalla coreografia più semplice¹¹⁰³. Ci si dispone lungo un cerchio tenendosi per mano, in linea di massima alternando un uomo e una donna, anche se non è strettamente necessario dal momento che si rimarrà in gruppo per tutta la danza: questo permette di entrare facilmente nella piana anche a ballerini inseriti all'ultimo momento, spesso inesperti o bambini coinvolti dall'incoraggiamento degli altri.

Nella parte A i ballerini procedono lungo il cerchio in senso antiorario, di solito senza cambiare direzione a differenza di quanto avviene nelle monferrine, sebbene non ci sia in realtà una regola che lo esclude. Al Connio e paesi adiacenti è uso sostituire alla passeggiata una fase di ballo a coppie, con passo di polca a saltini,

¹¹⁰³ Secondo E. Ratto (cit.) a questo sarebbe collegato il nome *piana*, nel senso che si ballerebbe senza il passo a saltini; opinione che però non corrisponde all'uso attuale.

nella quale ogni coppia compie due giri su sé stessa in corrispondenza delle due strofe della melodia comuni all'inizio delle altre gighe¹¹⁰⁴. La coppia continua così il percorso circolare in senso antiorario o talvolta attraversa il cerchio per portarsi in un altro punto: questa soluzione fa sì che ogni coppia si ritrovi in un punto diverso, causale, nel momento in cui si riforma il cerchio per la parte B¹¹⁰⁵; in passato si usava anche cambiare le coppie. Rimane comunque in girotondo la parte B, il che al Connio rappresenta l'unica coreografia in girotondo, poiché il giro delle alessandrine viene compiuto anch'esso a coppie.

Durante il girotondo della piana, una o due o tre coppie che siano di umore estroso o si sentano sicure possono porsi in evidenza ballando in mezzo al cerchio, che poi al momento di convergere al centro al termine della strofa si troverà a stringerle al suo interno¹¹⁰⁶; lo stesso uso è praticato durante i matrimoni, quando al centro si pongono naturalmente gli sposi. Questa disposizione, osservabile anche in alcune correnti delle valli cuneesi, nelle danze del carnevale friuliano di Resia e negli antichi *covi* tosco-emiliani¹¹⁰⁷, è sintomo di un'evoluzione sociale dall'originaria compattezza della catena collettiva verso un più moderno desiderio di distinguersi da parte dell'individuo:

Dallo stesso bisogno deriva la componente crescente di gioco nelle ronde, e la sua specializzazione finale in forme che permettono a ciascuno a turno di guadagnare il centro, di manifestarvisi a proprio vantaggio, e di intrecciarvi relazioni distinte con la compagna che avrà scelto.¹¹⁰⁸

In ciascuna delle due parti B, i ballerini eseguono il passo saltato rivolti tutti

1104 M. Guerrini, conv.

1105 Scarsellini et al., cit., p. 478; questa coreografia è ben descritta nel film *I balli delle Quattro Province*, cit. Per la montagna bolognese è descritto a inizio Novecento un ballo tondo "che suol farsi in quattro e anche più, tenendosi tutti per mano in tondo, ed eseguendo balletti come nel bergamasco" cioè in coppie che girano abbracciate (Trebbi - Ungarelli, cit.).

1106 G. Guerrini, cit.; M. Negro, cit. L'uso è ricordato anche a Giarolo e praticato al Connio.

1107 Staro, *Note...*, cit.

1108 J.-M. Guilcher, *Danse traditionnelle...*, cit., p. 169.

verso il centro, tenendosi per mano. La posizione consente a ciascuno di scegliere tra le principali varianti del passo: in avanti, incrociato, incrociato doppio e così via, escludendo evidentemente il passo laterale e il giro su sé stessi; peraltro in passato i ballerini si staccavano in modo da ballare sul posto liberamente¹¹⁰⁹.

*Quea lì a ciamè a piana. A fea Carlotu. A ciamean ney giga neb. Allora per tutti. E drènta intu serciu u gh'ia dui o trei balarin un po'... e i baleva, i gh'avea a sua dona, in cùppia. O chi baleva da giga, o chi baleva da piana, o chi ballava tutte e due... A piana i feiva tutti insieme, e drenta u gh'ea sempre dui o trei balarin... Omi, done, tutt'aseme, i s'deve a man, intant i balevan, no?, coe gambe i balevan.*¹¹¹⁰

Al termine di ciascuna parte B, è attualmente normale che tutti i ballerini convergano con rapidi passi verso il centro emettendo insieme un grido, momento che conferisce alla danza una certa spettacolarità da rito collettivo. Questa fase viene "chiamata" da alcune note più alte e rallentate del piffero; al Connio si ritiene che il momento di partire verso il centro debba essere un po' ritardato rispetto a quando la melodia comincia a rallentare, e lo spostamento avviene molto in fretta¹¹¹¹. La convergenza al centro innesca facilmente situazioni giocose, specialmente quando un ballo molto partecipato ha portato a formare più cerchi concentrici, o qualche bambino ha preso spontaneamente a ballare in mezzo al girotondo senza aspettarsi di essere improvvisamente raggiunto dalla massa degli altri ballerini, dai quali allora ridendo si trova a doversi schermire; si usa anche che due ballerini dello stesso sesso in séguito a un'intesa oculare decidano di scambiarsi di posizione nel momento in cui convergono al centro, in modo da venirsi poi a trovare di fianco a persone diverse da prima. Al termine di ogni frase B, i ballerini arretrano rapidamente riprendendo la posizione nel cerchio.

1109 Ernesto Sala, cit.

1110 "Quella lì la chiamavano *piana*. La faceva Carlotto. Non la chiamavano *giga*, eh! Allora era per tutti. E all'interno del cerchio c'erano due o tre ballerini un po' [esperti], e ballavano, avevano la loro dama, in coppia. Alcuni ballavano la *giga*, altri la *piana*, altri entrambe... La *piana* la facevano tutti insieme, e all'interno c'erano sempre due o tre ballerini... Uomini e donne tutti insieme, si davano la mano, intanto con le gambe ballavano" (Armando Forlino con T. Forlino e S. Tambornini di Giarolo, cit.).

1111 Valentina Bozzini, conv.

Alla fine dell'ultima strofa ABB (di solito la seconda o al massimo la terza ripetizione), quando il pifferaio esegue le note rallentate di chiusura del brano, si usa andare nuovamente tutti verso il centro, stavolta più lentamente e con le braccia sollevate come per una conclusione solenne, che pone termine alla piana.

Secondo molti testimoni anziani, la figura del convergere al centro con un grido non si praticava affatto fino a pochi decenni fa: ci è stato detto così a Cegni¹¹¹², Negruzzo¹¹¹³, Cosola¹¹¹⁴, Daglio e in molti paesi dell'alta val Curone, quelli nei quali il termine *piana* è più conosciuto. Qualcuno ha attribuito l'introduzione di quest'uso ai suonatori della nuova generazione, con scopo spettacolare, ma l'ipotesi sembra smentita da qualche testimonianza di spostamenti al centro anche in periodi precedenti nelle medie valli Borbera e Curone, a Figino¹¹¹⁵, San Nazzaro e Selva:

Non erano abbracciati, non si può far la piana abbracciati... Si ballava, non il cerchio: libero... A un certo punto della musica andavano tutti in mezzo, poco neh ci stavano in mezzo, poi di nuovo si allargavano.¹¹¹⁶

L'andare al centro di un cerchio gridando è un atto istintivo piuttosto comune, che può esprimere l'energia del gruppo in determinati contesti e non farlo in altri. Un uso analogo si può osservare nella corrente dei coscritti ballata il 16 agosto alla Festa delle leve di Vernante (CN). Anche nelle riunde che si ballavano a Genova in occasione della festa di San Giovanni i ballerini sarebbero saltati attraverso il fuoco che bruciava al centro – o almeno la sua cenere – per farsi da esso purificare e attirare la buona sorte a uomini e animali¹¹¹⁷.

Nel Novecento la piana è stata praticata specialmente in val Curone¹¹¹⁸, ad

1112 Il cui esperto ballerino Cristoforo Sala "Fino" si rifiutò per questo di partecipare alla piana così coreografata e ripresa dalla Regione Lombardia a Cabella (A. Sala, fratello di Cristoforo, intervista).

1113 Ennio Brignoli riportando l'opinione di Mario Brignoli "*Mastin*".

1114 P. Negro, conv.

1115 Adelaide Cresci di Figino, figlia del pifferaio Angelo, intervistata da Danilo Carniglia.

1116 Angiolini, cit.

1117 Massimo Centini, *Medicina e magia popolare in Liguria*, Servizi editoriali, Genova 2005.

1118 E. Sala in *Povera donna*, cit. Nel séguito, per non appesantire le note, citeremo il nome dell'informatore solamente la prima volta che ciascun paese è nominato: nei casi successivi si intende che l'informatore sia lo stesso.

esempio a Montecapraro, Lubbia, Selva (*a piauna*), Giarolo, nonché a Dernice¹¹¹⁹, Zebedassi, San Nazzaro di Albera e Cosola; per i vicini stafforini Negruzzo era "il paese delle piane"¹¹²⁰, e si usavano anche a Fego¹¹²¹; l'indagine di Scarsellini e Staro la riporta anche per Romagnese (con un'anomala coreografia di un uomo in mezzo a sei donne in cerchio), Costa di Montemartino, Cegni, Salogni, San Sebastiano e Fabbrica (dove avrebbe previsto incroci simili a quelli delle *gighe*), Alpe di Gorreto¹¹²². A Colleri invece, sebbene Giulitti le eseguisse, le piane venivano danzate come *gighe* a due o a quattro, come era lì uso un po' per tutte le danze antiche¹¹²³, mentre a Coli non si usavano affatto¹¹²⁴; anche a Bruggi, Campassi, Propata e verso il Genovesato il termine *piana* non è familiare, e queste suonate erano forse ricomprese nelle *gighe*, sebbene un ricordo del termine sia rimasto a Bertone:

La piana sì, i vecchi, quelli anziani... È una lenta, è un po' lenta. In coppia, poi si cambiavano un po' la ballerina a un certo punto. In coppia senz'altro, poi magari non ricordo più bene.¹¹²⁵

Monferrina e alessandrina

Sono anch'esse danze di gruppo, oggi eseguite in genere in una serie (*un giro di monferrine*) conclusa come si è detto da una piana. Le singole suonate sono chiamate "monferrina" oppure "alessandrina" per usanza, ma la distinzione tra le une e le altre non è chiara ed è oggetto di discussione: secondo qualcuno non vi sarebbe alcuna differenza¹¹²⁶, mentre per altri la maggior parte delle monferrine sarebbe in tempo di

1119 Alessio Girardone (1930-2011) di Fontanelle, intervista; secondo questa testimone il termine *piana*, usato a Dernice, era sostanzialmente equivalente a *monferrina* o *giga*.

1120 Agostino Zanocco, cit.; a Negruzzo la piana "si ballava a coppie quasi come la monferrina" (Scarsellini et al., cit., p. 477).

1121 Daglia, cit.

1122 Scarsellini et al., cit. p. 477.

1123 I. Tagliani, cit.

1124 Peveri, cit.

1125 R. Molinelli di Bertone, cit.

1126 A questo proposito Stefano Valla fa riferimento a un documento del 1801 che parla di "monferrina o

2/4 o avrebbe struttura ABBABB (ma tale è anche una suonata nota come "alessandrina"), mentre la maggior parte delle alessandrine sarebbe in 6/8 o avrebbe struttura ABBCDD, ossia un numero maggiore di strofe diverse (ma tale è anche la suonata nota come *Monferrina di Napoleone*)¹¹²⁷. In molti casi peraltro le due parti (ABB e CDD) appaiono eterogenee, avendo caratteristiche musicali compatibili rispettivamente con due tipi diversi di cornamusa (quelli oggi catalogati come "musa delle Quattro Province" e "piva parmense"); ciò potrebbe significare che esse fossero suonate in passato separatamente, e siano state abbinate solo in un tempo relativamente recente nel quale l'uso delle cornamuse tradizionali si andava perdendo, ad esempio all'epoca del Brigiotto.

I brani indicati come monferrine hanno spesso un andamento cadenzato che ricorda le danze di gruppo del Piemonte con lo stesso nome, anche se come ora vedremo il termine ha avuto una diffusione molto più ampia. Molte "alessandrine" suonano invece più ricche e ornate, forse dunque retaggio di un più antico repertorio locale appenninico "da cornamusa". La presunta distinzione viene interpretata al Connio con due coreografie diverse, a cui l'andamento stesso della musica "porterebbe" il ballerino, e delle quali diremo oltre:

Mi è successo alle Capanne di Carrega che ha suonato Stefano, gli ho detto «mi suoni un'alessandrina?», si mette a suonare, ma non sono stato là a sentire; mi fermo, gli dico: «ma questa non è un'alessandrina», e questo non è essere noioso, gli ho fatto segno così con il dito, e allora l'ho fatta come ho potuto perché gemini, ti si rompono le gambe.¹¹²⁸

Cominciamo qui col descrivere la coreografia più diffusa per monferrine e alessandrine, ormai standardizzata nell'uso delle feste. Anche in questo caso i ballerini cominciano col formare un cerchio di uomini e donne alternati, che si

alessandrina". D'altra parte l'elenco di danze lasciato da don Carraro e citato sopra cita distintamente "la Monferrina, la Lessandrina...".

1127 F. Ferrari, conv; Paveto, conv.

1128 G. Guerrini, intervista di Mauro Balma e Paolo Ferrari.

tengono per mano. L'alternanza è in questo caso indispensabile, perché la presenza di un ballerino spaiato impedirebbe il normale sviluppo della danza: pertanto occorre sempre entrare in coppia. Per la stessa ragione non sarà possibile decidere da soli di abbandonare la danza prima della conclusione, in quanto questo lascerebbe un partner spaiato. Nel caso che uno dei due sessi sia più numeroso dell'altro, è facile che qualche ballerino (di solito fra i più esperti) dichiari di buon grado che temporaneamente "farà l'uomo" o "farà la donna", comportandosi come se appartenesse al sesso opposto, in modo da permettere la partecipazione di più persone. In genere si forma un cerchio unico con tutti i presenti, anche se in passato accadeva che gruppi di amici formassero diversi cerchi separati¹¹²⁹; se non c'è abbastanza spazio si possono formare più cerchi concentrici.

I ballerini iniziano la parte A camminando in senso antiorario, come nella corrispondente versione della piana. La passeggiata è cadenzata secondo il tempo della musica, e alcuni accennano il piegamento del ginocchio tipico del passo saltato o l'incrocio del piede



Un giro di monferrine

che avanza davanti all'altro. Al termine della parte A, mentre il piffero fa una breve pausa e il tempo è mantenuto solo dal fisarmonicista, ogni uomo si gira verso la donna alla sua sinistra, e ogni donna verso l'uomo alla sua destra.

Si formano così delle coppie che stando uno di fronte all'altra, senza toccarsi oppure meno spesso tenendosi per una o entrambe le mani, eseguono il balletto della parte B. Questo avviene con il passo saltato, in tutte le variazioni decise sul momento da ciascun ballerino. Spesso, anche se non obbligatoriamente, il ballerino

¹¹²⁹ Scarsellini et al., cit., p. 480.

di fronte risponde adottando la stessa variante, in un gioco di complicità e coordinamento; se entrambi girano su sé stessi eseguendo il passo saltato, possono finire per girare l'uno attorno all'altro nel tempo del balletto. Tuttavia un ballerino meno esperto o fantasioso può tranquillamente limitarsi ad eseguire il solo passo-base, senza preoccuparsi delle variazioni. Altre variazioni erano in uso al termine del balletto, quale l'avanzare la gamba destra dell'uomo inginocchiandosi davanti alla sua dama come per omaggiarla, muovendo un po' il piede¹¹³⁰.

Al termine del primo balletto, essendosi generalizzato un uso che era in particolare delle valli Curone e Borbera¹¹³¹, si cambiano i compagni: l'uomo passa a sinistra della donna dandole il braccio destro oppure (variante più elegante ma meno praticata) cingendola alla vita con entrambe le braccia e conducendola delicatamente dietro di sé; non sarebbe previsto che la donna, in questo spostamento, compia un giro su sé stessa, anche se molte ballerine inesperte sono portate a farlo. A Mongiardino sarebbe stata osservata la variante di rivolgersi invece verso il partner che si ha alle spalle¹¹³². Ogni ballerino viene così a trovarsi di fronte al partner successivo, con il quale, appena il piffero riprende la sua melodia, esegue il secondo balletto allo stesso modo.

A questo punto i suonatori riprendono la parte A, e i ballerini si ridanno la mano formando il cerchio, che procede dapprima in senso antiorario. In passato il movimento poteva anche continuare sempre nella stessa direzione¹¹³³, mentre oggi è regola che a metà della parte A, spesso reagendo a un grido di qualcuno dei ballerini, si inverte la marcia, cosicché ognuno riguadagna più o meno il punto in cui si

1130 Fittabile di Salogni, cit.

1131 Staro, *Note...*, cit.

1132 I locali espressero peraltro pareri discordi sull'esatta coreografia; descrizione raccolta nei primi anni Settanta, a partire da un brano suonato da un fisarmonicista locale, da Luciano Della Costa (1935 c.-2015), figlio di una donna della vicina Camincasca, con "Bigio", Bruna e Mara del Gruppo folcloristico città di Genova; il Gruppo ha poi introdotto questa coreografia nel proprio repertorio, integrandola con una successiva apertura del cerchio in due file a mo' di contradanza e con la presenza di una coppia centrale di ballerini, col nome di *giga montanara* (L. Della Costa - Milena Medicina, intervista).

1133 Staro, *Note...*, cit.

trovava prima. Nei casi in cui vi siano due o più cerchi concentrici, i cerchi più interni passeggiano sempre in direzione invertita rispetto al cerchio adiacente, il che crea un elegante effetto geometrico per chi osservi la danza nel suo insieme.



Monferrina su un'aia lastricata durante un giro delle aie; al piffero Claudio Cacco, alla fisarmonica Fabio Paveto, seduto a fianco Andreino Tambornini, Propata 18 agosto 2013 (foto di C. Gnoli)

Il primo balletto della nuova strofa avviene con lo stesso partner di quello precedente; dopodiché avverrà il nuovo cambio. La successione si ripete un numero di volte a discrezione dei suonatori, in genere abbastanza a lungo perché ciascuno abbia potuto ballare con tutti i partner dell'altro sesso, compiendo un giro completo del cerchio.

Talvolta una coppia ballava al centro del cerchio, circondata da tutti gli altri¹¹³⁴: soluzione adottata come si è detto anche in occasione dei matrimoni, nei quali al centro si pongono gli sposi, circondati simbolicamente da tutta la comunità.

Erano tanti, si prendevano per mano, tutti insieme, poi due in mezzo, e gli altri tutti in circolo, e si faceva la giga... Due si mettevano in mezzo, non erano che c'erano i preferiti: quelli che volevano andare: «io vado in mezzo» e faceva la giga in mezzo, e gli altri tutti d'intorno.¹¹³⁵

Più che facevano era la giga tutti in cerchio, e poi si staccavano uomo e donna, si abbracciavano così, si girava, poi si prendeva di nuovo il cerchio, per mano. Perché poi si salta con le gambe, quelli che è capace.¹¹³⁶

Sì a due a due, si pigliava il braccio, poi si ballava, poi si cambiavano, poi si ballava con quello dopo... un cerchio sì... La monferrina era un po' più sottile, un po' più curata, invece la giga [a coppie] era proprio da *bei muntagnè*, decisi, con gli scarponi pestavano... Donna e uomo, ma se anche volevano essere due uomini in più, o due donne, non è che era solo uomo e donna, chi voleva partecipare [entrava]... Non è che erano appiccicati come quando si fa la mazurca e il valzer; erano proprio quelli che sapevano ballare... L'ultima volta che ho visto ballare la monferrina e la povera donna era già finita la Guerra, eravamo già del '52-'53, poi non le abbiám più ballate.¹¹³⁷

Le coppie che formano il cerchio possono essere diverse decine, ma nelle feste piccole anche soltanto tre o quattro; o al limite una sola, che a quel punto esegue tutti i balletti l'una di fronte all'altro, tenendosi per una mano (secondo alcuni, la mano destra dell'uomo con la sinistra della donna, ma questa regola non viene necessariamente rispettata). In questo caso al termine del primo balletto, non

1134 A. Boccardo di Zebedassi, conv.; A. Cresci di Figino, cit.; Peveri di Coli, cit., dove quelli intorno restavano sempre in cerchio ma non rivolti al centro; Ferdinando Scianna, fotografie di matrimonio animato da Ernesto Sala e Dante Tagliani, in Archivio di etnografia e storia sociale della Regione Lombardia, aess.regione.lombardia.it. Anche in Monferrato la monferrina si svolgeva "tra un certo numero di giovani e donne promiscuamente disposti a cerchio, in mezzo al quale volteggia, in gentili carole, la coppia dei danzatori più bravi" (Barolo, *Invito al Monferrato*, cit.).

1135 M. Buscaglia di Cegni, cit.

1136 Bernini di Serra, cit.

1137 Angiolini di Selva, cit.

potendo passare ad un altro ballerino, si invertono le mani, quindi le si alza per farvi passare al di sotto la donna che nel frattempo compie una rotazione in senso antiorario¹¹³⁸, e si prende la posizione opposta per eseguire il secondo balletto. Dopodiché, senza ulteriori cambi di mani, la coppia si abbraccia ed esegue la parte A con il passo di polca, con cui già aveva iniziato la danza. Il balletto successivo può essere o meno introdotto a sua volta da un passaggio sotto le braccia ad arco.

Questa coreografia di coppia può essere altresì eseguita da più coppie, disposte lungo un cerchio che si muove in senso antiorario. Si ottiene così un'alessandrina a coppie. In passato era così che venivano normalmente eseguite monferrine e alessandrine a Cegni¹¹³⁹, Negruzzo¹¹⁴⁰, Bruggi¹¹⁴¹, Cosola¹¹⁴², Costiere¹¹⁴³ e probabilmente altrove¹¹⁴⁴. La parte A si può compiere come descritto tenendosi abbracciati per eseguire uno o due giri di polca, oppure tenendosi per una mano all'altezza della vita con la donna che procede all'indietro. Quest'ultima soluzione è stata adottata dal gruppo folcloristico di Andrea Sala, aggiungendovi l'alternanza delle mani che si tengono (destre, poi sinistre, poi destre) e un ulteriore giro della donna sotto il braccio alzato prima di iniziare il balletto:

Un'inquadratura, si parte, possono ballare in 10-12, 5-6-7: fanno il cerchio, poi c'è due balletti, il giro, due balletti... Quando che si fa il giro,

1138 Questa figura costituisce anche la quarta parte della monferrina *tre tens* diffusa in Piemonte sull'aria di *Oh cà cà Maria Catlija*: in ogni coppia l'uomo balla sul posto mentre la donna lo fa passando sotto il braccio di lui in senso antiorario (Doro, *Le monferrine di Cogne*, cit., p. 125).

1139 Dove è ancora eseguita in questa coreografia, con cambio di coppia solo fra primo e secondo balletto, dai ballerini in costume durante il Carnevale bianco (Giovanni Buscaglia "Nino" di Cegni, 1979-, conv.).

1140 Scarsellini et al., cit., p. 480; Staro, *Note...*, cit., che lo assimila al doppietto e alla polca antica dell'Appennino bolognese; Ennio Brignoli, conv. riportando Mario Brignoli di Negruzzo, secondo cui questa coreografia si eseguiva (come al Connio) solo per le alessandrine.

1141 A. Tamburelli e sorella di Bruggi, cit.

1142 Coreografia qui chiamata "monferrina", "curènta" o semplicemente "giga" (M. Negro, cit.; P. Negro, conv.).

1143 Col nome di *giga*: "Gh'era i vec da fare le gibe... Si davano il braccetto, si giravano... sempre in coppia perché *si no u se pò mija fà a giga... Dop i se lasavan andà...*" Iniziavano cioè con un girotondo di coppie, forse simile alle correnti piemontesi, dopodiché le coppie si ponevano di fronte ed eseguivano il balletto, quindi si davano il braccio... (Picchioni, cit.)

1144 A Propata, dove c'erano due uomini bravi nelle "gighe", Emilio Scramaglia (1900-?) e Agostino Fraguaglia (1915-?), si usava eseguire delle *luscandrije* in due coppie che si scambiavano i ballerini (Luisa Scramaglia, conv.); più tardi Giovanni e Lino Fraguaglia si distinguono invece nella polca saltata.

sarebbe il *giretto*, tra il giro e il cambio di marcia; lei è avanti da me, prende la ballerina, balla come se ballasse un valzer, mentre là prende la ballerina, fa così, la gira verso di me, e lei viene verso di me, balla con me, l'altra balla con l'altro, si fanno tutto il giro. Mentre la monferrina non si cambia la ballerina; si balla come questa, si fa due balli e un giro, due balli e un giro, ma si fa con la stessa ballerina...

Siccome che c'era già la monferrina che si stava più bene in coppia... I due balletti ci sono in tutti i balli, questi col piffero sono un giro e due balletti, e – lui lo sa perché suona il piffero – si ferma tutto sul giro: qualsiasi ballo col piffero smettono sempre sul giro. Allora io ho preferito darci quella diversità lì: l'alessandrina cambiarsi il ballerino nel giro del ballo, è una diversità che ci sta anche, altrimenti lo facevano normale [nel paese], dico la verità. Quella variazione lì è stata un bene, ho notato. Perché questi balli qua che ho fatto io li ho comandati tutti con Ernesto: io son nato con Ernesto, son nato con Jacmon. Abbiamo fatto tanti esperimenti.¹¹⁴⁵

Una variante di questa coreografia avrebbe preso da Giuseppe Garibaldi il nome di *gariboldino*:

C'è un gariboldino, che fanno i due balletti e si cambiano la ballerina... Nell'alessandrina cambiano ballerina tutte le volte, tutti i giri, invece nel gariboldino ogni due.¹¹⁴⁶

La coreografia con il giro di polca è nota ultimamente anche come giga di Bobbio perché reintrodotta¹¹⁴⁷ su brani in uso specialmente nella media val Trebbia (*Bala ghidon*¹¹⁴⁸, *La vulp la va intla vigna*, *Martéla la paja*), sebbene come si vede avesse in

1145 A. Sala, intervista. Il gruppo è stato attivo dagli anni Settanta fin verso la metà degli anni Duemila, comprendendo tra i migliori ballerini Massimiliano Bernini, anche pifferaio, e avvalendosi ultimamente come suonatori perlopiù di Fabrizio Ferrari e Guido Albertocchi; una sua esibizione nelle piazze di San Sebastiano Curone il 14 settembre 2002, comprendente piana, monferrina, bisagna, povera donna, alessandrina, giga a due, perigordino e giga a quattro, è stata registrata su videocassetta da Attilio Cagnoni e ci è stata prestata da Lella Zuccarelli.

1146 A. Sala, intervista. F. Ferrari (conv.) ipotizza che si tratti di un brano eseguito da Ernesto Sala e catalogato come monferrina, ma che in effetti avrebbe caratteristiche un po' differenti.

1147 Da Valerio Freggiaro, Franco Guglielmetti e altri in occasione del festival popolare Bala Ghidon, organizzato a Degara nella prima metà degli anni Duemila.

1148 Questo noto brano corrisponde alla parte B della nota *Gigue de la meunière* alverniate, che a sua volta ha melodia assai simile al canto a ballo piemontese *La bergera*; la parte A della *Meunière* è invece l'attuale polca *Teresina del Grupal*. *La vulp la va intla vigna* e *Martéla la paja* sono stati musicati da Bani sul testo di vecchie filastrocche popolari applicandovi lo stile delle gigue piacentine.

realtà una diffusione molto più ampia. Al Connio, a Carrega e dintorni si ballano tuttora in questo modo i brani lì tradizionalmente identificati come alessandrine¹¹⁴⁹; in queste località le coppie vengono in genere cambiate al termine dei due balletti, dopo aver fatto passare le dame sotto il braccio alzato nello stesso modo che al termine del primo balletto¹¹⁵⁰.

I brani identificati come monferrine vengono invece ballati al Connio, e in passato a Salogni¹¹⁵¹, a terzetti: un uomo tiene per mano due donne ai suoi lati, e durante la parte A ciascuna a turno passa sotto il braccio alzato dell'uomo e dell'altra donna. Nella parte B tutti e tre



Monferrina a terzetti

e eseguono il passo saltato, sempre tenendosi per mano e disponendosi come su tre lati di un trapezio. Una coreografia analoga è ricordata a Bertone:

L'alessandrina era incrociate le gambe... L'alessandrina la ballavano staccati, e la tarantella forse la ballavano sempre abbracciati, invece l'alessandrina si dividevano; il balletto e poi facevano il giro [sotto il braccio alzato], cambiavano la ballerina.¹¹⁵²

Nella monferrina si passa sotto il braccio, nell'alessandrina si fa il balletto all'antica: io ho imparato da mio papà e da mio zio.¹¹⁵³

Questa formazione con un uomo fra due donne si ritrova anche in altre danze dell'Italia settentrionale, della Savoia¹¹⁵⁴ ecc., e deriva probabilmente da balli di corte,

1149 Demori - Gnoli, cit. Nonostante frequenti discussioni non sembra possibile differenziare sul piano musicale quelle che i ballerini del Connio sentono come "alessandrine" piuttosto che come "monferrine": secondo G. Guerrini, in queste ultime la parte A non permetterebbe l'esecuzione in coppia con passo di polca; di fatto sembra trattarsi solo di consuetudini associate al ricordo dei singoli brani.

1150 Pratica che tendeva a perdersi ma è stata ripresa dai giovani il 20 e 21 agosto 2013 (Valentina Bozzini, conv.).

1151 Fittabile, cit.; Tambornini, cit.

1152 R. Molinelli, cit.

1153 G. Guerrini, intervista di Balma - Ferrari.

1154 La danza è detta alemanda a tre; a Seitroux si balla invece una monferrina con due uomini e due donne

come suggerisce anche la descrizione in versi di una festa in onore del papa svoltasi a Firenze nel 1459:

E doppo questo il conte stette poco
che si rizzò e due dame invitava,
le qual fecian la guancia lor di foco.
Pur degnamente ongnuna l'onorava,
messolo in mezzo, e ballavan con esso
e nel passar ciaschedun si rizzava.¹¹⁵⁵

Alessandrine-monferrine in gruppo sono testimoniate per il Novecento a Fego, Cegni, Salogni, Montecaprarò, Costa Serra, Lubbia¹¹⁵⁶, Selva di San Sebastiano (*a munfreina*, mai *alessandrina*), Artana, Daglio (*a munfrina*)¹¹⁵⁷, Dova, Agneto, Fascia, Propata (dove però qualcuno le ricorda col nome di *perigundin*)¹¹⁵⁸, Campassi, Uscio; nelle ultime due località era detta semplicemente *a giga*. Come si è già detto per la piana, invece, la coreografia in cerchio non era in uso a Cosola (dove neanche il termine *alessandrina* era familiare) né nella maggior parte della val Trebbia compresi Bogli¹¹⁵⁹, Coli e Colleri:

La monferrina la suonava, ma noi facevamo la giga. La monferrina era sempre la giga [a due e a quattro], che facevamo noi. Quelle che fanno adesso, le fanno tutte diverse, in cerchio: non era così.¹¹⁶⁰

Quest'ultimo fatto appare significativo considerando che Colleri apparteneva al piccolo feudo imperiale malaspiniiano di Pregola, che rimase indipendente anche fra il 1743 e il 1797, allorché Napoleone abolì il feudalesimo: un periodo nel quale il territorio circostante dell'Appennino pavese e bobbiese fu invece ceduto dal Ducato

che si dice importata dal Piemonte (Vincenzo Marchelli "Chacho", conv. riportando notizie di Jean-Marc Jacquier).

1155 V. Rossi riportato in Padovan, cit., p. 26.

1156 Bernini, cit.

1157 Macchello, conv.

1158 "Si prendevano tutti per mano e poi ballavano... Era come un cerchio, come un girotondo... e delle volte si andava in mezzo i due più bravi e ballavano anche in mezzo, due... Si giravano... poi si scambiavano..." (Scramaglia, conv.).

1159 Lino Spinetta e Bruna, moglie del grande canterino Attilio Spinetta "Cavalli" di Bogli, conv.

1160 I. Tagliani, cit.

di Milano al Regno di Sardegna ed entrò quindi in continuità politica con il Piemonte. Potrebbe essere stato appunto verso la fine del Settecento che dal Piemonte arrivarono in valle Staffora, Tidone e media Trebbia le monferrine e le correnti in cerchio, introducendo una coreografia che si dev'essere comunque sovrapposta a un preesistente uso, diffuso lungo l'Appennino settentrionale, di compiere balletti con passi saltati al cospetto di una dama¹¹⁶¹. L'ipotesi è rafforzata dall'uso, invalso in paesi dell'ex territorio piemontese come Romagnese e in passato Poggio Moresco¹¹⁶², di cantare le uova a Pasqua, come si fa nell'Alessandrino e nell'Astigiano, invece che all'inizio di maggio, come è l'uso comune nelle limitrofe valli piacentine e liguri¹¹⁶³. Scambi col Piemonte peraltro esistevano già almeno dal Seicento, e perdurarono fin verso gli anni Sessanta del Novecento, con l'emigrazione stagionale dei giovani delle valli appenniniche nelle risaie del Vercellese, oltre che in Svizzera dove molti si prestavano come cacciatori specializzati di talpe.

Si ha notizia che danze denominate "monferrine" fossero effettivamente ballate – e spesso anche cantate – nel Piemonte cui il loro nome allude, in zone che oggi hanno perso la pratica della danza tradizionale come l'Astigiano e il Monferrato¹¹⁶⁴; ne sono state raccolte in diverse zone¹¹⁶⁵ compresi il Canavese e la bassa val d'Aosta¹¹⁶⁶. Anche nella Genova ottocentesca il termine era noto come "voce dell'uso. Sorta di ballo"¹¹⁶⁷. Che esse siano o meno partite originariamente dal Monferrato (sede nel Medioevo di un marchesato frequentato da suonatori e trovatori, come si è visto), è comunque certo che verso la fine del Settecento si sono

1161 "Dai primi dell'Ottocento la maggior parte delle *manfrine* si compone di più parti coreografiche, forse un tempo autoctone e distinte" (*Balli tradizionali in Umbria*, libretto del CD, a cura di Giuseppe Michele Gala, Taranta, Firenze 1992).

1162 Gruppo Ricerca Popolare, *Marinaio...*, cit.

1163 Gnoli, *Se mi cantate...*, cit.

1164 Barolo, *Invito al Monferrato*, cit.

1165 Arturo Bertelli, *Vecchio Piemonte: storia, leggenda, folklore*, Del Maino, Piacenza 1971, rieseguite nei dischi dei Tre Martelli; hanno andamento diverso da quelle delle Quattro Province.

1166 Rieseguite da Rinaldo Doro e Sonia Cestonaro in Esprit Follet, *Où vont les vieilles lunes*, CD, Ethnosuoni, Casale Monferrato 2008; cfr. Doro, *Le monferrine di Cogne*, cit.

1167 Casaccia, cit., p. 525.

diffuse – con vari nomi quali *monfrina*, *monfreda*, *manfredina*¹¹⁶⁸ – in ampie porzioni dell'Europa occidentale comprese la Svizzera, la Francia e l'Inghilterra, dove Muzio Clementi ne compose svariate per pianoforte e Wheatstone vi si ispirò per le *Country dances for 1810*; ne riferisce infatti anche il nostro viaggiatore che all'inizio dell'Ottocento le osserva nelle Alpi francesi, salendo verso il valico del Moncenisio, a Saint-Michel de Maurienne.¹¹⁶⁹

Questo genere di danza doveva provenire dagli ambienti colti, probabilmente da una delle complesse danze figurate che componevano le contraddanze di moda nei salotti alla fine del Settecento, comprendenti anche una "piemontesa"¹¹⁷⁰. Lo stesso viaggiatore infatti la incontra a un ricevimento a Torino, dove viene ballata anche da Napoleone in persona, identificandola specificamente come danza della regione:

La sera la sala, trasformata in sala da ballo come lo è stata in seguito per il ricevimento del principe e della principessa Borghese, era rischiarata da migliaia di candele, e offriva il colpo d'occhio più magnifico che possiate immaginarvi. Ebbe cura di far aprire il ballo con una monferrina, danza locale. Voglio raccontarvi un aneddoto riguardante questo ballo: una certa signorina Alessi ballava davanti a Napoleone, e per disattenzione gli pestò un piede. Questi si tirò indietro dicendo: «Ehi signorina, mi fate arretrare». «Allora è la prima volta», rispose lei; e tutta la sera non si parlò d'altro che della presenza di spirito della signorina Alessi; non so perché, l'indomani si credette di notare che ella aveva l'aria un po' affaticata dal ballo.¹¹⁷¹

Come abbiamo rimarcato, in quest'epoca anche l'Oltrepò e il Bobbiese ricadevano nello stato piemontese, e la monferrina vi circolava comunemente. Infatti dopo una

1168 Questo termine è già attestato nel manoscritto trecentesco italiano *Add. 29987*, fogli 55-58 e 59-63 conservato alla British Library di Londra.

1169 "Un povero montanaro che suona il mandolino; il suo giovane figlio fa suonare il suo triangolo, e le due figlie, sui dodici-quattordici anni, ballano sauteuse, valzer e monferrine; la madre infine raccoglie le offerte. Ecco, ci diciamo, una famiglia allegramente industriosa in un paese alquanto triste" (*L'Hermite...*, cit., p. 39-40).

1170 Doro, *Le monferrine di Cogne*, cit., p. 115.

1171 *L'Hermite...*, cit., p. 88-89.

rivolta sedata nel Bobbiese, culminata il 15 febbraio 1806 con la messa a ferro e fuoco del paese di Mezzano Scotti,

il generale [Junot] venne festeggiato a Bobbio, vi fu un grande pranzo e ballo presso la marchesa [Malaspina]. Egli cenò, bevve il suo vino di Borgogna, che lo seguiva dovunque; si degnò di assistere a una o due monferrine, e scomparve dal ballo fra le undici e mezzanotte.¹¹⁷²

Una "manfrina" descritta nel Levante ligure si ballava accompagnata dalla fisarmonica e dal canto:

Cilulij, cilulij, cilulij
*questo l'è 'r balu di cuntadij*¹¹⁷³

mentre hanno conservato il riferimento ad Alessandria invece che al Monferrato una *lisciandrina* della Lunigiana e una *ziundrina* del folclore corso, di musica simile ma danzata in modo assai diverso¹¹⁷⁴. Di una passeggiata seguita da un giro della donna sotto le braccia che dà inizio al ballo consiste anche la giga "ferrarese" della montagna bolognese, mentre in gruppo è la coreografia della "monferrina bolognese", analoga a quelle piemontesi¹¹⁷⁵.

Quella delle monferrine è d'altronde "la più ampia famiglia di danze dell'Italia settentrionale"¹¹⁷⁶, che è stata praticata fino al Friuli, all'Umbria e alle Marche con nomi quali *manfrone* e *manfrina* – quest'ultimo passato anche nel linguaggio corrente

1172 *L'Hermite...*, cit.

1173 Schmucker, cit., vol. 3, p. 91; l'attacco ricorda l'andamento della classica monferrina "*ob Gingij ob Gingij ob Gingij | ancura na vira e pö 'n bazij*", col riferimento a un ragazzo sfaccendato (*gingij*) attestato variamente in Piemonte, Lombardia ed Emilia: cfr. in Franciacorta "*Ob Gingij e tuchem chi | gh'ho 'n dulur che 'l me fù murì...*" (Lorenzo Pelizzari - Placida Staro, *La danza nel Bresciano: il Carnevale di Bagolino e Ponte Caffaro*, in Nori, *Viaggio...*, cit., p. 206-215).

1174 Le coppie si contrappongono, passeggiano a braccetto compiendo due giri, si danno la mano e convergono verso il centro, le donne si pongono al centro e gli uomini all'esterno formando due cerchi che girano in versi opposti con passo saltellato, quindi uomini e donne girano velocemente dandosi la mano alternatamente (Rebora, cit.). Una coreografia simile all'alessandrina a coppie (ma con gli uomini posti all'interno del cerchio e che cambiano dama con un semplice spostamento laterale) è stata ricostruita sempre in Lunigiana col nome di quadriglia (Manicardi - Battistini, cit., p. 46-47 e 117-120).

1175 Trebbi - Ungarelli, cit. Nella monferrina bolognese le coppie "vanno prima in giro o semplicemente a braccetto a mo' di passeggio o abbracciati, e a un dato punto si fermano a ballare in figura, saltando cadenzatamente e girandosi attorno, poi riprendono il giro di prima".

1176 *Balli tradizionali in Umbria*, CD, a cura di Giuseppe Michele Gala, Taranta, Firenze 1992.

per indicare qualcosa di già noto e ripetitivo. Per Sachs la sua struttura in due parti ne mostra l'antichità al pari degli analoghi trescone, giga e bergamasco¹¹⁷⁷. La struttura musicale appare essere la principale caratteristica comune delle monferrine, dal momento che le loro realizzazioni come danze a figure sono estremamente varie. La *Music encyclopedia* ne dà una descrizione con inizio simile a quello della corrente:

comincia con due passeggiate in cerchio da parte di coppie sottobraccio che adottano un vivace passo di marcia; poi le singole coppie si prendono per entrambe le mani e fanno un passo incrociato con le ginocchia piegate; la danza contiene spesso inchini e corteggiamenti e persuasioni mimati.¹¹⁷⁸

A questa coreografia in cerchio per coppie, che passeggiano appaiate oppure in girotondo, presente in Piemonte, nelle Quattro Province e in val d'Intelvi (Prealpi comasche), se ne aggiungerebbero una in due sole coppie con una parte di giro e una di catena, presente in Romagna, Toscana e Umbria, una in coppia singola con pantomima, ancora in val d'Intelvi e in val Camonica¹¹⁷⁹, e altre ancora. Sono testimoniate anche monferrine a terzetti come quella del Connio:

Una Monferrina "a tre" viene ancora eseguita in Svizzera, ma si tratta di gruppi composti da un cavaliere e due dame, coreografia che risente di influenze austriache (v. Ballo degli studenti o *Studenpolka*).¹¹⁸⁰

L'ampia diffusione dell'età napoleonica, favorita dai movimenti degli eserciti francesi, dovette subire una forte riduzione con il ritorno in voga della cultura cattolica più contraria al ballo, rafforzato poi nel Trentennio fascista che lo ridusse a folclore, interrompendo fra l'altro l'uso popolare delle danze attorno all'albero del maggio (cui era legata la carmagiola di cui diremo). Sulla Riviera ligure le "gighe" e i "perigordini", altri termini da intendere in modo generico, rimasero in voga fin

1177 Sachs, *Storia della danza*, cit.

1178 In *Answers.com*, da Bianca M. Galanti, *Dances of Italy*, Chanticleer, New York 1950, p. 7-8.

1179 Paolo Coluzzi, Le danze tradizionali lombarde, *Folk bulletin*, 17: 2006, n. 222, p. 19-20.

1180 Antonio Cornoldi, La monferrina, la cùrenta e il cùrentun, *Lares*, 37: 1971, p. 199-208.

verso la prima metà dell'Ottocento¹¹⁸¹. Nell'Oltrepò di pianura, l'orchestrina Mangiapan di Ernesto Cucchi di Fumo ha mantenuto nel suo repertorio una "giga" fino alla Seconda guerra mondiale¹¹⁸². Solo nella montagna appenninica sono sopravvissute alcune forme tradizionali, nelle varianti che tra le tante erano in uso in questi paesi.

Corrente

"La Curenta vien confusa con la Monferrina vera e propria perché si balla sulla stessa musica", scrive nel 1931 uno studioso monferrino¹¹⁸³. Della stessa idea è Cornoldi che descrivendo una "curenta" afferma che fuori dal Monferrato era chiamata *monferrina*, e ne identifica il prototipo nella canzone "O cià cià Marija Catlija", comprendente la strofa

*o bundì bundì bundì
'ncura na volta, 'ncura na volta*¹¹⁸⁴

che come abbiamo visto si canta anche su una monferrina da piffero. Questo autore la descrive con una coreografia simile a quelle tuttora molto praticate nelle valli cuneesi in diverse varianti (*curento* della val Po, le diverse *curento* della val Varaita, *curento de Custiole*, *curenta* della val Vermenagna), che iniziano con una passeggiata lungo un cerchio di coppie affiancate, ed hanno struttura ABCBC. In Monferrato a metà del Novecento si riferisce che "si balla in comune tra giovani e donne

1181 Schmucker, cit., vol. 3, p. 86-87.

1182 Citelli - Grasso, cit.

1183 Agostino Barolo, *Folklore monferrino*, Bocca, Torino 1931.

1184 Cornoldi, cit. Il testo completo è riportato in Doro, *Le monferrine di Cogne*, cit., p. 134-138, che ipotizza che Maria Caterina rappresenti in realtà la Morte con la sua falce (*sëssa*) a cui i soldati si sarebbero rivolti per scaramanzia, sperando di evitarla: "«Òh ciao ciao Marija Catlija | domje, domje na siassà.» | «Òhi sè sè ch'i la darija | l'hai lassà lè siass a cà. | Riz e coi e tajarij | vardè sè com a balo biy: | a balo pi biy le paizanote | che le tote dè Turij.» | [Rit.] Òh bondì bondì bondì, | 'ncora na volta, 'ncora na volta, | òh bondì bondì bondì | 'ncora na volta e pöi pa pi; | 'ncora na volta sota la porta, | 'ncora na vira sota la riva, | òh bondì bondì bondì, | 'ncora na volta e pöi pa pi. | «Cos i l'fat Marija Catlija | li setaa 'n sël taboret, | da na man la ventajija | e de l'otra l'fassolet?! | Pijè na gioja che vè piarz, | dej la man, tirela 'n bras. | La corenta l'é pi bela | e pöi traderiderà.» [Rit.] | Për dansè la monfèrija | jé rivaje n'ufisial, | l'à ciapà Marija Catlija, | l'à portala 'n mezz al bal. | «Fate η là ti paizaj, | passo mi con èl vardanfaj. | Feme mach un bel inchij | che mi i v'fas un bel bazij.» [Rit.]".

promiscui che si danno la mano disponendosi in cerchio... con un ritmico battere dei piedi, mentre il cerchio si allarga e si restringe con le alterne movenze che tale danza richiede. Generalmente, nel centro del cerchio, una coppia danza"¹¹⁸⁵.

Alla stessa categoria di filastrocche sembrano appartenere i divertenti versi di una suonata delle Quattro Province ultimamente uscita dall'uso:

*Barba Pedana gh'aveva un gilè
che ghe mancava dinansi e dadrè,
barba Pedana gh'aveva una müla
che per disnà ghe dava la püla.*¹¹⁸⁶

Nelle nostre valli il termine *currenta*, pur non essendo oggi impiegato, era diffuso fino a pochi decenni fa. Lo si ricorda infatti a Fego, Casale Staffora¹¹⁸⁷, Montecaprarò¹¹⁸⁸ Cosola¹¹⁸⁹ e Metteglia¹¹⁹⁰, mentre sembra dimenticato a Serra, Gregassi, Pescina¹¹⁹¹, Colleri, Zavattarello.

Se suonava la corrente, mio padre diceva «questo non si può ballare da giga»: la giga [a coppie] è particolare; ma anche adesso eh.¹¹⁹²

A Zebedassi si eseguiva *na currenta sula* per una o due coppie che l'avessero richiesto pagando appositamente il capofesta, e a Garbagna qualcuno chiese a Jacmon "*quantu ti vö per fame na currenta?*"¹¹⁹³, forse solo nel senso generico di ballo all'antica; il termine infatti poteva indicare anche l'alessandrina e la monferrina¹¹⁹⁴.

All'inizio dell'Ottocento la coreografia di una corrente è descritta per Bobbio,

¹¹⁸⁵ Barolo, *Folklore monferrino*, cit.

¹¹⁸⁶ "Zio Pedana aveva un gilè | a cui mancavano la parte davanti e la parte dietro, | zio Pedana aveva una mula | a cui per cena dava la pula" (Freddo, conv.).

¹¹⁸⁷ Dove era suonata dal Picco e ballata in coppie in modo simile a una polca (A. Sala, intervista).

¹¹⁸⁸ Giovanni Dallochio (1935-2013), conv., secondo cui sarebbe stata "una specie di mazurca".

¹¹⁸⁹ Con cambi di ballerine (P. Negro, conv.).

¹¹⁹⁰ Losini, conv.

¹¹⁹¹ Picchioni, cit.

¹¹⁹² P. Negro, riportando il padre Domenico, conv.

¹¹⁹³ "Quanto vuoi per suonarmi una corrente?", al che il suonatore rispose "*porta un butteggiun de vin e suma a postu*" (testimonianza raccolta da F. Paveto).

¹¹⁹⁴ Placida Staro, Note e notazioni sul ballo appenninico tra Piacenza e Pavia, in *Viaggio nella danza popolare in Italia*, v. 2, cit., p. 323-335.

e il termine è di nuovo considerato equivalente a *monferrina*:

È uno spettacolo curioso veder ballare quelli di Bobbio, signore o paesane poco importa: non ci sono differenze tra loro se non nella rudezza dei movimenti; perché quanto a vivacità e rapidità sono uguali. Il cavaliere tiene la sua ballerina, che a sua volta lo cinge. Percorrono allora un cerchio che si estende secondo la dimensione del locale; poi si lasciano, ritornano, si trovano faccia a faccia, battono le mani, girano su sé stessi, e separatamente, si riprendono, si sollevano, strettamente uniti; se il ballerino è stanco, dopo una mezz'ora di abbracci e di salti, si affida alla sua dama, che lo sostiene, lo fa girare, lo solleva, lo riprende, e gli fa compiere senza nuova fatica tutte le figure della monferrina, o corrente¹¹⁹⁵, che l'accademia nel suo dizionario qualifica come "danza grave". Questa definizione non sembra essere ancora stata adottata a Bobbio.

In effetti nella media val Trebbia (ma non a Coli) una *curenta* simile ma distinta dalla monferrina rimase molto in voga fino al Novecento, anche se la generazione nata verso il 1925 tendeva ormai a confonderla con gli altri balli antichi di gruppo. Il Signur di Ciapei "per i più anziani faceva la curenta, dove si diceva "*lasla chè*" battendo la mano sulla spalla del ballerino volendo dire che era ora di fare il cambio della dama"¹¹⁹⁶. Il pifferaio Barbetta identificava alcune suonate come correnti, ritenendo addirittura che in val Trebbia la corrente fosse l'unica danza antica¹¹⁹⁷. Bani suona ancora occasionalmente una curenta accompagnata dalle parole raccolte in val Borbera, nella quale si riconoscono le tre parti musicali:

- [A] *Oh cul'om ch'u sapa int'l'ort*
tröva la testa dl'azu mort. [bis]
- [B] *Oh pòvera testa*
et finì de fa la festa!
- [C] *Frin frin frin,*
*pja l'azu e va al müriņ!*¹¹⁹⁸

1195 "*courante*" nell'originale francese (*L'Hermite...*, cit.).

1196 Testimonianza raccolta ai Chiappelli in Grulli, *La piva nelle valli piacentine*, cit.

1197 Losini, conv.

1198 "Quell'uomo che zappa nell'orto | trova la testa dell'asino morto. | Oh povera testa | hai finito di far festa! | Frin frin frin | prendi l'asino e vai al mulino"; nelle strofe successive le rime per gli altri resti del corpo dell'asino sono "*ob pòvera cua | et finì de fà da scua*", "*ob pòvera pansa | et finì de fà balansa*", "*ob pòvere*

La corrente da piffero è stata descritta esplicitamente da informatori originari di Samboneto (da dove proveniva il Picco, nonno del Barbeta, che in effetti ne suonava molte) e Belnome, dunque tra alta valle Staffora e val Boreca: era ballata da tre coppie disposte inizialmente come sui vertici di un triangolo, ognuna con l'uomo posizionato davanti alla donna senza toccarsi; così disposta la coppia percorreva lo spazio a passo cadenzato incrociando le altre coppie; al termine della parte A un battito di mani e degli urletti scandivano il cambio delle coppie che avveniva prendendo a braccetto una nuova donna, dopodiché si riprendeva la figura precedente; non esisteva dunque alcuna parte di balletto¹¹⁹⁹.

Una "curenta" rimase diffusa nel Novecento anche in val di Nizza, dove è stata registrata un'esecuzione alla fisarmonica con questo titolo¹²⁰⁰. Ascoltandola, a un'anziana della zona ha ricordato una danza "che si inginocchiavano" (forse l'uomo davanti alla ballerina al termine della strofa di balletto), distinta da una chiamata proprio "curenta" in cui invece i ballerini si disponevano l'uno davanti all'altro per dare poi luogo a una coreografia abbastanza complessa:

Si prendevano tutti così [a due a due, uomini o donne indifferentemente] e giravano tutt'attorno, poi si giravano per così e facevano così [lungo un cerchio]... Tutta la fila [come un trenino]... Poi quando erano in fondo si prendevano così... C'era tutti dei ragazzi, c'erano persino i ragazzini piccoli... Era sotto così che ballavano, tutto così da soli facevan tutti quei versi lì... La curenta la facevano per Carnevale... Quella volta lì saran stati una trentina, facevan due per due e giravano tutto così, poi si prendevano anche in mezzo e giravano tutti in mezzo, era una roba [che] si girava per il salone. Quando avevano fatto tutto il giro, poi si prendevano in mezzo a due a due, facevano la fila; *dapartüt, j'era chi ca tgniva le bras su, chi...* Eran sempre quelle che giravano, che man mano andavano a finire... No [nessuno dava i comandi]: dietro la musica... era una musica *dla giga*... La

gambe | eiv finì de fà de stanghe"; raccolta in val Borbera da Maurizio Martinotti e pubblicata in la Ciapa Rusa, *O senti che bel cantà: canti della tradizione alestadrina*, Robi droli, San Germano 1985.

1199 Pietro Brignoli "Pierino" (1921-) e Francesco Rebolini (1923-), nipoti del pifferaio Domenico Brignoli "Picco", in Scarsellini et al., cit., p. 488.

1200 Fisarmonicista Carlo Schiavi, in Citelli - Grasso, *Canti e musiche...*, cit.

giga l'è uguale, la giga però facevano un passo così [incrociato]. Quando ballavano la giga, ché c'era quelli che ballavano la giga, facevano un passo così... La curenza invece facevano il giro solo camminando per così... Sempre così staccati, no *tant 'me fam nualtri una pulca o una mazurca*: loro si staccavano, due per due; non era difficile... Sì, anche i vecchi ballavano tutti, e i bambini, *tiitti*... Là sul terrazzo, quando facevamo la festa ballavano tutte quelle cose lì... Si chiamerà *la curenza* perché camminavano forte. Io non l'ho mai ballata però... Quello che si prendevano sottobraccio sì... Per esempio io prendo lei e facevano così, poi dopo io lo mollavo, prendevo l'altro che era lì; ma non giravano...¹²⁰¹

Secondo un altro ricercatore, in Oltrepò pavese la corrente

veniva eseguita a schiera, in maniera differente dalle *curenze* piemontesi che sono solitamente in cerchio con giro collettivo e balletto spesso seguito anche dal giro a coppie, in maniera simile alle monferrine in cerchio.¹²⁰²

La ricordava bene in alta val Tidone anche il grande violinista Pierino Comaschi:

la curenza è bella veh! Vanno e poi si incrociano, poi vanno indietro, poi vanno avanti. Ognuno con la sua ballerina, poi si abbracciano e girano [...] Le donne avevano le mani ai fianchi, con le vesti larghe.¹²⁰³

Questa distribuzione nel Bobbiese e nell'Oltrepò, insieme alla diffusione piemontese delle correnti, suggerisce che anche questa danza, come probabilmente la monferrina, si sia diffusa dopo l'annessione al Piemonte del 1743. La *curenza di butei* ricreata nell'epoca fascista per il carnevale folcloristico di Rocca Grimalda, nell'Ovadese, è un artificio folcloristico su musiche piemontesi.

Originariamente la corrente sarebbe stata una danza francese, apprezzata anche dal re Luigi XIV. Si sarebbe quindi evoluta in una versione francese più lenta, poi uscita dall'uso con il Settecento, e una italiana più veloce, presumibilmente nata verso il Rinascimento: differenza che spiegherebbe lo stupore per la veemenza dei

1201 Politi, cit. Di un ballo "a trenino" abbiamo peraltro raccolto ricordi a Selva di San Sebastiano Curone: vedere il paragrafo [Danze giocose](#).

1202 Coluzzi, *Le danze tradizionali lombarde*, cit.

1203 Comaschi in Citelli - Grasso, cit., p. 19.

bobbiesi da parte dell'osservatore francese. Alla fine del Cinquecento nella diocesi di Savona è citata una danza "*que vulgato nomine nizzarda sive correntina*"¹²⁰⁴.

Gigone e altri girotondi

Semplici danze basate su una coreografia a cerchio, ma non riconducibili direttamente alle più articolate alessandrine e curense, compaiono occasionalmente nel territorio delle Quattro Province in particolari situazioni festose.

In val Vobbia è stato ricordato vagamente un ballo *serciu-sercion*, ossia con un cerchio piccolo e uno grande¹²⁰⁵ che ricorderebbe svariate coreografie francesi ottocentesche a due cerchi concentrici¹²⁰⁶; in Oltrepò un imprecisato *giron*; e in quel di Groppallo in val Nure una *cica cicon*¹²⁰⁷.

Ad Albareto di Varzi è stata documentata in contesto carnevalesco una *röga* che risulta praticamente identica al *cigun* ("gigone") raccolto all'estremità opposta delle Quattro Province, nei paesi fontanini di Monteghirfo e Mocònesi. Entrambe le danze erano ballate da sei uomini che si tenevano per mano lungo un girotondo, camminando in senso antiorario e poi orario; al cambiare della parte musicale, ogni due ballerini uno si buttava all'indietro tenendo i talloni verso il centro, formando appunto come raggi di una ruota (*röga* nel dialetto locale), sostenuti dagli altri tre che nel frattempo continuavano a girare; quindi i tre uomini si scambiano il ruolo con gli altri tre¹²⁰⁸. Così avveniva anche a Cicagna, dove pure la danza era praticata solo dagli uomini: i più leggeri si "sdraiavano in aria" con i piedi verso il centro del cerchio, sostenuti dai più forti¹²⁰⁹. Nella vicina Lòrsica, a sostenere gli uomini che si buttavano

1204 Documenti dei sinodi del 1589 e 1597 della Diocesi di Savona. I sinodi condannavano le danze sia private che pubbliche, e il vescovo incontrò l'intero paese di Sospello scomunicato per aver preso parte al ballo, raffigurato in un quadro di Federico Zuccari del 1600 (Getto Viarengo, appunti inediti).

1205 Caterina Assale di Vobbia, classe 1896, alla quale un compagno dell'Alpe di Vobbia *metea u fögu adossu* sfiorandola appunto nei *pasaggi da u serciu grossu a u serciu picinin*, come raccontò a Marco Guglielmo.

1206 In genere l'esterno di uomini e l'interno di donne, che poi ballano a coppie (J.-M. Guilcher, *Double cerle et figures apparentées*, in *Danse traditionnelle...*, cit., p. 219-232).

1207 Artocchini, *Tradizioni...*, cit.

1208 Scarsellini et al., cit., p. 487.

1209 La forma risultante sarebbe stata quella di un fiore; coreografia raccolta da Milena Medicina e introdotta,

indietro sarebbero invece state delle donne, mentre a Mongiardino in val Sisola sarebbe avvenuto l'inverso¹²¹⁰. Anche a Torriglia il già citato diario di don Carraro elenca fra le danze in uso coi pifferi la *cigona*.

Questa coreografia ricorda il mulinet della val Varaita (CN), la cui musica si è persa e che è oggi accompagnato dal canto dei ballerini stessi, con otto uomini di cui quattro compiono una specie di salto mortale¹²¹¹. Analoghe danze dette "della stella" si ritrovano altresì a Baiardo (IM), nella valle del Dragone (MO)¹²¹², a Monghidoro (BO), nel Vicentino, in Svizzera e in Germania¹²¹³. Sembra dunque trattarsi dei residui di una danza che ebbe una più ampia diffusione europea nel passato.

Il sostenere il peso dei compagni durante la danza può assumere il significato di una dimostrazione collettiva di forza. Il fatto che essa sia spesso eseguita da soli uomini la avvicina a quelle eseguite dai coscritti durante la festa che celebrava la loro leva. In questa situazione è logico pensare che non da tutti ci si potesse aspettare la stessa conoscenza dei passi di danze particolari, dal momento che in tutte le comunità esistono persone più o meno inclini al ballo; d'altra parte è opportuno che per una volta all'espressione coreutica partecipino tutti, e soli, i ragazzi festeggiati. Questo spiega la semplicità delle coreografie e dei passi, che si limitano spesso a una semplice camminata.

Danze in girotondo erano in effetti comuni alle feste dei coscritti fino a pochi decenni fa a Varzi, dove erano spesso guidate dal pifferaio Picco¹²¹⁴. Se ne trova probabilmente un'eco a Santa Maria di Bobbio, dove è rimasto uso fino agli anni

con il passo a saltini insegnato da Stefano Valla, nel repertorio del Gruppo folcloristico città di Genova col nome di "giga paesana" (Medicina, intervista).

1210 Reborà, cit.; Della Costa, cit.

1211 Bousquier, cit., p. 164.

1212 Dove i ballerini univano le mani anche con fazzoletti attorcigliati (Emilia Verzelli, Il cerimoniale dello sposalizio nella valle del Dragone, in *Folklore modenese: atti e memorie del 1° Congresso del folklore modenese*, Artioli, Modena 1959, citato in *Con la guazza...*, cit., p. 70).

1213 Quella di Taufkirchen in alta Baviera è raffigurata sulla copertina de *La domenica del Corriere* del 18 giugno 1911 (segnalato da Rinaldo Doro).

1214 Il Picco suonò anche, con fisarmonicisti locali, alle feste dei coscritti di Pozzol Groppo (Violetta Albera di Pozzol Groppo, conv.).

Novanta festeggiare i coscritti diciottenni con un ballo animato da piffero e fisarmonica; in questa occasione i ragazzi erano soliti ballare una scomposta e allegra danza in girotondo, intervallata da movimenti bizzarri di pseudo-danza come il lanciare in avanti una gamba, il buttarsi per terra o il piegarsi per battere ritmicamente il terreno con una mano. Il tutto sulle note di una polca sulla quale si canta a tempo:

*e leva levon,
e tirabuscion...*¹²¹⁵

Sebbene l'uso della festa dei coscritti sia stato interrotto per mancanza degli stessi, c'è ancora a Santa Maria che se durante un ballo il pifferaio esegue quella suonata i ragazzi di allora, ormai cresciuti, reagiscono dando vita a questa anomala coreografia¹²¹⁶. Anche ai balli per matrimonio era uso che gli sposi ballassero in coppia chiusa attornati da un girotondo di ballerini che si spostavano in un senso e poi nell'altro¹²¹⁷, coreografia in parte coincidente con quella più articolata della piana.

Un girotondo in un simile contesto festoso si può osservare verso la fine della festa patronale di Casale Staffora, la sera del 10 agosto – sebbene i vicini di Negruzzo rivendichino a loro la nascita dell'usanza, qualche anno prima. I ragazzi del paese che fino a quel momento hanno lavorato con impegno per cucinare e servire ai tavoli e al bar, identificati da magliette biancorosse con la spiritosa dicitura "Casale staff", trovandosi finalmente più liberi si accordano con i suonatori Stefano e Daniele per una danza a loro riservata, mentre i numerosi presenti che hanno ballato fino a quel momento si fanno da parte per assistere. Il pifferaio sa già che in

1215 "Leva, levone, cavatappi...". La polca ha così preso il titolo di *Leva levon*, al pari di un album di Stefano Valla e Franco Guglielmetti del 1995 sulla cui copertina appaiono i suonatori insieme ai coscritti di Santa Maria. In precedenza la festa dei coscritti, associata a un giro di questua delle uova primaverile, era stata spesso animata dal pifferaio Luigi Agnelli "il Rosso" e poi da Ettore Losini "Bani"; testimonianza di Franco Mela "Frank" in Gnoli, *Se mi cantate...*, cit.

1216 È così che ne scoprimmo l'esistenza, quando al nostro stupore per quella che per noi doveva essere una polca Paola Forelli rispose che da loro era uso fare così.

1217 Peveri, cit.

questa occasione deve eseguire la polca *Catalana*, una suonata che in questo paese ha assunto questa specifica funzione. La decina di ragazzi forma dapprima due girotondi separati, uno di uomini e l'altro di donne, che cominciano a girare molto rapidamente in senso antiorario; nei momenti in cui la melodia ha un improvviso arresto, qui appositamente prolungato dai suonatori, ogni gruppo solleva in alto uno dei suoi membri e stando così tutti si arrestano cercando di mantenere immobili la loro posizione casuale di quel momento; in questo punto vengono talvolta inscenati effetti particolari, come quando il giovane capofesta Lorenzo Fossati fa zampillare dell'acqua che aveva preventivamente tenuto in bocca, trasformandosi in un'umana fontanella; all'ultima strofa i due girotondi si sono riuniti in uno solo più grande, con una riunione dei due generi che compongono la comunità.

Queste danze in girotondo riservate a gruppi di giovani sembrano riconnettibili alle danze specifiche dei coscritti in uso sia nelle valli occitane che in diverse zone del Piemonte, che più facilmente sono entrate in contatto con la valle Staffora e il Bobbiese durante la loro annessione al Piemonte. Nel folk revival piemontese si è diffuso uno sbrando o brando con coreografia in cerchio, concepita da Domenico Torta; i brandi sono una famiglia di musiche in 6/8 raccolte in diverse zone del Piemonte. Esecuzioni in girotondo da parte dei coscritti o in altri contesti festivi¹²¹⁸, come la Festa del *pitu* (tacchino) nell'Astigiano, di danze esistenti anche in altre forme sono sopravvissute anche nel Vercellese e nella lontana val Resia (Alpi friulane).

Il nome del brando o sbrando rimanda alle antiche danze in catena chiusa o aperta cui abbiamo già fatto riferimento, dei quali le coreografie che abbiamo osservato potrebbero essere parziali sopravvivenze; i passi ripetitivi che ne costituivano l'elemento più specifico si sarebbero in tal caso semplificati, e di certo

1218 Un esempio è il brando documentato a Casalborgone (TO) (Romana Barbui - Michele Cavenago, Festa dell'Assunta e dell'Abbadia, in Noretta Nori - Placida Staro - Massimo Zacchi, *Viaggio nella danza popolare in Italia. 1: Guida allo studio della funzione e della forma*, libro con DVD, Gremese, Roma 2012, video 7).

sono cambiati i contesti: non si tratta infatti più della danza principale di cui la totalità delle feste doveva consistere, ma di particolari celebrazioni dal sapore goliardico nelle quali, un po' come avviene a Carnevale o con i bambini, si recuperano in chiave disimpegnata elementi del passato.

Contraddanze

Mentre le coreografie in cerchio della famiglia delle alessandrine sembrano essere arrivate nelle Quattro Province attraverso il Piemonte, altre coreografie appaiono più strettamente connesse alla vasta famiglia europea delle contraddanze, caratterizzata dalla presenza di fasi in cui i ballerini sono disposti in due schiere che si fronteggiano, combinate con altre figure. Il termine sembra essersi originato in Inghilterra dove significava "danza campestre" (*country dance*), ma diffondendosi nel Settecento in Europa meridionale ha assunto anche il significato di danza contrapposta (*contredanse*)¹²¹⁹.

Ve ne sono numerosi esempi nella famiglia delle furlane, diffuse in Veneto, Emilia e Italia centrale. A Genova era praticata una *parissöa* in due file di ballerini¹²²⁰, mentre in val di Vara si faceva una *sappatigia* in file di 3-6 uomini e 3-6 donne¹²²¹. Nelle Quattro Province sembrano riconducibili a contraddanze diverse figure della

1219 Un *branle à six* della zona di Bourg-en-Bresse per due terzetti contrapposti praticato a metà Ottocento ricorda le coreografie dei nostri giga a due, perigordino ecc. (Paul Carru, *En Bresse autrefois*, Syndicat d'initiative, Bourg-en-Bresse 1923, citato in Jean-Michel Guilcher, *Danse et musique de danse en Bresse et Mâconnais*, in *Danse traditionnelle...*, cit., p. 193-199).

1220 Descritta da un testo settecentesco, citata da Schmucker e inscenata dal Gruppo folcloristico città di Genova, il cui pieghevole di presentazione la descrive così: "Le donne tentano, come la cinciallegra [che dà il nome alla danza], di nascondersi allo sguardo dei loro cavalieri, muovendosi ritmicamente alle loro spalle e poi celano il viso dietro al ventaglio; un uomo bendato che ripete il gioco della moscacieca tenta poi di prendere la donna che lo fa danzare, ma questa gli sfugge ogni volta".

1221 Testimonianza di anziani di San Pietro Vara attorno agli anni Novanta (Rebora, conv.; Cavenago, ricerche inedite); il nome dovrebbe derivare, attraverso gli emigranti di ritorno dall'Argentina, dal castigliano *zapatilla* "pantofola".

giga a due e della giga a quattro, tuttora praticate regolarmente, nonché di danze parzialmente o totalmente uscite dall'uso come il perigordino, la bisagna ed altre, sulle quali presenteremo gli elementi fino ad ora raccolti. Anche in esse comunque, come nelle alessandrine, le coreografie si innestano sul passo saltato, sui tempi e sulle figure derivate da balli colti che caratterizzano tutte le danze antiche di quest'area (le *gighe* nel senso generico).

Giga a due, giga a quattro

Come si sarà potuto capire da quanto abbiamo appena visto, su un insieme comune di frasi musicali e passi è possibile innestare diverse coreografie, sicché termini come *monferrina* e *giga* assumono significati piuttosto generici. Nelle Quattro Province montane si è comunque consolidata nel tempo, fra le altre, una coreografia assai caratteristica ed elegante, che si può considerare un forte elemento identitario di queste terre essendo ricordata in quasi tutti i paesi¹²²² e diffusa nel Novecento anche più delle coreografie in cerchio: essa prevede la partecipazione di un uomo con due ballerine (*giga a due*) o di due uomini con quattro ballerine (*giga a quattro*) che alternano balletti in coppia staccata e scambi in catena. Il tempo rimane quello delle monferrine in 6/8 o in 2/4, e la struttura quella ABB, che nel caso della giga a quattro diventa ABBBB per dar modo agli uomini di incontrare tutte e quattro le ballerine. In teoria si potrebbe quindi eseguire questa coreografia su qualsiasi monferrina-alessandrina, sebbene la tradizione attuale ne ha consolidato nell'uso due, il cui andamento musicale è percepito in modo particolare come un "chiamare" i ballerini ai vari movimenti¹²²³.

Queste due danze sono in genere praticate da ballerini esperti o comunque particolarmente motivati, specialmente per quanto riguarda gli uomini che hanno

1222 Un'eccezione è Cosola, dove a metà del Novecento la "giga" si ballava solo a coppie, presumibilmente come abbiamo descritto nella sezione [Monferrina e alessandrina](#) (M. Negro, cit.).

1223 R. Ferrari, conv.

anche la responsabilità di impostare i complessi incroci delle diverse fasi, sui quali è facile confondersi. Sia nella coordinazione coreografica che nei balletti, nei quali possono dare libero sfogo a tutte le variazioni personali del passo, questi ballerini sono come sottoposti allo sguardo ammirato del resto della comunità, che per una volta osserva compiaciuta invece di partecipare alla danza. Questa dinamica fa sì che durante una festa le due danze vengano svolte solitamente in un momento avanzato, allorché chiunque lo desiderava ha già avuto modo di ballare e può riposarsi assistendo a una performance supplementare.

Occorre che i ballerini interessati si accordino con i suonatori perché eseguano una giga a due o a quattro (spesso, nelle feste attuali, prima l'una e poi l'altra), radunino dalla sala un numero sufficiente di donne per completare la formazione, spesso scelte anch'esse tra le ballerine migliori se ne sono disponibili, e che l'informazione passi tra tutti i presenti in modo che l'attacco non venga scambiato per l'inizio di una monferrina collettiva. Tipicamente, nei piccoli paesi in cui i ballerini non erano poi così numerosi, si usava formare un solo terzetto per una giga a due o un solo sestetto per quella a quattro; oggi nelle feste più affollate accade tranquillamente di vedere diverse di tali formazioni che ballano contemporaneamente, sempre che lo spazio a disposizione lo permetta; in alternativa può succedere di far suonare più gige consecutive in modo da permettere di parteciparvi a turno a tutti coloro che lo desiderano.

Musical score for a gig, transcribed for a piffero and fisarmonica. The score consists of ten staves of music in G major and 3/4 time. It includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also performance instructions like 'tr' (trill), 'B', 'C', 'D', and 'D.C. al CODA'. The score ends with a double bar line and a fermata.

Trascrizione di una giga eseguita per il disco U serettu da Fabrizio Ferrari al piffero e Guido Albertocchi alla fisarmonica. Si noti la partenza in levare dello stacco di fisarmonica, suggerita dal piffero anziché dalla teoria musicale, oggi inusuale ma indice di una concezione empirica e funzionale al ballo.

Nella giga a due, il terzetto si dispone con l'uomo al centro che tiene per una mano ciascuna delle donne ai suoi lati. Questa formazione così schierata cammina in avanti a tempo con il passo leggermente saltato (si può pensare a un accenno di ingassatura in avanti) per le prime quattro battute musicali, quindi arretra di schiena per le quattro successive; in alternativa (in passato diffusa fuori dalla valle Staffora, oggi rimasta al Connio dove peraltro la giga a due si pratica poco) il terzetto forma un piccolo cerchio, chiuso oppure aperto, che gira brevemente in senso antiorario per poi ritornare indietro in senso orario; o ancora resta sul posto facendo passare l'una e poi l'altra donna sotto il suo braccio che tiene quello dell'uomo, come nella monferrina a tre¹²²⁴. Si completa così la parte A.

Passando alla parte B, l'uomo si gira verso una delle due donne (più spesso quella alla sua sinistra, come del resto succede nella monferrina) ed esegue con lei il primo balletto. I ballerini possono applicare i consueti passi, tipicamente quello ingassato semplice o doppio, con abbondanza di variazioni e virtuosismi dato il contesto. Durante il primo balletto, la ballerina di destra rimane ferma alle spalle dell'uomo che sta ballando, eventualmente accennando al ritmo della suonata solo col corpo, ma senza compiere dei veri e propri passi (a Coli talvolta partecipava alla danza un secondo uomo, che allora ballava con lei). Per passare al secondo balletto, l'uomo dà il braccio destro a quello destro della donna, e tenendolo così le gira attorno facendole compiere un giro su sé stessa, quindi prosegue in direzione dell'altra donna. Tutto questo movimento deve avvenire rapidamente mentre il piffero compie una pausa fra la prima e la seconda parte B. Quando il piffero riprende, il ballerino deve trovarsi sincronizzato davanti alla seconda donna pronto a cominciare il secondo balletto, che si svolge come il primo.

A questo punto la musica riprende con una parte A (corrispondente al giro sul cerchio della monferrina): nella giga questa parte viene eseguita come una catena di

1224 Quest'ultima variante, poco praticata, è stata perorata da Valerio Freggiaro di Albera e si applica anche al posto della successiva catena.

incroci, che comincia con l'uomo che dà il braccio destro alla seconda ballerina, con cui ha appena ballato, e le gira attorno, ma stavolta prosegue girando attorno anche alla prima dando ora il braccio sinistro al suo sinistro, poi ancora alla seconda dandosi le braccia destre e ancora alla prima dandosi le sinistre, descrivendo così delle figure ad 8, per ritrovarsi al termine nuovamente di fronte alla seconda ballerina (così come nella monferrina, dopo il giro, si balla una seconda volta con la stessa partner della strofa precedente). In alternativa si possono compiere di nuovo i passaggi sotto gli archi di braccia, senza spostarsi, se è così che si era iniziato.

Questo modulo prosegue per un numero di volte a discrezione dei suonatori, ma in genere non molto elevato: tipicamente tre. I suonatori possono quindi avvertire i ballerini: «ultima!», in modo che questi si dispongano per la coreografia conclusiva (non sempre eseguita se non si è rimasti ben coordinati) che consiste nell'effettuare l'ultimo balletto tutti e tre insieme, rivolti gli uni verso gli altri nella stessa disposizione della monferrina a tre del Connio, tenendosi o meno per le braccia; alcuni ballerini usano invece concludere prendendo per mano le ballerine, restando però in linea e compiendo con loro al termine quattro passi in avanti e un inchino, come a salutare e ringraziare i suonatori e coloro che hanno assistito, i quali naturalmente li applaudiranno.



Inizio di una giga a quattro sui prati del crinale tra Brallo e il monte Lesima, con le ballerine locali Bruna Frattini, Maria Moscardini, Giovanna Alpegiani e Ortensia Alpegiani condotte dal mulattiere varzese Domenico Balma "Camaradon" (archivio Debattisti)

Per la giga a quattro, la logica è simile anche se la coreografia diventa più complessa. L'uomo centrale tiene per mano due donne che a loro volta tengono per mano le altre due, formando così una schiera di cinque elementi. Il secondo uomo attende al margine della sala, tanto che a volte gli osservatori possono non capire nemmeno di chi si tratterà. Il quintetto esegue gli stessi quattro passi avanti e quattro indietro della giga a due, oppure (al Connio¹²²⁵) un girotondo come quello di una monferrina.

Prima dell'inizio della parte B, le quattro donne si dispongono come ai vertici di un quadrato, che per chiarezza indicheremo qui con i quattro punti cardinali, e l'uomo si rivolge come sempre alla ballerina che si trova alla sua immediata sinistra (chiamiamola Nord), con la quale effettua il primo balletto; il secondo uomo nel frattempo ha preso posizione di fronte alla ballerina opposta (Sud), dando così le spalle al primo uomo. Si osserva quindi una simmetria che caratterizzerà tutta l'esecuzione. Per il secondo balletto, ognuno dei due uomini dà il braccio destro al destro della sua ballerina e le gira intorno, quindi incrocia al centro l'altro ballerino, di solito dando anche a lui il braccio sinistro (mentre al Connio gli passa semplicemente di fianco, anche a una certa distanza). Il secondo balletto è quindi eseguito con le prime due ballerine invertite. A differenza della giga a due esistono anche un terzo e un quarto balletto, per permettere di ballare con tutte e quattro le dame. Prima del terzo balletto il primo ballerino gira attorno alla dama Sud dandosi le braccia destre, incrocia l'altro uomo dandosi le braccia sinistre, ma questa volta svolta alla propria sinistra, dove troverà la terza ballerina (Ovest); al Connio neanche in questa fase gli uomini si danno le braccia, e possono quindi passare alla ballerina Ovest oppure Est indifferentemente. Il passaggio alla quarta ballerina si compie come quello alla seconda.

Al sopraggiungere della nuova parte musicale A inizia una catena di incroci

1225 I ballerini del Connio, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/Kgb0c03m3-8 2010-.

piuttosto complessa: ogni uomo gira attorno alla ballerina di fronte (Ovest per il primo ballerino; questo momento a rigore appartiene ancora alla parte B), incrocia poi l'altro uomo dandosi le braccia sinistre e tirando diritto, gira quindi attorno alla terza ballerina (Est) con le destre, incrocia il ballerino con le braccia sinistre e si gira a sinistra trovandosi quindi davanti alla prima ballerina (Nord per il primo ballerino), gira attorno a lei con le braccia destre e incrocia l'uomo con le sinistre per ritrovarsi davanti alla seconda ballerina (Sud). Si può così eseguire una nuova strofa, nella quale la sequenza delle ballerine, invece che Nord, Sud, Ovest, Est come nella prima strofa, risulterà ora Sud, Nord, Est, Ovest.

Anche in questo caso vengono di solito compiute tre ripetizioni, di cui la terza risulta uguale alla prima ossia con la sequenza Nord, Sud, Ovest, Est. Ma al posto dell'ultimo balletto, che il primo uomo eseguirebbe con la dama Est, si può fare un balletto conclusivo



Giga a quattro

tutti e sei insieme, prendendosi per mano in formazione lineare DUDDUD, con avanzamento e inchino finali. L'effetto geometrico complessivo, se ben eseguito, risulta sobriamente spettacolare.

La giga con catena è un classico ricordato in molti paesi alti su tutti i versanti dell'area centrale delle Quattro Province, compresi Fego, Bruggi, Lubbia, Gregassi, Giarolo, Daglio, Connio, Fontanachiusa, Campassi, Dova Superiore, Borghetto Borbera¹²²⁶, Bogli¹²²⁷, Bertone, Fontanarossa (non è stata ricordata a Selva di San Sebastiano, Montecaprarò e Corbesassi). A Colleri, come già accennato, era praticamente l'unica danza saltata, in assenza della monferrina in cerchio evidentemente non penetrata nel marchesato di Pregola: tutti i brani antichi suonati

1226 Iole Allegro di Borghetto Borbera, nata verso il 1935, che la ricorda con il passo ingassato doppio.

1227 Lino Spinetta e Bruna Spinetta, conv.

dal pifferaio locale Giulitti venivano interpretati come gighe a due, a quattro (con due uomini o anche uno solo se il secondo mancava; lo stesso avveniva per *a giga* a Propata) o perfino a tre, se erano disponibili solo un uomo e tre donne:

A volte un uomo e una donna, a volte un uomo e quattro donne, *a ciàpeva na vota jöina, na vota l'otra...* Noi a giga sù *a faiva, mi seri tanto boyya da fa' a giga... o jia una*, o erano quattro, donne e *jöi in mezu...* Anche un uomo e due donne, quando non c'erano quattro donne, perché a ballare non c'erano, facevano due donne, e sempre un uomo... C'erano Jacmon e Siveron, e come si chiamava quello di Negruzzo... Pipein.¹²²⁸

Facevamo la giga, io la facevo sempre. Mio papà [Giulitti] me l'ha insegnata... Quattro donne e due uomini. Siamo andati anche a Voghera a farla. Eravamo così, tutti in fila, iniziava: andavamo avanti e indietro; poi quando cambiava la suonata, allora poi una, due, tre e quattro, gli uomini uno di qua e uno di là, passavano le donne, no... Quando che abbiamo finito il turno, quando c'era l'altro giro di suono, ci mettevamo ancora tutti [in fila]... Poi facevamo anche da tre: un uomo e due donne... Quando non c'erano quattro eravamo in tre: tre con un uomo solo, che sarebbe il papà della Gina che abita lì... Faceva tre giri. Perché poi mio papà era capace di suonare: se erano tre faceva tre giri, se erano due facevano due. Ce n'erano due di tipi di suonate, però sembrano uguali... Iniziava sempre in fila che si andava in avanti, anche in tre, anche se eravamo due e l'uomo in mezzo, poi andava da una e poi dall'altra, e mio papà quando si fermavano allora suonava, o due volte se erano due, o tre, quando eravamo quattro ne faceva quattro, sempre i giri per dare a tutte lo stesso.¹²²⁹

Le gighe le sapeva fare il proprietario di questa casa che era del '99, Camillo. Mia mamma che era del '97, mia zia Gemma che era del '14... Quando c'erano i musetta – erano chiamati *i musetta* allora i pifferi, adesso li chiamano *i pifferi* – si ballava, qui avevamo una sala nell'ex Casa del Fascio, c'era un bel salone, 110 metri quadri, e le sedie attorno, si ballava bene, bel pavimento... La giga tre persone, la posson fare due uomini e due donne, però la può fare un uomo e due donne, perché

1228 "La facevamo, io ero tanto brava a fare la giga... o era una... e uno in mezzo" (Andrea Tamburelli e sorella di Bruggi, cit.).

1229 I. Tagliani, cit.; testimonianze concordi vengono dal fratello Giovanni.

l'uomo quando balla con una donna l'altra sta ferma, invece se son due uomini cambiano l'uomo, l'uomo una volta balla con questa e l'altra balla con questa... Chi la suona, il piffero, i suonatori che suonan la giga, devono doppiare la parte: quando girano tutti e quattro è una parte sola perché la fan tutti assieme, quando invece son divisi, una volta ballo con te l'altra volta ballo con questa, allora la stessa parte la faccio con te poi la devo fare quando tu la fai con questa, e questo altrettanto perché cambia anche lui... Quando c'era quelle feste lì dovevano andare nell'osteria... chiamavano mio nonno, mio zio, le prendeva su e arrivava qui nel salone, aveva due donne a braccio, entrava, c'era un po' di corridoio perché c'era la fascia, come entrava faceva così [un segno con la mano]: sono arrivato... I suonatori sapevan già che dovevano fare la giga, la gente sapeva già che Camillo doveva ballare: «ooh, sssht!», sala libera, un applauso... Veniva in mezzo alla sala, guardava i suonatori con le due dame davanti così, e faceva «Dom?», i suonatori partivano... Qualche volta la facevano anche con quattro ma non mi ricordo più chi glielo faceva il quarto. Comunque Camillo ha sempre preferito farla da solo perché era un ballerino di giga eh, vederlo come faceva a ballare la giga, non so come faceva a fare andar le gambe! Mia mamma faceva andar le gambe e andava indietro, però era sempre allo stesso posto, anche mia zia, Camillo invece faceva un altro sistema... Uno andava e l'altro stava fermo, [metteva una gamba davanti all'altra] a mezzo ginocchio diciamo. A un certo punto faceva il salto e si prendeva la dama e faceva il giro perché era finito il ritornello... Gli chiedevano il bis: «bis, bis!». ¹²³⁰

In Fontanabuona era praticata una variante con cinque ballerini, senza distinzione fra uomini e donne, dei quali uno si poneva al centro per ballare a turno con gli altri, ruolo nel quale veniva poi sostituito da ciascuno degli altri ¹²³¹; anche a Giarolo del resto si ricordano gighe di un solo uomo con quattro donne:

Quater done e un omu. U balea cun jöna, pö u saltè con l'altra in cruze, pö u saltea con l'altra, pö u saltea con l'altra... [Se c'era un altro ballerino bravo] fèan un'altra, e vardèan chi a fea sea pü bon. ¹²³²

Coreografie simili a quadrato con passaggi a braccetto, evidentemente

1230 "Andiamo?" (Peveri di Coli, cit.).

1231 Scarsellini et al., cit., p. 485.

1232 "Quattro donne e un uomo. Ballavano con una, poi saltavano con l'altra a croce, poi saltavano con l'altra, poi saltavano con l'altra... Ne facevano un'altra, e guardavano chi la faceva meglio" (A. Forlino di Giarolo, cit.).

anch'esse derivate dalle danze a figure in voga nelle città attorno al Settecento, sono state osservate nella giga (o "ghiga") del carnevale di Zeri in Lunigiana¹²³³. In questi repertori le convalli del Vara e del Magra, non troppo distanti da quelle di Aveto e Fontanabuona, sembrano essere state in sostanziale continuità con il nostro territorio, prima che la pratica delle danze tradizionali vi si perdesse quasi completamente. Anche in diverse parti dell'Appennino tosco-emiliano-romagnolo sono state documentate svariate "gighe" per due, tre, quattro o sei coppie, con struttura di contraddanza e figure ripetute in modo che tutti gli uomini ballino con tutte le donne, talvolta concluse da una tresca finale¹²³⁴; di questo genere è ad esempio la galletta della montagna bolognese, che per la valle del Reno è descritta a terzetti come la giga a due¹²³⁵; analoghe formazioni a due terzetti (dei quali però uno con due uomini) si osservano in versioni emiliane e romagnole del saltarello. Ancora, in val Varaita (CN) è nota una *tolo* per due terzetti che avanzano e arretrano e successiva aggiunta di due uomini (*tolo dubbio*) o per soli quattro ballerini (*tolo sembio*)¹²³⁶.

Bisagna e gambolena

Le bisagne sono oggi uscite dall'uso, ma si sono conservate nel repertorio da piffero. Se ne suona soprattutto una, documentata ad esempio negli anni Ottanta in val Curone¹²³⁷, il cui andamento è memorizzato da numerosi suonatori con i versi seguenti:

1233 Manicardi - Battistini, cit., propongono una ricostruzione di una presunta ghiga a due, di cui ricerche successive di M. Cavenago presso l'unico testimone, Ruggero Moscatelli di Sùvero, non hanno trovato alcuna conferma.

1234 Giuseppe Michele Gala, Giga e (giga) marina, *Choreola*, 4: 1994, n. 11, p. 242-245; id., Ballinsei, manferina e furlana dell'Alpe della Luna fra Toscana, Montefeltro e Romagna, *Choreola*, 4: 1994, n. 13, p. 29-43; id., Giga, in *Taranta*, Firenze 2004, taranta.it/giga.html.

1235 Trebbi - Ungarelli, cit.

1236 Jan Pèire de Bousquier [Giampiero Boschero] - Maurizio Padovan, *Juzep da' Rous: violinista della val Varaita: vita e repertorio*, Soulestrelh, Sampeyre 1989, p. 162.

1237 Maurizio Martinotti, in le Vijà, *La cadrega fioria* [CD], Folkclub-Ethnosuoni, Casale Monferrato 2000.

*Quanti gh'ù ch'i fan bizagna,
quanti gh'n'é ch'i la san fà?...
Vüra zü chi dea muntagna:
loro sè ch'i a san balà¹²³⁸.*

Il testo suggerisce che si tratti di una danza non semplice, padroneggiata soltanto dai ballerini di alcuni paesi montani. Degli stessi versi esiste anche

una versione goliardica, che dev'essere derivata dalla precedente secondo il processo di *abbassamento* teorizzato da Mihail Bachtin, per assonanza di alcune parole:

*E gh'é chè ch'i fa i lazagne,
e gh'é chè ch'i fa' i raviö'...*¹²³⁹

Fino a tempi recenti una seconda bisagna era praticata da pifferai quali Agostino Orsi "Stinollo"; essa si era conservata anche nel repertorio dei violinisti di Zavattarello fino agli anni Quaranta, presso i quali "era di moda" prima della Guerra, ed è poi rimasta nel locale repertorio di Carnevale in val Tidone e val di Versa¹²⁴⁰. Stinollo, e in seguito Fabrizio Ferrari, animavano fra l'altro la festa di Tàrtago nella bassa val Boreca, durante la quale una coppia di ballerini era solita ballare la bisagna ponendosi uno di fronte all'altro, come in una contraddanza: i due si avvicinavano e quindi si riallontanavano battendo due corti bastoni l'uno contro l'altro, dapprima sopra e sotto il ginocchio di una gamba alzata, poi in alto e dietro la schiena, il tutto sempre eseguendo il passo saltato a tempo della musica¹²⁴¹. A



Quanti gh'e' chi fan bisagna?

1238 O anche "*i vej giù chi dla muntagna | loro sè ch'i la san fà*" o "*che bizagna la san fà*": "quanti ci sono che fanno bisagna, | quanti ce ne sono che sanno farla? | Ci vorrebbero giù quelli della montagna: | loro sè che sanno ballarla".

1239 "E ci sono quelli che fanno le lasagne | e ci sono quelli che fanno i ravioli..." (Tambornini, Paveto e Freddo, conv.).

1240 Esecuzione al violino di Pierino Comaschi di Zavattarello nel 1984 documentata in Citelli - Grasso, *Canti e musiche...*, cit.; l'esecuzione al piffero è stata oggi ripresa da Fabio Paveto. Secondo la figlia di Comaschi, la bisagna sarebbe arrivata dal Piemonte.

1241 Valter Freddo, che partecipò a quelle feste, conv.; lo stesso ha riferito che la bisagna sarebbe stata osservata anche da Teresa Guaraglia ad Artana; Fabrizio Ferrari ha intitolato il suo CD autoprodotta U

Fabrizio, una volta che si trovava a suonare a Ponte dell'Olio nella media val Nure, venne richiesto espressamente di suonare una bisagna, che poi alcuni ballerini effettivamente danzarono a coppie, con bastoni fatti passare anche sotto le gambe¹²⁴².

Anche più a monte, nei paesi a cavallo fra le valli Nure e Aveto, due uomini¹²⁴³ erano soliti danzarla in coppia utilizzando dei bastoni di salice, che sbattendo l'uno contro l'altro emettevano un particolare schiocco, mossi in alto e sotto una gamba; i movimenti potevano anche venire improvvisati secondo l'estro dei ballerini, dando luogo a una sorta di esibizione che sarebbe potuta durare anche per una mezz'ora¹²⁴⁴. Da costoro l'ha appresa il cantastorie e fisarmonicista Domenico Cavanna di Centenaro, che la balla ancora in occasione della celebrazione del maggio di Ferriere, riconoscendo di avervi introdotto dei propri elementi di adattamento. Queste esecuzioni si fanno in realtà, da tempo, sulle note della polca *L'è rivata la bela biondina*, probabilmente perché la melodia vecchia si è persa, e già in forma di esibizione in contesti non ordinari come il carnevale o il maggio: in anni recenti i ballerini muniti di bastoni si dispongono in un cerchio, al centro del quale è posta una zuppiera di cognac e zucchero condivisa tra i partecipanti e mescolata con i bastoni stessi, dalla cui punta si usava poi succhiare il liquore.

Quando fosse disponibile un numero maggiore di ballerini, anche tutti uomini, questi in effetti si disponevano in due file contrapposte, che si avvicinavano e si riallontanavano secondo lo schema diffuso nelle contraddanze, simulando un combattimento coi bastoni¹²⁴⁵. Una bisagna con bastoni, ballata da singoli ballerini, è stata ricordata come ballo ardito ma eseguito "con cognizione, con delicatezza"

serettu in ricordo di un'espressione usata a Tartago per indicare il piffero.

1242 Fabrizio Ferrari, conv.

1243 Giovanni Zanelli di Ca' Zucconi, documentato in un film inedito di Franco Guglielmetti, e Arturo Zanelli, che descrive la danza in un video inedito di Michele Cavenago e Romana Barbui. Giovanni era anche solito travestirsi a carnevale con una pelle animale, probabilmente di capra, dal pelo lungo (Domenico Cavanna, conv.).

1244 "Gianni" di Brugneto, conv.

1245 Ettore Losini "Bani", conv., ricordando ballarla anziani della zona di Brugneto e della val Nure, tra i quali un vecchio in occasione della festa per il suo cinquantesimo anniversario di matrimonio, ma anche gente nata attorno al 1950.

anche a Fego in valle Staffora¹²⁴⁶.

Il movimento di battere le mani sotto il ginocchio, senza bastoni, si ritrovava diffusamente nelle danze per coppie staccate dell'Appennino emiliano (ballo del caprone nel Bolognese, piva nel Ducato di Parma¹²⁴⁷) compreso il Bobbiese, dove il Signur attivo nei primi decenni del Novecento "nei matrimoni faceva il valzer [e] la giga dove c'era la mossa della battuta di mani sotto il ginocchio"¹²⁴⁸.

Una coreografia più complessa, in parte coerente con le descrizioni precedenti ma assolutamente priva di bastoni, è ricordata vagamente anche al Connio di Carrega, dove la bisagna era suonata e forse anche spiegata ai ballerini dal pifferaio Ernesto Sala, ed è in séguito uscita dall'uso:

La bisagna è facile farla: la bisagna vai avanti e indietro, poi puoi farla a giro, o balletto. A coppie... In principio vai avanti e indietro: ballo con avanti e indietro. Poi c'è il balletto, e il balletto viene fatto tondo: intanto che fai il balletto devi girarti; balli attaccato con la mano [al partner]. E poi puoi fare il cerchio..¹²⁴⁹

Nella parte A cioè le coppie separate fra loro, tenendosi per una mano, si sarebbero spostate prima avanzando l'uomo e arretrando la donna, e poi ritornando indietro; a questo movimento, e a un passaggio della donna sotto il braccio alzato dell'uomo¹²⁵⁰, succedeva nelle due parti B un balletto sul posto girando attorno all'asse della coppia (come si può fare anche per i balletti delle monferrine).

È interessante però l'accento a una parte finale in girotondo collettivo; una struttura simile infatti è ricordata nell'alta val Tidone, dunque alquanto distante dal Connio. La danza, chiamata genericamente *giga* ma associata anche al termine *bisagna*, iniziava con due file contrapposte di ballerini, spesso alternati fra uomini e

1246 Daglia, cit.

1247 Insieme al passaggio del braccio sulla testa, al giro di braccia sottobraccio, a un colpo di braccio in aria (Placida Staro, Due o tre misure di piva: suggestioni notturne su un ballo, *La piva dal carner*, n.s., 5: aprile 2014, p. 27-32); cfr. anche Grulli, Il ballo antico nella collina reggiana. 1, cit.

1248 Testimonianza riportata in Grulli, *La piva nelle valli piacentine*, cit.

1249 G. Guerrini, conv.

1250 Marco Guerrini (1985-), conv.

donne ma a quanto sembra non necessariamente; ciascuna fila poteva comprendere 3-4 o 6-7 ballerini, anche a seconda dello spazio disponibile. Le file si avvicinavano e poi riallontavano una prima volta, con passo saltato. Al termine del secondo avvicinamento ciascuno prendeva ad eseguire un balletto con un ballerino che si trovava di fronte (del suo o dell'altro sesso indifferentemente). Il primo balletto veniva eseguito tenendosi sottobraccio e compiendo così uno o due giri, "sempre gigando" ossia mantenendo il caratteristico passo saltato e incrociato indietro o avanti. Per un secondo balletto ci si poneva invece di fronte tenendosi per una mano (analogamente a come si è mantenuto in uso nell'alessandrina a coppie). In queste fasi il partner si poteva cambiare o meno, fatto che suggerisce un elemento di scelta che poteva esprimere reciproche simpatie. Dopo i balletti si formava un grande cerchio che occupava l'intero spazio e che cambiava direzione, similmente alle attuali monferrine. Il cerchio si poteva poi spezzare per ritornare alla configurazione per file, e presumibilmente ricominciare da capo.¹²⁵¹ Un'analogia successione di balletti fra ballerini inizialmente disposti in due schiere contrapposte, con fasi a braccetto e di fronte seguite da un girotondo, deriva dalle contraddanze colte e si può oggi osservare tra le danze in costume del carnevale di Bagolino e Ponte Caffaro, nelle Alpi bresciane, nonché nella curenza sopravvissuta a Rueglio, nel Canavese¹²⁵². Il termine è ricordato anche da un'altra testimone originaria della val Tidoncello:

Era tanto bella la bisagna, ballavano persino la bisagna... dei salti, facevano; sempre in due, giravano, altri due che girava[no] di là... No [non c'erano bastoni]...¹²⁵³

La complessità di questa coreografia sembra giustificare i versi che alludono ai pochi ballerini capaci di eseguire la bisagna. In val Tidone la danza era infatti

1251 Giacomo Bruni di Perducco con la moglie Rosa Arbusti, anch'ella appassionata ballerina, in tre interviste.

1252 Rinaldo Doro e Beatrice Pignolo, illustrazione durante la Giornata canavesana di Baio Dora (BI) il 16 aprile 2014.

1253 Politi di Pecorara, cit.

coordinata da un "capitano della giga" che ordinava di volta in volta le figure successive, come era in genere uso per le quadriglie in Italia centrale¹²⁵⁴; in questo ruolo è ricordato Antonio Demattei "*Tugney*" di Tovazza, ma c'erano anche altri capitani in paesi diversi. Si tratta di una figura altrimenti non ricordata nelle feste delle Quattro Province, ma presente in altre aree con funzione simile, come per la quadriglia nel Nizzardo e nel Polesine¹²⁵⁵; anche nel caso di Ponte Caffaro è presente un capo ballo che assegna i ruoli di uomo o donna e talvolta comanda particolari figure.

Questa "giga" poteva essere l'unica danza antica in una serata in cui venivano prima praticate danze più moderne. Negli anni precedenti la Seconda guerra mondiale era ancora praticata solo in qualche paese più incline ai balli antichi, quale Zavattarello (anche in occasione del Carnevale) e Perducco, che chiamava appositamente i pifferai da paesi piuttosto lontani come Cegni (Jacmon), Albareto di Varzi (Picco) e Montecaprarò (quasi certamente Aldo Giacobone); in altri paesi invece, compreso Romagnese, questo genere antico era già stato sostituito dai balli più moderni animati dalle orchestre.¹²⁵⁶

Citiamo infine la coreografia della bisagna presentata dal gruppo folcloristico di Andrea Sala, che non ha nulla a che vedere con le precedenti e potrebbe semplicemente essere stata allestita per riempire un vuoto conoscitivo in corrispondenza di una danza rimasta nel repertorio dei suonatori. I ballerini vengono fatti disporre in coppie lungo un cerchio, in modo molto simile alle realizzazioni di alessandrina e perigordino da parte dello stesso gruppo; si tengono per la mano interna al cerchio, sollevata all'altezza del petto, e la donna arretra mentre l'uomo avanza con il passo cadenzato. Eseguono quindi due balletti tenendosi per le mani, preceduti, inframmezzati e terminati da un giro della donna

1254 Accennato anche per Lunigiana e val di Vara da Manicardi - Battistini, cit., p. 52.

1255 Maurandi, cit.; Antonio Cornoldi, *Ande, bali e cante dell Veneto con particolar riguardo al Polesine*, Rebellato, 1968, rist. Regione del Veneto-Minelliana, Rovigo, 2002.

1256 Giacomo Bruni, cit.

sotto il braccio dell'uomo.

Non molto distante da Zavattarello, a Bobbio, l'autore francese di inizio Ottocento citava fra le danze praticate una forlana che "viene dal Piacentino" e richiede "ancor più vigore che per la corrente"¹²⁵⁷; e un altro autore francese del periodo descrivendo le usanze degli Stati di Parma e Piacenza considera la "forlana" equivalente alla "bisagna", danza suonata da violini o "musette" e descritta in una coreografia in coppie aperte che eseguono un balletto analogo a quelli tuttora osservabili nelle gighe:

La loro danza preferita è chiamata la forlana o la bisagna secondo i diversi luoghi. Si esegue a coppie. È faticosa, e il tempo è affrettato e molto marcato. L'uomo e la donna arretra a turno formando un cerchio, ed è inseguito dall'altro ballerino che imita i suoi passi. Tali passi non hanno un carattere invariabile, ma è lì che ciascuno dà sfogo alla propria competenza. Talvolta la donna tiene con le due mani o con una sola un fazzoletto che agita con più o meno grazia.¹²⁵⁸

In effetti la forlana era una famiglia di danze di origine veneta (dove il nome ricordava gli immigrati dal Friuli) ampiamente diffusa nell'Italia nord-orientale; sarebbe stata ancora diffusa attorno al 1920 nel Vogherese¹²⁵⁹, dove presumibilmente arrivava dalla pianura, ma le indagini degli anni Ottanta nell'Oltrepò collinare non ne hanno più trovato traccia¹²⁶⁰. La descrizione della sequenza di un monecò e una furlana ballati attorno al 1900 nella pianura reggiana ricorda in effetti la coreografia ora descritta per la zona di Zavattarello, senza la fase in cerchio¹²⁶¹.

Nell'insieme, dunque, le attestazioni recenti della bisagna riguardano le valli

1257 *L'Hermite...*, cit.

1258 Fondo Moreau de Saint-Méry, Archivio di stato di Parma, 1, 387; Médéric Louis Elie Moreau de Saint-Méry, *Description topographique et statistique des États de Parme, Plaisance et Guastalla*, Archivio storico per le province parmensi, 4: 1952, p. 147-149, a cura di Emilia Carrà, menzionato da Artocchini, *Il folklore piacentino*, cit., p. 312 e in séguito riportato nell'originale francese in Scarsellini et al., cit., p. 488.

1259 Maragliano, cit.

1260 Citelli - Grasso, cit.

1261 Enrico Bertolini di Fabbri, riportato in *Il ballo antico e il liscio tradizionale nella pianura reggiana*, libretto allegato al CD, a cura di Bruno Grulli, Aliamusica-Istituto musicale A. Peri, Reggio Emilia 2008.

piacentine Nure, Aveto, Trebbia e Tidone. In paesi delle valli Curone e Staffora come Fego, Cegni e Montecaprarò, così come a Coli, i testimoni anziani ricordano solo il nome della danza (forse solo perché suonata dai pifferai locali?). A Colliero esso non corrispondeva ad alcuna coreografia specifica, ma era ricordato perché citato nella canzone del Draghin:

*"Gb' à fai 'na bizagna" che è sempre una specie d'giga, praticamente è sempre la giga, l'è un po' na ripetition daa giga; si stanno in cerchio, però poi c'è in mezzo quei due o tre che fa il ballo; però la chiamano più di qua, i digh püsè a giga, verso il Genovese püsè bizagna.*¹²⁶²

Del tutto sconosciuto sembra essere anche il nome a Selva, Serra, Salogni, Bruggi, Giarolo, Daglio, Dova Inferiore e Superiore, Bogli, Bertone, Fontanarossa, Propata, Costiere di Coli, Uscio. A Dova peraltro una coreografia comprendente cerchi come quelli della monferrina è ricordata come "quadriglia"¹²⁶³. Con quest'ultimo nome è in effetti più noto in Italia settentrionale un

complesso e ibrido ballo circolare e a contraddanza di origine tardo-settecentesca diffusosi prima nelle corti centrosettentrionali europee e poi attinto dalle classi popolari di vari Paesi europei. Le figure vengono comandate talvolta in francese dialettizzato e oltre a quelle più tradizionali (*promenade, circolo, cerchio intrecciato, spirale, serpentina, catena, pirulé, galleria, marcia*, ecc.), possono essere inventate estemporaneamente delle altre purché si innestino bene dell'evoluzione coreografica delle diverse figurazioni"¹²⁶⁴:

una descrizione che ci ricorda quanto ci è stato testimoniato per Zavattarello. Simili coreografie complesse, comprendenti una scelta del partner e un suo successivo cambio, sono riportate come *lišciandrija* in Lunigiana¹²⁶⁵ e come *trumpöza* nel

1262 G. Tagliani, cit.; ricordiamo che a Colliero erano praticate solo le gige a due e a quattro e non le coreografie in cerchio.

1263 Ratto, cit.

1264 Giuseppe Michele Gala "Pino", Balli popolari italiani, in *Taranta*, taranta.it/taranta/danze.html

1265 Comprendente un cerchio, un balletto, una fase sottobraccio e varie complicazioni; le donne trovandosi davanti a un uomo gli dicevano "*fatte 'n sa, fatte 'n là | faccia bella nu me tuccà*" per poi scartarlo e rivolgersi a un altro (Rebora, conv.).

Genovese e in Linguadoca¹²⁶⁶.

A dispetto dei presunti legami con la forlana veneta, il nome sembra derivare da quello della val Bisagno, nell'entroterra orientale di Genova, dove la nostra tradizione era in passato molto sviluppata; tuttavia il termine è invece diffuso, come si è visto, solo sul versante padano, nelle valli Tidone, Trebbia, Aveto, Nure ed Enza, nonché nella pianura cremonese e mantovana. In quest'area è stato impiegato per indicare una danza di origine almeno settecentesca, come mostra un manoscritto facente parte di una raccolta di danze diffuse nel Mantovano¹²⁶⁷, il cui andamento ricorda un rondò francese. Questa musica corrisponde bene alla seconda bisagna da piffero, che appare formalmente come una seconda voce della prima che può poi aver continuato a circolare indipendentemente. Altre due "bisagne" raccolte presso questi violinisti ricordano invece quadriglia, rondò e contraddanza. Nulla a che fare con le altre sembra poi avere una "bisagna lavanderina" raccolta da un mandolinista di Scazzolino presso Santa Maria della Versa negli anni Ottanta¹²⁶⁸. Tutto ciò suggerisce che il termine *bisagna* possa avere significati alquanto generici, similmente a *giga* e *perigurdino*. Alcuni di questi brani hanno comunque una struttura abbastanza simile AABB – assente dalle coreografie oggi rimaste nelle Quattro province –, che potrebbe essere derivate da uno stesso archetipo, magari di ambiente colto¹²⁶⁹.

1266 Dal francese *se tromper* "sbagliarsi": "le donne schierate da un lato scelgono danzando il loro cavaliere, fingendo dapprima di sbagliarsi ed invitando infine per il ballo il prescelto. I cavalieri al secondo giro rendono loro la pariglia" (pieghevole del Gruppo folcloristico città di Genova, 2005 circa). Al pari della *parissôa*, si tratta di una danza che era diffusa sulla costa ligure, già descritta da Orlando Grosso sulla *Gazzetta di Genova*, 1923 (Medicina, cit.). Una *trumpexo* giocosa è nota anche in val Varaita (Bousquier - Padovan, cit., p. 162). La *troumpuso* linguadociana è un girotondo derivato da una *trompeuse* di sala parigina di inizio Ottocento (Jean-Michel Guilcher, *La bonne aventure ou La trompeuse*, in *Rondes...*, cit., p. 329-336).

1267 Greggiati, musiche, B129, in Citelli - Grasso, cit.; Giuliano Grasso - Maurizio Padovan, *Vecchi balli per violino di area lombarda: fonti scritte e tradizione popolare*, Comune di Cremona, Cremona 2002, che riporta anche bisagne suonate alla fine dell'Ottocento da un violinista di Pescarolo (CR) e uno di Urzano (val d'Enza, PR)

1268 Citelli - Grasso, *Canti e musiche...*, cit.; Grasso - Citelli, *La tradizione violinistica...*, cit., p. 30. Cfr. la *landerina* documentata in val Caffaro (BS) e la *lavandina* o *laandera* in varie valli bergamasche (Biella, *Pia o baghèt*, cit.); Giacomo Bruni ha creduto di identificare nella "bisagna lavanderina" quella suonata anche nelle feste da piffero.

1269 Grasso - Citelli, cit.; Claudio Rolandi, conv.

L'uso dei bastoni potrebbe rappresentare la simulazione di un incrocio di spade (anche se nelle coreografie note i bastoni di ogni ballerino sono battuti tra loro e non contro quelli dell'altro); ciò assegnerebbe queste forme di bisagna alla categoria delle danze armate, quali le moresche quattrocentesche diffuse in séguito alla dominazione araba in tutte le coste del Mediterraneo, compresa la Riviera ligure: ne fu ballata una anche per accogliere il re Carlo Felice all'inaugurazione del teatro a lui intitolato (1828); in Piemonte diverse feste annuali comprendono tuttora l'esibizione spettacolare-militaresca di *spadonari*¹²⁷⁰. Probabilmente da qui è arrivata fino all'Appennino tosco-emiliano una "moresca dei bastoni" ricordata in ambito folcloristico, in cui gli uomini ballavano tenendo appunto bastoni in mano e ponendo i piedi nei riquadri di una griglia disegnata per terra da altri bastoni¹²⁷¹; nel tratto montano bolognese bastoni erano usati per la "galletta"¹²⁷². Di queste danze la bisagna delle valli Nure e Trebbia potrebbe costituire una realizzazione locale. Nel Genovesato prima dell'arrivo dei Francesi si ballava un "ballo del bastone" con risvolti volgari non meglio precisati¹²⁷³. Anche in Veneto c'era un *bal de la guera* con bastoni¹²⁷⁴, e nella montagna bolognese un ballo dei bastoni "che si fa con due bastoni, battendoli insieme a somiglianza delle antiche moresche"¹²⁷⁵. Nel virolet fatto danzare nelle scuole catalane ogni bambino tiene due corti bastoni con cui colpisce quelli del compagno di fronte e di quello di fianco, e poi il terreno.

La bisagna sarebbe anche l'unica danza a schiere testimoniata nelle Quattro Province con una certa precisione, insieme alle versioni del perigordino ricordate in Liguria di cui parleremo tra poco. La fase iniziale di perigordino e bisagna sembra in

1270 A Bagnasco (alta val Tanaro, CN) e Fenestrelle (TO) sono rappresentati dei *bal do sabre* ossia "della sciabola"; spadonari in costume si esibiscono anche in val di Susa (TO) a San Giorio, a Giaglione e a Venaus.

1271 Luigi Levati; Medicina, cit.; la coreografia della moresca suonata ancora alla fine del Novecento fra Lunigiana e Garfagnana non era invece più ricordata (Manicardi - Battistini, cit.).

1272 Staro, Due o tre misure di piva, cit.

1273 Schmucker, cit.

1274 Coluzzi, cit.

1275 Trebbi - Ungarelli, cit.

effetti simile, e comune anche a quella del saltarello bolognese-romagnolo (nel quale però i terzetti sono disposti in modo che ogni uomo abbia di fronte una donna), del trescone del Polesine e della danza veneta de "le pive", associata allo strumento omonimo. Una danza con questo nome era diffusa fino agli anni Trenta nell'Agordino (BL) e vaghi ricordi di "pive" o "pivotte" un tempo suonate dall'omonimo strumento sono stati raccolti anche in val Zoldana. Da un'anziana di Gosaldo (BL) sono state raccolte una melodia e una coreografia riproposte nel folk odierno¹²⁷⁶: vi si osservano alcune convergenze con bisagna, perigordino e giga a due, in quanto è eseguita da due terzetti di un uomo e due donne (che rappresenterebbero gli abitanti di due paesi diversi) che inizialmente si avvicinano e si allontanano, come studiandosi, per poi incrociarsi con giri di braccia (*canàole* "catene") in una serie di scambi di coppie che ricordano invece quelli della giga a quattro o del saltarello romagnolo. Tutto questo suggerisce la diffusione in Italia settentrionale di un modello di contraddanza che è rimasto in alcune forme particolari nelle diverse regioni.

Una coreografia affine appare quella della gambolena, testimoniata sul versante pavese delle Quattro Province. Nell'Oltrepò il Maragliano ne cita una variante *intersà*¹²⁷⁷, analoga alla tersa praticata tuttora in valle Po¹²⁷⁸. Testimonianze di pratica fino all'immediato Dopoguerra, alla musica di piffero e fisarmonica o di fisarmonica solista, sono state raccolte in valle Staffora e val di Nizza: due o tre coppie di ballerini facevano una specie di catena prendendosi sottobraccio, ed eseguivano i balletti con passo incrociato e poggiato avanti; fra una figura e l'altra battevano le mani sotto una gamba alzata¹²⁷⁹; questa descrizione non sembra coincidere con quella

1276 L'82enne Clelia Bressan, documentata da Guglielmo Pinna; cfr. *Le pive*, in *You tube. Elpaia*123, youtu.be/CP7nY7JLedo 2009-; Spalmotto, conv. riportando notizie di Guglielmo Pinna; la melodia ha struttura ABAC, dove la parte A richiama il perigordino del Gruppo folcloristico Città di Genova (vedi sotto; Reborà, conv.).

1277 Maragliano, cit.; Angelo Vicini di Voghera, conv.

1278 Placida Staro, Analisi del repertorio di danza della val Po, *Culture musicali*, 7-8: 1985, 4.

1279 Scarsellini et al., cit., p. 487.

di Maragliano, sebbene egli citi l'intreccio, e ricorda piuttosto quelle della bisagna seppure in assenza di bastoni.

Il nome di questa danza (in dialetto oltrepadano *gambulena*, *gambuleina*) sembra provenire dal paese di Gambolò, in Lomellina, indicando una possibile acquisizione in occasione dei lavori stagionali della monda; in effetti proprio a Gambolò, Sannazzaro de' Burgondi e Ferrera Erboگونه si recavano per questi lavori i giovani di Pej¹²⁸⁰.

Perigordino

È un altro termine impiegato variamente per indicare una danza antica di gruppo, dalla coreografia non chiaramente definita, perlopiù sui versanti genovesi e borberini e quindi, parrebbe, mai compresente col termine *bisagna*, che avrebbe potuto svolgere una funzione semantica simile. L'etimo richiama il Périgord, ossia la regione circostante la città di Périgueux nel sud-ovest della Francia, e in effetti in diverse regioni francesi sono rimaste danze chiamate (al femminile) *périgourdine*: una bretonne, con coreografia a quattro su passo di avant-deux, non molto diversa dalle sautière e maraîchine presenti in zone vicine al Périgord stesso, dove invece non è rimasto più nulla¹²⁸¹; una ballata in Provenza già prima della Rivoluzione francese¹²⁸², e ancora annoverata fra le danze di Breglio nell'entroterra di Ventimiglia suonate con ottavino e tamburo¹²⁸³. Un testo francese descrive così una *courante périgourdine*:

I ballerini si seguono a gruppi di due. Il ragazzo, invitata una ragazza, la prende per mano. Entrambi alzano le braccia, formando una volta sotto

1280 Degli Antoni, cit.

1281 Danielle Patoiseau, insegnante di danze tradizionali a Castres, conv.; Claudio Gnoli con la collaborazione di Valentina Bozzini e Danielle Patoiseau, Il perigordino: una danza perduta?, in *Dove comincia l'Appennino*, appennino4p.it/perigordino, 2007-.

1282 Henri Dubled, La danse à Carpentras et dans le Comtat, *Rencontres*, 71: 1967.

1283 *Perigourdina*, mtcn.free.fr/partitions/stacada-breil-perigourdine.pdf confrontata da Maurandi con una *pregourdine* provenzale del 18o secolo, mtcn.free.fr/partitions/pegordine.pdf; Breglio è oggi chiamato Breil-sur-Roya, in territorio francese; l'attuale gruppo folcloristico di Tenda, nella stessa valle, pratica invece danze occitane affini a quelle piemontesi (Rebora, conv.).

cui passano uno dopo l'altro ballerini e ballerine. Quindi saltano e battono le mani in modo cadenzato.

Sembra sia dunque dalla Provenza che la danza, o almeno il nome, è arrivata all'arco ligure¹²⁸⁴, al Basso Piemonte, alla Lunigiana, alla Corsica¹²⁸⁵ e alla Sardegna¹²⁸⁶, forse insieme alle armate napoleoniche come spesso viene ripetuto, ma più probabilmente anche prima: d'altronde già alla fine del Seicento, quando si diffondevano in Europa le contraddanze, i francesi bombardavano Genova¹²⁸⁷. A inizio Ottocento a Torino è già considerata "antica" nonché vivace:

Tutte le donne erano di un'eleganza notevole, e la maggior parte molto graziose; al rintoccare delle nove un usciere annunciò il principe, ch  egli non si faceva mai attendere, e quando questi ebbe compiuto il giro del circolo, rivolgendo la parola a quasi tutte le signore, apr  il ballo con dei partner da lui designati, e il ciambellano di servizio gli port  la sua ballerina. In seguito si moltiplicarono le contraddanze; le si vari  con dei valzer, delle monferrine, delle inglesi; si danz  anche l'antica perigordina. Nulla di pi  animato, pi  allegro di questo ballo. Alle due, lo spuntino fu servito [...] Dopo lo spuntino il ballo riprese ancor pi  bello, e termin  quando il principe si ritir , ossia alle cinque del mattino.¹²⁸⁸

Il termine   stato ampiamente diffuso lungo tutto l'arco della Liguria e fino alla Toscana. Un "perigoldino" per due violini fu pubblicato a Fossano a inizio Ottocento¹²⁸⁹; il carnevale di Rocca Grimalda, nell'Ovadese, comprendeva un

1284 Edward Neill, Tromp sa, pariss a, perigordino: antiche danze sulle aie del Ponente, *la Casana*, 1981-1982, p. 20-29, che ne d  una descrizione corrispondente a quella francese appena citata (e affine per alcuni aspetti alla "quadriglia castelnovese" degli Amixi de Buggiascu: Rebora, conv.), in realt  tratta da un pieghevole del Gruppo folcloristico Citt  di Genova che conteneva degli errori (Luciano Della Costa, cit.), e riferisce che un diverso perigordino in 6/8, probabilmente raccolto a Cervo (IM), fu trascritto in sol maggiore dal musicista Nino Alassio, e in la maggiore per chitarra da Nicol  Paganini.

1285 Rebora, conv., riferendo informazioni raccolte da presso Pierre Dominique Innocenti del gruppo Canti de Ajacciu di Ajaccio: si tratterebbe di una coreografia per coppie.

1286 Coluzzi, cit.

1287 Rebora, conv.

1288 L'Hermite..., cit., p. 96-97.

1289 Bernardo Falconi, in *Tradizione popolare e linguaggio colto nell'Ottocento e Novecento musicale piemontese*, atti del convegno, Alessandria 1997, a cura di Maurizio Benedetti e Maria Titli, Centro studi piemontesi, Torino 1999, citato nel libretto di Tre Martelli, *Car der steili*, Felmay, San Germano 2000; melodia diversa da quelle praticate dai pifferai.

balligurdin oggi non più praticato¹²⁹⁰.

A Genova sarebbe stata "una danza dei pescatori, che viene dal perondino toscano e dalla périgourdine provenzale; tuttavia non può essere considerata una danza puramente locale"¹²⁹¹. Nel Novecento è stato documentato nell'esecuzione di un chitarrista genovese¹²⁹², e faceva parte del repertorio del suonatore di piva Bernardo Cavanna (1840 c.-1927) di Pertuso in alta val Nure, che frequentava sia il Genovesato che Varzi¹²⁹³. Il genovese Paganini scrisse perigordini colti, ispirati a quelli popolari¹²⁹⁴, e Giuseppe Verdi, originario della montagna parmense dove pure la danza era presente, inserì un perigordino con funzione di danza scatenata, contrapposta a un più nobile minuetto, nell'opera *Rigoletto* (1851; atto primo, scena seconda). I genovesi emigrati in Argentina fra Otto- e Novecento portarono con sé una danza con questo nome nel quartiere di Buenos Aires della Boca, dove diede anche il nome a un tipo di sala da ballo, il *peringundin*. Del termine abbiamo del resto riscontrato numerosissime deformazioni, ormai dimentiche del legame con la presunta regione d'origine: nella fonologia ligure esso può diventare *perigundin*¹²⁹⁵, *peligurdin*, o *pelagordin*¹²⁹⁶, o *ghiringundin* in quanto come già riportato sarebbe stato eseguito con un *ghirindun*, o *brigidin* e *brigurdin* nel Ponente, o *bigurdin* e *pricondin*¹²⁹⁷ in

1290 Opera nazionale dopolavoro, *Costumi, musica, danze e feste popolari italiane*, OND, Roma 1935, p. 190; Marchelli, conv.; Raffaele Nobile, conv.; cfr. un perigordino raccolto da Maurizio Martinotti e Beppe Greppi in la Ciapa Rusa, *Stranot d'amur*, Madau, 1984.

1291 Giuseppe Piersantelli - N.F., Lanternette and trallalero in the Genoese popular tradition, *Journal of the International Folk Music Council*, 2: 1950, p. 19-22.

1292 F. Orsolino, in *Canti popolari della vecchia Genova*. Volume 1, a cura di Edward Neill e Aidano Schmucker, Etnofon, poi in "Gruppo Ricerca Popolare", *Marinaio che cosa rimiri*, cit., poi in "Rionda", *Incantatrice*, cit.

1293 Grulli, *La piva nelle valli piacentine*, cit.

1294 Utilizzati e ricombinati nei *Divertimenti carnevaleschi*: M.S. 4, nel *Minuetto e perigordino*: M.S. 104 e nella *Sonata per violino e chitarra*: M.S. 10, n. 1; trascrizione in Edward Neill, Paganini e la musica popolare, in *Quaderni dell'Istituto di studi paganiniani*, 1: 1972, p. 7-15, continuato in 2: indagini e riscontri, *Quaderni...*, 2: 1974, p. 37-41; riesecuzione in "la Rionda", *Incantatrice*, cit.; cfr. Mauro Balma, Paganini al ballo, *Quaderni dell'Istituto di studi paganiniani*, 9: 1997, p. 59-71; id., La tradizione popolare fonte di ispirazione per Paganini, in *Atti del convegno internazionale Paganini divo e comunicatore, Genova 3-5 dicembre 2004*, a cura di Maria Rosa Moretti et al., SerEl international, Genova 2007, p. 227-254. Paganini trascrisse anche alessandrine, rieseguite per iniziativa di Mauro Balma da Stefano Valla e Daniele Scurati a Casa Paganini il 1 dicembre 2004 e pubblicate nel loro CD *Segni*, Buda, Paris 2005.

1295 A Propata, dove però pare avesse una coreografia in cerchio analoga a una monferrina (vedi sopra).

1296 R. Crosetti di Vegni, cit.

1297 *Danze popolari italiane*, Ordine nazionale dopolavoro, 1935.

Lunigiana, o *bigordenj* suonato in val Parma con la piva¹²⁹⁸, o *balligurdinj* con riferimento al danzare, che ricorda la citata filastrocca antica del *balaridon* o *bala gbidonj*, e anche il *rigudinj*, rara danza a coppie della val Varaita¹²⁹⁹, e il *rigodon* diffuso in Francia orientale.

Nel repertorio da piffero sono rimasti due perigordini il cui andamento suona alquanto antico, che fa pensare ad esecuzioni alla cornamusa precedenti all'epoca napoleonica. Uno di essi è memorizzato dai suonatori con i versi citati in precedenza che nominano località montane del Genovesato, mentre altri sulla stessa melodia cantavano

«*Oh Tugnij vegni au ballu!*»
 «*Mi au ballu ghe vegnu nu.*»¹³⁰⁰

Come si diceva, la coreografia è incerta e sembra riferirsi a due modelli alternativi, uno per terzetti e uno per file contrapposte, che lo riconduce ancora più chiaramente alla famiglia europea delle contraddanze; nelle zone di Propata e di Montoggio si sarebbe ballato anche in cerchio¹³⁰¹. D'altronde sono noti altri casi di nomi di danze a figure, come l'avant-deux, realizzate in formazioni svariate, per due coppie contrapposte o per file dello stesso sesso o dei due sessi alternati¹³⁰². La fase di avvicinamento e allontanamento dei terzetti è identica alla giga di Zeri citata sopra; ma danze simili con terzetti che si avvicinano, si ri allontanano e fanno passare le donne sotto le braccia sono presenti in svariate regioni italiane e francesi¹³⁰³; più rara è quella dell'accucciarsi, che si ritrova però in qualche danza francese¹³⁰⁴.

1298 Al pari di tarascon in cadena, galop, piva, polca e mazurca (Grulli, conv.).

1299 Bousquier - Padovan, cit., p. 163.

1300 "Oh Antonino venite al ballo! | Io al ballo non ci vengo" (A. Sala, intervista).

1301 "Giulli", nipote del citato pifferaio Angelo Vagge della Chiappa di Montoggio, riferito da Claudio Cacco.

1302 Guilcher, *Danse traditionnelle...*, cit., p. 101.

1303 Il passaggio sotto le braccia alzate si dice anche *pastorella* ed era comune in gigue e furlane dell'Italia settentrionale (Staro, Due o tre misure di piva, cit.) e altrove; ad esempio, in un virolet documentato a Angles (Tarn, Francia meridionale) la ballerina in questa posizione gira su sé stessa tre volte in senso orario dopo che la coppia si è avvicinata e ri allontanata dalla coppia di fronte; quindi i quattro compiono una catena simile a quella della giga a due e infine la ballerina torna alla posizione originaria ruotando in senso inverso (la Talvera, *Dançadas: danses occitanes de l'Albigeois, du Rouergue et du Quercy*, libretto allegato al CD, CORDAE-la Talvera, Cordes sur Ciel 1999).

1304 Come la *çagaraoule* del Larzac, in Linguadoca, descritta da Francine Lancelot, *La danse à la fête votive du*

La descrizione più chiara della versione per file rimane quella raccolta negli anni Ottanta a Davagna, in alta val Bisagno:

Ho ballato una volta il perigurdino con mia madre nel 1946, lei era del 1887. Era un ballo di corteggiamento perché si doveva creare un'intesa solo con gli sguardi; lo ballavano sette uomini da una parte e sette donne dall'altra ma all'inizio non erano accoppiati; facevano prima dei passi sul posto con le mani sui fianchi poi un uomo andava verso una donna, ma lei lo poteva evitare, se si incontravano passavano sotto il braccio e poi facevano i passi saltati. Il perigurdino era un ballo impegnativo, non come la giga che la ballavano tutti, infatti c'era un modo di dire quando un ragazzo e una ragazza cominciano a filare insieme: *han za fêtu trei o patru perigurdin, alua ghe semmu!*¹³⁰⁵

Ne abbiamo trovato riscontro a Fontanarossa, in alta val Trebbia, dove si praticava anche in questo caso fin verso la Seconda guerra mondiale: ogni uomo prendeva una donna, che restando sul posto gli passava sotto il braccio, quindi eseguivano i passetti del balletto; dopo qualche balletto, forse ogni tre, si cambiava donna scegliendone una tra quelle che si erano venute a trovare nelle vicinanze¹³⁰⁶. Questo elemento di scelta della compagna, che ricorda quello riferito per la bisagna a Perducco, suggerisce una funzione di implicito corteggiamento che la danza poteva assumere. Un'altra fase dai risvolti delicati consisteva nel contatto della pancia fra due ballerini che si fronteggiavano nelle due file, presumibilmente appartenenti a sessi opposti se la formazione di partenza era costituita da una fila di uomini e una di donne:

c'era il balligordin con un accosto o con due accosti, quando la musica fa il finale dell'accordo fanno l'accosto poi si distaccano di nuovo e ballano

Caylar, Arts et traditions populaires, gennaio-marzo 1968, riportato in J.-M. Guilcher, *Danse traditionnelle...*, cit. p. 103 e note, che riconduce la danza a un rifacimento della nota contraddanza colta chiamata grand-père: "la seconda figura della *cagaraoule*, chiamata «des barrières», dove le coppie si allineano accovacciate, ha qualche analogia con la terza del grand-père, detta «des capucins» dove sono in ginocchio. Ne differisce per il dettaglio della sua esecuzione".

1305 "Hanno già ballato insieme tre o quattro perigordini, allora ci siamo..." (Adriano Nicora, 1921-, in Scarsellini et al., cit.)

1306 Campi di Fontanarossa, conv.

insieme e poi un altro accosto; nel balletto incrociavano le gambe di seguito o avanti o dietro, durante gli accosti si picchiavano la pancia, si davano le pancionate, ma non c'erano malizie.¹³⁰⁷

Qua non era tanto ballato, mi ricordo i miei zii che lo ballavano. Sì era a coppie, però poi si lasciavano anche andare, giravano, si inginocchiavano... Sì, partivano in fila... Si andavano incontro, facevano come una specie di inchino e poi ballavano tutti... Sì si passavano tutti così [sotto un braccio alzato]... Ma sono forse degli anni prima della Guerra... Adesso non mi ricordo bene perché l'ho visto poche volte. Lo potevano fare tutti, è che ce n'erano pochi che lo sapevano fare perché era proprio una cosa vecchia.¹³⁰⁸

Io ho parlato con quell'uomo lì, lo conoscevo benissimo, Attilio lo conosce. Sapeva ballare le gighe... Mi aveva parlato del perigurdino che era un ballo proibito perché era un po' sexy, c'era solo da strusciarsi un po' la pancia... A Ozzola, perché c'era chi lo sapeva ancora.¹³⁰⁹

Simili riferimenti a panciate considerate piuttosto ardite, ma anche a una natura esibitoria di questa danza forse in quanto considerata particolarmente antica, sono stati raccolti a Carsi in valle Scrivia da Ettore Molini negli anni Duemila. Alla fine dell'Ottocento si ballava in val Polcevera "in due squadre" ed era considerato difficile ed impegnativo rispetto alle danze più recenti¹³¹⁰. Anche a Uscio in val Recco nel Novecento erano in grado di ballarlo solo i quattro fratelli e tre sorelle della famiglia Gazzo, che lo eseguivano in occasione delle feste animate da pifferai, mentre gli altri presenti si limitavano ad assistere:

C'era un tipo di giga che era chiamata *peligurdin*... lo ballavano i miei zii... Non che si ammicchiassero, c'era quattro o cinque persone, e si guardava ballare: ballavano bene eh!... Si avvicinavano, poi si prendevano a braccetto, poi si lasciavano e si mettevano lì davanti... Erano tre sorelle

1307 Testimonianza raccolta a Neirone in Fontanabuona, in Scarsellini et al., cit., p. 485.

1308 Lagorio di Campassi, cit.

1309 Losini, conv.

1310 A Murta o San Biagio da parte di un Salvatore (1868-1956), che per l'occasione si vestiva elegantemente con "scarpe con l'elastico" e ghette, come ha raccontato a Marco Rebora la nonna, di cui "Sarvatu" era zio.

e quattro fratelli, tutti assieme ballavano: quando facevano il peligurdin pagavano il ballo solo e lo ballavano solamente loro.¹³¹¹

Il nome della danza è ricordato anche nelle zone di Laccio¹³¹², Péntema, Torriglia¹³¹³, mulino di Brugneto¹³¹⁴, Propata (come danza distinta dalla giga a quattro, che si perse prima)¹³¹⁵, Bertone (dove è ormai considerato solo il nome di "una specie di gioco"), Ozzola¹³¹⁶, Alpe di Vobbia¹³¹⁷, Dova (come danza "che si girava svelto", in cui la donna girava sotto il braccio dell'uomo 2-3 volte, e nel balletto i due si tenevano per le braccia e non abbracciati)¹³¹⁸, Vegni (come danza "tipo giga")¹³¹⁹, Campassi.

Sempre in alta val Borbera, al Connio, si trova l'unico paese dove un perigordino sia rimasto tuttora in uso, sebbene in una forma che appare diversa da quella che era stata testimoniata dal ballerino locale Francesco Guerrini, riconducibile alla precedente:



Perigordino del Connio

nel perigordino si mettevano di fronte a coppie, si venivano incontro e tornavano indietro, poi si scambiavano di fila, le donne andavano al posto degli uomini e viceversa.¹³²⁰

Sebbene anche in questo paese tale danza tendesse ad essere dimenticata, il pifferaio Ernesto Sala che vi andava a suonare ne avrebbe promosso la riesecuzione spiegandola allo stesso Guerrini, i cui figli Giggi e Dino sono poi diventati i nuovi

1311 Adriano e Angelo Gazzo, intervista. Tra i ballerini locali di perigordino si ricorda "Bàiciu" (Battista Bisso?).

1312 In quanto lo suonava per il ballo il pifferaio Angelo Vagge "*Langij*" della Chiappa (Cacco, conv.).

1313 Giovanni Carraro, cit.

1314 Località oggi coperta dall'omonimo lago, dove era ricordato verso l'inizio del Novecento da una prozia di Clara Mangini (conv.).

1315 Laura Fraguglia, conv.; Lino Fraguglia, cit.

1316 Testimonianza di un anziano, che ne ricordava anch'egli le ardite panciate, ad Attilio Rocca "Tilion".

1317 In quanto la *Giga di Gilli* riportata da Schmucker ha però in testa scritto a mano "Perigord".

1318 Ratto, intervista; Maria Barattino "*Röi*" di Casalbusone, intervista.

1319 R. Crosetti, conv.

1320 F. Guerrini in Scarsellini et al., cit., p. 485-486.

ballerini di riferimento per le generazioni attuali:

mio padre era un ballerino però i balli antichi non li ballava, però lui li ha visti e me li ha spiegati, e me li ha spiegati Ernesto: mi ha detto che di là [nel Genovesato] dicevano che lo hanno proibito i preti perché si sfregavano; Ernesto mi ha detto che qui il perigordino lo facevano così¹³²¹.

Il risultato è però una forma a due terzetti contrapposti, oggi formati ciascuno da un uomo che tiene per mano due donne ai suoi lati¹³²². Anche in questo caso le donne girano, a turno, sotto il braccio alzato dell'uomo¹³²³, quindi il terzetto avanza con passi cadenzati verso quello contrapposto e i sei ballerini, una volta tutti vicini, si accucciano progressivamente al tempo della musica: in questa fase possono verificarsi delle panciate, che però vista la configurazione risultano date tra ballerini entrambi uomini, con senso risultante di sfida piuttosto che di complicità sessuale¹³²⁴. Da accucciati, i ballerini si rialzano rapidamente e arretrano, sempre eseguendo i passi saltati al tempo della musica, lasciando ad ogni passo la gamba destra un po' protesa in avanti; quindi la coreografia riprende da capo. Fino agli anni Duemila perlatro si usava, nelle rare esecuzioni del perigordino, cominciare con l'avvicinamento delle due file ed eseguire nella parte B i giri sotto le braccia arcuate:

1321 G. Guerrini, intervista di Mauro Balma e Paolo Ferrari.

1322 Questa versione è stata ripresa nel 1988 da Silvano Bozzini del Connio, suonata da Fabrizio Ferrari e Elio Buscaglia, pubblicata e descritta in Gnoli, *Il perigordino*, cit., e inclusa nel DVD realizzato nel 2012 dall'Associazione sportiva e ricreativa di Connio *Giu du pàize* ("Giro del paese"), distribuito localmente. Aldo Bozzini e Lina Ballestrasse del Connio ricordano che in precedenza i due terzetti erano formati uno di soli uomini e uno di sole donne, che si venivano incontro e si incrociavano, più coerentemente con le testimonianze degli altri paesi; i terzetti misti potrebbero allora essere stati mutuati dalle locali monferrina e giga a due.

1323 Questa figura non sarebbe stata in uso negli anni Settanta-Ottanta con i pifferai Ernesto e Stefano, quando il perigordino era praticato anche con ballerini di San Sebastiano Curone: si cominciava direttamente avanzando verso la fila opposta; inoltre ci si accucciava e risollevava rapidamente più volte di seguito anziché una volta sola (Freddo, conv.).

1324 Le panciate, riferite ai conniesi da Ernesto per altri paesi dove la coreografia doveva essere a donne e uomini contrapposti, erano in effetti state dimenticate al Connio. Ma alla festa del 20 agosto 2010 nell'eseguire il secondo di tre accosti Giggi Guerrini, trovandosi di fronte al giovane Marco Guerrini, gli ha detto che un tempo ci si strofinava fra le ginocchia e spingeva con la pancia e sul momento ne ha accennato il movimento con aria di sfida (osservazione di Véronique Blot e successive testimonianze degli interessati).

questa successione appare più coerente con la logica generale delle contraddanze, comprese le scotis con fazzoletto siciliane di cui è nota una ventina di versioni, nelle quali la parte A consiste in una presentazione fra i ballerini schierati e la parte B in un balletto; l'anticipazione alla parte A dei giri di braccia affermatasi al Connio negli ultimi anni può essere stata ritenuta dai ballerini più appropriata per analogia con l'uguale parte A della loro monferrina a terzetti.



Giovani del Connio eseguono un perigordino durante un giro delle aie; al piffero Danilo Carniglia, alla fisarmonica Cesare Campanini, Vegni agosto 2013 (foto di C. Gnoli)

Questa versione presenta evidenti momenti di vuoto coreografico, e a parere sia di Scarsellini che di Pianta sarebbe solo una ricostruzione modificata rispetto a un originale perduto. D'altra parte, la disposizione a terzine donna-uomo-donna (la

stessa della giga a due e della monferrina del Connio) non sembra essere casuale, poiché si ritrova nel perigordino eseguito con funzioni spettacolari (sulla melodia del citato chitarrista) dal Gruppo folcloristico città di Genova fin dagli anni Venti, presumibilmente raccolto a quell'epoca fra le alte valli Bisagno e Scrivia. In questo caso le terzine, in numero variabile a seconda dello spazio utilizzato, si dispongono allineate invece che fronteggiate a due a due come al Connio: ma tale differenza potrebbe dipendere soltanto dall'adattamento agli scopi folcloristici, anche considerando la notizia che alcuni ballerini si scimmiettavano l'un l'altro, dettaglio che suggerisce fossero posti di fronte. Vi si osservano figure simili a quelle del Connio, come l'avanzare della terzina con passo saltato e il passare delle donne sotto il braccio alzato dell'uomo, oltre a colpi laterali di sedere (invece che di pancia) fra uomini e donne della stessa terzina, mentre vi sono assenti l'accovacciamento e il ritorno all'indietro; la coreografia è poi arricchita da un confronto di potenza tra due uomini (anche al Connio accennato nelle panciate) che si pongono al centro spintonandosi, prendendosi e simulando una partita di morra mentre gli altri li incitano; quindi si formano delle coppie, si ripristinano i terzetti, e infine si forma un unico girotondo¹³²⁵. Per quanto rimangano i dubbi sulle sue diverse fasi e disposizioni dei ballerini, il perigordino del Connio sembra dunque avere qualche elemento di connessione con danze un tempo diffuse più ampiamente, e facilmente in versioni diverse a seconda delle località, ed è tutto ciò che di questa danza ci è rimasto nella tradizione attuale; come tale viene insegnato, pur con tutte le precisazioni del caso, da Ilaria Demori nell'ambito dei corsi di danze tradizionali delle Quattro Province.

1325 I raccoglitori del GFCG erano Carlo Rissotto "Brisca" di Marassi e soprattutto Eugenio Musso "Genio" di Quarto, entrambi bancari, che lo fondarono nel 1912 dopo essersi conosciuti in occasione delle rappresentazioni dette carrossezzi; si ricorda che frequentassero le zone di Traso e Molassana; dopo la morte di Musso (1954), il coordinamento è passato dal 1955 e fino agli anni Duemila a Luciano Della Costa; il Gruppo è affiliato alla Federazione italiana per le tradizioni popolari, erede di OND e ENAV, della quale ha partecipato alla Consulta scientifica nazionale (Della Costa e Medicina, cit.; Medicina, in prep.). Oltre che in istruzioni esecutive diffuse all'interno del Gruppo stesso, la coreografia è stata documentata in un video di Arturo Luzzi; è inoltre rieseguita attualmente dall'analogo gruppo Amixi de Buggiascu. Quest'ultimo gruppo esegue anche una "giga di Corbesassi" con figure presenti in diverse danze delle Quattro Province, sulla musica di "Bala ghidon" (Rebora, conv.), ignota però al GFCG.

L'idea di parentele più ampie è rafforzata dalla presenza di danze con coreografie estremamente simili, indicate con nomi differenti, ancora in uso nel Brindisino e soprattutto in Sicilia.

Una versione a coppia fissa di origine imprecisata veniva eseguita anche dal gruppo folcloristico di Andrea Sala, eseguendo la rotazione della donna sotto il braccio dell'uomo in modo continuo nel corso della passeggiata (come nella pivata lunigianese¹³²⁶ e nella veneziana dell'Appennino bolognese), prima in un senso e poi nell'altro: a ciò seguivano due balletti tenendosi per entrambe le mani, intervallati da un altro passaggio sotto il braccio.

[Il perigordino, il gariboldino eccetera] li facevamo con Jacmon. Però secondo le zone, per esempio a Cegni lo faceva, qui via di Cegni non c'era nessuno che faceva questi balli, si può dire che c'era qualche vecchietto... Dicevano allora in dialetto *balli staccati*, non come valzer... Jacmon certi cambiamenti li faceva tra il Piacentino e il Genovese e il Piemontese e il Lombardo – le quattro regioni – ecco, qui faceva delle variazioni. Lo diceva, per esempio c'era una polca ballata tipo quella che si fa a saltini, è una polca che faceva qui Jacmon, tra qui e il Genovese, nel Piacentino non la facevano.¹³²⁷

D'altra parte in val Tidone, medio Trebbia, Staffora, Curone e medio Borbera (Zavattarello, Fego, Selva, Montecapraro, Salogni, Bruggi, Cosola, Gregassi, Giarolo, Zebedassi) non sembra esserci memoria di una danza con questo nome, al di fuori delle suonate tramandate nel repertorio con questo nome conosciute come tali anche da suonatori dei versanti pavesi come come Jacmon e Giolitti.

Carmagnola e farandola

Col nome di carmagnola erano indicati sia la giacca che la danza e i canti di lavoro e protesta dei lavoratori della canapa, che dal paese di Carmagnola nel

¹³²⁶ Manicardi - Battistini, cit., p. 102-103.

¹³²⁷ A. Sala, cit.

marchesato di Saluzzo, un tempo specializzato in questa produzione, erano emigrati a Marsiglia. Durante la Rivoluzione francese, nel 1792, questi abiti vennero adottati come proprio simbolo dai sanculotti, e su una delle ballate dei canapai un autore anonimo adattò un testo che si prendeva gioco del re e della regina:

Madame Véto avait promis
de faire égorger tout Paris
mais son coup a manqué
grâce à nos cannoniers.
[R:] Dansons la carmagnole,
vive le son du canon!
Monsieur Véto avait promis
d'être fidèle à son pays
mais il y a manqué,
ne faisons plus quartier. [R]
Antoinette avait résolu
de nous faire tomber sur le cul,
mais le coup a manqué,
elle a le nez cassé. [R]

La *Carmagnola* diventò così, insieme alla *Marsigliese*, un simbolo dell'opposizione alla monarchia e in séguito della libertà napoleonica, e per tutto l'Ottocento di qualsiasi rivolta popolare: nel 1848 nel Rossiglione il suo canto ritmava una farandola per festeggiare l'istituzione della repubblica¹³²⁸; è stato ancora cantato a Parigi il 29 maggio 2005 per festeggiare la vittoria del "no" al referendum sull'adozione della costituzione europea, con l'Unione continentale evidentemente percepita da una parte dei francesi come autorità imposta al pari della monarchia di un tempo.

Per i paesi della Liguria e del Basso Piemonte, sul finire del Settecento, l'arrivo dei francesi era l'occasione per liberarsi della prepotenza dei nobili e signorotti locali e del clero: alla nuova libertà si usava inneggiare con feste che riprendevano l'antica usanza di ergere nelle piazze un albero di Maggio (*May-pole* in Inghilterra), in cui l'antico rito primaverile assumeva un nuovo significato politico. Attorno all'albero il

1328 Guilcher, *Danse traditionnelle...*, cit., p. 264.

popolo cantava e ballava appunto la carmagnola, in formazioni a cerchio o in catena aperta¹³²⁹. È probabile che in questo modo sia arrivata anche nel territorio delle Quattro Province, specialmente in occasione delle feste che durante la Repubblica cisalpina e poi l'Impero napoleonico venivano incentivate o imposte dai governanti francesi. Una carmagnola "sull'aria di una scomposta monferrina" era molto comune anche in Romagna¹³³⁰.

Attualmente è rimasto con questo nome un brano del repertorio da piffero, non più ballato. Vi sono però tracce di una danza carmagnola fino a tempi recenti: al Connio di Carrega, quando la suonava Jacmon, doveva essere considerata una coreografia appartenente a un patrimonio di valore, tanto è vero che in occasione della visita di un prefetto ci si preparò apposta ad eseguirla¹³³¹. Allo stesso periodo si riferisce una testimonianza sulla sua coreografia, che sembra in sostanza corrispondere all'interpretazione attuale del perigordino:

ero un bambino quando la vedevo ballare: erano in sei, quattro donne e due uomini, si mettevano su due file di fronte, in ogni fila c'era un uomo che teneva le mani delle due ballerine di fianco a lui; all'inizio andavano avanti e indietro e poi nei balletti gli uomini facevano passare le ballerine una dopo l'altra sotto le braccia alzate senza mai staccare le mani¹³³².

Anche durante le successive feste con Ernesto Sala accompagnato da Dante Tagliani, la carmagnola doveva essere suonata; Ernesto infatti la spiegava ai ballerini del Connio. La morte dell'ultimo ballerino esperto ultraottantenne (il padre di Maria

1329 Edward Neill, note al disco Nicolò Paganini, *Variazioni sulla Carmagnola e altri inediti*, Dynamic, Genova 1979, citato in Scarsellini et al., cit.; *Tradizioni popolari del Levante ligure*, a cura di Edward Neill, Cassa di risparmio di Genova e Imperia, Genova 1986, libretto allegato al disco 33 giri, 11: Costa di San Salvatore [di Cogorno], cantaela di maggio; Isis Wirth, *Danzas de la época de Napoleón*, Instituto napoleónico México-Francia, infm.org/eisisdanza.htm, s.d.; Reborà, conv.

1330 Gaspare Ungarelli - Nino Massaroli, Antiche danze romagnole, in *Il folklore italiano*, 5: 1930, 1-2, p. 60-77, citato in Scarsellini et al., cit.

1331 G. Guerrini, conv., che ricorda vagamente di avere assistito da bambino all'esecuzione che coinvolgeva anche suo nonno paterno e sua nonna materna.

1332 F. Guerrini in Scarsellini et al., cit., p. 486. La prima parte, analoga al perigordino, è stata ricordata anche recentemente dal figlio; il resto invece anche a parere di questi corrisponderebbe al solo perigordino (M. Guerrini, conv.).

Guerrini), avvenuta nel 1979, significò la fine delle sue esecuzioni, al di là di una versione del gruppo di Andrea Sala:

Partono affiancati – è come una marcia – e poi c'è il balletto. Lì c'è un po' di miscuglio coi francesi...¹³³³

È degno di nota comunque il fatto che nei ricordi di due ballerini attuali, seppur forse anch'essa in terzetti di un uomo e due donne, la *carmagnola* fosse certamente distinta dal *perigordino* e comprendesse anche l'uso di un *fazzoletto*¹³³⁴, un particolare presente obbligatoriamente o facoltativamente anche in analoghe *contraddanze* italiane (*furlana* ecc.). Quest'ultimo elemento, e il nome di *carmagnola*, sono vagamente ricordati anche a *Daglio*¹³³⁵. Più che al *perigordino*, questo elemento la assimilerebbe ad un'altra famiglia di danze di gruppo: balli "del fazzoletto" o "della lavandaia" erano infatti ampiamente diffusi in Europa, compresa tutta l'Italia, fin dal tardo Medioevo (un *branle des lavandères* è citato nel Quattrocento da Thoinot Arbeau in Francia); sono citati anche dal Belli nella Roma ottocentesca, nel Novecento per la montagna bolognese¹³³⁶ e sopravvivono oggi in una nota filastrocca mimata infantile¹³³⁷. Doveva dunque trattarsi, in origine, di una narrazione cantata e mimata dai ballerini con vari movimenti tra i quali il gesto delle lavandaie di strofinare un fazzoletto, utilizzato appositamente per la danza a rappresentare qualsiasi capo del bucato. Negli ultimi secoli però le caratteristiche narrative devono essersi perse, mescolandosi con i passi e le coreografie delle danze di gruppo dell'Italia settentrionale quali *manfrina* e *quadriglia*, come testimoniato in *Romagna*¹³³⁸. Un fazzoletto è infatti utilizzato talvolta nel *trescone* del Polesine, dalla

1333 A. Sala, cit.

1334 G. Guerrini, cit.; Maria Guerrini, conv.

1335 Macchello, conv.

1336 Trebbi - Ungarelli, cit.

1337 "La bella lavanderina | che lava i fazzoletti | per i poveretti | della città. | Fai un salto, | fanne un altro, | fai la giravolta, | fai la capovolta, | guarda in su, | guarda in giù, | dai un bacio | a chi vuoi tu!"

1338 Gala, cit. Già a fine Seicento ad un ballo elegante di Bayonne, nei Paesi Baschi francesi, "si tenevano solo a due a due, con dei fazzoletti che li allontanavano l'uno dall'altro" (Marie d'Aulnoy, *Relation du voyage d'Espagne*, Barbin, Paris 1691, citato in Guilcher, *Danse traditionnelle...*, cit., p. 241).

coreografia non diversissima dall'attuale perigordino del Connio¹³³⁹.

Affine appare, nelle Quattro Province, la coreografia del "*bal del panettu*" ricordata a Negruzzo, con una terzina di ballerini che si tenevano per un fazzoletto evitando così il contatto confidenziale delle mani¹³⁴⁰ e passavano sotto le braccia, e in forma simile a San Sebastiano Curone, dove veniva danzata su una strofa della *Girometta* ("Girometta della montagna *vot venir al pian...* | Girometta della montagna *gira 'l to paiz...*"):

l'ho ballata con mio padre che era di Cella; quando si andava avanti e indietro si faceva il passo a saltini e quando cambiava la musica si cominciava a incrociarsi tante volte di seguito, in modo che i fazzoletti si attorcigliassero tutti, a un certo punto della suonata si cambiava senso e i fazzoletti tornavano lisci e poi si riprendeva la prima parte; veniva ballata solo da tre in tutta la sala.¹³⁴¹

Difficile, sulla base di queste poche testimonianze, inferire un'eventuale corrispondenza fra le esecuzioni locali della girometta e della carmagnola o del perigordino; ma si intuisce come si tratti di espressioni riconducibili a una stessa famiglia di danze di gruppo, riferibili all'epoca delle contraddanze, che contiene elementi coreografici ricorrenti presenti anche nelle gighe a due e a quattro, quali l'avanzare e l'arretrare di due file o di terzetti e una catena di incroci a 8, oltre che un passaggio della donna sotto un braccio alzato dell'uomo.

L'elemento del fazzoletto peraltro era presente anche in alcune versioni della faràndola, antica danza in 6/8 affine alla stessa carmagnola provenzale, a cui dovette dare origine. Si tratta in pratica di una veloce passeggiata in una lunga catena serpeggiante e itinerante di ballerini, probabilmente derivata da brandi più

1339 Cornoldi, cit., p. 363.

1340 Nella Spagna di fine Quattrocento le leggi vietavano che dame e cavalieri si toccassero in alcun modo; questo avrebbe originato la danza ebraica coplas de purin, tuttora praticata a coppie lungo un cerchio, nella quale appunto la coppia si tiene per un foulard (Roberto Bagnasco "Basco", conv.).

1341 Scarsellini et al., cit., p. 486-487; l'informatrice di San Sebastiano era Caterina Ferrari (1913-); la seconda delle strofe riportate ci è stata trasmessa da Andreino Tambornini di Salogni.

cadenzati¹³⁴²; in Francia questa disposizione è, insieme a quelle in cerchio, una delle principali coreografie tradizionali, ancora diffusa nelle danze bretoni e guascone. La farandola è praticata in Francia meridionale¹³⁴³, attualmente nel Nizzardo¹³⁴⁴ e come *farandùlo* dai ragazzi delle valli occitane cuneesi.

Una coreografia in catena aperta sembra essere quella ritratta nel Genovesato attorno al 1630 nel citato dipinto di Wael: uomini e donne alternati vi formano infatti una catena quasi circolare lungo la quale muovono dei passi, in qualche caso lanciando i piedi verso l'alto come in effetti avveniva nelle moresche della costa. A Genova si usava ballare la farandola attorno agli alberi del maggio e in séguito agli alberi della libertà che celebravano la proclamazione della Repubblica di Genova nel 1797, il che suggerisce che la danza si confondesse o coincidesse con la *carmagnola*¹³⁴⁵. Nelle Quattro Province tale disposizione sembra essersi in séguito persa, ma sopravvivono vaghi ricordi di una fila veloce e serpeggiante osservata alla metà del Novecento nelle campagne attorno a Bobbio¹³⁴⁶; se ne può forse ravvisare una traccia anche nel nome della *bissa*, una danza citata solo dal nostro testimone di inizio Ottocento a Bobbio, che potrebbe essere un'espressione adottata da un informatore dell'epoca per descrivere una danza meglio nota ai ricercatori con altri nomi:

La danza chiamata *forlana* viene dal Piacentino, così come la *bissa*. Per la *forlana* ci vuole ancor più vigore che per la *corrente*; ma la *bissa* è il *nec plus ultra*: per eseguirla bisogna essere giovani e robusti. Uomini e donne si prendono, si lasciano, si inseguono, si raggiungono, scappano volta per

1342 Guilcher, *Danse traditionnelle...*, cit., p. 131-150.

1343 Nell'Ottocento anche come danza dei coscritti (M.me Figuier, *Nouvelles languedociennes*, Hachette, Paris 1860, citata in J.-M. Guilcher, *Danse traditionnelle...*, cit., p. 262).

1344 In particolare nel paese alpino di Belvedere per la festa patronale di San Biagio (D'un pied sur l'autre, d'après "Ciamada nissarda" et Emmanuelle Olivier, in *Musique traditionnelle du Comté de Nice*, mtcn.free.fr, 2001-).

1345 Girolamo Rossi, *Glossario medioevale ligure*, Torino 1896, citato in Viarengo, *Siam venuti...*, cit., p. 108. Una simile confusione è nota per *carmagnola* vs. *quadriglia* attorno ai pali del maggio "intrecciati" con nastri in Italia centrale (ricerche di G.M. Gala).

1346 Losini (attribuito ad essa in quanto veloce il termine *curenta*), conv.

volta, e due a due.¹³⁴⁷

La vaga descrizione sembra ricordare danze di gruppo occitane o tresche emiliane. Ma nei dialetti locali *bissa* significa "serpente" ed era usato anche per descrivere una forma serpeggiante¹³⁴⁸, il che farebbe appunto pensare a una danza in lunghe catene. Viene alla mente la danza del serpente anch'essa rimasta nei giochi infantili tradizionali, in cui un numero sempre maggiore di bambini si attacca allungando la "coda del serpente" e formando così una lunga catena; un caso di evoluzione di una danza in lunga catena in gioco infantile chiamata "la codina della volpe" è stato effettivamente osservato in Bretagna¹³⁴⁹.

Danze pantomimiche

La danza nota nelle Quattro Province come povera donna appartiene alla famiglia delle danze pantomimiche, che a passi ballati alternano scene mimate con elementi di teatralità¹³⁵⁰. Nell'Appennino emiliano, una versione della danza saltata detta piva comprendeva una fase in cerchio seguita da scambi dai ballerini che "si scurlavano un po'" toccandosi con le spalle, in un clima divertito¹³⁵¹. Un autore

1347 *L'Hermite...*, cit., riferito in Carmen Artocchini, Anche i preti ballavano la "bissa", *Libertà lunedì*, 8: 1978, n. 18, p. 3.

1348 Infatti uno studio del 1736 per una strada prevede di scendere dalla cima del Giarolo a Pallavicino "voltando a bisca", cioè evidentemente a tornanti (memoriale genovese citato in Italo Cammarata, *Quando la storia passava di qui*, Guardamagna, Varzi 2011, p. 182).

1349 Jean-Michel Guilcher, *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Ecole pratiques des hautes études, Paris 1963, citato in Guilcher, *La danse traditionnelle...*, cit., p. 149. Cfr. "Questa è la danza del serpente | che viene giù dal monte | per ritrovare la sua coda | che ha perduto un dì. | Ma dimmi un po': | sei proprio tu | quel pezzettin del suo codin?" alché se l'interlocutore decide di rispondere "sì" si attacca alla catena allungandola. Si potrebbe speculare che il fatto che il serpente venga "giù dal monte" possa essere un ricordo della sopravvivenza di forme serie della danza nella provincia montana, solitamente più conservativa rispetto alla città in cui essa è relegata ai giochi infantili, così come per "far bisagna" occorrono "*chi dea muntagna*".

1350 Per una loro rassegna storica si può vedere Sachs, *Storia della danza*, cit.

1351 La vedeva suonare e ballare all'osteria di Croce Andreini all'inizio del Novecento Clementina Carini, che vi passava per recarsi a piedi da Groppovisdomo al mercato di Bettola, come ricordava sua figlia Jole Rossetti al nipote Riccardo Gandolfi. Simili danze si praticavano in zona al termine dei lavori agricoli.

piacentino descrive una coreografia per due coppie, con una parte in cui la donna sembra volersi far notare dall'uomo, seguita da un balletto:

Uno dei balli più antichi, che la tradizione ci ha tramandati e che ancora si ricorda tra vecchi e montanari è la "piva" che molto probabilmente è sorta con il 1600 e ha camminato attraverso diversi secoli mantenendosi nelle sue figurazioni, ligia alle sue origini.

La nomenclatura della danza caratteristica piacentina, non fa distinzione dal nome stesso della composizione musicale che l'alimenta. Segue il ritmo cadenzato e si fonde con esso. La "piva" viene solitamente ballata da due coppie di ballerini, che si pongono nel mezzo della sala. I due uomini a qualche distanza l'uno dall'altro, formano il pernio. Le ballerine girano a loro d'intorno. L'uomo segue il ritmo in cadenze, con movimento del corpo, delle anche, le mani sui fianchi, con gesti solenni or con il braccio destro, or col sinistro, sobriamente levati, e mantiene un atteggiamento solenne, padronale, da piccolo dominatore. La donna, gira intorno, sempre voltando la terga al ballerino; con le mani, distende graziosamente l'ampia sottana a far ronda, e con il capo riverso, sbircia, civettuola, l'uomo...

Il ritmo musicale accelera e si accelerano i passi; l'uomo segna tratto tratto con i piedi, il tempo: i ritmi incalzano nella loro monotonia quasi orientale, e allora la danza assume fremiti quasi travolgenti, fintanto che i ballerini brevemente si allacciano, le mani sulle spalle reciprocamente, saltellano rapidi, levando le gambe come in rincorsa e quindi con una ultima piroetta la ballerina, passa sotto il braccio alzato dell'uomo che si presenta davanti a lui [lei], che l'afferra alla vita e le fa fare un salto... finale!...

E questo avviene di solito simultaneamente fra le due coppie in gioco... Il ballo è grazioso e specialmente per la donna, se è abile ballerina, è pieno di risorse per le sue movenze biricchine e maliose. È una piccola, casta seduzione per la fermezza fiera dello uomo. Questa danza non si balla ormai più. Eppure ha avuto i suoi periodi di grande voga ed i suoi campioni.¹³⁵²

In Italia settentrionale sono documentati diversi generi di danza pantomimica, comprese le lavanderine a cui abbiamo accennato poc'anzi, il ballo dei gobbi della

1352 Aldo Ambrogio, Danze rusticali piacentine, *la Scure*, 15 gennaio 1928; cfr. id., *Piacenza nella tradizione*, La giovane montagna, Parma 1942, p. 19-20, che cita anche la *munfreina*; entrambi reperiti da Luca Magnani.

montagna emiliano-romagnola e toscana, documentato anche nell'Oltrepò collinare¹³⁵³, la messinscena danzata di un omicidio nelle valli bergamasche e quelle di vicende di morte apparente e resurrezione, che compaiono in molti carnevali e possono essere anche soggetto di giochi spontanei¹³⁵⁴. A queste ultime, insieme alla nostra povera donna, si possono ricondurre il ballo della morte di Taggia (IM)¹³⁵⁵, il ballo della vecchia e del vecchio di Blins nelle Alpi occitane, il *bal dul Trapula* in val Vigezzo (NO)¹³⁵⁶, il ballo del morto documentato in val Gandino (BG)¹³⁵⁷, la danza del becio e della becia in val Fèrsina (TN), il ballo dei ramai o calderai nell'Appennino parmense¹³⁵⁸, il ballo del baraben e lo scuciol dell'Appennino bolognese (particolarmente significativi perché anch'essi accompagnati da una musica apposita, come a Taggia e da noi)¹³⁵⁹, il ballo della Lucia o del morto dell'Appennino romagnolo¹³⁶⁰, così come la Schwerttanz tedesca e altre espressioni

1353 "Tre finti gobbi eseguivano un grottesco balletto accentuando nella seconda parte una serie di movenze ridicole, talvolta oscene, a ritmo con i fraseggi scanditi dai suonatori", su una melodia diffusa anche in Francia e Svezia probabilmente originata in una contraddanza diffusa a Parigi a fine Settecento, la *Fricassée*, quindi forse importata dalle compagnie di comici girovaghi (Citelli - Grasso, cit.).

1354 Placida Staro, Sorpresa e consonanza: la funzione della danza popolare, in Nori et al., cit., v. 1, p. 11-108.

1355 Nella pantomima di Taggia un uomo dalle movenze buffe che impersona il Carnevale finge di morire buttandosi a terra, ed altri ballerini gli si gettano addosso picchiandolo per accelerarne la morte; come nel caso della povera donna, al momento della morte la musica si fa cupa (Clara Gallini, Il "ballo della morte" della compagnia dei maddalenanti a Taggia, *Lares*, 26: 1960, 3, p. 153-163; Michele Cavenago - Romana Barbui, Il ballo della morte a Taggia, in Nori, v. 2, cit., p. 311-319 e DVD allegato; Medicina, conv.). Alan Lomax raccolse nella non lontana Baiardo (IM) la musica di un "perigordino per la morte del Carnevale" (rieseguito in Gruppo Ricerca Popolare, *Balla ghidan*, cit.), sul quale veniva però ballata una danza della stella e non una danza pantomimica; altri testimoni parlano di una polca in cui ci si sdraiava per terra, probabile residuo di altre forme oggi perdute (M. Cavenago, ricerche inedite). A Lérici (SP), come altrove, si celebrava un funerale del Carnevale che infine quando toccato nei genitali si risvegliava (Manicardi - Battistini, cit.).

1356 Giuliano Grasso, *L'ultima Matuzinà*, Comune di Malesco, Malesco 2002; Ferrari, *La povera donna*, cit.

1357 Biella, *Pia o baghèt*, cit.

1358 Osservato, con fasi simili alla povera donna, presso un gruppo di anziani che festeggiavano "l'ultimo mulattiere" in un'osteria di Cedogno (val d'Enza, PR) nell'estate del 2013 da Sara Iommi (conv.); notevole il fatto che i ballerini nell'eseguirlo si producano in smorfie dall'aspetto inquietante, probabilmente affini a quelle dell'analogo "ballo della piva" descritto sopra o a quello con lo stesso nome ricordato alla Trinità di Borla (val Stirone, PR: Gandolfi, conv.). Questa zona non è lontana dalle Quattro Province, con le quali in passato condivideva l'utilizzo di cornamuse della stessa famiglia (pive ovvero muse).

1359 Oreste Trebbi - Gaspare Ungarelli, *Costumanze e tradizioni del popolo bolognese*, Bologna 1932; Stefano Cammelli, Il carnevale di Castello di Serravalle e le sue danze, *Biblioteca teatrale*, 17: 1976; *Musiche e canti popolari dell'Emilia. Vol. 4*, disco 33 giri Albatros, libretto allegato a cura di Stefano Cammelli.

1360 Nino Massaroli, Antiche danze romagnole, in *Il folklore italiano*, 5: 1930, citato in Ferrari, *La povera donna*, cit.

tradizionali suditaliane, sarde e europee in genere.

Al tema della morte apparente si sovrappone però, nel nostro caso, quello del corteggiamento e del successivo atto sessuale, che a sua volta si ritrova in Trentino nella todeschina, ballata dalle coppie di novelli sposi all'inizio della festa di matrimonio e notevolmente affine a parti della povera donna, in quanto "consisteva in una serie di movimenti graziosi (forse una manfrina) fatti a piacere, ma a tempo di musica, dopo i quali la sposa fuggiva e lo sposo la inseguiva e le si avvicinava, ma senza mai raggiungerla"¹³⁶¹, e nell'Astigiano in un "correntone" ottocentesco:

la ballerina si staccò dal suo cavaliere, e continuò danzando a sfuggirlo, girando intorno al padiglione. Il "damo", un passo di polca a destra, un altro a sinistra, uno scambietto in mezzo, la seguiva; poi, atteggiandosi a preghiera, come per intenerirla, prillava e scambiettava un bel po' senza avanzare [...] Ma ad un tratto la musica cambia: il clarino affievolisce, si fa tenero, lancia dei gridolini sommessi, s'arrende, il "Pricche-Pracche" trionfa. E la donna s'arrende anch'essa; il cavaliere la raggiunge, le afferra le due mani e scambietta vivamente sopra l'uno e l'altro piede, sporgendosi e chinandosi a destra e a sinistra; e la dama, dal canto suo, non fa che evitare i piedi del ballerino che incalzano i suoi. Poi è l'uomo che si stacca, e sfugge la dama, e questa che l'insegue a tondo e, pudica nel volto, fa gesti che, per essere tradizionali, sono comportabili; nessuno pensa più al significato. Il clarino è insistente; il bombardino rantoleggia. Naturalmente alla fine il cavaliere si lascia raggiungere dalla dama. E tutti e due scambiettano insieme; così la "Correnta" è finita.¹³⁶²

Non è da escludere che nella danza attuale, considerata assai antica¹³⁶³, si siano riversati elementi provenienti da diverse danze pantomimiche, producendo in ogni caso una danza ricca di significati complessi: l'associazione fra amore e morte ricorre infatti in molte tradizioni appartenenti al periodo buio invernale che si conclude con il carnevale¹³⁶⁴.

1361 Cornoldi, cit., p. 364; cfr. Angelo De Gubernatis, *Storia comparata degli usi nuziali in Italia*, Treves, Milano 1869.

1362 Roberto Sacchetti, Il ballo sull'ia dopo il correntone a Montechiaro d'Asti, 1875, riportato da Rinaldo Doro in *Facebook*, 8 giugno 2016.

1363 E. Sala in *Povera donna*, cit.

1364 Comparazioni con danze analoghe e considerazioni interpretative sono svolte da P. Ferrari, *La povera*

Povera donna

La versione oggi più nota della povera donna è quella eseguita al termine del giro delle aie del Carnevale di Cegni, il pomeriggio del sabato grasso e poi nuovamente (per un'usanza iniziata nel Dopoguerra con spirito vagamente folcloristico) il pomeriggio del 16 agosto. La eseguono due ballerini esperti, attualmente entrambi uomini¹³⁶⁵, dei quali uno impersona il Brutto, vestito per il matrimonio con un'elegante giacca scura e cappello ornati però da carnevaleschi nastri colorati, e l'altro la *Povra Dona*, in grembiule, scarponi montanari e foulard, con gote rosse e rossetto buffamente contrastanti con barba e baffi. Qui i due personaggi sono inseriti nel complesso della rappresentazione teatrale di un matrimonio di montagna: la festa inizia con l'uscita della promessa sposa dalla propria casa insieme ai genitori e a due arlecchini, alché i suonatori eseguono due stranot provenienti dal repertorio dei veri matrimoni; la giovane è però riluttante e fugge a nascondersi, inseguita dall'intero paese che infine la trova nascosta in un letamaio e la conduce al matrimonio, celebrato da un personaggio vestito da prete¹³⁶⁶. Le ultime fasi sono oggi semplificate (la ricerca per il paese è di fatto un normale giro delle aie al séguito dei suonatori) ed eseguite soltanto nel Carnevale Bianco estivo.

La suonata che porta il nome del personaggio femminile inizia con un andamento in 2/4 non molto dissimile da quello delle monferrine, ma particolarmente cadenzato: all'attacco della musica i due personaggi cominciano a

donna, cit.; v. anche id., Il ballo della povera donna, *World music magazine*, 54, 2001, p. 10-14.

1365 Luciano Zanocco e Giorgio Carraro (La povera donna al Carnevale di Cegni, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/MnflGCGxE0 2011-); in precedenza Cristoforo Sala "Fino" e Rosa Buscaglia "di Pinolo" (Citelli, *Il carnevale di Cegni*, cit.; M. Buscaglia, cit.). La danza generalmente si svolge, in mezzo alla gente acclamante, d'inverno nel capannone della falegnameria Zanocco in mezzo agli ordinari materiali di lavoro, e d'estate in una piazza all'ingresso del paese. Fuori dal periodo di carnevale sono notevoli anche le interpretazioni di Valter Freddo di Casalnoceto e Teresa Guaraglia di Artana (Valter ci sa fare, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/zAeUdnzMfiw 2011-), di Livio Raddavero, di Claudio Cacco e Ilaria Demori (Tradizioni che continuano, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/7JgZOYRt6KQ 2010-). Sulle mascherate carnevalesche vedere il paragrafo [Le ricorrenze del calendario](#).

1366 A. Sala, intervista.

camminare a tempo con ampi movimenti, coi quali il Brutto tende ad avvicinarsi alla Povera Donna che però gli dà le spalle e se ne allontana, come per eludere il suo corteggiamento. Ad un tratto la musica ha una successione di impennate ed arresti di sapore teatrale, che corrispondono ad approcci sempre più vicini del Brutto che infine riesce ad abbracciare la moglie, ed entrambi tenendosi in questo modo si accucciano verso il suolo, suggerendo che l'amore si stia infine consumando. Quando sono più vicini a terra gli strumenti emettono una serie di note lunghe e lamentose, che producono un commento quasi da colonna sonora cinematografica. Queste parti musicali proverrebbero però da una musica *da morto* ossia anticamente impiegata in reali contesti funebri¹³⁶⁷ (con un passaggio di funzione riportato più volte nelle tradizioni europee), e quindi starebbero anche ad esprimere la desolazione del lutto, nell'interpretazione mortuaria della scena; e in effetti a Garbagna il ballerino si sdraiava a terra mentre la donna si disperava con gestualità luttuosa¹³⁶⁸. Improvvisamente il piffero riprende la ben più allegra melodia iniziale, i due ballerini saltano in piedi e iniziano un balletto uno di fronte all'altro analogo a quello delle gighe, come due compagni felici che si sono riuniti. La sequenza quindi riprende con i movimenti di corteggiamento, ed è in genere ripetuta complessivamente per due o tre volte.

Una versione piuttosto diversa, sia nello spirito che nella coreografia, è praticata seppur ormai raramente nei paesi dell'alta val Curone e della val Museglia, in particolare durante il carnevale che si sposta per le frazioni di Fabbrica dalla domenica al martedì grasso. In questo caso svariati ballerini, generalmente uomini ma senza regole fisse, cominciano a ballare per mano o abbracciandosi le spalle formando un piccolo girotondo – formazione che si osserva anche nella povera donna filmata a Giarolo nel 1968¹³⁶⁹; quindi si incrociano lateralmente dandosi il

1367 Ernesto Sala *il piffero di Cegni*, cit.; Paveto, conv.

1368 Testimonianza di Egidio Rovelli di Garbagna (1923-2000 c.), figlio del ballerino Giovanni, riportata in Scarsellini et al., cit., p. 477 e documentata con la danza in un video di Scarsellini nel 1986.

1369 *Povera donna*, cit., che comprende anche un'esecuzione di due uomini a Forotondo (cfr. il paragrafo [La](#)

braccio similmente alla catena della giga. Al sopraggiungere della parte lenta si stendono completamente a terra e simulano esplicitamente l'atto sessuale (scena che era eseguita anche a Gregassi), formando anche dei mucchi di più persone e suscitando così l'ilarità dei presenti. Dopodiché si rialzano mentre la musica riprende e ricomincia una fase ballata.

Facevan poi la povera donna, quella che si buttavano in terra – Danilo lo sai, no? che *e Penitein* lo fa ancora adesso – si buttano in terra, poi si alzava tutto in un colpo e saltano. Tutti insieme, c'era tutto... C'era due [uomini] che si buttavano in terra e facevano la povera donna, poi si alzavano di colpo e facevano di nuovo tutto attorno.¹³⁷⁰



Sergio Agosti e Ricardo Martínez travestiti da Cugini di Campagna eseguono per l'ilarità dei presenti una povera donna suonata da Danilo Carniglia e Elio Buscaglia, Costa Serra carnevale 2013 (foto di C. Gnoli)

scoperta delle Quattro Province).
1370 Bernini di Serra, cit.

Lui faceva questo passo che era simil-giga, con questo saltellino all'inizio eccetera... All'inizio erano in cerchio – io ero piccolina: me ne ricordo una lì in piazza a Carnevale: lui è andato al centro, e sai che poi la musica diventa tragica, quindi lui seguiva passo passo la musica fino ad andare per terra, e poi mi ricordo questo salto pazzesco che lui faceva quando riprendeva la musica, mi piaceva da matti... Era sdraiato, era solo lui. Mi ricordo lui che andava a terra straziato, anche rotolava, adesso non so se era ubriaco o come, e poi vumm!, da rotolato faceva questo balzo... Era una cosa molto scherzosa. A Garbagna invece il papà di Gianni delle Scabbie non è andato a terra, [si accucciava soltanto].¹³⁷¹

In questi casi è quindi evidente la rappresentazione amorosa in chiave scherzosa mentre non appare affatto l'aspetto funebre. Una possibile conciliazione dell'enigma (che non necessariamente rispecchia l'effettiva storia della danza) è stata fornita da un altro ballerino che la praticava, seguendo l'esempio di suo padre, a Garbagna nella vicina val Grue, dove oggi la pratica si è persa: il marito fingerebbe di morire per sottoporre la moglie a una prova di fedeltà, che ella supererebbe mostrandosi effettivamente disperata; durante la parte lenta infatti l'uomo deve oscillare lateralmente con il busto e la testa, segno di morte, e infine si lascia scivolare a terra, la donna tenta di rianimarlo, accenna a piangere e si cantano dei versi di lamento (non ricordati a Giarolo), il cui testo spiega anche il nome della danza:

*Oh povra dona,
l'ha pers il suo Tugniņ
oh che l'aveva csi di bzogna
per fà i tijariņ!*¹³⁷²

1371 Maura Forlino di Giarolo, conv. ricordando l'esecuzione di Teresio Forlino "Giotti" di Giarolo e facendone un interessante confronto con quella di Egidio Rovelli "Gidio" di Garbagna, di cui stiamo per parlare.

1372 "Oh povera donna | che ha perso il suo Antonino | di cui aveva tanto bisogno | per fare i tagliolini!"; Ernesto Sala, cit.; Scarsellini et al., cit.; Maria Luisa Semino "Iride" di Dernice col marito Alessio Gilardone di Fontanelle, intervista; Angiolini di Selva, cit. Altre versioni dicono "Povra dona, povra dona | che la pianza senza mari" (Freddo, cit.) o proseguono in italiano con "che l'era così caro, | ci voleva tanto ben" (A. Sala, intervista); in alta val Curone si cantava "Oh povra dona mēta l scusà, | se t'è n'è mia val a cumprà" ("mettiti il grembiule, se non ne hai vai a comprarlo") o anche "Povra dona senza l scusà | se t'a gb'l'ha nenta vat'l'a catà" ("vattelo a prendere"; A. Tambornini in Ferrari, La povera donna, cit. e conv.).

Nel momento in cui il marito rivela di non essere morto, i due coniugi si mettono a danzare per esprimere il loro amore che ha trovato una conferma dalla vicenda.

[I *miüzetta*] avevano i loro balli particolari, sì *a giga*. È difficile eh far la giga. Quando facevano la giga è dove le dico che era appena finita la guerra e ballavano sotto un portico – io ci son andata una volta sola perché ero sempre via, non ero a casa – che l'era *der Magneij*, Raggi, andare su per andare a Restegassi a sinistra c'era un portico; quella volta che ci sono andata io è incominciato poi a nevicare, un freddo boia perché non c'era il soffitto, ma comunque si ballava. E allora, questo che mi ricordo bene, c'era *Cicheij de Casseina* che era Forlino Francesco... Lui non ballava, creava: faceva ballare, comandava: "gira! *In pé tiiti, cruvaje!*" La *povra dona, che a ciameam a giga*, allora ballavano le donne ma anche gli uomini, però c'era un pezzo di musica che le donne si mettevano un po' [giù]; prima si coricavano in terra che io mi sembra un sogno lontano ma qui alla Selva – ma non le ragazze: le donne, già più mature si coricavano addirittura. Invece lì dove mi ricordo si mettevano giù così, con una fatica del diavolo: "*oh povra dona* – cantavano – *che l'gh'è mortu el so Tugneij | che gh'aviva csi di bzogna | da fare i tijarij!* Lalalla lall..." – in piedi immediatamente, poi ballavano poi tornavano – la giga proprio. [Queste parole le dicevano] quand'erano giù. Piangevano le donne, dovevano piangere, essere tristi. Invece poi arrivava la musica, si alzavano tutte, allora "Lalalla..." [accenna alla parte A della *Povera donna*]. E questo Cicchei: "*sü! Sü! Snistra! Dritta!*" comandava la povera donna. *E done magari gh'era dieze o duze, öttu...* Quand'erano coricate, non coricate, eran solo donne, quando si alzavano c'erano tutti gli uomini che le facevano ballare. Perché poi c'era ancora il pezzo dopo che ha fatto *i tijarij*, *ma mi me ricord no*. C'erano ancora un po' di parole di consolazione, insomma che ci sono altri uomini, per dire, che *se anch l'è mort Tugneij...* Sempre il Cicchein batteva le mani, mi sembra come da dire: su, allegria, la vita continua, oppure... Forse erano cose che aveva creato 'sto Cichein, io non lo so. Era *na monfreina, a monfreina. A monfreina i balea paregia*. A un certo punto *dovea fa sta povra dona...* *Se done*, come avessero *sinquant'ani*, allora per noi erano vecchi; cinquant'anni quando ci ero io non ero vecchia, ma allora. Mica le ragazze. C'era una della Selva che era un po' più giovane ma era una gran ballerina allora ci si metteva insieme anche lei, ma comunque erano non le ragazzine. Era molto difficile, perché non bisogna mettere i piedi davanti, bisogna mettere i piedi dietro, la giga. [Facevano questo passo all'indietro] quando si alzavano... Le parole le cantava Cichein, chiunque, chi voleva; qui alla Selva lo diceva un altro uomo. I suonatori erano in silenzio, sottovoce, piangevano: *è mortu Tugneij*. Una cosa stupida che avevano creato loro per fare questo

momento... Noi bambini che sapevamo eran le parole. "*A fam a munfrina*", magari si era dietro a giocare o che... Che poi mia mamma, non ballava, amava la musica ma non è che proprio fosse 'sta..., e diceva «ma che *roba stiipida che 'gh'l'aveva csi bzogna da fà i tijarin!*!», lo sa cosa sono? Le tagliatelle, col mattarello si facevano allora. Che poi la pasta i mariti! Adesso, ma una volta gli uomini non facevano... Erano parole inventate per andar bene in rima, però la gente rideva. Si faceva più d'autunno, d'inverno: d'estate c'era da lavorare, facevano magari una festa.¹³⁷³

Anche secondo altre ricerche la rappresentazione avrebbe compreso diverse fasi: saluto del marito, svenimento-languore con caduta a terra, donna sola che piange perché tradisce il marito, e atto sessuale¹³⁷⁴. Secondo il pifferaio Fiorentin invece il lutto sarebbe lamentato da una madre per la morte del figlio¹³⁷⁵.

Una terza situazione si verifica in val Borbera, dove la povera donna è interpretata, analogamente allo scuciol e al vitadoro bolognesi¹³⁷⁶, come un ballo di coppia formata da uomo e donna, che possono eseguire anche numerose coppie contemporaneamente, piuttosto che un'esibizione di pochi ballerini davanti a tutti gli altri presenti¹³⁷⁷. Così è tuttora praticata, nelle feste estive, dagli appassionati ballerini di Connio e dei paesi adiacenti, dove secondo alcuni sarebbe stata mutuata negli anni Ottanta da ballerini di Cegni¹³⁷⁸, e similmente è ricordata per Cantalupo in un'occasione in cui addirittura una cinquantina di coppie la ballarono condotte dal

1373 "La povera donna, che chiamavamo la *giga*... Oh povera donna | che le è morto il suo Antonino | di cui aveva così bisogno | per fare i tagliolini... Ce n'erano dieci o dodici, otto... La monferrina la ballavano così... Facciamo la monferrina..." (Angiolini, cit.).

1374 Ricerche svolte negli anni Quaranta-Cinquanta da una maestra elementare di Mongiardino, assegnata ad altre località della media val Borbera e stimolata da una citazione della danza in un tema di un alunno; riferito da Gugliemone, conv.

1375 Testimonianza di Carmelina Azzaretti, figlia di Fiorentino, in Aurelio Citelli - Giuliano Grasso, *La tradizione del piffero nella montagna pavese*, in Leydi et al., *Pavia...*, cit., p. 391-439, che ricorda i versi "*Oh i me dü sod | o povra dona, | è morto 'l me Tognin | che gh'l'ava csi de bzogna* (oh i miei due soldi, oh povera donna, è morto il mio Antonino di cui avevo così bisogno)".

1376 Staro, *Note...*, cit.

1377 Tuttavia si ricorda che Mario Lovotti la eseguiva travestito da donna con un fazzoletto in testa, in coppia con un altro uomo, evidentemente in un contesto più teatrale (Carlo Pianzola di San Nazzaro, nipote del Lovotti, conv.).

1378 In occasione del citato incontro organizzato dai ricercatori a Cabella Ligure, al quale furono presenti sia Cristoforo Sala di Cegni che svariati ballerini del Connio, e dove Ernesto Sala l'avrebbe illustrata a questi ultimi (M. Guerrini, conv.).

clarinetista e pifferaio cosolano Giovanni Burrone¹³⁷⁹.

In questa versione la danza comincia con le coppie che ballano abbracciate con il passo a saltini¹³⁸⁰, quindi si staccano e cominciano a oscillare fronteggiandosi con le braccia aperte, per poi accucciarsi e simulare un casto abbraccio. Alla ripresa della musica si esegue un balletto saltato, ed è interessante che sia uso eseguirlo la prima volta con saltelli affini a quelli della giga, ma la seconda volta divaricando e riunendo più volte le gambe: elemento che richiama il rigor mortis rappresentato anche in altre occasioni dai ballerini stesi a terra che slanciano una gamba rigida.



Danza della povera donna, fase del corteggiamento, eseguita da Livio Raddavero di Piuzzo e Ilenia Demori di Genova; al piffero Roberto Ferrari, alla fisarmonica Fabio Paveto, attorniti dagli altri suonatori Luigi Masanta, Marion Reinhard, Ettore Losini, Riccardo Sgorbini, Fontanarossa luglio 2011 (foto di C. Gnoli)

1379 Mario Negro di Cosola, fisarmonicista che nell'occasione accompagnava Burrone, intervista.

1380 G. Guerrini (intervista) afferma che secondo Ernesto Sala questa coreografia iniziale sarebbe stata più filologica di quella poi instauratasi a Cegni, e che lo stesso Cristoforo Sala la eseguiva ancora così.

Si trovano infine testimonianze di un *bal da povra dona* perfino nella bassa val Curone: è ricordato a Volpedo prima della Seconda guerra mondiale come un ballo scherzoso, e non di esibizione, eseguito in qualche cascina o in occasione di feste in casa, in particolare presso la famiglia dei magnani Pietro e Giovanni Rivacambrino ed altri anziani; avrebbe compreso un momento di rovesciamento all'indietro delle ragazze che ne faceva sollevare un poco le lunghe gonne, ragion per cui i ragazzi ne incoraggiavano l'esecuzione¹³⁸¹. Un testimone ritiene che la musica fosse stata "inventata"¹³⁸² dal locale fisarmonicista Mario Fanfaroni "*u Nubléi*", che in effetti frequentava l'alta valle dove potrebbe averla appresa; peraltro i contatti con i paesi alti potevano provenire anche, all'inverso, dai passaggi per Volpedo dei *müzzëtta* (probabilmente come si è visto Carlon e Carlaja, diretti verso Tortona), e già in precedenza il volpedese Matteo Traversa "*Matléi*" potrebbe averlo suonato alla fisarmonica.

Questi cenni a balli collettivi e feste casalinghe ci suggeriscono che la povera donna fosse sì una danza pantomimica, ma non necessariamente di pubblica rappresentazione in speciali occasioni calendariali; in effetti i balli pantomimici attestati nella Bergamasca si praticavano al termine di veglie in una stalla, situazioni a cui partecipavano quasi esclusivamente gli uomini, che usavano riunirsi a casa di qualcuno nelle lunghe sere invernali del periodo tra Ognissanti e Carnevale, quando la neve impediva qualsiasi attività utile sul terreno. Situazioni analoghe dovevano verificarsi nelle nostre valli, e aiutano a comprendere l'uso di ballare la povera donna fra uomini e spesso, ma non esclusivamente, in occasione del carnevale:

La povera donna la facevano in un momento che la gente erano un po' ubriachi. Due uomini, quello che fanno a Cegni. Un po' sempre, non penso che sia una cosa da Carnevale, perché allora Carnevale non era un

1381 M. Lugano, conv.; Teresio Rivacambrino, figlio di Pietro, cit; Berillio, conv.

1382 La presunta invenzione dei brani veniva attribuita anche ad altri suonatori, come un fisarmonicista di Caldirola accreditato di "C'era un *babio sul russé* | che cercava *pià mujé*, | amore amore amor..." (Fittabile, cit.) che in realtà è una diffusa canzone popolare.

Carnevale come adesso; adesso è uno spettacolo... Allora era come quella lì, "*Baccicij vatten a cà*": c'era gli uomini allora che andavano via da casa e stavano via tre giorni... Erano grandi lavoratori, ma come adesso, c'è della gente che gli piaceva il ballo, andavano da un paese all'altro, poi magari stavano lì due o tre giorni.¹³⁸³

In effetti a Bruggi la povera donna è ricordata non solo a carnevale ma in qualsiasi occasione in cui suonasse il piffero, come la festa patronale di San Rocco che cade in piena estate, e comprendeva la partecipazione delle donne¹³⁸⁴. Era ampiamente praticata anche in paesi vicini quali Montecaprarò¹³⁸⁵, Caldirola, Garadassi¹³⁸⁶, Giarolo, Lubbia, Gremiasco, Selva¹³⁸⁷, Dernice, Pej¹³⁸⁸. Anche nella media val Borbera, come a Zebedassi, San Nazzaro¹³⁸⁹ e Borghetto, poteva venir eseguita in qualsiasi occasione di festa durante l'anno, e prevedeva l'accucciamento senza arrivare fino a terra; in alta valle, oltre che al Connio¹³⁹⁰, è ricordata a Dova Inferiore¹³⁹¹, Daglio e Cosola, in quest'ultimo paese con tre uomini di cui uno vestito da donna. Il nucleo dell'areale sembra dunque il versante alessandrino comprese le medie valli, mentre era poco o per nulla praticata a Colleri nonostante il locale Giulitti l'avesse in repertorio¹³⁹², conosciuta a Zavattarello e Perducco dove potrebbe essere stata promossa da Carlon, e apparentemente assente in tutta la val Trebbia (già da Bogli e Bertone) e nel Genovesato.

1383 G. Tamburelli, cit.

1384 *Guida di Tortona e del Tortonese*, Pro Iulia Dertona-EDO, Tortona-Voghera, 2005, p. 363; ballerini di povera donna erano qui Ferdinando Tamburelli e Teresa Brignoli, come testimoniato da A. Tamburelli in Ferrari, *La povera donna*, cit. Secondo la sorella di Andrea, invece, a Bruggi questa danza non era in uso.

1385 Giovanni Dallochio di Montecaprarò (1935-2013), intervista.

1386 In un video del 1979, in occasione di una festa di matrimonio in un ristorante, la ballano brevemente in modo approssimativo due uomini al suono del piffero di Innocente Lerta "Centi" (*Oltrepo: le immagini ritrovate*, DVD, ACB, 2007).

1387 Angiolini, cit.

1388 Dove la ballava Giuseppe Tambussi "Pino" (Caterina Tambussi di Pej, 1931-, figlia di Pino, intervista).

1389 Dove la eseguivano Mario Lovotti, padre dell'oste Bruno Pianzola, e un altro uomo, travestiti con un fazzoletto e altro (Bice Demaestri di Volpedo, conv.; C. Pianzola, conv.).

1390 Dove però a metà Novecento non era praticata (Maria Guerrini, intervista) e sarebbe entrata o rientrata nell'uso per stimolazione di Ernesto Sala e degli incontri degli anni Ottanta coi ballerini di Cegni combinati dai ricercatori della Regione Lombardia (G. Guerrini - M. Guerrini, conv.).

1391 Ballata da Serafino Bava e Adelaide Aragone (testimonianza di Giovanni Franco in Ferrari, *La povera donna*, cit.).

1392 G. Tagliani - D. Tagliani, conv.

Coreografie in coppia chiusa

A partire dall'inizio dell'Ottocento, anche attraverso i soldati napoleonici allora presenti in Italia, hanno cominciato a diffondersi in Italia settentrionale anche nuove danze provenienti dall'Europa centrale. Rispetto alle tradizionali danze "staccate", nelle quali uomini e donne pur fronteggiandosi si toccavano praticamente solo attraverso le mani, eseguendo passi saltati, quelle nuove apparivano rivoluzionarie in quanto prevedevano che uomo e donna si tenessero abbracciati, e restando così eseguissero in coppia l'intera danza. Una posizione di maggiore intimità che inizialmente suscitava scandalo ed indignazione da parte del pubblico, sia nei confronti di quei ballerini che degli stessi suonatori che ne favorivano l'esecuzione eseguendo quelle melodie.

Le nuove danze in coppia chiusa, tuttavia, rappresentavano bene lo spirito di apertura e innovazione dell'epoca, e la loro diffusione fu graduale ma inarrestabile. Essa si affermò dapprima in pianura, dove pure erano praticate le danze staccate come è attestato per il territorio reggiano¹³⁹³, e dove sorsero scuole di ballo a partire dalle grandi città, tra le quali le più influenti rispetto al nostro territorio erano come sempre Milano e Genova, frequentate anche dai pifferai.

Oggi però, l'irresistibile influsso dei nuovi tempi ha fatto perdere terreno alle vecchie danze villeresche, le quali solo nella plaga montana sono tenute ancora in onore.¹³⁹⁴

Per penetrare fino alle alte valli appenniniche le danze di coppia avrebbero impiegato altri decenni, giungendo così nelle Quattro Province verso il finire dell'Ottocento. Lo documenta la fotografia del 1898 di ballerini, forse saliti da Genova, che danzano in coppia chiusa presso il rifugio sul monte Antola.

1393 Remo Melloni, conferenza del 27 gennaio 2007 riferita in *Il ballo antico e il liscio...*, cit.; qualche suonata da ballo antico fu eseguita nella pianura emiliana dal trio "Bottai" di Fabbrico fino all'inizio degli anni Ottanta.

1394 Trebbi - Ungarelli, *Costumanze e tradizioni bolognesi*, cit.

L'affermazione progressiva delle danze in coppia chiusa porta, almeno in molti paesi, alla parallela recessione di quelle più antiche: a Santa Maria di Bobbio un ballerino nato nel 1901 e un suo compaesano rimasero gli unici capaci di ballare la giga, osservati con curiosità dal resto degli abitanti¹³⁹⁵.

Le coppie sono dunque formate tipicamente da un uomo e una donna, anche se in mancanza di ballerini dei due sessi in numero uguale non è raro vedere coppie formate da due donne, o in qualche situazione tradizionale anche da due uomini.

Tra le danze ottocentesche in coppia chiusa, curiosamente assente nelle Quattro Province e nel repertorio dei pifferai è lo scotis, nato in Germania e diffusosi, sia da questo paese che dalla Francia, a molti repertori del folk europeo e dell'Italia settentrionale (*scottisch*). Già nella vicina pianura alessandrina, a Valenza, ne è però stato trovato un manoscritto anonimo¹³⁹⁶.

Polca a saltini

Il caso per noi più interessante è invece quello della polca (in dialetto locale, e norditaliano in genere, *a pulcra*). Questa danza, il cui nome richiama la Polonia, ha origini a livello popolare in Boemia, si è diffusa a metà dell'Ottocento a Vienna e Parigi e in séguito, anche attraverso i lavoratori migranti, in tutta Europa¹³⁹⁷. Il suo tempo in 2/4, infatti, si presta per essere ballato anche con l'antico passo saltato in tempo pari che già caratterizzava le gige.

Occorre precisare che non tutti gli abitanti delle Quattro Province hanno eseguito o eseguono le polche con questo passo saltato. Alcuni infatti adottano il modello one step, passeggiando semplicemente e limitandosi ad accentuare il primo tempo con un piegamento sulle ginocchia, che spesso si trasforma nel passo liscio

1395 Pietro Giovanni Mela "Gianu" (Mela, suo nipote, conv.).

1396 Marchelli, conv.

1397 Ad esempio a Brosso nel Canavese (TO) una *Polca di Baggin* sarebbe stata introdotta in paese insieme alla prima bicicletta nel 1906, dall'omonimo paesano di ritorno da un periodo di emigrazione per lavoro (Amerigo Vigliermo, conv.).

tout court diffuso in pianura; altri praticano una forma di galop, con il primo passo in avanti, il secondo che chiude e il terzo nuovamente in avanti¹³⁹⁸.

La polca, secondo il ballerino che c'ha voglia di farla ballare: c'è i ballerini che la ballano liscia, c'è quelli che la imparano a ballare tutta a salti, ci son tanti modi. Col nonno [mio marito, saltavo] sì perché è bravo a ballare a saltini. Anche la polca con la fisarmonica è uguale come quella lì: secondo come si vuole ballare.¹³⁹⁹

L'interpretazione più significativa e caratteristica è comunque quella chiamata localmente *a saltini*¹⁴⁰⁰, in cui il primo tempo viene accentuato eseguendo il piegamento di un ginocchio, seguito nel tempo successivo, anziché dal saltello o dall'ingassatura come avverrebbe in una monferrina, da altri due passi di durata dimezzata. Si tratta in pratica degli stessi passi della variante laterale del passo saltato, che però anziché di lato vengono ora eseguiti procedendo in avanti, nel caso dell'uomo, o all'indietro, nel caso della donna a lui abbracciata. Nello stile tradizionale il saltello generato in questo modo è perlopiù soltanto accennato, venendo eseguito in modo più vistoso e aereo solo da alcuni ballerini, e specialmente negli ambienti del ballo folk; alcuni anziani del Bobbiese non saltellavano affatto, limitandosi a tenere il tempo con l'accento forte all'inizio¹⁴⁰¹.

Come in tutte le danze praticate nel liscio, l'uomo avanza inserendo la propria gamba destra in mezzo alle gambe della donna. Il braccio destro dell'uomo tiene la donna dietro la schiena, potendo così frenarla o lasciarla andare a seconda dell'affollamento dei ballerini circostanti, che la donna non vede in quanto sta procedendo all'indietro; mentre il braccio sinistro è esteso lateralmente tenendo per mano la mano destra della donna. La donna appoggia invece il proprio braccio sinistro sulla spalla o sull'omero del compagno, a seconda della statura relativa. I due

1398 Scarsellini et al., cit.

1399 Bernini, cit.

1400 Anche da anziani, come il citato G. Bruni di Perducco.

1401 Losini, conv. In questa zona era in uso nel Novecento una distinzione fra "marcette" e polche vere e proprie.

ballerini formano in questo modo un'unità compatta che si muove solidalmente, in base soprattutto alla guida dell'uomo che procedendo in avanti può vedere quale spazio si apre in quella direzione. Alcuni ballerini tradizionali adottano peraltro una presa meno ravvicinata e più rispettosa, con entrambe le braccia dell'uomo che tengono davanti a sé quelle della donna¹⁴⁰².

A questo passo-base, come nel caso delle gighe, esistono varianti, praticate perlopiù su iniziativa dell'uomo: lo spostamento dell'uomo con entrambe le gambe al lato sinistro della donna, talvolta alternato con lo stesso movimento sulla destra; la variazione di ritmo che per due battute sostituisce ai passi brevi un singolo passo lungo; lo spostamento del piede libero a dare calcetti all'indietro; il battere forte sul terreno con i due piedi uniti. La libera combinazione di tutti questi elementi da parte di una coppia di ballerini particolarmente abili può rendere anche la polca a saltini un'esibizione spettacolare¹⁴⁰³. Nel Genovesato, compreso l'immediato entroterra della città, era uso che queste esecuzioni acrobatiche fossero eseguite da una coppia di uomini, mentre per le donne la polca era considerata sconveniente¹⁴⁰⁴.

Caratteristica delle danze di coppia è la frequenza delle giravolte. Le più comuni e facili da eseguire sono quelle verso destra rispetto alla direzione di marcia: queste vengono iniziate dall'uomo girando il proprio piede destro, tra quelli della donna, verso destra, e spingendola contemporaneamente in quella direzione con il braccio aperto; con i due successivi passi brevi la coppia dovrebbe ritrovarsi girata di 180 gradi, per poi ritornare nella posizione originaria mediante i tre passi successivi. La donna segue all'inverso i passi dell'uomo, trovandosi a dover compiere una distanza maggiore di lui in quanto si trova all'esterno del cerchio formato con la giravolta. L'inverso succede con la più impegnativa giravolta a sinistra, iniziata dall'uomo avanzando il piede verso sinistra e tirando leggermente all'indietro con il

1402 Come Livio Raddavero di Piuzzo.

1403 Come evidente in Lino e Giovanni Fraguglia, *usi eseguire in coppia a Propata a fine Novecento la polca*, in un'interpretazione particolarmente aerea documentata in un film inedito di Valerio Freggiaro.

1404 Pilu, conv.

braccio esteso. I ballerini abili possono compiere numerose giravolte di seguito, a destra oppure a sinistra, senza perdere il controllo della propria direzione generale né dell'equilibrio verticale.

Procedendo linearmente o con varie giravolte, la coppia si sposta attraverso lo spazio del ballo percorrendolo generalmente in senso antiorario, convenzione che favorisce il procedere ordinato di tutte le coppie specialmente quando il ballo sia affollato.

La polca a saltini appare dunque nelle Quattro Province come una appropriazione della nuova danza di coppia adattandola al preesistente sostrato delle gighe con passi saltati, che gli abitanti sentivano come il proprio normale modo di ballare:

I balli francesi hanno invaso e si sono imposti ovunque. Anche i nostri contadini li hanno imparati e ci si divertono. "*Vrumm un valzer!*", "*No, una pulcra!*", "*Mej 'l schetti*", "*Una mazulcra!*".

Ma i vecchietti mantengono anche per questi balli importati, il loro modo caratteristico di ballarli. Eccoli infatti là, in una rustica casa di campagna in festa,

*... 'l prim ballettu
l'è dla nonna e 'l so vecciettu...*

E i due vecchietti soli, in mezzo alla stanza, con le mani reciprocamente sulle spalle, aprono la danza,

*i lm'ag càssan di saltein,
i lm'ag dann di pirlunein,
lur i pé j a leva abbotta
che la terra a par cla scotta...
e po' is vann a sed attac
tuttadii balurd cme i ratt...*¹⁴⁰⁵

Un processo simile sembra essere avvenuto nei territori un tempo controllati dalla

1405 Ambrogio, cit. Non è chiaro se i versi citati provengano da filastrocche della zona o da dove altro. Notevole il riferimento alla presa sulle spalle anziché abbracciata, ancora praticata da qualche anziano delle Quattro Province; la descrizione potrebbe attagliarsi a qualche nostra festa contemporanea, salvo che qui i vecchi sarebbero ritrosi e ballerebbero solo dopo molte insistenze, non certo in apertura del ballo. *Schetti* corrisponde forse a scottish?

repubblica di Venezia con la *pulcha saltata* dell'Agordino (BL) e la *vece* del Comelico (BL) ancora in uso¹⁴⁰⁶, la *manfrina polaca* documentata nel Polesine¹⁴⁰⁷, le danze di coppia testimoniate nelle bresciane valli Trompia e Sabbia¹⁴⁰⁸, nonché il ballo dei lacché di Benedello (MO)¹⁴⁰⁹ e forse il *salim* in Istria¹⁴¹⁰, anche se oggi molte di esse sono quasi scomparse. L'utilizzo del passo saltato in danze a coppia aperta e a coppia chiusa potrebbe cioè essere stato mutuato da precedenti coreografie di gruppo, forse anche in una fase anteriore alla diffusione italiana di polche e valzer "lisci"¹⁴¹¹.

Anche nel nostro territorio questa danza ha del resto assunto vari nomi, come quello di *büzalija* (ossia "quella di Busalla", grosso centro dell'entroterra in valle Scrivia), con cui era noto in passato nelle sale da ballo di Genova¹⁴¹² e forse verso la val Borbera, *bargaggina*¹⁴¹³ ("quella di Bargagli", nell'alta val Bisagno, dove le danze antiche dovevano essere diffuse), o *cabelija* ("quella di Cabella")¹⁴¹⁴; mentre a Zebedassi nella media val Borbera è ricordata come "*pulcra*, quella che salta un po'"¹⁴¹⁵, a Cosola come *ala teja*¹⁴¹⁶, e a Propata era descritta come il ballare *al'antiga*:

1406 Paolo Coluzzi, Le danze tradizionali venete, *Folk bulletin*, 16: 2006, n. 224, p. 17; Maria Renata Zaramella, Comelico Superiore (Belluno): diario di una ricerca, in *Viaggio nella danza popolare in Italia. Itinerari di ricerca del Centro Nord*, cit., p. 70-85; Baccarin, cit. Un incontro di confronto fra polca delle Quattro Province e del Comelico è stato organizzato per l'associazione Stivale che Balla da M. Cavenago e R. Barbui con Attilio Baccarin e Arianna Rossetto a Linate (MI) il 20 dicembre 2015.

1407 Cornoldi, cit.; Michela Bortolato - Dario Fiorin, Riflessioni su un'esperienza di ricerca nel basso Agordino, *Choreola*, 9: 1999, n. 21, p. 72-77.

1408 Pelizzari-Staro, cit. Un passo saltato con accento sul primo tempo e incrocio davanti, seppur differente da quello delle Quattro Province, si può osservare tuttora nelle danze del Carnevale di Bagolino e Ponte Caffaro.

1409 Giuliano Biolghini - Giampaolo Borghi, Il carnevale di Benedello, *Il cantastorie*, 46: 2008, 3a s., n. 74.

1410 Dlačić - Badurina, cit., p. 28.

1411 "Dalla metà del XIX secolo i protagonisti del Grand Tour in Italia testimoniano anche per la zona del lago di Garda la pratica del ballo in osteria, dove è già presente il ballo a coppia chiusa, quel ballo che, con il nome di Polka, per le popolazioni locali *Pulcra*, appare diffuso in tutta la zona collinare e in pianura. Questa danza assume tali forme e varianti da porre interrogativi sull'origine autoctona o per lo meno di antica importazione della forma detta Pulcra, accanto alla Monfrina, piuttosto che sulla derivazione dalla più nota Polka, certamente giunta con le migrazioni dell'era industriale" (Pelizzari - Staro, cit., p. 210).

1412 Valla, conv.

1413 A Bertone (Molinelli, cit.).

1414 Paveto, conv.

1415 Boccardo, cit.

1416 Termine dal significato non ricordato, usato per distinguere il modo saltato di ballare la polca rispetto a quello liscio (Mafalda Negro, cit.; Clemente Negro, conv.); si potrebbe ipotizzare un'equivalenza con

Quando eravamo bambini a carnevale... si faceva già la giga, magari *a l'éa a biizalina, cume ghe diga en Carrega, Cabèlla*, perché ci assomiglia, però loro la facevano, mi ricordo i vecchi, facevano la giga. La facevano quattrosei, un affare del genere. Ben fatta è dura eh; l'ho fatta anch'io... Carnevale casa per casa, tutti mascherati, si ballava con Dario, che lo chiamavano "Culin"... sai perché lo chiamavano Culin? Te lo dico io: perché aveva il collo molto piccolo...¹⁴¹⁷

La bargaggina era un ballo come un saltarello, tipo saltarello, come una polcra ma ballata un po' a saltetti. In coppia... La bargaggina era un passo che somigliava alla polcra, ma un po' più fatta a saltetti; [invece nella polca] si andava lisci lisci, si girava un po', qualche volta si divide un po' la coppia, secondo le canzoni che è, si cambia la ballerina magari, d'accordo però di fare tutto questo, ma in genere poco. Se no i pinferi come roba di tanghi non ne suonano. Suonano tutta roba antica, paesana...¹⁴¹⁸

Un'ulteriore traccia del passaggio dalle coreografie di gruppo (in cui si incrociava perlopiù restando sul posto, come avviene in un'alessandrina o una giga a quattro) a quelle di coppia (in cui si incrociava spostandosi, movimento più difficile che tende quindi a perdersi) sono le varianti parzialmente incrociate del passo di polca ancora sporadicamente praticate in alta val Borbera, già menzionate trattando del passo saltato.

La stessa transizione si può osservare nel repertorio stesso delle polche odierne, di cui le più antiche hanno andamenti che ricordano chiaramente quelli delle monferrine: evidentemente alcuni pifferai che conoscevano tali suonate, per soddisfare ballerini che ormai conoscevano solo le danze di coppia, hanno finito per adattarle a polche trasformandone la struttura ABB, che corrispondeva a due diverse parti coreutiche, nell'ABAB che caratterizza le polche, in cui le due parti hanno solo

l'espressione *polca all'antica* adottata con questo significato a Connio e Propata.

1417 Lino Fraguaglia di Propata, conv. Da notare che in questo caso la polca a saltini era eseguita con la sola fisarmonica, essendo ormai scomparsi nella zona i pifferai. Il fisarmonicista Dario Barbieri "Culin" in realtà dovette derivare il suo soprannome dal padre Nicola, il fisarmonicista compagno del "Pinolu".

1418 Molinelli di Bertone, cit.

la funzione di variazioni musicali ma sono ballate in modo indistinto dai ballerini. Abbiamo effettivamente testimonianza di monferrine ballate ormai solo come polche nella media val Trebbia attorno agli anni Settanta, dove pure erano eseguite da valenti pifferai come Giovanni e Luigi Agnelli. Anche oggi d'altronde alcune feste in cui sia minore la presenza di ballerini conoscitori della tradizione, specialmente sui versanti piacentini, possono consistere quasi esclusivamente in danze di coppia.

Trascrizione della Marcia di Giulitti eseguita da Ettore Losini nel video I maestri di Bani. Questo brano presenta un'anomalia metrica: è un polca (quindi in due movimenti) con la terza battuta in tre movimenti. La struttura AABB viene ripetuta due volte, come da ritornello scritto; nella trascrizione sono stati riportati solo il primo giro e il finale. Per ulteriori partiture di brani da piffero rimandiamo a Mauro Balma, La musica del piffero pavese, in Leydi et al., cit., p. 405-440.

Nel Genovesato, come si è accennato, era uso verso la fine del Novecento eseguire polche saltate piuttosto acrobatiche e ricche di variazioni; ne sono testimonianza le esecuzioni di Lino e Giovanni Fraguglia di Propata, con salti vistosi e a tratti appoggio di entrambi i piedi seguito da un incrocio dietro spostandosi lateralmente.

Le suonate a tempo di polca avevano una diffusione piuttosto ampia attraverso tutti i nostri monti. Per esempio, quella tuttora presente nel repertorio dei pifferai di val Staffora e Curone dove è associata alle parole

Io son Ginello
e tu sei barbiera:
andiam girando
l'Italia intera

era conosciuta anche a Co' di Verzi, al capo opposto delle Quattro Province, da un uomo che viveva risticamente di bracconaggio, e quando riusciva a procurarsi una lepre da vendere festeggiava suonandola col suo piffero davanti allo specchio!¹⁴¹⁹ Anche altre polche hanno associati alcuni versi o intere canzoni in tempo di 2/4, come le seguenti:

*Mi son cul giuvanein
ch'u pianta i ravavein
al ciar da liina.
La liina l'è za spiüntaa,
ravavein j ö za piantà,
mi vo mariémi.
Mi son cul Giacù Truz
ch'a l'era al to muruz
quand t'eri giuna.
La liina l'è tramuntaa,
marié mi son marià,
mi vo mariémi.¹⁴²⁰*

1419 L'uomo, di nome Vittorio e cognome forse Cavagnaro, nato alla fine dell'Ottocento, si macchiò in una lite di un grave reato e venne detenuto in manicomio criminale, per morire poi attorno al 1970 (E. Garbarino, cit.).

1420 "Io sono quel ragazzo | che pianta i rapanelli | al chiaro di luna. | La luna è già spuntata, | i rapanelli li

Ed ho girato tutta l'Italia,
ed il Piemonte, la Lombardia
ma una morosa come la mia
sarà difficile da ritrovar...

*Cara la mé Ciciotta
veni int'al let cb'al fioca,
e tira sù la soca
e mustra u sutaniy!*

*Teresina del Grupal
vegni ché, farem un bal...*

I Turchi con coraggio son scappati, trallalà
e noi con gran coraggio siam rimasti, eccoci qua...

*Sun pasà d'in cà del Moro:
gh'era l'aliim cb'u feva 'l füm.
Ohi Gnola
pissa intra tola...*

Mazurca

La stessa postura della coppia di ballerini descritta per la polca è adottata per la mazurca e il valzer.

La mazurca ha origini popolari cinquecentesche nella regione polacca della Mazuria, e per effetto delle dinamiche politiche dopo la metà dell'Ottocento si diffuse in tutta Europa insieme alla polca, al galop e alla varsoviense, di cui si trovano riscontri in svariate danze italiane. Rispetto alle origini polacche, ha subito una forte evoluzione in Francia, attraverso cui è arrivata da noi.

ho già piantati, | io vado a sposarmi. | Io sono quel Giacu Trus | che era il tuo moroso | quand'eri
giovane. | La luna è tramontata, | sposato mi sono sposato, | io vado a sposarmi." (R. Ferrari - Masanta,
conv.)

A differenza della polca, in mazurca e valzer il tempo è dispari: ogni battuta prevede tre passi di uguale durata. Non vi si è quindi trasferito, se non in misura minima, il piegamento caratteristico della polca a saltini, e l'esecuzione rimane molto simile a quella del ballo liscio diffusosi nella pianura emiliano-romagnola. L'uomo inizia normalmente avanzando il piede sinistro, e quindi la donna con il destro corrispondente.

Un'esecuzione diffusa tra gli anziani delle Quattro Province vede un primo passo lungo, un secondo passo che riporta i piedi vicini e un terzo appena accennato che mantiene il ballerino quasi sul posto¹⁴²¹. L'andamento della danza è caratterizzato da arresti e ripartenze che possono essere più o meno accentuati; in generale, la versione montanara ballata sul piffero ha movimenti più marcati di quella diffusa per il liscio, con un accenno del piegamento verso il basso che si osserva in modo più evidente nella polca, che conferisce comunque alla danza un andamento cadenzato; per qualcuno tale ondulazione andrebbe alternata a passi lisci.

Il repertorio di mazurche in uso nelle Quattro Province è relativamente ridotto rispetto a quello di polche e valzer. Alcune vengono eseguite dai pifferai lasciando tra una strofa e l'altra una pausa, occupata da quattro tempi suonati solo dalla fisarmonica; in questa fase i ballerini possono cambiare il tempo eseguendo quattro semplici passettini di avanzamento, per poi arrestarsi e ripartire. Fra le più eseguite sono quelle associate a questi versi:

Lena, mia cara Lena
s'innamorò di Ambrogio:
subito la prima sera
la catena e l'orologio...

*Varda inta meizra:
gh'è ninte d'michette,
strinze e büsecche...*¹⁴²²

1421 Scarsellini et al., cit.

1422 "Guarda nella cassapanca: | non ci sono pagnotte, | stringi la pancia..." (A. Tambornini, conv.).

Guarda qui con quattro soldi
quanta roba che si piglia:
prenderemo madre e figlia
e la serva sul sofà...

In tempi recentissimi, in aggiunta alle mazurche consuete, sta entrando nell'uso di gruppi di giovani ballerini la mazurca francese mutuata dal ballo folk, eseguita con la sospensione di un piede per un tempo al termine di ogni serie di passi.

Valzer

Il valzer è estremamente diffuso e ampiamente presente nel repertorio dei pifferai, essendo d'altronde anche il tempo di diverse ballate da cantastorie, molto eseguite anche per i balli (con o senza la parte cantata) come nei casi di *Brunetto* e *La strage di Mede*; quest'ultimo d'altronde narra una vicenda di cronaca nera in un paese della vicina pianura vogherese. Una stessa melodia può peraltro essere utilizzata per diverse ballate¹⁴²³. Fra i più diffusi, anche perché spesso insegnato come primo brano ai pifferai apprendisti, è

Guarda la mia stanzetta,
guarda come l'è bella,
vieni ohi bella nel letto,
vieni t'insegnerò

che a Cosola si cantava anche

L'armandolino l'è rotto
e la chitarra l'è stcianca,
tutte le corde ci manca:
non posso più suonar.

1423 Anziché "Cara mamma, scriveva Brunetto...", si può infatti cantare "Due fratelli al fin di una mula | militari partirono un dì, | salutarono il babbo e la mamma | per combattere..." (Masanta, conv.); o anche la ballata di Sacco e Vanzetti interpretata fra altri da Giovanna Marini.

Come accade per le altre danze¹⁴²⁴, alcuni valzer sono noti localmente con nomi associati a un particolare suonatore che li eseguiva spesso (*Valzer del Lento*), una certa località (*Valzer della Scaparina*, dal nome di un valico tra Staffora e Trebbia) o una certa funzione (*Valzer degli sposi*); un altro è noto fra i suonatori come *Scaldapiffero* in quanto spesso utilizzato per dare inizio a una festa da ballo.

Come la mazurca, il valzer ha un tempo ternario corrispondente a tre passi di uguale durata. L'esecuzione nelle Quattro Province ha struttura molto simile a quella degli altri valzer padani. In genere è sobria, anche se talvolta si poteva arricchire di qualche passaggio "saltato"¹⁴²⁵. I ballerini anziani tendono ad eseguire come lungo il terzo passo, usando il primo per rimettersi in linea e sostando nel secondo¹⁴²⁶.

Tango e danze nordamericane

Il tango, classico dell'Argentina dove intensi erano i contatti con le nostre valli appenniniche attraverso le famiglie degli emigrati¹⁴²⁷, ha avuto grande popolarità nel corso del Novecento. Alcuni pifferai, ma non tutti, sono andati incontro alle richieste del loro pubblico eseguendone qualcuno; si ricordano tanghi eseguiti sia da Giulitti¹⁴²⁸ che da Jacmon, il quale in Oltrepò era chiamato a guidare gare di ballo che prevedevano un valzer veloce, un valzer lento e un tango¹⁴²⁹, ed Ernesto (a Giarolo e a Bogli). Giuvanèn e il Rosso invece non erano soliti suonarne¹⁴³⁰. Tuttora suonatori piacentini come Bani o Franco, più legati ai balli in coppia, non disdegnano di eseguirne uno di tanto in tanto.

1424 Ad esempio la *Mazurca di Vano*, associata a Giovanni Tamburelli "Vano" di Bruggi (1866-1944 c.).

1425 Pili, conv. riferendo la testimonianza dell'anziano cugino Omero Balbi di Belvedere di Sampierdarena.

1426 Scarsellini et al., cit.

1427 Mario Dallochio, *Ti ch'a t'è stiùdiò scriva carcossa*, Comunità montana valli Curone, Grue e Ossona, San Sebastiano Curone 2009; Paolo Ferrari, *Lassù in montagna non si poteva stare: territorio, emigrazioni e nuovi assetti sociali nelle valli alessandrine delle Quattro Province*, Musa, Cosola 2013; Retrogusti d'Argentina, con documentario video, in *Dove comincia l'Appennino*, appennino4p.it/argentina 2012-.

1428 Losini, conv.

1429 Giacomo Bruni, cit. Anche il fisarmonicista Alessandro Bertorelli di Collegio eseguiva tanghi con un pifferaio di Corbesassi, probabilmente Dino Tornari (Bertorelli, cit.).

1430 Peveri, cit.; Perini, cit.

Un'ulteriore ondata di danze è giunta in Europa nel Novecento dagli Stati Uniti, che hanno rappresentato e tuttora rappresentano un riferimento per le forme di divertimento e i balli giovanili. In qualche misura, seppur debole, alcune di queste danze sono penetrate anche negli usi della nostra tradizione.

Danze come spirun e raspa sono state praticate con i loro passi a Campassi, Propata e altre località dell'Appennino genovese accanto a polche e gighe¹⁴³¹. Inoltre, al pari di quanto è successo per marce, pasodoble ed altro, melodie in tempi come one step e two steps sono state assimilate in alcuni brani del repertorio da piffero e danzate generalmente come polche a saltini. Jacmon, innovatore intelligente del repertorio, vi introdusse deliberatamente i primi balli americani quali foxtrot e one-step; ma il rapido ricambio di queste mode con musiche e passi sempre nuovi è risultato alla lunga incompatibile con la tradizione, portando il suo successore Ernesto a constatare che "è arrivato il bugi bugi e tutto è finito. Non si può proprio farlo, sul piffero"¹⁴³². In generale il repertorio tradizionale per piffero si è ormai separato da quello dei balli moderni animati dalle orchestre.

Giunge infine l'epoca del rock, ballato in contesti urbani completamente diversi da quelli delle alte valli, anche se pure qui può oggi avvenire di allestire estemporanee discoteche per il divertimento estivo dei giovani in villeggiatura: perfino al tradizionalissimo Connio, dove gli stessi ragazzi ballano il 20 agosto coi pifferi e a pochi giorni di distanza, nella stessa sala, danze da discoteca. Oggi che è stata superata la visione pregiudiziale della musica tradizionale come obsoleto divertimento dei vecchi, una sua contaminazione con il rock non è esclusa: diversi pifferai hanno infatti sperimentato l'inserimento del duo tradizionale in complessi comprendenti chitarra, basso, batteria e magari anche una musa: talvolta con spirito

1431 Testimonianza di Tina Lagorio e sorelle, che alla festa di Campassi del 15 agosto 2012 hanno rieseguito con Maura Perasso una raspa improvvisata al piffero da Roberto Ferrari (Nella valle dei Campassi, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/s2Ptq4sI40A 2012-). Un'abitante di Colleri (1914-2008) oltre alle gighe ballava il charleston (Caterina Re, bisnipote della ballerina, conv.).

1432 Pianta, *Ricerca sul campo...*, cit.

di semplice divertissement, come per i Cultura Zero e la Tilion Rock Band che negli anni Novanta hanno proposto estensioni modernizzate dei Musetta; talaltra con maggiori ambizioni, come per la formazione estesa dei Suonatori delle Quattro Province o i recenti Reed Quake, il cui fisarmonicista Matteo Burrone è del resto capace di importare accenti rockeggianti anche nell'esecuzione impeccabile di una monferrina tradizionale. Più in generale, un'influenza dei ritmi del ballo contemporaneo si può osservare nell'esecuzione di monferrine e polche a forte velocità, talvolta accompagnate da percussioni estemporanee o da una chitarra, col risultato che il ballo di gruppo accentua gli aspetti ritmici perdendo invece l'attenzione alla postura composta e all'abilità nel passo che caratterizzano la danza più tradizionale.

Con il rock va tenuto presente anche il jazz, in quanto fonte di ispirazione stilistica per i suonatori più interessati a un'evoluzione contemporanea della tradizione, come Valla, Domenichetti o Faravelli, autori di nuovi arrangiamenti e composizioni per il ballo che sembrano andare in questa direzione (si veda per esempio l'album *Racconti a colori*). Possiamo qui ricordare le parole già riportate di Stefano riguardo a un nuovo ruolo dell'improvvisazione, da lui realizzato in spettacoli in cui le note del piffero si incaricano di commentare dal vivo immagini filmate o momenti di ricordo fra brani cantati e parlati, senza bisogno di una partitura fissa ma applicando sul momento l'esperienza e il bagaglio culturale del suonatore¹⁴³³.

1433 Così ad esempio in *Io parto per la Merica* scritto da Roberto Botta per la Provincia di Alessandria e l'associazione Musa e rappresentato in varie località del versante alessandrino all'inizio degli anni Dieci, in cui Stefano accompagna con il piffero in modo onomatopeico i paurosi ondeggiamenti della nave degli emigranti in un estratto cinematografico di Charlie Chaplin.

Danze giocose

In tutta l'Italia settentrionale, nell'ambito di feste non particolarmente solenni e altri momenti di divertimento, sono state praticate svariate danze legate a giochi di gruppo accompagnati dalla musica. Nell'area che ci interessa sono attestate certamente nell'Oltrepò di pianura e collina, oltre che nel Piacentino¹⁴³⁴ e in Lunigiana, mentre sono scarsamente citate nell'ambito delle ricerche nella fascia appenninica¹⁴³⁵. Attualmente sono in gran parte uscite dall'uso, ma se ne possono ritrovare spesso tra i giochi organizzati per i bambini nelle scuole materne o in altri momenti di ricreazione.

Queste danze non avevano musiche loro specifiche, ma potevano essere eseguite con qualunque accompagnamento – presumibilmente brani da ballo ben conosciuti di esecuzione non troppo difficile, come un valzer. Ciò che le caratterizza sono le regole del gioco, i cui tempi sono scanditi dalla musica, e gli eventuali oggetti in esso coinvolti. Potevano essere annunciate nel mezzo di una serata di ballo per variarla e rianimarla¹⁴³⁶. I nomi adottati in ciascuna località seguono i dialetti, ma sono riconducibili ad un numero limitato di categorie che si possono denominare nell'equivalente italiano: ballo del ferito, molto diffuso, in cui uno dei ballerini finge di essere ferito; ballo della scopa, in cui al cambio delle coppie a un ballerino viene data una scopa al posto della dama, oppure la scopa funge da palio che dà diritto a ballare con una certa dama; ballo della sedia; ballo della lepre; ballo del cero...

Come si diceva, ballavano la scopa, altrimenti balli soli... La scopa, per

1434 Ambrogio, cit., che cita *'l ball dal frì* (descritto), *'l ball dal cüssèin*, *'l ball dal ciar*, *'l ball dal campar*, *al ball ad l'as*, *al ball dal tu-tu* (*sgravis*), *'l ball dal specc*; Carmen Artocchini, *Tradizioni popolari piacentine. Vol. 3: Le ore della gioia*, TEP, Piacenza 2002, che aggiunge all'elenco *bal dla scna* o *dla spapura*, *bal dal bicer*, *bal dal fasulet*, *bal dla scrana*, *bal du scagnu*, *bal dal gob*.

1435 Maragliano cit.; Tammi, *Studi...*, cit.; Scarsellini et al., cit., p. 488 con una testimonianza raccolta a San Giovanni di Godiasco; Manicardi - Battistini, cit., p. 56-57: "questo ballo non va bene" e ballo del fiasco o della *careia* (sedia).

1436 Giacomo Rozzi, Il "ball ed l'ahil" e il "bala-cant" a Rimagna (Monchio delle Corti, PR), in *La piva dal carner*, n.s., 2, luglio 2013.

esempio prendevano una scopa, la mettevano là, e poi ballavano, e poi si staccavano dal ballerino e andavano a prenderne un altro, poi di lì si staccavano di nuovo un'altra volta e andavano a prenderne un altro, chi arrivava prima a prender la scopa ballavano con uno o con l'altro, allora dicevano *il ballo della scopa*: correvano, e il primo che prendeva la scopa ballava poi con la ragazza.¹⁴³⁷

Come di vede, lo stesso oggetto (qui una scopa) poteva essere impiegato secondo regole diverse in diversi contesti. In ogni località d'altronde potevano instaurarsi usi particolari, associati a brani particolari:

E l'espresso che vien da Parigi
incontrai una bella signora,
era bionda e giovane ancora,
proprio quelle che piacciono a me.

[a tempo di marcia veloce] e facevano così, tutti in coda. In mezzo ballavano, attorno c'erano tutte le donne vecchie, per criticare. E allora tutti a aspettare che a un certo punto del ballo facevano: «Veh Tino, Renato! *Anduma, fuma L'espressol*» A un certo punto del ballo alla Selva facevano questo; era una cosa allegra, non era come la monferrina. La monferrina sì, bisognava farla bene, e poi era conosciuta...

E poi si faceva il ballo della scopa, l'ho visto [anche] in televisione. Si balla normalmente, a un certo punto non so più chi butta la scopa in terra: *tach!* Allora via, se tu hai voglia di ballare con quello là, magari ti arrivavano tre ragazze per ballare con uno, oppure tre giovanotti con una ragazza, che mia mamma una volta mi ha preso e mi ha detto «*Set giunoti che te stcianchei i cavei in testa!*», tutti per farmi ballare. Perché ballavo bene: bella non ero bella, ma ballavo bene. Si è alzato uno seduto: «*Ma lassei stà sta fiöral*» Quando la scopa era per terra ci si divideva, non ballavi più con quello, si cambiava ballerino: alle volte ti capitava che andava bene, alle volte ci arrivava un altro prima... No la suonata continuava.

E poi facevano il ballo della *cadrega*, il ballo della sedia... C'era una ragazza... era un po' furlana; non era matta: era un po' fatta a idee. Allora quando c'era il ballo della sedia prendevano una ragazza: «vuoi venire tu?» «Sì», «vuoi venire tu?» «No», chi voleva andare si sedeva in mezzo al ballo, e un uomo prendeva un altro uomo sottobraccio, glielo portava, quello faceva un inchino e lei girava la sedia se non lo voleva. Allora, porta questo, porta quello, porta quell'altro, [li rifiutava tutti], insomma

1437 Bernini di Serra, cit.

non c'eran più giovanotti; allora hanno staccato il vitello dalla stalla, han portato quello! Lei si è offesa, è scappata di corsa, è andata a casa – abitava alla Selva Inferiore.¹⁴³⁸

Le fonti del repertorio da piffero

I brani per il ballo tramandati nel repertorio da piffero ammontano probabilmente a due o tre centinaia, di cui la maggioranza sono polche e valzer. Per essere in grado di condurre il ballo per un'intera serata un pifferaio dovrebbe conoscerne almeno una ventina, da eseguire eventualmente più volte. La maggior parte dei pifferai esperti è probabilmente in grado di ricordarne una cinquantina o un centinaio, alcuni dei quali vengono per primi alla mente e tendono ad essere eseguiti più spesso.

L'acquisizione di un brano nel repertorio da piffero non avviene naturalmente in modo formalizzato, ma con la pratica: un suonatore può aver appreso un brano da un altro suonatore, o da un repertorio di genere diverso, dalla radio, il juke-box, la televisione o Internet, e provare per la prima volta ad eseguirlo con il suo strumento, sempre trovando le note ad orecchio. Prima dell'avvento della radio l'apprendimento di un nuovo brano seguiva vie interamente orali, ed era perciò un'occasione rara cercata anche attivamente dai suonatori: il Brigiotto era infatti ricordato sollecitare la sua vicina di casa, che aveva lavorato a Genova, a cantargli i brani che ella aveva imparato in città¹⁴³⁹. Se la melodia si presta alla limitata estensione musicale del piffero, al gusto comune delle Quattro Province e ai favori del pubblico, essa può essere rieseguita in occasioni successive, messa a punto e copiata da altri suonatori. Questo processo non è in genere documentato, ma

1438 "Sette giovanotti che ti schiacciavano i capelli in testa!... Ma lasciate stare questa ragazza..." (Angiolini, cit.)

1439 Gnoli - Paveto, *U messié Draghin*, cit.

possiamo immaginarlo osservando il comportamento dei suonatori di tradizione attuali, considerando le caratteristiche del repertorio che si è conservato e conoscendo alcuni esempi significativi.

Oltre che la varietà dei generi musicali, possiamo tener presente la stratificazione delle epoche successive che abbiamo già visto per le danze. Qualche traccia di musiche modali di epoca medievale o rinascimentale rimane probabilmente in alcuni brani con funzione rituale, come la parte funebre della povera donna o la *Levata di tavola*, che si è visto includere l'antica *Girometta*. Inoltre è possibile che melodie provenienti dalle antiche danze in catena, che avevano molto spesso struttura AABB, siano state adattate e incorporate nelle danze di coreografia sei-settecentesca quali monferrine e alessandrine, che sono invece ABB. Da queste a loro volta si dev'essere passati all'ABAB di alcune polche dal sapore più antico. Altri brani invece devono essere giunti direttamente dal repertorio dei balli di coppia praticati in pianura e nelle città.

Quello che sentiamo qui ricordate che sono che sono pezzi di canzoni autentiche del Novecento o Ottocento che poi ognuno ha cercato di adattare alla sua maniera, quello che è riuscito a metterlo meglio nello strumento lo ha poi standardizzato.¹⁴⁴⁰

Una parte delle musiche è stata mutuata dagli ambienti colti. Si è detto che l'attacco della sestrina ricorda opere di Monteverdi ispirate ai fiati rinascimentali che chiamavano il popolo al Comune o alla messa. Parti di suonate attuali, compresa una polca, sono tornate chiaramente alla mente di suonatori locali che si trovavano ad ascoltare un'opera classica o lirica, compresi lavori di Bach e di Telemann¹⁴⁴¹. Sono noti anche passaggi fra il repertorio sacro e quello profano, come si è visto per il ritornello del *Draghin* chiaramente riconducibile alla ninna nanna natalizia *Fermarono i santi*, composta da Alfonso Maria Liguori nel 1660 e adattata a valzer evidentemente

1440 Zanocco, cit.

1441 Masanta, conv.; Francesco Bellomo "Ciccio", conv.; Fabrizio Ferrari, conv. riportata da Claudio Cacco.

in séguito, essendo quest'ultimo un genere più tardo. Nella direzione opposta, il canto *La pace dei santi* sopravvissuto ad oggi nel paese di Cencerate incorpora il motivo di un canto ebraico variamente diffuso in Europa e passato anche nel teatrale bal di baraben dell'Appennino bolognese, analogo alla povera donna¹⁴⁴². Pure alcune versioni raccolte nelle Quattro Province del canto *Parce mihi Domine* ricordano nell'andamento le antiche musiche che dovevano essere suonate dalla piva¹⁴⁴³.

I pifferai attingevano altresì alle melodie delle orchestre popolari, tratte dalla canzone d'autore oppure scritte da musicisti locali appositamente per le formazioni da ballo. Tra questi il violinista vogherese Innocenzo Sperati, attivo nell'Ottocento e tra i fondatori della Civica scuola di musica di Voghera, ricordato come vivace direttore di orchestre da ballo e compositore di monferrine e valzer.

Testimonianze più dirette ci arrivano da casi della metà del Novecento, in cui alcune nuove canzoni diffuse dai mezzi di comunicazione di massa avevano improvvisamente un grande successo, ed venivano esplicitamente richieste ai suonatori molto più dei brani antichi, spesso conservati più dall'attaccamento alla tradizione del suonatore stesso che da quello del pubblico:

Io mi ricordo bene: con Minchin suonavano valzer, polche, mazurche, non tanto le monferrine, perché le monferrine erano più dello stile vecchio tipo Jacmon. Minchin aveva un suono un po' come Giolitti, non dico Bani, però erano più da valzer polche e mazurche. Roba antica come faceva Ernesto, come faceva Jacmon io non l'ho mai sentita, perlomeno in casa, qua magari quando ammazzavano il maiale poi alla sera mangiavano, poi facevano due suonate: non suonavano le monferrine. Però facevano tipo i valzer che suonava Jacmon, roba vecchia, che suoniamo ancora anche adesso, le polche e le mazurche di allora.

Poi c'era sempre qualcosa di nuovo: che le tirava fuori era sempre Cinto, gli altri le imparavano, tipo tanto per dire quando è uscita *Marina* suonavano *Marina*. Mi ricordo che stavano andando a Castellaro una volta a suonare e c'era un'altra canzone che era uscita da Sanremo, *I papaveri*, sabato che c'era la finale, la domenica dovevano andare a

1442 Balma - Ferrari, cit., p. 132-133.

1443 Gandolfi, conv.

suonare a Castellaro, sono arrivati lì sotto perché andavano a piedi, e gli ha detto qualcheduno con mio padre: «Li sai *I papaveri*? Perché se non sai *I papaveri* prendi la fisarmonica e vai a casa!» Perché l'avevano sentita alla radio il giorno prima. E Cinto l'ha tirata fuori, lui l'aveva imparata, anche perché cercavano di mettere un po' a posto le cose, di aggiornarsi. Suonavano tre giorni, domenica lunedì e martedì, e ha fatto tre giorni di *Papaveri*, dopo due suonate «quella là, quella là».

Però che era aggiornato *l'era piüsè* Cinto, che lui riusciva ad apprendere, a tirarla fuori; mio padre era uno che la sentiva una volta e non è che ce la facesse tanto a tirar fuori una suonata, faceva sempre un po' fatica, quello là la sentiva una volta e riusciva. Lui doveva vedere i tasti, mi ricordo: vedeva un altro coi tasti e riusciva a tirarla fuori subito, c'aveva una memoria fuori dal normale; a sentirla direttamente da una cassetta o così, a tirar fuori i tasti faceva fatica. Cinto era già un po' uno, sai come Jacmon, che non faceva vedere il musotto per non far capire, perché era una cosa pregiata, ché se no loro imparavano. Il papà di Cinto, che era un grande suonatore, Fiurentein, a Cinto che era suo figlio non gli ha insegnato niente! Perché era geloso. Gli diceva Cinto «insegnami quella suonata», niente da fare. Allora Cinto che aveva un orecchio fuori del normale quando andava a suonare stava di fuori dalla finestra a sentir le suonate, poi andava a casa e le imparava.¹⁴⁴⁴

Per esempio, il valzer da piffero cantato localmente come "Sei tornato pianino in città..." è originariamente "È tornano il pianino in città...", composizione di Carlo Buti (1902-1963) dal titolo *Il pianino di Napoli*¹⁴⁴⁵; il *Valzer dei disertori* suonato anche da Jacmon, il cui testo inizia con "Fuoco e mitragliatrice | senti il cannone che tuona...", si riferisce alle battaglie sul Carso nel 1915-16 e derivava a sua volta da una canzone napoletana scritta due anni prima da Bovio e De Curtis: "Suona, chitarra, suona | per una sola corda..."¹⁴⁴⁶; la polca *Son contento di morire* è una diffusa canzone italiana¹⁴⁴⁷; la mazurca *Nella città di Mantova* è una vecchia ballata oggi fatta cantare anche nelle scuole dell'infanzia, al pari della polca *Il grillo e la formica* reintrodotta

1444 G. Tambussi, figlio del fisarmonicista Angelo, cit.

1445 Bellomo, conv.

1446 Aurelio Citelli intervistato da Giancarlo Nostrini alla trasmissione *La sacca del diavolo*, Radio Popolare, 2015.

1447 Cfr. l'interpretazione di Gigi Proietti in *You tube. Vespista2*, youtu.be/1SRN5N48PDo 2009-.

recentemente per il piffero da Roberto Ferrari.



Cassetta porta-piffero a tracolla di Roberto Ferrari contenente anche in bocchette, coltello, colla Attack, penna di gallo e foglio promemoria che elenca i nomi informali di suonate eseguibili spesso (foto di C. Gnoli)

Un caso contemporaneo molto istruttivo è la canzone *Eravamo in 19*, composta dal musicista di liscio piacentino Franco Bagutti in séguito all'uccisione di un contingente di soldati italiani a Nassiriya in Iraq avvenuta il 12 novembre 2003: portata in giro dalle orchestre di Bagutti e diffusa anche da canali radio e televisivi regionali, ha incontrato un immediato successo nelle medie valli delle Quattro Province, per l'eleganza musicale e l'efficacia retorica del testo dallo spirito nazionalista e insieme romantico. Tra coloro che la rieseguono c'è il fisarmonicista Daniele Barbieri "il Biondo", anche accompagnatore di pifferai, che appena la attacca viene spesso avvicinato da svariati settantenni che ne conoscono a memoria le parole, da loro sentite ai concerti di un'orchestra e forse anche da canali televisivi

regionali, pur trattandosi di un brano dalla vita poco più che decennale¹⁴⁴⁸. Ciò che entra a far parte della cultura popolare, dunque, non è necessariamente l'antico, ma quanto, fra mille altri brani prodotti dall'industria dell'intrattenimento, risulta più efficace, diretto e compatibile con il complesso della sensibilità estetica dei valligiani.

Ulteriore prova del carattere dinamico di una tradizione vivente è la possibilità che siano i suonatori stessi a comporre brani che seguono i canoni tradizionali, introducendovi al contempo elementi personali. Oltre a musicare a mo' di monferrina filastrocche popolari come *Martéla la paja*, Ettore Losini "Bani" ha composto una polca che porta oggi il suo nome, forse con inconsce reminescenze di un altro brano popolare europeo; e il valzer *Da Berlino all'Appennino*, canticchiato per la prima volta davanti ai nostri occhi nel 2009 improvvisando dopo cena nell'attesa di esibirsi in un concerto, registrato da noi e trasmesso a Marion Reinhard, con la quale Bani ne ha poi completato la stesura e l'arrangiamento, dedicandogliene il titolo¹⁴⁴⁹. Stefano Valla è autore della polca *I gelati son finiti* (così intitolata in memoria di un'espressione dell'anziano amico Roberto Gualdana "Bertas"), preceduta dal valzer *O no?!* di Daniele Scurati, della polca *Didl-di* che introduce interessanti influenze jazz, e di diversi valzer intitolati ai mesi dell'anno; analogamente Stefano Faravelli e Matteo Burrone hanno preso ad eseguire qualche brano di loro composizione (*Per caso*), e lo stesso ha fatto Claudio Cacco con una mazurca. Questi brani sono inseriti normalmente nel programma di una festa da ballo e danzati dai ballerini con i passi consueti senza alcuna discontinuità rispetto agli altri brani, spesso senza rendersi conto della loro origine recente; alcuni, come *Didl-di*, sono già stati appresi e rieseguiti anche da suonatori più giovani come Stefano Buscaglia e Danilo Carniglia. Esiste anche il caso di due monferrine contemporanee, composte dal violinista folk Roberto Bagnasco "Basco" di Borgo Fornari: la *Tittina*, che celebra la nascita nel 2007 di Francesco Cacco, figlio di Claudio e Ilaria Demori detti "i

1448 Cosa si canta in osteria, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/mHoPxXnZeOk 2012-.

1449 Da Berlino a Bobbio, in *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/5vTCr0dIwF4 2010-.

Titti", ed è stata eseguita dal primo alla Curmà di pinfri 2012 nel corso di un giro di monferrine, al che i ballerini non hanno mostrato particolari reazioni se non la curiosità per un brano che non conoscevano; e *I vigili*, associata invece alla barzelletta del balbuziente che avverte i vigili della presenza di un cavallo morto, in quanto Stefano Valla è maestro nel raccontarla.

Il recupero delle danze

Delle danze di cui abbiamo notizia, come si è visto, solo una parte viene praticata correntemente nelle feste di oggi: in pratica soltanto quelle in coppia chiusa, le monferrine, la piana e la povera donna. Al Connio si sono conservate coreografie alternative e aggiuntive che rappresentano un patrimonio prezioso, seppure anch'esso parziale, tuttora vitale grazie ai giovani della comunità locale. Di alcune danze (riunda, girometta, bisca, sestrina se mai è stata tale) abbiamo solo notizie troppo vaghe e confuse per poterle concretamente ricostruire, se non in forme del tutto ipotetiche come si potrebbe fare immaginando un brando con passo saltato "delle Quattro Province" da danzarsi su una delle ballate rimaste sul territorio. Esistono poi versioni non praticate di bisagna, perigordino, gigona, povera donna ecc. che si trovano in uno stadio intermedio, in quanto l'insieme delle notizie che ne abbiamo riportato permetterebbero di ipotizzarne delle coreografie realistiche e farle corrispondere alle parti di suonate esistenti nel repertorio da piffero. Similmente si può affermare di varianti dei passi attestate e ben realizzabili, come l'incrocio raddoppiato, l'incrocio in avanti e lo spostamento laterale. Un loro recupero permetterebbe un interessante arricchimento del repertorio coreutico delle Quattro Province, oggi tutto sommato limitato a confronto di quello affine dell'Appennino bolognese rilanciato dal lavoro competente e appassionato di Dina Staro e collaboratori.

È chiaro però che questo tipo di operazioni è alquanto delicato. Occorre senz'altro guardarsi da una certa logica tipica dei gruppi folcloristici, il cui scopo è solo l'esibizione a pubblici del tutto passivi, sicché le coreografie devono essere il più possibile ricche e numerose, anche a costo di ricombinarle o di aggiungervi elementi non osservati con certezza sul territorio. L'enorme ricchezza delle Quattro Province non sta in queste cose, ma nella pratica continuata della tradizione musicale qui ed oggi, da parte di suonatori, ballerini ed ascoltatori in maglietta e jeans che non sarebbero confluiti nello stesso luogo se viaggiassero a dorso d'asino anziché in auto. Questa impostazione sta fortunatamente prevalendo tra i portatori attuali della tradizione, ed è probabilmente la sua salvezza.

Un'altra insidia può essere rappresentata dalla stessa comunità del bal folk, diffusasi largamente negli ultimi decenni anche in Italia settentrionale a partire dalla vicina Francia: essa certo ha un approccio più sano e meno idealizzante di quello folcloristico, e rappresenta una risorsa positiva nel momento in cui ballerini alvernati, baschi, milanesi, vicentini o trevigiani frequentano regolarmente e con sensibilità i paesi alti delle Quattro Province, guadagnandosi lo status di loro cittadini naturalizzati; rischia invece di diventare un insidioso fattore di appiattimento massificato – nel quale appunto la diversità coreutica originaria tende a perdersi – quando il modo in cui il repertorio viene presentato e recepito lo trasforma in un bene di consumo, intercambiabile con un circolo circasso o una pizzica nell'arco di pochi minuti, eseguito quasi come un esercizio ginnico da persone che non hanno alcuna idea di chi fossero Carletto di Cartasegna o Romana di San Sebastiano, di dove questi luoghi si trovino, di come costoro ballassero e soprattutto perché.

Ci si può poi chiedere se la cultura contemporanea delle Quattro Province non abbia conservato soltanto certe danze in quanto esse meglio si intonano alla sensibilità e alla realtà sociale dei ballerini di oggi: in questo caso, spingere per la riattivazione di ulteriori danze sarebbe una forzatura, o magari uno sforzo vano

destinato al fallimento. Anche per il nostro territorio possono valere le penetranti considerazioni formulate da Attilio Baccarin sul successo delle diverse danze tradizionali in Veneto, la cui pratica oggi privilegia quelle in cerchio (analogamente alle nostre monferrine) rispetto a quelle giocose o di espressione individuale (come la nostra giga a quattro) in passato molto più diffuse:

Nella società veneta di un tempo, particolarmente chiusa e rigida, il ballo gioco soddisfaceva il bisogno, particolarmente sentito dai giovani, di incontrarsi e di conoscersi. [...] Diverse sono oggi le necessità come quella di non sentirsi esclusi all'interno di un gruppo eterogeneo, o quella di partecipare senza esporsi in prima persona. Si può allora spiegare il favore di cui gode la coreografia della polesana, ballata in cerchio, dove nessuno è protagonista e tutti i partecipanti hanno un ruolo paritetico. Per lo stesso motivo hanno successo alcuni ormai tipici balli di animazione diffusi a livello internazionale come il circolo circassiano o la chapelloise. Al contrario i balli che prevedono l'espressione individuale creativa, l'azione del singolo (della coppia) al centro dell'evento, l'interazione comunicativa fra i ballerini mediante il movimento e il gesto, non trova[no] facilmente il favore del pubblico perché comportano competenze che non si possiedono e che richiederebbero un lungo apprendistato per essere acquisite. Inoltre questo genere di dinamiche, così come quelle implicate in molti balli gioco della tradizione, presuppongono un gruppo omogeneo dove il livello di conoscenza e accettazione di ogni individuo all'interno del gruppo è un dato di fatto.¹⁴⁵⁰

Di sicuro, la semplificazione del repertorio coreutico è anche il risultato della necessità di uniformazione nell'epoca in cui ballerini di paesi diversi, della città e anche di altre regioni sono giunti a padroneggiare le danze delle Quattro Province e, fortunatamente, le fanno vivere in feste numerose e gioiose. I corsi che incoraggiano e rinforzano questi contingenti di praticanti sono per forza di cose limitati a poche ore e giorni, e veicolati da pochissimi insegnanti, sicché non possono rendere conto che degli elementi più fondamentali e convenzionali. Certe variazioni di rilievo (passo saltato laterale, cambio della dama cingendola alla vita) sono finanche

1450 Attilio Baccarin, *Il ballo nel Veneto: dalla tradizione alla riproposta*, in *Viaggio nella danza popolare in Italia. Itinerari di ricerca del Centro Nord*, cit., p. 87-147 (141-142).

spiegate dagli insegnanti eppure non si affermano nella pratica delle feste.

Oggi che le danze delle Quattro Province sono decisamente rivitalizzate anche sul loro territorio, e che il bisogno di pratiche semplici e tradizionali sembra nuovamente crescere dopo l'urbanismo spinto del Dopoguerra, ci sembra che sia possibile un arricchimento oculato del repertorio con il recupero coerente di alcuni suoi elementi che fino a tempi recenti ne erano parte, quali passi, coreografie, brani e in qualche misura anche strumenti, come la *musa*. Certamente è indispensabile che chi si prende la responsabilità di tentare queste operazioni sia consapevole della vastità del contesto storico che esse portano con sé; che lo faccia soltanto dopo avere acquisito un'approfondita esperienza della vita quotidiana della tradizione di oggi sul suo territorio di origine; e che si accontenti di proporre senza pretendere di disporre, in quanto l'unico successo eventualmente possibile sarà l'acquisizione spontanea di una pratica da parte dei ragazzi di Casanova, di Marsaglia, di Fabbrica, di Carrega e dintorni.

Congedo

*Pasa j an en gir en mez ar mōnd:
a s'sum truvè mōnd e pajiz e mōnd.*

Saluti da Casale Staffora

Adesso siamo qui in pochi, guardi: fra qualche anno Bruggi è desolato, non c'è più nessuno perché guardi: c'è l'Jucci è mio coscritto, *l'è vegiu cme mi*, del Ventisette, e c'ha un fratello e una sorella, la sorella cieca, però è del Ventiquattro neh, e poi ci son io e poi c'è il Vittorio Vanoli... che gli è morta la mamma, è solo, sto ragazzo, e *pö Briggi* non c'è più nessuno... Il sabato, la domenica *i vena*, adesso [in agosto] le case son piene di gente... L'anno scorso [per la festa della seconda domenica di agosto] erano quattrocento e cinquanta a mezzogiorno; oggi era una brutta giornata eh, e poi c'era tante feste: a Volpedo c'è una festa... a Montecapraro un'altra festa... e la festa sul Giarolo anche, oggi.¹⁴⁵¹

Nel corso del Novecento, e in modo drammatico nei decenni del Dopoguerra, l'arrivo delle tecnologie moderne e il picco dell'emigrazione verso le città industriali ha profondamente cambiato anche la vita e le abitudini dei paesi delle Quattro Province, accomunati al resto delle montagne europee dal tramonto dell'economia contadina¹⁴⁵².

Se questo ha certamente modificato la mentalità di chi ancora abita o regolarmente frequenta questi luoghi, non ha però del tutto cancellato molti suoi aspetti particolari: lo si constata non solo nell'attaccamento, anche in una parte dei giovani, alla pratica di canti, strumenti, musiche e danze specifiche del posto, ma anche in molti dettagli delle relazioni sociali, delle espressioni della lingua parlata, di quella interessata competenza in soggetti quali la meccanica agraria, la caccia o la meteorologia che in città sono inusuali. Anche un ragazzo delle Quattro Province oggi scrive su Facebook, ma continua a distinguersi in ciò che sceglie di condividere con i conoscenti, come per esempio il video di un nuovo ingegnoso sistema straniero per tagliare la legna.¹⁴⁵³

1451 R. Tamburelli, cit. Nell'ultima quindicina di anni gli abitanti stabili di Bruggi, un secolo fa culla del piffero, si sono ridotti da 12 a 1.

1452 Ferrari, *Lassù in montagna...*, cit.

1453 Simili continuità nelle strutture sociali e nei sistemi di pensiero, a dispetto delle trasformazioni economiche, sono state riscontrate da studi condotti nel Vallese e in valle Stura nel Cuneese (Daniela Weinberg, *Peasant wisdom: cultural adaptation in a Swiss village*, University of California Press, Berkeley-Los

Differenze nette da quanto è oggi comune nelle vicine pianure, che colpiscono chi abbia una certa familiarità con entrambi i mondi e suggeriscono come, a una rinunciataria constatazione che ormai tutto è perduto e cambiato, valga la pena di preferire la conoscenza più approfondita e la documentazione di una realtà ancora ricca di diversità culturale. Non è vero che, come vorrebbero certi indirizzi accademici contemporanei, dobbiamo ormai rassegnarci a limitare lo studio della *cultura popolare* alle espressioni che dal popolo vengono fruite attraverso la comunicazione di massa: popolare è innanzitutto ciò che dal popolo viene realizzato e vissuto in prima persona, e tale patrimonio è tuttora degno di interesse se solo usciamo dai nostri uffici cittadini e andiamo a conoscerlo lì dove avviene.¹⁴⁵⁴

Mentre alcuni paesi delle alte valli sono o rischiano di essere quasi completamente abbandonati, altri trovano una rinnovata vitalità nei gruppi di adulti e ragazzi originari del luogo, o comunque suoi frequentatori, la cui attuale generazione dà vita a compagnie affiatate e attive. La musica tradizionale fa parte, insieme all'ambiente naturale, ai ritmi di vita e ad altri usi, dell'insieme di aspetti che rendono interessante il ritrovarsi a Negruzzo, a Belnome o al Connio durante le estati e i fine-settimana, e talvolta anche nelle ricorrenze invernali. Gli uomini di Fontanachiusa prendono ferie per stendere insieme il cemento del ballo nuovo, le ragazze di Barchi riprendono inaspettatamente a praticare gli antichi canti dei loro nonni, a Romagnese si forma una nuova squadra di giovanissimi cantori delle uova, un ragazzino di Sala si mette a suonare bene la fisarmonica come suo padre e suo nonno. Nel paese alla testata della valle Staffora, Casale, raggiunto da una remota ed impervia stradina, dopo decenni di sola emigrazione si sono celebrati nell'arco di pochi anni quattro matrimoni, tutti animati da piffero e fisarmonica¹⁴⁵⁵; il primo di

Angeles 1975; Adriana Destro, *L'ultima generazione: confini materiali e simbolici di una comunità delle Alpi Marittime*, Franco Angeli, Milano 1984; Viazzo, cit., p. 93-94).

1454 Ho condiviso queste idee con l'antropologa e carissima amica Sara Iommi (1983-2016), esploratrice e documentatrice della cultura popolare emiliana comprese le Quattro Province prematuramente scomparsa, a nome della quale le esprimo qui; Sara citerebbe Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere*.

1455 Ai matrimoni hanno suonato Stefano Valla e Daniele Scurati il 31 maggio 2003, Roberto Ferrari e Fabio

questi sposi, Lorenzo Fossati, ha avuto tre figli, vive in paese mantenendovi un'attività imprenditoriale, presiede la brillante squadra di calcio di Varzi ed è l'anima della festa da ballo del 10 agosto, una delle meglio organizzate e più affollate delle Quattro Province¹⁴⁵⁶.



Giovani dell'alta valle Staffora festeggiano una coppia di sposi ballando attorno a loro una piana alla musica di piffero e fisarmonica (R. Ferrari e F. Paveto), Casale Staffora 27 agosto 2011 (foto di C. Gnoli)

Si può dunque vivere oggi non soltanto a Londra o Milano ma anche a Casale Staffora. I carichi vi si trasportano con un camioncino e non più coi muli; ma coi muli si mantiene una certa familiarità, in una stalla appena fuori dal paese si allevano vacche dell'autoctona razza varzese, si va a caccia di cinghiali nei boschi circostanti. Alla festa non si viene più a piedi, e ora insieme agli abitanti vi si incontrano i villeggianti e qualche appassionato di danze tradizionali arrivato appositamente da lontano: anche loro diventano così conoscenze familiari, ritrovate ogni anno. A

Paveto nel 2011, Danilo Carniglia e Cesare Campanini nel 2012; della nascita del primo bambino di Casale dopo 18 anni ha riferito *La provincia pavese*, 1 febbraio 2005. Altri matrimoni con i pifferi si sono celebrati negli scorsi anni a Cosola e a Propata, quest'ultimo destando l'interesse degli abitanti e originando una nuova festa annuale grazie all'iniziativa dello sposo Alessio Banfi.

1456 Viva Casale! In *You tube. Dove...*, cit., youtu.be/tgH043kAOhE 2009-.

costoro probabilmente sfuggiranno quelle parti della festa consistenti negli antichi canti religiosi che si eseguono la mattina in chiesa o nei pranzi di famiglia in casa, prima che cominci il giro delle aie¹⁴⁵⁷. La continuazione e il recupero delle tradizioni hanno certo un contesto e un significato diversi rispetto a quando erano l'unica espressione della vita contadina, e possono venire influenzati dallo stesso interesse etnografico e turistico¹⁴⁵⁸, ma non per questo sono privi di senso o falsi.¹⁴⁵⁹

Ciò che abitanti e visitatori trovano nelle Quattro Province sono specialmente dei ritmi di vita più naturali, in contesti meno alienanti e meglio connessi al nostro passato, senza le discontinuità violente che si sono verificate in molti ambienti urbani. Un insieme che ci suggerisce di riappropriarci di una sensibilità estetica più semplice e piena, come quella con cui si eseguono le melodie e le danze tradizionali, lasciando da parte il peso degli orpelli di cui continuamente rischiamo di circondarci e l'ossessione per la spettacolarità, l'eccezionalità e la novità¹⁴⁶⁰. Nell'incontro per strada e nella festa si ritrova anche una socialità più normalmente umana, priva di certe degenerazioni estreme, senza per questo essere ideale né priva di contrasti; anche l'ambiente sociale semplice e cordiale viene infatti apprezzato da chi entra in contatto per la prima volta con le compagnie delle feste tradizionali. Un insieme di identità e umanità alle quali la vita dell'uomo contemporaneo, più o meno consapevolmente, sente un grande bisogno di tornare.

1457 Mauro Balma, *Parce mihi Domine: profilo di un repertorio sacro dell'Appennino settentrionale*, in Balma - Ferrari, cit., p. 75-166, con partitura dei canti *Dixit Dominus, Confitebor tibi Domine, Beatus vir, Laudate pueri, In exitu Israel, Parce mihi Domine, Manus tuae, FERIA V in coena Domini, Ave maris Stella* ecc. registrati a Casale Staffora nel 2007 e 2008.

1458 Come osservato nella pirenaica val d'Ossau, che mantiene una partecipata festa con l'antica danza locale la cui popolarità è stata favorita anche dalla frequentazione della zona per il turismo termale e escursionistico (Marlene Albert-Llorca, *Turismo e tradizione nelle feste della valle d'Ossau, Lares*, 75: 2009, n. 2, p. 261-270), paragonabile forse al Carnevale bianco di Cegni. Ma quest'ultimo non è che la punta dell'iceberg della nostra cultura tradizionale, la cui quotidianità si sviluppa meno pubblicamente in mille altri luoghi e momenti.

1459 Roberto Leydi, *Guida alla musica popolare in Italia. 1: Forme e strutture*, Libreria musicale italiana, Lucca [1996].

1460 Maurizio Pallante, *Meno e meglio: decrescere per progredire*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2011.

Appena che mi ricordo, di Carlon. Mi sembra di vederlo, ho visto la fotografia, ho detto «sì: me lo ricordo così, io»: era non tanto grande, piuttosto robusto, e poi portava sempre un cappello marrone, tutto da una parte... *Giuvanèn, Niculèn, Centi d'Pragaja*, Richetto erano suonatori sì, però non erano famosi come *Jacmòn*, come Ernesto, e poi c'è venuto anche Stefano e Franco, anche quelli lì due sembravano un po' famosi, adesso speriamo che diventa Danilo! Ma io son contenta che ha imparato a suonare, ci porta un po' d'allegria qui in casa, alle volte lo sento e mi viene voglia di ballare da sola anche, altrochè.¹⁴⁶¹

1461 Bernini, cit.

Metodi di ricerca

Le interviste e le conversazioni citate sono avvenute fra il 2005 e la data di pubblicazione. Le trascrizioni di interviste sono riportate fedelmente a partire da registrazioni audio, sostituendo solo le parti irrilevanti per il discorso con puntini di sospensione. L'identificazione dei testimoni interessanti avviene sostanzialmente in modo occasionale durante la frequentazione intensiva del territorio, che è stata indispensabile per poter apportare qualche elemento nuovo rispetto a quanto già pubblicato da altri. Spesso infatti gli informatori ricordano un fatto rilevante non perché sollecitati da una domanda, ma casualmente e improvvisamente, anche dopo anni che con loro si parla di questi argomenti. Ciò che è sistematico è invece la raccolta e l'organizzazione di queste informazioni, e la loro paziente connessione con altre già note correntemente o pubblicate nelle fonti documentali più varie – dal pieghevole di un gruppo folcloristico all'affresco in una chiesa – che sono state anch'esse riportate nelle note. Si tratta cioè di applicare metodi e tecniche noti da secoli agli studiosi ma solo recentemente teorizzati dalla disciplina dell'*organizzazione della conoscenza*.

Debiti

Le ricerche etnografiche nelle Quattro Province sono cominciate, come altrove in Italia, alla fine degli anni Sessanta per iniziativa di singoli studiosi che hanno documentato i primi elementi di questa cultura: i principali sono citati nel paragrafo [La scoperta delle Quattro Province](#). La lucida consapevolezza di protagonisti delle feste come Ernesto Sala, Mario Brignoli "*Masticij*", Ettore Losini "Bani", Roberto Ferrari, Stefano Valla ha molto contribuito a far conoscere la ricchezza di questa tradizione. Il nostro lavoro negli anni Duemila si è sviluppato sulle loro spalle. L'accumulo di informazioni reso possibile dal tempo, dalla frequentazione assidua del territorio e da una rete di contatti sempre più fitta e ramificata, anche grazie alla posta elettronica, ha permesso di confrontarle e inserirle in un quadro un po' più completo, seppure mai conclusivo.

Lo stimolo alla ricerca arriva anche dall'incontro con persone che condividono l'interesse per lo spirito dei luoghi, che in fretta diventano amici e complici di spedizioni eno-etnografiche. Molta della nostra attività si è concretizzata attorno al sito web *Dove comincia l'Appennino*, alle pubblicazioni dell'associazione Musa e agli incontri organizzati dall'associazione Chi Cerca Crea. I principali compagni di trasferte in macchina e assaggi di salami, in ordine di apparizione, sono Paolo Ferrari "Magà", Gianni Borin, Daniele Vitali, Fabio Paveto e famiglia, Claudio Cacco e Ilaria Demori, Cristina Ghirardini, Nicola Rossi, Michela Ballerini, Giorgia Monfasani, Danilo Carniglia, Marco Rébora, Mauro Casale, Biancamaria Spalmotto, Véronique Blot, Riccardo Gandolfi, Davide Bazzini, Sara Iommi.

Anche gli informatori locali si rivelano spesso persone piene di umanità e di intelligenza, pronti ad accoglierci in casa anche senza conoscerci, e poi a trattarci come vecchi amici quando ci rivedono a distanza di mesi o anni. Si sente paradossalmente più familiarità con loro che con chi si incontra tutti i giorni, e li si

ricorda sempre con affetto: Giuseppe Toscanini di Suzzi; Ettore Ratto di Dova Superiore capace di tradurre e spiegare il latino al volo; Franco Mela "Frank" di Santa Maria di Bobbio; Maddalena Lugano e Teresio Rivacambrino di Volpedo; Zulema Negro e Adriano Angiati di Cosola; Michele Ravera e i suoi ospitalissimi genitori a Belnome; Giobatta Guerrini "Giggi", Sergio Crosetti, Valentina Bozzini, Marco Guerrini e gli altri fondamentali ragazzi di Connio, Carrega e Fontanachiusa; Attilio Rocca "*Tilio*" di Tortaro di Ozzola; Ettore Lòsini "Bani" di Degara di Bobbio; Roberto Ferrari "Ferri" e famiglia, compresi la grappa e il bollito di suo papà Giovanni, della Canova di Menconico; Angelo Lerta "*a Lògia*" di Pradaglia e la sua squadra carnevalesca; Andrea Fittabile "Jotto" di Salogni con la sua passione per le gighe; Andrea Tamburelli "Jucci" di Bruggi e il suo sorriso; Giulia Agosti di Gregassi; Adelmo Fraguola "Delmo" di Caprile; Giacomo Bruni "Arturo" di Perducco; le sorelle Enrica, Andreina, Tina ed Ennì Lagorio e le loro famiglie campioni di accoglienza a Campassi; Marco Guglielmone "il Rosso", storico dell'arte borberino; Valter Freddo di Casalnoceto; Giorgio Tornari di Corbesassi; e mille altri padroni di casa, osti, capifesta...

Personalmente l'autore principale non può dimenticare che l'affezione alle nostre valli e alle loro specificità gli è stata trasmessa durante le gite da Volpedo con i genitori Franco e Francesca e con gli zii Claudia, Lazzaro, Antonio "Neri" e soprattutto Giuseppe "Pippo" Bruni, che gli ha mostrato innumerevoli aspetti del territorio abituandolo a chiamarli *nostri*, alla prima persona plurale, e che per primo ha letto e commentato una bozza del testo. A tutti loro è perciò dedicato questo lavoro.

Gli autori

Claudio Tommaso Gnoli è nato nel 1969; pur avendo compiuto le scuole a Milano, fin dalla prima infanzia ha frequentato assiduamente il paese materno di Volpedo, allo sbocco in pianura di una via del sale, dove si è impregnato di un'identità familiare e sociale e dove ha poi abitato a più riprese; una misteriosa attrazione lo ha portato spesso a sviluppare amicizie con l'etnia dei genovesi, noti per ricambiarla con fedeltà. Ha cominciato a frequentare le alte valli durante le passeggiate con gli zii e i loro complici, per poi continuare a farlo con scuse di volta in volta diverse: dalla collaborazione a ricerche faunistiche e dialettologiche all'organizzazione di escursioni. Nel 2000, incuriosito da una sommaria descrizione del Carnevale bianco, ha conosciuto la gente stafforina; colpito sia dal valore della tradizione che dalla semplice umanità dell'ambiente, non ha più smesso di frequentarlo, scoprendone le diramazioni sugli altri versanti e divenendo fatalmente amico di numerosi suonatori, canterini e ballerini. Dopo essere rimasto a guardare questi ultimi per tre anni senza alcun risultato, è stato delicatamente indotto a partecipare, cominciando allora a capire dall'interno più cose sulla logica di danze e feste. Non essendo portato per suonare e considerandolo cosa impegnativa e seria, si è invece trovato a rivestire un ruolo di documentatore e divulgatore della tradizione, anche attraverso l'indirizzo di posta elettronica *4P*, il sito web *Dove comincia l'Appennino* a cui lavora con alcuni amici, e varie associazioni locali (Musa, Chi Cerca Crea, Pais e Mond, Comitato per il territorio delle Quattro Province, il Ballatoio, lo Stivale che Balla, la Strada del Sale). Nelle pause fra una festa tradizionale e l'altra fa il bibliotecario all'Università di Pavia e ha scritto una certa quantità di astrusi articoli sulla teoria della classificazione.

Valter Biella, bergamasco, dall'originaria formazione come tecnico elettricista ha evoluto l'artigianato della costruzione e pratica di strumenti musicali, della ricerca sul campo e dell'insegnamento. È soprattutto lo scopritore e rivalutatore della cornamusa delle valli bergamasche (*pia* o *baghet*), che ha di recente confrontato con quelle emiliane (*piva*) e delle Quattro Province (*musa*) in una vasta indagine comparata, anche mediante misurazioni e prove sonore sul posto. Su questi argomenti ha pubblicato numerosi articoli e libri, elencati nel sito baghet.it.

Michele Cavenago, milanese con ascendenze argentine, è fisioterapista e ricercatore specializzato sulle danze tradizionali e popolari dell'intera Italia. Con la compagna Romana Barbui e in collaborazione con la celebre etnocoreuta Placida Staro, ha raccolto un vasto archivio audiovisivo delle danze italiane e dei loro contesti, comprese le Quattro Province, che ha cominciato a utilizzare nei corsi dell'associazione lo Stivale che Balla e per i volumi del *Viaggio nella danza popolare in Italia* (a cura di N. Nori, Roma 2012-).

Fiorenzo Debattisti è lo storico di Varzi, sua località di riferimento a metà strada fra le attuali residenze di Pregola e Voghera. Specialmente dopo il pensionamento dall'impiego nel settore dell'elettricità, ha aggiunto alla realizzazione di mostre, interventi e articoli la pubblicazione delle sue vaste indagini sulla storia della valle Staffora e delle Quattro Province (*Storia di Varzi*, 4 v., Guardamagna, Varzi), basate sulla ricca rete di

conoscenze personali e su originali ricerche d'archivio.

Paolo Rolandi, nato e residente a Voghera, è legato per via familiare a Bogli, Massinigo e Monteseale. Giornalista e insegnante di musica, è cultore e ricercatore di canti tradizionali, che ha documentato in libri e nei due CD del gruppo Voci di Confine, da lui assemblato raccogliendo i migliori cantori della zona di Romagnese e dintorni; pratica il canto e la fisarmonica, con la quale occasionalmente accompagna anche pifferai.



ISBN 979-12-200-1491-5



9 791220 014915