

Immagini Torchi
di Riccardo Gandolfi
e di Roberto Gatti

L'ANTICA MUSICA CHE RISUONAVA NELLE NOSTRE VALLI: LA PIVA

Riccardo Gandolfi

Quando, cercando tracce nella memoria collettiva, chiedo se qualcuno ricorda qualcosa della piva, la prima reazione è spesso un risolino ironico seguito dall'omonimo motivo "*piva piva l'oli d'uliva ...*".

Ogni tanto, tra i più anziani, vi è un sussulto: domandando richiamo alla memoria cose che erano abbandonate, sepolte da decine di altri ricordi, da lungo tempo: le memorie escono dal lontano passato dell'infanzia o dell'adolescenza per la prima volta dopo decenni e, una volta uscite rischiano di polverizzarsi all'aria come fanno le mummie profanate da incauti archeologi.

Quasi più nessuno ricorda cosa fu questo strumento musicale che sopravvisse dal Medioevo sino quasi ai giorni nostri e ne ha un'idea semplificata e distorta, spesso confusa e sovrapposta con la zampogna "natalizia" di origine meridionale.

La piva era una cornamusa in uso nell'area emiliana e, con varianti, in tutto il nord dell'Italia; fa parte di una tipologia europea di strumenti a fiato la quale non conosce nazioni che non ne vantino qualche versione. Con lo stesso nome s'indicavano una serie di balli, accompagnati dallo stesso strumento.

In quasi tutte le culture, con poche eccezioni, la cornamusa è coperta, secondo me ingiustamente, di una serie di connotazioni negative: da strumento tedioso a orpello tanto inutile e dannoso quanto diabolico. Essa è quasi sempre associata a sgangherate rappresentazioni di villani ubriachi e danzanti, i quali par non avessero altro modo di far festa che abbandonarsi alla sfrenatezza più gretta, truce, vociante e maleodorante. In

altre rappresentazioni è suonata da mostri deformi e misteriosi o da esseri demoniaci. In tempi recenti la versione scozzese ha nuovamente suscitato nel mondo qualche interesse a seguito di ben note saghe eroiche, essendo caratterizzata come strumento “virile” e militaresco. In effetti, a ben pensarci, la piva non ammette mezze misure: se lo strumento è ben costruito, mantenuto faticosamente con perizia e suonato bene può risultare quasi magico, trasportare in atmosfere sospese ed evocare intense emozioni, altrimenti è buono solo ad animare balli di persone che non hanno di meglio e si contentano di poco.

Non può suonare discretamente, suona bene o male. E’ fatta per cercare un folle e sottile equilibrio di armonie a imitazione dell’universo, se ci si sposta da questo punto, non si può altro che finire col frignare come i bambini quando “pivano” e frangere nel ridicolo. Per questo motivo i suonatori meno dotati (che furono e, ahimè, sono i più) ne decretarono la pessima fama di strumento noioso e fastidioso, come testimonia il modo di dire “che piva!”.

Mi è capitato per caso tra le mani un testo del veneto Teofilo Folengo, vissuto intorno al 1500: la “Zanitonella”. Ad un certo punto ho avuto un sussulto, poiché al verso 335 si nomina la nostra cornamusa: “*Nocte levo susum, sono pivam, canto Rosinam cantoque para foras, belle Gianole, capras*”! Il contesto è comico, come tutta l’opera, inserita in maccheronico. Il passo descrive in chiave ridicola il tormento di un villano, amante respinto, che in piena notte, pensando al suo amore, si alza, suona la piva e canta canzoni popolari come “Rosina” e “Porta fuori le capre, bel Gianolo”, parodiando tormenti amorosi di sdolcinati poeti e vezzosi nobiluomini.

Facendo una ricerca da “profano”, giacché non sono un letterato, ho trovato molti altri scritti che citando la piva, vanno dalla burlesca ma interessante ode “Della piva” di Francesco Berni (1497-1536) all’“Orlando Furioso” del reggiano Ludovico Ariosto (1474-1533) ai dizionari sette - ottocenteschi dialetto-italiano emiliani, lombardi, piemontesi e veneti che la citano come “strumento noto”. Pare, leggendo ed enumerando le opere

che la citano, che almeno sino al 1600 inoltrato, la cornamusa detta piva fosse estremamente diffusa e nota almeno in tutto l'ambito padano. Misteriosamente il suo areale d'uso si è contratto sino a confinarsi sulle remote e arretrate montagne prima di scomparire del tutto. La riduzione in numero e la scomparsa di coloro che sapevano come costruirla, ripararla e mantenerla efficiente, come costruire le fragili ance, unitamente all'arrivo di un gelido vento di terribile sconvolgimento, ne segnò la fine. Ormai era aperta la strada al passaggio verso la giovane fisarmonica, prodotto semi-industriale, sempre pronto e meno delicato, quadrato e ingegneristico, disponibile in modelli pieni di lustrini, nato nella metà del 1800. La civiltà contadina appariva ridicola e insensata di fronte al giovane e baldanzoso delirio industriale, globale e modernista che oggi ci si mostra maturo in tutta il suo plumbeo orrore tecnologico. Ho sentito raccontare di utilizzi "poco ortodossi" di vecchie pive ormai inservibili: dal divenire legna da ardere al servire come spina per botti di vino.

Walter Biella e Ilario Garbani hanno recuperato rispettivamente la versione bergamasca e ticinese. Altri prima di me ed io abbiamo lavorato sulla versione emiliana, la più rappresentata in quanto a numero di esemplari superstiti. Ho potuto esaminare personalmente cinque strumenti conservati al Museo Ettore Guatelli di Ozzano Taro, ed effettuare misure su tre di questi. So dell'esistenza di almeno altri cinque strumenti conservati in collezioni private. L'epoca di fabbricazione di questi reperti, ad un'analisi superficiale e per questo poco attendibile, sembra andare dal 1500-1600 alla metà del 1800.

Molti degli strumenti che ho esaminato hanno una fattura finissima, sono lavori "da maestro", e per questo sicuramente erano intesi a suonar bene oltre che a far bella figura. Gli insulti del tempo, che hanno incurvato, crepato e sgretolato parte del materiale, non hanno ridotto la mia sorpresa di fronte al fascino estetico e ai dettagli di una meticolosa lavorazione. Tenuti in mano, questi manufatti, conducono ad immaginare ora verdi boschi di alte piante, ora malsani tuguri assaliti da

una pioggia torrenziale con porte malferme che lasciano intravedere strade di fango, ora luminose e linde casette scaldate da un fuoco di legna.

Gli ultimi suonatori

Arnaldo Borella (1914-1989) e Lorenzo Ferrari (1914-1998) erano due amici. L'uno, Ferrari, abitava a Maneia, una zona nei dintorni di Metti che guarda il Ceno, e l'altro, Borella, a Case Borella, esattamente dall'altra parte della valle. Questi furono gli ultimi due suonatori di piva.

La nota più mesta, oltre alla loro scomparsa, è che, nonostante all'epoca della loro dipartita fossero abbondanti i mezzi di registrazione, nessuno ha mai registrato nulla, né trascritto nulla, se non qualche minuscolo frammento. Questo significa che il repertorio che conoscevano è morto con loro.

Quando andai "a caccia di memorie" in quei luoghi, conobbi i parenti: c'era un simpaticissimo signore di novantacinque anni, che ricordava Lorenzo e la sua piva. All'epoca ero ignaro che non vi fosse traccia del repertorio, ero solo avido di trovare uno strumento; sono passati anni, e se tornassi a chiedere cosa quel signore ricordi, probabilmente non lo ritroverei più. In seguito conobbi Bruno Grulli, un ricercatore che prima di me lavorò sull'argomento e che possiede alcuni originali. Mi spiegò che gli strumenti dei due suonatori si trovavano al suddetto museo Guatelli e che lui stesso aveva intervistato i suonatori e raccolto da loro qualche notizia.

Nelle vicinanze di case Borella viveva anche il più anziano Claudio Piroli, maestro dei due succitati musicisti, reputato un ottimo suonatore. Una frana si è portata via la sua casa.

Per leggerezza, sfortuna o destino si è così perso l'estremo contatto con una grande tradizione morente.

Gli strumenti del Museo Ettore Guatelli

Dopo anni di esperimenti, ricerche e tentativi ho deciso di contattare il museo, nel settembre del 2008.

Con mia grande soddisfazione mi è stato permesso di accede-

re ai reperti e di effettuarne rilievi sia fotografici che tecnici. Da allora sto lavorando per ricostruire lo strumento senza apportare modifiche o tentare migliorie, soltanto cercando di usare gli originali come un “libro” che m’insegna quello che i costruttori e i suonatori ormai scomparsi non mi possono più insegnare.

I due strumenti che non ho potuto maneggiare sono appartenuti a Ferrari, uno è completo della baga originale ed è custodito in una teca. Vengono entrambi dalla zona di Maneia. Gli altri tre, probabilmente più antichi e leggermente diversi sia stilisticamente che come impianto acustico dai due strumenti succitati, sono custoditi in un vaso di vetro: due provengono da Pertuso e uno da Tarsogno.

La loro fattura è molto migliore sia come materiale sia come finitura.

Qui di seguito riporto una descrizione generale della piva con alcune fotografie effettuate durante la campagna di misurazione.

Descrizione dello strumento

La piva è costituita da tre canne sonore assicurate ad un sacco o baga che funge da riserva d’aria. L’aria è insufflata attraverso un bocchino che contiene una valvola di non ritorno. L’otre quindi permette di disaccoppiare il suono dagli atti respiratori del suonatore, rendendolo continuo e “senza fine”; quasi come se l’animale sacrificato per ottenere la pelle, rianimato dal respiro e dall’abbraccio del suonatore, resuscitasse a nuova vita con voce trasmutata.

Le tre canne sono divisibili in due tipi: due bordoni o *burdon*, l’uno maggiore e l’uno minore, che emettono una sola nota continua di pedale e una canna del canto o chanter o *scella* o *manetta*, dove si esegue la melodia.

I bordoni funzionano con ance semplici e sono “clarinetti”, la manetta con un’ancia doppia ed è un “oboe”.

Lo strumento è solista, permette, infatti, di suonare musiche modali accompagnate da una semplice armonia data dal pe-

dale dei bordoni. Il temperamento della scella è naturale, in modo che le note suonate da questa si possano “fondere” con lo spettro armonico del pedale.

La Baga

Essenzialmente è un otre di pecora o capra, del tipo di quelli un tempo usati per contenere il vino durante i trasporti.

Per la sua costruzione l'animale era sacrificato mediante sgozzamento, in seguito la testa era eliminata. Appesa la vittima a un gancio o a un albero per la parte posteriore erano praticate opportune incisioni all'inguine e alle zampe. La parte anteriore era così “svestita” della pelle tramite trazione, portando grande cautela affinché la pelle stessa non si lacerasse. La trazione era accompagnata dal cauto distacco manuale del derma aiutato



La Baga della piva di Ferrari. Si notano i bordoni inseriti nelle zampe e la manetta nel collo, il bocchino e un chanter addizionale separato.

da uno straccio. Con quest'operazione si ricavava una pelle all'incirca tubolare, con ancora presente la parte iniziale delle zampe e del collo.

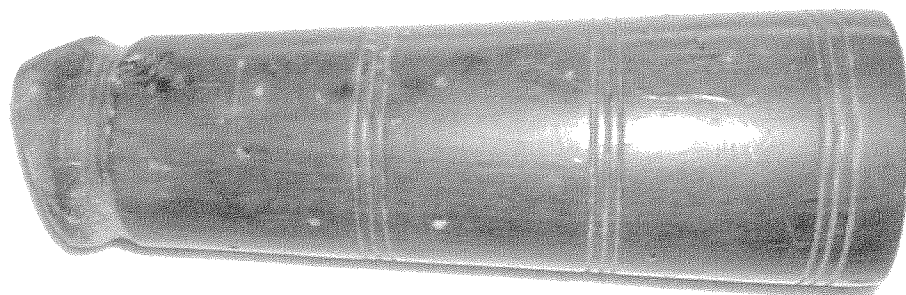
In seguito la pelle veniva conciata, probabilmente mantenendola sotto sale per diversi giorni affinché l'epidermide asciugasse e il derma non entrasse in putrefazione. La raschiatura del derma e l'accorciamento del pelo, che era comunque mantenuto, erano le operazioni finali della concia.

La pelle così preparata veniva interamente ammorbidita con qualche tipo di grasso e chiusa tramite una stretta legatura nella parte che corrispondeva alla zona posteriore dell'animale: il risultato era un otre con il pelo all'interno e con il collo e le zampe anteriori che fungevano da aperture. Occorreva, a questo punto, versare a caldo all'interno dell'otre, un composto a base di cera d'api e grasso al fine diappare eventuali porosità e perdite d'aria. Il pelo all'interno, unito alla cera, aiutava a "tenere bene l'aria".

Nelle aperture dell'otre erano fissati mediante una stretta legatura dei tubi di legno precedentemente torniti, detti blocchi, dove avrebbero preso in seguito alloggio gli elementi sonori. La forma troncoconica esterna dei blocchi dei bordoni ne favoriva l'inserimento a tenuta d'aria nelle piccole aperture delle zampe anteriori, che doveva avvenire con un po' di sforzo slargando il lume già presente.

Nell'apertura del collo era inserito un blocco più corto e di foggia all'incirca cilindrica, più grande in diametro dei blocchi dei bordoni che meglio si adattava alla maggiore luce del collo. In questo blocco era incastrata la manetta. Sul foro del blocco che entrava nel sacco, era inchiodato un pezzo di tela a maglie larghe, che doveva permettere il passaggio dell'aria ma impedire la fuoriuscita di peli o sporcizia di qualsiasi genere dall'otre, in modo da proteggere la delicata ancia della manetta. Nella zona intraclavicolare veniva aperto un foro tagliando la pelle, qui era inserito e fissato il blocco dell'insufflatore, anch'esso di forma cilindrica.

Tappando i fori dei blocchi veniva provata la tenuta d'aria



Blocco del bordone di uno degli strumenti misurati. Si vedono la forma troncoconica atta alla penetrazione nello stretto lume della zampa e il canale per fermare la legatura.

dell'otre, che doveva essere pressoché perfetta; la бага non doveva perdere aria anche se sottoposta a forti pressioni esercitate abbracciandola strettamente.

I bordoni

Sono tubi costituiti da sezioni telescopiche dotate di un foro cilindrico assiale di diametro crescente, terminati da un risonatore a coppa. La sezione iniziale alloggiata nel blocco ha il diametro interno minimo e in essa è alloggiata l'ancia, che viene quindi a trovarsi all'interno del sacco. Su di un apposito tenone viene innestata la mortasa della sezione successiva.

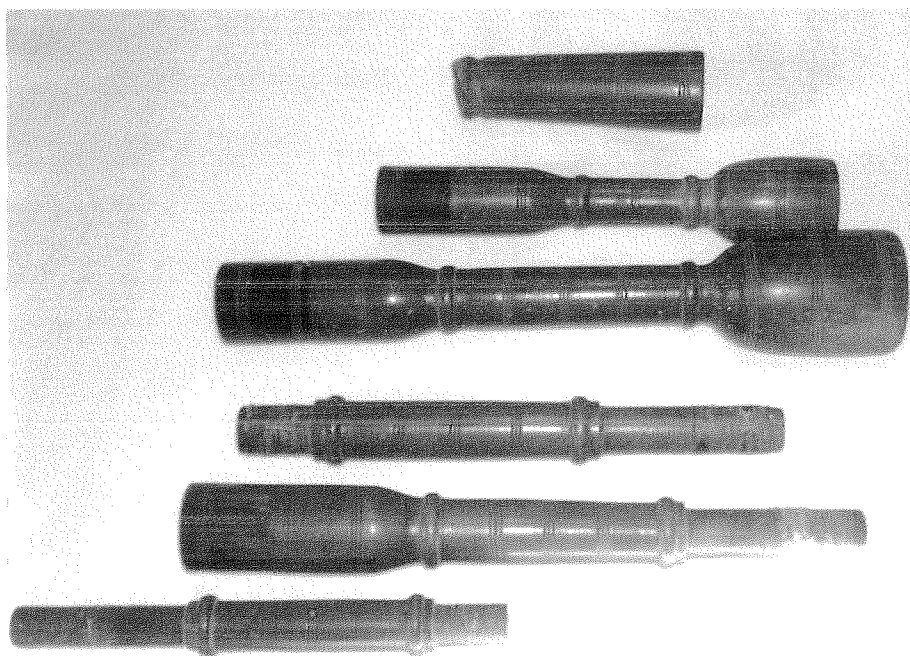
Il bordone maggiore ha tre sezioni, quello minore soltanto due.

La divisione in sezioni telescopiche permette l'allungamento o l'accorciamento dei bordoni, che serve ad intonare correttamente la nota prodotta: più li si allunga più la nota emessa sarà grave e viceversa.

L'estremità terminale reca una "coppa" chiaramente visibile all'esterno. All'interno di questa è scavato un allargamento nella sezione del tubo che si restringe nuovamente all'uscita tornando al diametro iniziale. Questa cavità costituisce un risonatore che modifica il "colore" del suono. La forma imita la bocca nell'atteggiamento della pronuncia della vocale "u" come in "uva": sono filtrati gli armonici superiori e si favorisce la fondamentale della nota. L'effetto cercato è quello di avere

un pedale stabile ma non troppo ricco di armonici, in modo di appoggiare ma non disturbare la melodia.

Interessante è notare come nel sistema di credenze antico la nota “di fondamento”, era chiamata “UT” e collegata analogicamente alla Terra, centro del sistema tolemaico e fermo appoggio o riferimento; la vocale “u” non a caso è imitata dal suono dei bordoni come ad insistere su “UT”. La nota emessa da ambedue i bordoni è invece un SOL, nota posta in relazione al Sole; è curioso pensare come le cornamuse in genere siano poste in relazione alla festa solstiziale del Natale. Questo excursus di certo susciterà la perplessità di molti lettori, e contiene forse deduzioni errate, ma è bene ricordare che il pensiero analogico di certo pervadeva la realizzazione di strumenti musicali in un



Elementi dei bordoni maggiore e minore di uno degli strumenti misurati. Dall'alto: blocco, elemento terminale di bordone minore, elemento terminale di bordone maggiore, elemento iniziale di bordone maggiore, elemento mediale di bordone maggiore, elemento iniziale di bordone minore.

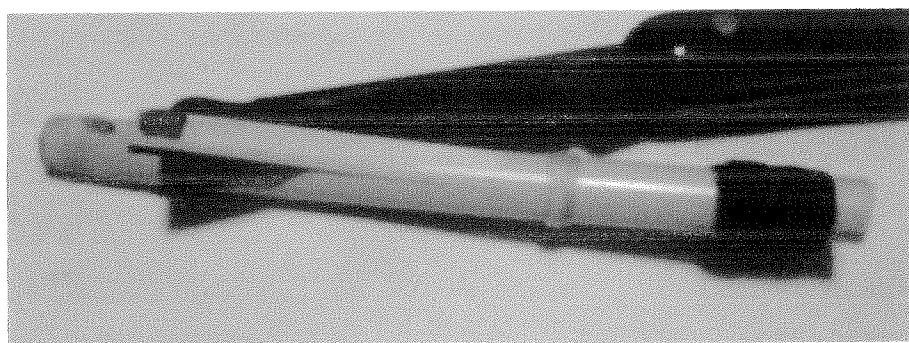
certo qual senso “magici” e sicuramente legati alla ritualità della festa, oltre che, per le stesse ragioni, la musica in genere.

L'ancia dei bordoni

L'ancia semplice che era montata sui bordoni è realizzata a partire dal fusto di una giovane pianta di canna (*Arundo Donax*) del diametro di circa 8-10 mm. Il segmento utilizzato viene tagliato in modo da avere a un'estremità un internodo: così facendo si ha un piccolo tubo chiuso da una parte ed aperto dall'altra. La parte aperta della canna verrà introdotta nel tubo del bordone, la parte chiusa si troverà quindi nell'otre. Con un coltellino viene incisa e sollevata longitudinalmente una linguetta sulla parete del tubo di canna senza staccarla: l'aria sarà forzata a passare nella sottile fessura formata al sollevamento della linguetta, giacché la parte chiusa non permette il passaggio diretto dall'otre al bordone. Il passaggio dell'aria metterà in vibrazione la linguetta che ne interromperà il flusso in modo intermittente e instaurerà una risonanza con la colonna d'aria presente nella cavità tubolare del bordone.

Questo tipo di ancia è ancor oggi usato sui bordoni di tutte le cornamuse. Nel caso la linguetta tendesse a stare troppo chiusa è possibile tenerla leggermente aperta infilando un capello alla base della fessura.

Ulteriori lavorazioni come l'assottigliamento della linguetta,



Ancia semplice dei bordoni. Un coltellino ne solleva la linguetta per renderla evidente.

ottenuto grattando la parte esterna o l'applicazione di un peso costituito da una pallina di cera possono essere utili nel caso questa fosse troppo dura o avesse un suono troppo acuto.

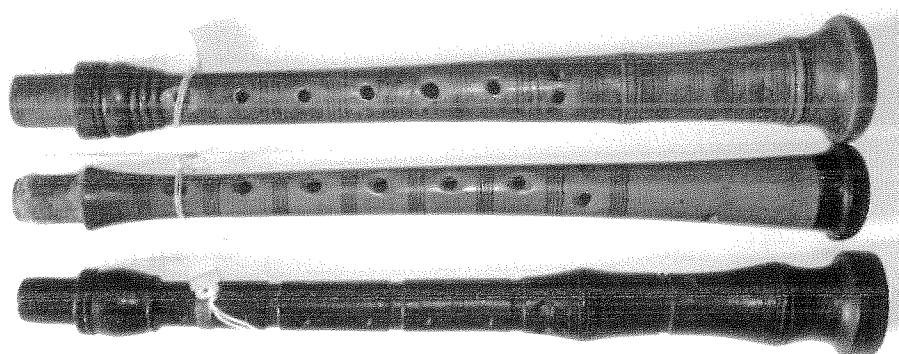
La manetta

La manetta rappresenta di certo l'elemento centrale dello strumento. E', in effetti, l'unico elemento sonoro che può emettere note diverse e quindi suonare una melodia o un particolare pattern **armonicoritmico**.

La foratura di questo elemento è conica anziché cilindrica: la parte collegata all'otre inizia un foro molto piccolo, di circa 5 mm che gradualmente raggiunge i circa 20 nella parte terminale opposta.

Questa lavorazione restituisce un "effetto megafono" facendo sì che il suono ottenuto sia incredibilmente squillante e ricco di armonici, oltre che di buon volume.

Questo elemento ha sette fori, dove appoggiare le dita intervallati nella sua lunghezza, e due fori "di sfiato" o orecchie nella parte distale, che non sono manipolati durante l'utilizzo. L'apertura ragionata dei fori, normalmente chiusi dalle falangi



Manette dei tre strumenti misurati. Dall'alto: manetta in bosso proveniente dalla val Nure, manetta in bosso con finiture in corno proveniente dalla val Nure, manetta in susino molto antica con un anello di stagno e alloggiamenti per altri quattro perduti proveniente dall'alta val Ceno.

della mano, permette di suonare una tra le note che la *scella* può emettere.

Il legno usato per la costruzione di questo pezzo è di solito scelto tra legni duri e pregiati, quali il bosso, il sorbo o il susino, per favorire la brillantezza del suono e la precisione nella lavorazione.

Negli strumenti più antichi la cameratura non era realmente conica come su quelli più moderni: era realizzata semplicemente approssimando un cono con una serie di utensili che realizzavano un foro di diametro via via crescente, inseriti in successione. Questa approssimazione non inficia il buon risultato, anzi permette una notevole plasticità nella realizzazione consentendo correzioni fini. D'altro canto questa tecnica risulta più laboriosa e offre meno ripetibilità nella produzione.

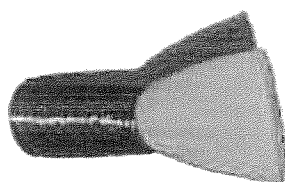
I fori digitali erano quanto più possibile uguali ed equidistanti, in modo da favorire l'uniformità timbrica su tutta l'estensione dello strumento.

L'ancia della manetta

Costituita di due lamelle di canna (*Arundo Donax*) e di un tubino di ottone o rame, è la parte di più difficile realizzazione, nonostante le sue ridotte dimensioni. Capricciosa e fragile fu, ed è, la dannazione di tutti i suonatori di cornamusa. La realizzazione di una buona ancia, infatti, non è solo frutto di precisione e maestria, della conoscenza di "trucchi" e "segreti del mestiere": il tocco finale è una piccola dose di fortuna.

La difficoltà realizzativa di questo minuto elemento, che dà però una voce grossa alla *manetta*, è sicuramente stata la principale causa della scomparsa e del disuso della piva, tenendo conto anche del fatto che si usura e va sostituita. Un'ancia malfatta richiede troppo fiato, rende lo strumento stonato, sgraziato, e quindi inutilizzabile e terribilmente sgradevole all'ascolto. Forse principalmente a causa della mancanza del "passaggio del testimone" nella costruzione di buone ance, i suonatori non avevano più "pezzi di ricambio" e la piva ha conosciuto un rapido declino ed una fine ingloriosa.

L'ancia doppia, come introdotto prima, è costituita da due sottilissime lamelle di canna affacciate l'una all'altra, in modo che rimanga tra loro una sottile fessura, legate insieme e fissate su un tubino che funge da supporto e permette il passaggio dell'aria. Il passaggio dell'aria mette in vibrazione le lamelle che interrompono e permettono alternativamente il flusso stesso.



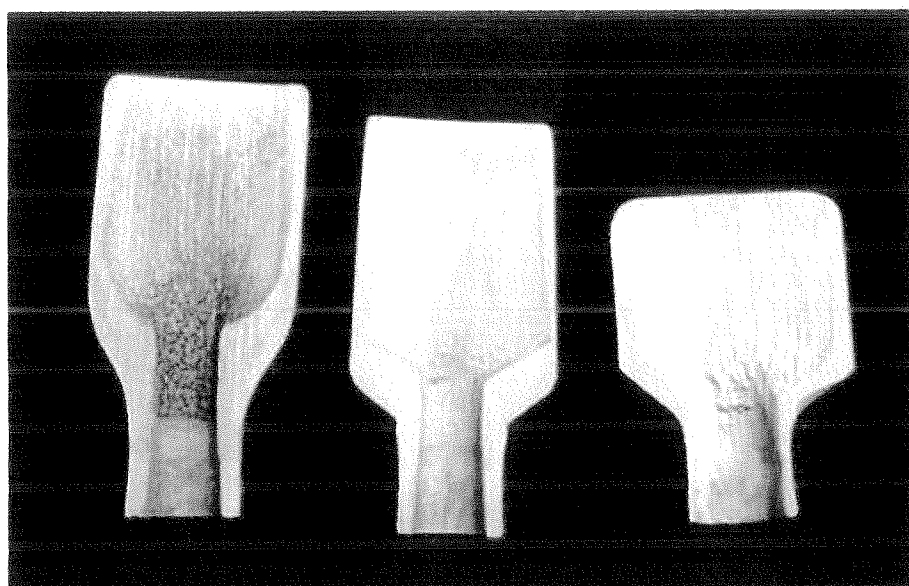
Ancia doppia. Si notano la sottile fessura tra le due lamelle e la stretta legatura al tubo.

In dialetto l'ancia è chiamata *pivein* o *pitein*, e dà il nome all'intero strumento. Il suo nome sembra derivi da "pipire", cioè pigolare, infatti, se suonata da sola in bocca emette un suono che ricorda il "pio pio" dei pulcini o il cinguettio degli uccelli. Lo stesso nome, *pitein*, aveva uno strumento giocattolo costruito con la corteccia dei giovani polloni dei castagni tolta in primavera, quando il floema è gonfio d'acqua. Con una striscia di corteccia si formava, sfilandola opportunamente dal ramo, una sorta di cannuccia. Un lato della cannuccia era schiacciato a formare una rudimentale ancia. Soffiando nell'ancia lo strumentino suonava e si potevano praticare anche alcuni fori lungo il corpo del rudimentale piffero per modulare semplici melodie.

Le ance che costruivano Ferrari e Borella erano di tipo sorprendentemente arcaico. Ance simili si ritrovano anche su strumenti provenienti dalla zona dei Pirenei sia in Francia che in Spagna. Il tipo di costruzione si chiama "ancia a paletta". Due lamelle di canna vengono opportunamente scavate nel lato interno e assottigliate in quello esterno. Accostate le due semiance, in modo che le parti scavate si affaccino a formare

una piccola cavità, si assemblano legandole insieme alla base. Un canalino ricavato sempre per scultura prima dell'assemblaggio permette l'incastro del tubino che rimane fissato sul chanter. Il tubino serve da raccordo tra l'ancia e il tubo sonoro ligneo. La costruzione di un'ancia simile è molto difficoltosa e non permette il raggiungimento ripetuto di buoni risultati né la correzione ovvia di eventuali imperfezioni. Sembra strano ma, nonostante la precisione nella fattura delle manette, questa forma rudimentale di ancia sembra quella tradizionalmente diffusa, in quanto presente anche in altri reperti. Non è possibile dire se fossero diffuse altre modalità costruttive, anche se risulta plausibile che tecniche migliori ma più elaborate possano essere andate perse.

Se, come vedremo, risulta difficoltoso trovare notizie circa i suonatori, dei costruttori non si ha più alcuna notizia né si sa dove lavorassero. Appare evidente che vi siano diversi "stili" re-



Faccia scavata di semiance del tipo "a paletta". Queste ance appartengono a una tradizione pirenaica ma sono molto simili a quelle costruite dagli ultimi suonatori. Si notano il canale scavato che accoglie tubino e la camera sonora. Le semiance erano accoppiate legandole strettamente sul restringimento in basso.

alizzativi, distanti nello spazio e nel tempo, anche se moltissimi elementi stilistici e l'impianto acustico sono conservati e sembra facciano parte di una scuola o tradizione ben consolidata. Gli strumenti erano passati di mano in mano: verosimilmente hanno attraversato i secoli e sono sopravvissuti, servendoli, a generazioni di *sunadur*.

Il mio lavoro

Al momento sto concentrandomi sulla realizzazione di prototipi funzionanti costruiti dai rilievi effettuati. La parte cruciale, ossia l'ancia doppia, non è presente sui reperti, o quando conservata non è possibile utilizzarla per non correre il rischio di distruggerla. La raccolta delle poche informazioni e la sperimentazione ragionata costituiscono l'unica strada percorribile. Mancando una testimonianza diretta del repertorio, solo una volta realizzata una cornamusa ragionevolmente stabile, intonata e facilmente suonabile sarà possibile comprendere quali ne fossero le reali possibilità melodiche e timbriche; forti di queste nozioni si potrà tentare di estrapolare un "repertorio possibile" attingendo dalla tradizione del piffero, dal canto popolare e dalla musica antica.

Al momento posso dire che l'impianto è poco lontano dal diapason attuale di 440 Hz, il suono emesso dai bordoni è potente e dal chanter morbido e rotondo. Altre prove e migliorie sono comunque necessarie per avere tra le mani un risultato soddisfacente. Lo studio e il rispetto degli originali rimangono l'unico modo per "andar a bottega" dai maestri costruttori del passato.

Un suono antico

Tornando al quadro storico si osserva come la parola "piva" designasse diverse cose: l'ancia, la cornamusa, oboi come il piffero e un tipo di movimento di danza. La presenza documentale di questi riferimenti sembra piuttosto vasta e ci può fornire molte indicazioni su aspetti purtroppo mancanti nelle testimonianze dirette, oltre che a darci un'idea della diffusione

e notorietà del tipo di strumento e dei balli.

Domenichino da Piacenza (1390-1470), considerato il primo coreografo della storia, nel suo trattato *De arte saltandi et choreas ducendi* spiega come *Piva* sia un movimento parte anche delle danze nobili e scrive: “Io sono *Piva* per nome chiamata et de le misure io son la piu trista per ché dagli villani son adoperata e per mia pretesa tanto me faccio che tengo el mezzo della bassa-danza”. Domenico testimonia così l’uso del ballo nel contesto popolare già nel IIV secolo. Il ballo prende certamente il nome dallo strumento, in quanto, come visto, “piva” è sinonimo di ancia; quantomeno era accompagnato da un piffero o dalla sua versione “armonica”, la cornamusa. Domenico riporta anche la partitura delle musiche che accompagnano le varie misure di danza, fregiandosi di averle composte personalmente.

Guglielmo Ebreo da Pesaro (1420-1484), allievo di Domenichino e a sua volta coreografo presso i nobili, nel suo testo cita il movimento della piva oltre a numerosissimi altri brani completi di partitura.

Il liutista Joan Ambrosio Dalza (scomparso nel 1508) trascrisse nella sua opera *Intabolatura de lauto libro quarto*, alcune suite per liuto in intavolatura nelle quali compaiono diverse pive tra cui la *Piva alla ferrarese* e la *Piva alla venetiana* che ottimamente si adattano ai miei prototipi di *manetta*. La stessa situazione si può trovare nelle intavolature di Francesco Spinacino (deceduto nel 1507).

Non da ultimo si può citare il chierico parmigiano Georgio Mainerio (1545-1582) che scrisse una bellissima raccolta di brani: *Il primo libro de’ balli accomodati per cantar et sonar d’ogni sorte de instrumenti*.

Un documento utilizzabile ancora precedente, proveniente dalla zona padana di stesura medioevale, è conservato al British Museum e ci restituisce, tra l’altro, bellissimi saltarelli.

E’ verosimile che tutto questo repertorio scritto abbia scambiato materiale, prendendo e dando, con il contesto “vero” cioè popolare dello strumento, e che quindi sia possibile recuperare qualcosa attraverso un attento studio delle fonti e delle

possibilità melodiche della manetta. Un caso è *“O tiente allora”* trascritto da Nicolo Brocco (1480-1530) che, a livello melodico, è estremamente simile ad un canto registrato ai giorni nostri nella zona di Ferriere *“Noi semo una famiglia con padre madre e figlia”* ed alla *“Putta nera”* del Mainerio.

Il “preliscio”

Come emerge dai documenti storici e dalle poche testimonianze dirette, l'utilizzo sociale della piva era l'accompagnamento dei balli, l'animazione delle feste, del Carnevale e dei matrimoni. Probabilmente il repertorio si sviluppò e perdurò dal Medioevo sino alla fine del 1800 per convivere e infine cedere il posto al ballo liscio ben più moderno e importato dall'Europa Centrale, probabilmente infiltrato tramite suonatori ambulanti. Sicuramente i nostri avi ballavano, anziché la mazurka, la giga o il saltarello o altre danze simili, che costituiscono quindi la nostra propria originale musica folk; amo definire questo repertorio il “preliscio”. Due guerre, l'emigrazione e la miseria non hanno di certo giovato al mantenimento di questa memoria.

Le poche persone sufficientemente anziane che ancora ricordano qualcosa, asseriscono di aver assistito, nella loro infanzia, prima della Seconda Guerra Mondiale, una o due volte al ballo “all'antica”. Alcuni riferiscono di averlo visto eseguire da una sola coppia, generalmente spronata dalla richiesta dei presenti, in un contesto comunque di ballo liscio, altri di aver assistito ad un ballo collettivo ma, ripeto, in una sola sporadica occasione, come fosse già una rievocazione.

Stando a quanto riferito, o quanto emerge dall'esame di altre tradizioni rimaste, i generi di ballo erano generalmente gighe, alessandrine, monferrine, saltarelli (*saltarott*) e simili, tutti balli “staccati” nei quali non vi era se non un minimo o momentaneo e fugace contatto con il corpo del partner di sesso opposto. Altri balli, o momenti di questo, erano “in cerchio”, dove la collettività dei partecipanti si muoveva lungo una circonferenza descritta dando le mani ai vicini. In tutti questi balli erano preponderanti “saltini” e piroette anziché il passo

“strascicato”, per l'appunto liscio, del valzer e della mazurka. E' possibile che alcuni dei brani musicali, in particolare quelli in 6/8, siano stati trasformati in polke, che, avendo un tempo in due movimenti, ben si adatta a contenerli.

E' possibile che gli zoccoli indossati dai ballerini avessero il ruolo di completare l'esecuzione musicale scandendo marcatamente e volutamente il ritmo.

Altri ricercatori, prima di me, si sono interessati a queste tradizioni, ma non è stato possibile ricostruire molto altro tramite testimonianze dirette. Fortunatamente la tradizione del Piffero, ancora viva nelle alte valli Trebbia, Staffora, Boreca e Borbera, conserva tutti i balli e la musica e sembra molto verosimile che i balli “da piva” non differissero più di tanto da questi, data anche la vicinanza geografica degli areali di diffusione. Altre “isole di memoria” sono conservate in giro per il Nord Italia e sembrano tutte molto simili; possono fornire elementi indiretti per la ricostruzione almeno di un quadro parziale degli aspetti coreografici e musicali.

La piva nell'alta val d'Arda.

Il primo suonatore di piva di cui ho avuto notizia che fu attivo in alta Val d'Arda fu Giovanni Draghi.

Veniva da San Bernardino, un “quartiere” di Bettola, sito sulla sponda occidentale del Nure e, dai registri della chiesa di Sperongia pare che si fosse fermato a San Michele di Morfasso prima di stabilirsi a Oneto. Battista Credali di Monastero, lo ricordava, prima di scomparire pochi anni fa, rispondendo alla domanda del nipote Giulio Sichel, che, essendo mio amico e conoscendo il mio interesse, me lo riferì. Inizialmente Battista asseriva che Draghi visse ai Ravazzoli, dove andai personalmente a indagare. Alle mie richieste, qualcuno ricordò che qui abitava un suonatore di fisarmonica, tal Capelli, che s'incontrava talvolta col Draghi per suonare insieme, e m'indicò l'abitato di Oneto quale domicilio di Draghi. Giunto nel piccolo abitato di Oneto presi a domandare.

La memoria del suonatore c'era, ma c'era soprattutto la memo-

ria della sua compagna, molto più giovane del Draghi stesso, che probabilmente egli aveva preso in casa per salvarla da una situazione di grave difficoltà. Costei viene ricordata come abile ballerina di piva e persona molto simpatica e pittoresca. Mi fu indicata una casa ormai completamente crollata, di cui a fatica si riconosce la pianta, che, con scarsa certezza degli intervistati, poteva essere la casa del Draghi. Questa è l'unica presenza sicura che ho raccolto.

Un altro suonatore di cui ho notizia, anche se meno certa, fu Pasquale Ponticelli di Taverne, bisnonno di Simona Porcari, la quale, anche lei mia conoscente e a conoscenza dei miei interessi, chiedendo alla nonna se conoscesse qualcuno che fu uso a suonare la piva gli rispose "tò nonn!" e le raccontò di come, di tanto in tanto, si trovasse con amici per suonarla e di come la portò con sé in Germania per raggranellare un po' di denaro suonando in strada come tanti altri fecero suonando l'organetto o svolgendo attività circensi. Pare abbia usato lo strumento solo in gioventù.

Nella zona di Teruzzi ho parlato con Caterina Casali (cl. 1915), nonna dell'amico Andrea Solari, la quale ricorda di aver assistito una sola volta, durante l'adolescenza, al ballo della piva eseguito dietro l'insistenza dei presenti da parte di una coppia di anziani che ancora lo sapevano fare, accompagnato però dalla fisarmonica.

Emerge un particolare interessante: una tovaglia fu gettata sui ballerini come si era usi fare "una volta" per premiare una bella coppia, come a regalare in modo burlesco, indulgendo alle strettissime regole morali, un fugace attimo di "privacy" durante il quale si poteva evidentemente scambiare solo un furtivo bacio o qualche velocissima e innocua effusione, unico momento di "scandaloso" contatto in un ballo dove al massimo ci si prendeva a braccetto o ci si dava la mano e il gioco di sguardi era padrone.

Celestino Cavaciuti mi ha riferito, nella stessa occasione, che forse vi era un altro suonatore nella zona, soprannominato "Matlein", la cui piva pare sia finita a Milano in qualche col-

lezione privata.

Nessuno degli intervistati purtroppo, data soprattutto la distanza del momento e il possibile imbarazzo dell'intervista, ricorda alcun motivo musicale che accompagnava il ballo.

Appello.

Quest'articolo, oltre che ad essere una generale introduzione all'argomento, vuole essere di stimolo all'emersione di altre testimonianze, seppur indirette, e all'eventuale censimento di altri esemplari di strumento o parti di esso.

La speranza è che ancora qualcuno ricordi, magari per via indiretta tramite i racconti dei nonni, o abbia appreso qualche ballo durante l'infanzia. Speranza non troppo risicata poiché mia nonna, ed io ho trentacinque anni, ricordava che sua madre le parlava dello strumento e del ballo, anche se non ho potuto saperne di più a causa della sua dipartita.

Speranza altrettanto grande sarebbe che qualche strumento venga alla luce e che se ne possano prendere almeno rilievi fotografici e tecnici, oltre che a conoscerne e registrarne la storia.

Prego quindi chiunque abbia qualsiasi tipo di notizia di contattarmi, senza esitare. Anche il particolare apparentemente più irrilevante potrebbe, una volta inserito nel *puzzle* generale, risultare importante, come la chiave di volta che, seppur piccola, sorregge l'arco.