

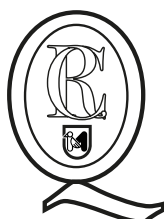
IL POZZO DELLA MEMORIA

La ricerca sulla cultura popolare orale marchigiana
e il contributo de La Macina
alla sua scoperta conservazione e diffusione

a cura di
GASTONE PIETRUCCI

Atti del Convegno Nazionale - Jesi 18 giugno 2018





QUADERNI DEL CONSIGLIO
REGIONALE DELLE MARCHE

IL *POZZO* DELLA MEMORIA

La ricerca sulla cultura popolare orale marchigiana
e il contributo de La Macina
alla sua scoperta conservazione e diffusione

a cura di

GASTONE PIETRUCCI

Atti del Convegno Nazionale - Jesi 18 giugno 2018



Presentazione

Un Convegno nazionale intitolato Il “pozzo” della memoria si è tenuto nel 2018 a Jesi, al fine di operare una “ricerca sulla cultura popolare orale marchigiana e il contributo de La Macina alla sua scoperta conservazione e diffusione). Finalmente vengono pubblicati i contributi predisposti per quella occasione, nella quale si è doverosamente reso omaggio al gruppo La Macina per i suoi cinquanta anni di attività, guidata da Gastone Pietrucci, il quale ripercorre questo mezzo secolo (1968-2018) di impegno e di amore per la propria terra. Tre le relazioni (della scrittrice, poeta e regista Allì Caracciolo, dell’etnomusicologo Piero Arcangeli e del favolista Antonio De Signoribus) e quattordici le comunicazioni (tra cui quelli di Massimo Raffaeli e Francesco Scarabicchi) e tre interventi aggiuntivi (tra cui quello di Laura Cavasassi).

La diversità dei contributi, tutti interessanti, testimonia i molteplici approcci di cui La Macina e il suo fondatore e animatore Pietrucci sono stati fatti oggetto; ne è scaturito un originale tributo, che evidenzia la portata culturale e storica dell’opera svolta dal gruppo marchigiano, guidato da un “aedo malinconico e ardente”, che ha saputo andare “dal popolo all’arte, dall’arte al popolo”. Dunque, una tradizione quella inaugurata e consolidata dal Pietrucci che ben meritava ieri il Convegno jesino e oggi la pubblicazione nei “Quaderni del Consiglio regionale delle Marche”, che hanno già dedicato nel 2020 due volumi a Cultura Popolare Marchigiana del Pietrucci, perché rientra proprio tra le finalità della nostra collana editoriale l’impegno a far conoscere e valorizzare il patrimonio della tradizione culturale delle Marche, che si caratterizza come “terra di canti, canti di terra” (P. Arcangeli) e “Non altro che il canto” sono stati i “cinquant’anni d’arte e di passione de La Macina”, come sintetizza Gastone Pietrucci, che ha saputo farsi “voce delle voci” in nome di quella “memoria” che è condizione di una identità.

DINO LATINI

Presidente del Consiglio regionale delle Marche

Prefazione

Con il patrocinio della Regione Marche, il Comune e l'Assessorato alla Cultura di Jesi, e la Fondazione Pergolesi Spontini, si è tenuto a Jesi, venerdì 8 Giugno 2018, nella prestigiosa sede della Galleria degli Stucchi della Pinacoteca di Palazzo Pianetti il Convegno Nazionale, *Il "pozzo" della memoria* (La ricerca sulla cultura popolare orale marchigiana e il contributo de La Macina alla sua scoperta, conservazione e diffusione).

Convegno che ha voluto rendere omaggio a questo tenace ed inossidabile gruppo ed al suo appassionante, ininterrotto percorso di ricerca e di animazione che lo ha animato in questi suoi... primi, frenetici cinquanta anni di attività.

I Relatori del Convegno, presieduto da Allì Caracciolo (poeta, regista, docente di Storia del Teatro e dello Spettacolo presso l'Università di Macerata, ha fondato e dirige il Teatro di Ricerca Sperimentale Teatro A) che ha presentato la relazione: *Quell'antico rito crudele* (Drammaturgia del canto per un Teatro arcaico della contemporaneità), sono stati il Prof. Piero G. Arcangeli (etnomusicologo e compositore), con *Terra di canti, canti di terra*, e Antonio De Signoribus (giornalista, scrittore, antropologo), con *L'anello forte della fiaba popolare*.

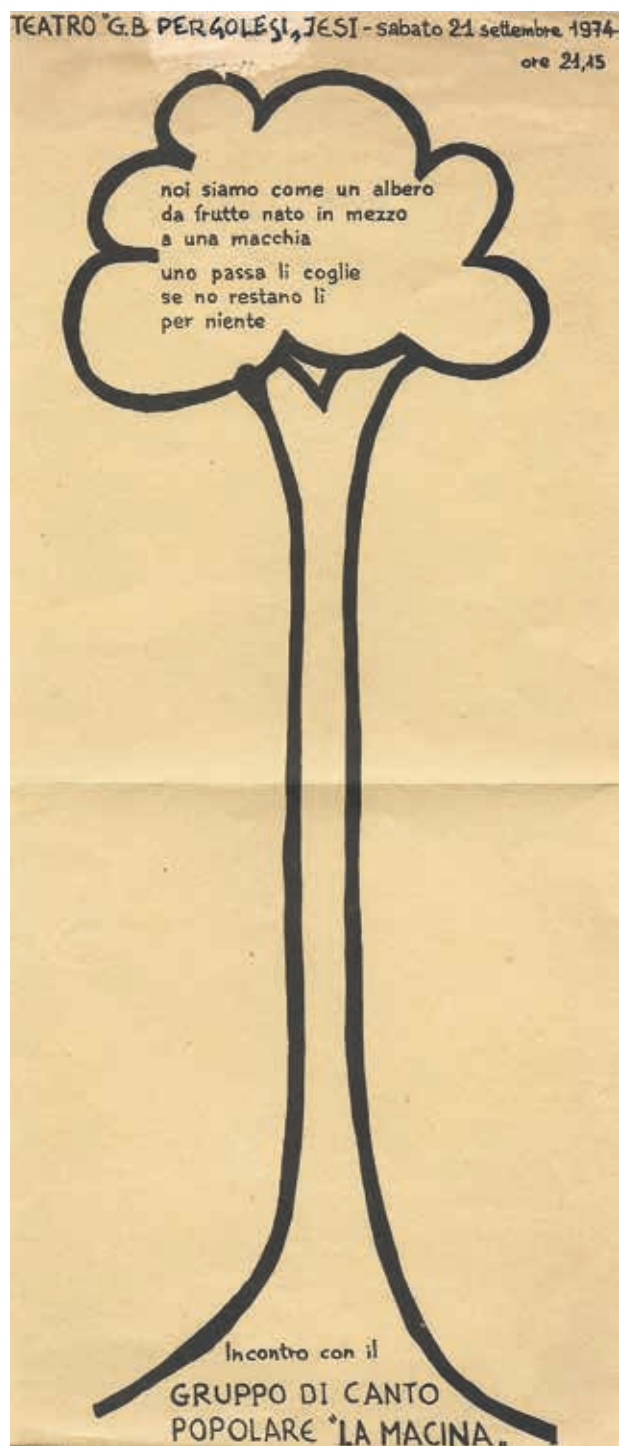
Ben quattordici sono state le Comunicazioni con: Gastone Pietrucci (fondatore, componente e leader de La Macina): *Non altro che il canto*, Stefano Campolucci (maestro concertatore, docente Scuola Musicale "G.B.Pergolesi", di Jesi), *La tradizione musicale marchigiana incontra l'orchestra*, Carlo Cecchi (artista, pittore), *Aria*, Guido Festinese (giornalista, critico musicale, saggista, docente di cronaca e critica musicale), *Per Gastone e La Macina*, Samuele Garofoli (jazzista), *La Macina e il jazz*, Jonathan Giustini (giornalista, critico musicale), *Collage come musica che va per l'aere*, Maria Novella Gobbi (attrice, ricercatrice del Teatro di Ricerca Sperimentale Teatro A), *Gastone Pietrucci voce abisso*, Tiziana Oppizzi e Claudio Piccoli (curatori del sito Associazione Culturale *Il Cantastorie online*), *Tracce di memoria antica*, Laurita Pergolesi (artista, musicista argentina), *Il viaggio de La Macina nel mondo*, Paola Ricci (artista, e organizzatrice teatrale), *Gastone Pietrucci e La Macina dal popolo all'arte, dall'arte al popolo*, Massimo Raffaeli (critico letterario), *Un pensiero per La Macina*, Stefano Santini (architetto, cover design), *Gastone e La Macina e l'arte contemporanea*, Francesco Scarabicchi (poeta, traduttore, critico d'arte), *Un omaggio e un inedito a La Macina*, Marino Severini (fondatore e leader del gruppo rock de i Gang), *Il Gigante*.

Negli Apparati sono previsti tre interventi aggiuntivi di Laura Cavasassi, (Docente di Filosofia e Direttrice di “Castellino Filosofia”), *Il pathos della vista e dell’udito*, Giandomenico Antonio Di Marti (tra i più noti poeti marchigiani), a Gastone Pietrucci voce delle voci e Paolo Bravi (docente presso l’ITE “Martini” di Cagliari, ha conseguito due Ph.D. in “Metodologie della ricerca antropologica”, Università di Siena, 2008, e in “Teorie e storia delle lingue e dei linguaggi”, Università di Sassari, 2013), *Una voce da ricordare*, dedicato ad una delle più grandi informatrici de La Macina, Lina Marinozzi Lattanzi.

Il “pozzo” della memoria, un Convegno su La Macina e sul suo “aedo malinconico e ardente”, Gastone Pietrucci, che ha inteso avviare una riflessione attorno ai molteplici significati che ha assunto una storia come quella de La Macina, nei decenni che ne hanno cadenzato il suo glorioso cammino.



Programma del Convegno 2018
Gastone Pietrucci e Angelo Ortenzi, Polverigi, 1986.
Foto: Danilo Antolini – Grafica: Stefano Santini.



Locandina de La Macina del 1974.

Gastone Pietrucci
Non altro che il canto

1968-2018. I cinquant'anni d'arte e di passione de La Macina

*Per gli amici de La Macina, vorrei invocare la protezione
dell'Angelo con La Macina (circa 1020) che 'ride', pensoso e operoso,
nel Manoscritto miniato della Staatbibliothek di Bamberg.*

Gianni Scalia, 2000¹

Il nostro è un paese che ha una singolare vocazione a cancellare la sua memoria. Le nostre radici affondano nella cultura e nella civiltà contadina, in quella civiltà, dalla quale bene o male discendiamo noi tutti. L'averne distrutto sistematicamente anche il ricordo, è stato un errore gravissimo, pagato soprattutto dalle nuove generazioni con crisi di identità e con un vuoto culturale difficilmente colmabile.

Vedi Gastone mia adesso se canti te lega, te dice quessa è matta, invece quella 'olta come sgappavi de casa andavi giù pe' 'l campo s'andava via canticchiando, tutti se cantava, se cantava sempre...

Questo frammento di un'intervista che ho fatto ad una grande *informatrice*² (termine scientifico, che qualifica tutti coloro che ci danno questo dono della loro memoria, dei loro ricordi), la dice tutta sulla perdita inesorabile del nostro patrimonio e della nostra comune tradizione orale. Perdita della nostra memoria, causata dalle trasformazioni profonde della società ed in particolare dalla polverizzazione della civiltà contadina. Già Pier Paolo Pasolini in questo "paese mancato", dove tutto viene cancellato dall'ignoranza e dalla stupidità della nostra classe politica, ne aveva denunciato (naturalmente inascoltato), l'inevitabile distruzione. Noi siamo un paese senza memoria, quindi un paese destinato a non avere un futuro, ed io mi sento impotente di fronte a questo sfacelo fisico e morale, in perfetta sintonia con Enzo Siciliano, che nel 2005, scrive questa tragica

-
- 1 Augurio di Gianni Scalia per un nostro Concerto Spettacolo Inaugurale, *In forma di parole*. La Macina e i poeti: suoni e voci in concerto. Con i poeti Giovanni Falzetti e Francesco Scarabocchi e La Macina. A cura di Massimo Raffaelli. San Marcello, Teatro "Paolo Ferrari", mercoledì 9 Agosto, 2000, nell'ambito del 15° Monsano Folk Festival. Rassegna internazionale di Musica Popolare originale di revival.
 - 2 Regina Romanelli Bolletta (1917-1997) di Monsano, ex contadina, pensionata. Registrazione effettuata a Monsano (An) da Gastone Pietrucci il 24 Maggio 1976.

ed amara constatazione: “Poche parole, ma quelle giuste per far capire il dolore di chi si sente vietato a nutrire speranze”³.

Faccio un breve excursus perché prima di parlare di raccolta, di ricerca sul campo di musica popolare, devo sempre ricordare come sono partito e quale è stata la molla che mi ha spinto a questa frenetica ricerca, che tutt’ora continua.

Fu nel 1964, al *Festival dei due Mondi* di Spoleto, dove ebbi la fortuna di assistere al Teatro *Caio Melisso*, a quello storico ed indimenticabile spettacolo di canzoni popolari italiane *Bella ciao*.⁴ Per me, giovane studente e completamente all’oscuro di quest’*altra musica*, fu come una vera e propria folgorazione. Improvvisamente quello spettacolo mi fece conoscere ed apprezzare un “altro” mondo musicale, un’*altra* Italia che sapeva e poteva cantare (come giustamente scriveva nelle note di regia, Filippo Crivelli). Sino a quel concerto, ero come ogni giovane, al corrente di quello che i mass media di allora (come quelli di oggi) volevano che un giovane conoscesse. E pensando che lo stimolo per poi affrontare la ricerca, per laurearmi su una tesi sulle tradizioni popolari,⁵ per aver fondato nel 1968 La Macina, è stato frutto di quello spettacolo, si può fare uno sconsolato raffronto con l’attuale, “criminale” silenzio, con l’assordante “deserto” di proposte e di stimoli per i giovani d’oggi. Il giovane ha bisogno di avere dei modelli di riferimento, di esempi stimolanti da imitare e non di questo terrificante “nulla” di falsi miti e di luccicanti e squallide proposte televisive, che invece di far crescere il giovane, lo ingabbiano sempre di più in quella terribile omologazione, che già a suo tempo aveva visto e lucidamente denunciato Pasolini nei *Scritti corsari*,⁶ con la sua profetica tesi dell’inevitabile “omologazione giovanile”.

Sulla scia di quello spettacolo, preso da quella grande passione giovanile, ho cercato di imitare e di riproporre per qualche anno le canzoni di *Bella ciao*, fondando esattamente quasi cinquanta anni fa La Macina, debuttando con un pri-

3 Enzo Siciliano, in *La Poesia*. Recensione al libro *Il ragazzo X* di Flavio Santi, in *L'Espresso* 28 Gennaio 2005.

4 *Bella ciao*. Un programma di canzoni popolari italiane di Roberto Leydi e Filippo Crivelli, presentato da *Il Nuovo Canzoniere italiano* (Sandra Mantovani, Giovanna Daffini, Giovanna Marini, Maria Teresa Bulciolu, Caterina Bueno, Michele L. Straniero, Silvia Malagugini, Caty Mattea). *Il Gruppo Padano di Piadena* (Bruno Fontanella, Policarpo Lanzi, Amedeo Merli) e Gaspare De Lama (chitarra). Regia di Filippo Crivelli. Presentato in prima nazionale al Teatro Caio Melisso, domenica 21 Giugno 1964, nell’ambito del settimo “Festival dei Due Mondi” di Spoleto.

5 Gastone Pietrucci, *Letteratura tradizionale orale marchigiana e spoletina*, Facoltà di Magistero, Università degli Studi di Urbino, Urbino 1977-1978, tesi di laurea inedita.

6 Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Aldo Garzanti Editore, 1975.

mo Spettacolo-Recital dal titolo *Dolorosa ci fu la partenza...*⁷ Il semplice “spartano” ciclostilato del Programma di sala, citava gli interpreti ed i primi componenti del Gruppo, soltanto con il nome di battesimo. Ma ora è giusto ricordarli con nome e cognome, oltre che ringraziarli per aver dato origine a questo gruppo, che ancora dopo cinquanta anni, è saldamente sulla breccia a significare che le radici sono state forti e significative: Ado Bastari, Gastone Pietrucci, Manuela Balducci, Maria Teresa Basconi, Nadia Pirani, Ombretta Aureli, Ottavio Secconi e Silvana Massi. Il ricavato della prima e della replica, era a beneficio dell’U.N.I.T.A.L.S.I. Non ricordo quanto fu l’incasso, mi ricordo però un grande entusiasmo che contagiò tutti noi (giovani di allora) e soprattutto la consapevolezza di aver scosso con le nostre idee, i nostri ideali, i nostri canti, la sonnacchiosa, diffidente, piccola comunità monsanese di allora.

Poi dopo gli otto “pionieri” del ’68, nel 1973 si sono aggiunti Eliano Massi, Piergiorgio Parasecoli, Simona Stronati, per il nuovo Spettacolo-Concerto, *Sballottato fra Signore e Padrone*.⁸ Questa volta il tono decisamente “politico” dello spettacolo,⁹ scatenò entusiasmi e contestazioni delle varie correnti politiche del paese, rafforzando lo spirito del gruppo, nonostante alcune inevitabili defezioni e l’ingresso di altri giovani venuti a rimpiazzare i posti lasciati liberi. Ecco quindi arrivare da Jesi, Fefi Serrini (che presto abbandonò il Gruppo per ragioni di studio) ed i fratelli Giuseppe e Claudio Ospici, che si aggiunsero a Gastone Pietrucci e Piergiorgio Parasecoli (gli unici “superstiti” del gruppo primario). Questo gruppo “storico”¹⁰ del 1973, prese letteralmente in mano La Macina, iniziando un nuovo corso (quello della vera ricerca sul campo) e la riproposta del materiale popolare ritrovato, e che debuttò con un nuovo spettacolo¹¹ (non più di ricalco) ma finalmente con materiale inedito frutto della mia nuova ricerca sul

7 *Dolorosa ci fu la partenza...* Spettacolo-recital in due tempi, di canzoni contro la guerra del Gruppo 166 La Macina. Con Ado, voce e chitarra, Gastone, Manuela, Maria Teresa, Nadia, Ombretta, Ottavio, Silvana, voci. Regia di Gastone. Monsano. Teatro Parrocchiale, sabato 28 e domenica 29 Settembre 1968. Il 166 accanto al nome La Macina, non era altro che la somma degli anni di tutti i partecipanti.

8 Spettacolo-Concerto, *Sballottato fra signore e padrone*, rappresentazione di canzoni popolari italiane in due tempi. Con La Macina: Maria Teresa Basconi, voce, Manuela Balducci, voce, Ado Bastari, voce, chitarra, Eliano Massi, voce, chitarra, Silvana Massi, voce, Piergiorgio Parasecoli, voce, fisarmonica, Gastone Pietrucci, voce, Nadia Pirani, voce, Simona Stronati, voce. Regia di Gastone Pietrucci. Monsano, Teatro Parrocchiale, sabato 14 e domenica 15 Aprile 1973.

9 Tra l’altro l’originario titolo *Sballottato fra Dio e padrone* venne giustamente smussato e forse anche “migliorato” da don Savino Capogrossi, l’allora parroco di Monsano e nostro vero grande amico, che ci suggerì saggiamente di sostituire quel “Dio” con l’equivalente, ambiguo e decisamente più efficace “signore”.

10 formato da: Gastone Pietrucci, voce, timpani, cembalo, Piergiorgio Parasecoli, voce, fisarmonica, cembalo, e i fratelli Claudio Ospici, voce, chitarra, e Giuseppe Ospici, voce, cembalo, chitarra.

11 *Vene il sabado e vene il venere...* Canti e tradizioni popolari della cultura orale marchigiana, raccolti nell’anconetano, Ancona, *Estate al Chiostro*, 27 Agosto, 1977).

campo.

Da quel gruppo “storico”, ad oggi, diversi sono stati i cambiamenti di organico, ma come ho già scritto in un altro contesto «I più sono usciti per stanchezza, per esperienza conclusa, qualcuno per non essersi nemmeno accorto di essere stato nel Gruppo, qualcuno forse per essere stato “soffocato” da me, una persona che può “travolgere” e “stravolgere”, a seconda dei casi, in bene o in male. Ma in fondo tutte le “uscite” sono state volontarie, per... fine corsa. Anche se all’inizio i cambiamenti li vivevo come un trauma, oggi, mi rendo conto che invece non sono altro che salutari ed insperate “boccate d’aria fresca”, portatrici di stimoli, idee, spinte, svolte nuove per il Gruppo. In fondo (anche se in ritardo) mi sono reso conto che per La Macina, tutti possono essere stati importanti, ma nessuno indispensabile, perché La Macina è sempre lì, pronta a far “uscire” ed “entrare” chi lo desidera veramente: inamovibile e sempre più “giovane”. Del resto La Macina è stata ed è un grande sogno e per portarlo avanti, ci vuole sempre un altro “pazzo”, testardo, lucido sognatore che crede e “vive” per quel sogno, non a intermittenza, ma a... tempo pieno! Perché tutti possono salire sul tuo sogno, colorarlo, migliorarlo, ma anche abbandonarlo improvvisamente al suo destino, distruggendolo, e quindi tu devi essere sempre pronto lì, vigile a che questo non succeda, a proteggerlo e a farlo continuare, giorno dopo giorno, nonostante tutto e tutti.»¹².

Ben presto sentii impellente il bisogno di ricercare, studiare, amare, riproporre le canzoni della mia gente, scoprire i veri *misteri bulgari* nella mia terra, le Marche e non in altre estranee ed esotiche realtà. E soprattutto far conoscere la tradizione e la musica marchigiana a un pubblico sempre più vasto ed entusiasta, nonostante e contro l’ottusa e perdurante “disattenzione” dei media e del sistema. Così da quegli anni ho iniziato una sistematica ricerca sul campo nelle Marche (con particolare riguardo alla zona dell’anconetano), quando nessuno parlava né tantomeno si interessava della tradizione e del canto popolare marchigiano. Per fare un solo esempio, nell’anconetano, tra la pubblicazione nel 1875 dei *Canti popolari marchigiani* di Antonio Gianandrea¹³ (una delle più importanti opere di ricerca popolare dell’Ottocento) e la mia *Cultura Popolare Marchigiana*¹⁴ sono trascorsi più di cento anni. Cento anni di silenzio, di disinteresse e di completo abbandono. Nessuno studio, nessuna indagine, nessuna ricerca, Un’intera civiltà

12 Gastone Pietrucci, *La mia vita con La Macina*, prefazione al doppio CD antologico, *Silenzio, canta La Macina!* La Macina canta trent’anni della sua storia: 1968-1998, M.C.M. Records 050CD-W999, 1999.

13 Antonio Gianandrea, *Canti popolari marchigiani*, Roma-Torino-Firenze, Ermanno Loescher, 1875.

14 Gastone Pietrucci, *Cultura Popolare Marchigiana*. Canti e testi tradizionali raccolti nella Vallesina, Jesi, Centro Studi Jesini, 1985.

completamente dispersa e “dimenticata”. Praticamente, dopo gli anni '50, un'intera civiltà contadina si è sgretolata in pochissimo tempo, con il risultato che quel mondo non esiste più, inesorabilmente spazzato via, da molte cause e profonde trasformazioni. Diceva giustamente Pasolini che “il vero genocidio avvenuto nel Novecento è stato quello dei contadini”¹⁵, con il tragico risultato della perdita biologica dell'appartenenza ad una cultura, mentre “Noi veniamo dal ricordo dei tempi / carichi di promesse e di parole” come scrive Allì Caracciolo, in una delle sue splendide e folgoranti poesie di *Malincóre*.¹⁶

Con la ricerca, invece ho scoperto un mondo incredibile, ho avuto la fortuna, di conoscere tanta gente ben disposta ad ascoltarmi, a “perdere” volentieri del tempo con me, a narrarmi usanze, tradizioni, a ricantare quei canti di lavoro, che ormai è praticamente impossibile registrare in condizioni “spontanee”, e che un tempo sottolineavano ogni momento significativo della vita quotidiana delle classi subalterne. Infatti nelle mie ricerche, sono venuto principalmente a contatto con gente anziana e sola, quasi messa da parte dal resto della famiglia. Costoro, dopo un primo momento di meraviglia, appena stimolati, e soprattutto quando si accorgevano che mi interessavo veramente e che conoscevo molte delle loro cose, si entusiasmarono a tal punto, che si scordavano persino della presenza del registratore. Perché innanzi tutto bisogna sapere cosa si cerca, poi sapersi adeguare all'ambiente in mezzo a cui si conduce la ricerca, conoscere e parlare il dialetto degli informatori, onde evitare e vincere la istintiva e più che giustificata diffidenza e reticenza della parte interpellata. Instaurare insomma, quell'indispensabile rapporto di fiducia, simpatia, rispetto (e sottolineo rispetto) fondamentali in questo tipo particolare di lavoro.

Sono quasi duemila gli *informatori* (magistralmente definiti anche *alberi di canto*) che ho contattato, registrato, catalogato, diciamo “salvato”, ma che ora rischiano di perdersi di nuovo e definitivamente. Infatti questa nostra superficiale e disattenta società li sta ricancellando di nuovo, perché il mio materiale registrato, se non verrà al più presto rimasterizzato e salvato, piano piano non sarà più nemmeno ascoltabile.

Devo molto al primo *informatore* che ho conosciuto: Pietro Bolletta,¹⁷ un anziano contadino in pensione, abitante nelle campagne di Monsano (An). Sono stato con lui interi pomeriggi, per molti mesi, noi due soli, nella cucina della sua casa, nell'aia o nella cantina. Finalmente Pietro, aveva trovato qualcuno che

15 Pier Paolo Pasolini, *op. citata*.

16 Allì Caracciolo, *Malincóre*. Fonologia del vuoto, Padova, Amadeus, 1996.

17 Pietro Bolletta (1904-1979). Ha fatto sempre il contadino, prima a San Paolo di Jesi, poi a Santa Maria del Colle, tutte frazioni di Jesi, infine a Monsano, dove l'ho conosciuto e registrato dal 1979. Ha conseguito la terza elementare.

lo ascoltava, che si interessava alle sue storie, ai suoi indovinelli, che gustava le sue canzoni ed i suoi canti di lavori ormai dimenticati. Pietro nel nostro primo incontro, una volta sbloccato, fu come un “fiume in piena”: mi cantò ininterrottamente per più di tre ore, tanta era la voglia e il piacere di trasmettermi tutto questo suo “tesoro” nascosto.

Tutto quello che registravo, una volta a casa, lo trascrivevo e poi portavo tutto il materiale a Gastone Venturelli,¹⁸ il mio professore di *Storia delle Tradizioni* all'Università di Urbino, con il quale stavo realizzando la mia tesi di laurea. Con Pietro sono andato avanti più di un anno, incontrandolo più volte al mese. Ogni volta che ritornavo mi accoglieva con l'immane sorriso e l'inevitabile bicchiera di vino e con il foglietto degli “appunti”. Lui mi aspettava, mi correggeva gli eventuali errori fatti nella trascrizione. Tra l'altro per non dimenticare tutto il materiale che gli veniva in mente, si faceva scrivere dal nipote i capoversi delle canzoni sulle scatole delle medicine, poi quando arrivavo io, glieli leggevo e lui cominciava a cantare e raccontare. È stato praticamente lui, il primo a farmi conoscere e amare le nostre tradizioni, la nostra comune cultura popolare. Il quel “magico” e indimenticabile periodo, avevo due professori, Venturelli all'Università e Pietro sul campo!

Pietro aveva compreso in pieno il tipo di lavoro che andavo svolgendo, mi aiutava in ogni modo, per esempio durante l'esecuzione di un canto, se lo riteneva opportuno si fermava per darmi ulteriori informazioni. Tra noi si era instaurato un rapporto d'affetto, di grande forza, di grande passione e soprattutto di fiducia. Non mi stancherò mai di rimarcare che la ricerca è importante, bisogna saper ben ricercare, ma soprattutto non bisogna “rapinare” questa gente che ti è diventata amica, che ti aspetta, che in un certo senso dipende affettivamente da te. Se diciamo al nostro *informatore* che saremmo ritornati a ritrovarlo, bisogna ritornare e rispettare l'impegno, perché questa persona ci aspetta, ha fiducia e crede in noi, altrimenti si può rischiare di farlo soffrire di una propria e vera “crisi dell'abbandono”,¹⁹ come purtroppo molto spesso succede, con molti cosiddetti ricercatori (che io chiamerei piuttosto “rapinatori”) che arrivano, registrano e fuggono come ladri.

18 Gastone Venturelli (1942-1995), appassionato raccoglitore e studioso del Maggio toscano. Ha insegnato *Storia delle Tradizioni Popolari* all'Università di Urbino e di Firenze. È autore di numerose pubblicazioni su vari argomenti demologici, fra i suoi lavori si ricordano: *Documenti di narrativa popolare toscana*, Lucca, Centro Tradizioni Popolari Lucca, 1983; *Leggende e racconti popolari della Toscana*, Roma, Newton Compton, 1983; *La gallina della nonna Gemma*, Vigevano, Diakroma, 1994. Inoltre curatore di due LP discografici della Collana Albatros, VPA 8411, *Il Maggio in Toscana e in Emilia* e VPA 8458, *Canti popolari toscani. Le Casciane*.

19 Bruno Pianta, *Cultura Popolare*, Milano, Garzanti, 1982, pp.195-196.

La mia ricerca sul campo non si è svolta solamente in compagnia, ma ho fatto delle ricerche anche nelle città, soprattutto a Jesi (An) con un gruppo di ex-“filandare”, dove tra l’altro con loro, sono riuscito a pubblicare nel 1990 un importante lavoro discografico, un LP²⁰ sul canto del grande repertorio della filanda jesina. Una delle più importanti è stata Armanda Animobono Mancini (1912-1988), piccola, precisa, puntigliosa, in possesso di una memoria formidabile, sempre disponibile e sempre pronta a cantare, dotata di una bellissima voce, una tra le più belle di tutta la mia Raccolta. Ebbene anche con Armanda avevo creato un rapporto molto forte, direi esclusivo (almeno per lei), tanto che ad un certo punto per “ingelosirmi”, si era inventata un altro ricercatore, in modo che io la seguissi sempre di più. Alla fine lei si ammalò di cancro e durante i suoi continui ricoveri, dovevo portarla solo io all’ospedale, come fossi stato il suo parente più vicino.

Un’altra *filandara*, Lea Luconi Ceccarelli (1930-2001), una delle più giovani, anche lei malata, doveva essere operata. Mentre era in attesa nella sala operatoria, il pensiero più assillante per lei, non era l’imminente e difficile operazione, bensì quello di dire al primario che la doveva operare, di sbrigarsi perché di lì a poco, in agosto, lei doveva cantare con La Macina. E alla richiesta del primario, che cosa doveva contare, lei già distesa sul lettino operatorio, senza pensarci due volte cantò a lui e a tutta l’attonita e divertita equipe, quella canzone popolare che lei amava tanto, *La pora Giulia* (un vecchio canto di cantastorie ben conosciuto da tutte le “filandare” jesine).

Ecco per fare solo qualche significativo esempio sul grande e forte rapporto che c’è, tra chi riceve e chi dà.

Praticamente nel momento in cui decisi di iniziare la ricerca, i nostri antichi riti, come la quasi totalità della cultura orale marchigiana, andavano inesorabilmente scomparendo: ormai defunzionalizzati sopravvivevano, in larga parte in forma memorizzata, senza più nessun riscontro nella pratica attuale. Gli stessi suonatori e cantori popolari, sotto la crudele indifferenza della gente e soprattutto sotto la “criminale latitanza” dei media, erano, letteralmente allo sbando, nessuno voleva sentire la loro musica, il loro canto. Se allora, con l’incoscienza e l’entusiasmo del giovane, non fossi intervenuto a scoprire e soprattutto a dar coraggio e ulteriori stimoli agli “ultimi” cantori e suonatori popolari, ora dopo più di quaranta anni di silenzio e di abbandono, non staremmo ancora, nell’anonetano, a parlare di musica e di tradizioni popolari, ma avremmo decretato il *de profundis* e pianto sulle “belle” tradizioni scomparse. Tutto questo sino al

20 Gruppo “Filandare” di Jesi, *Io vado allà filandra...* Canti della filanda jesina (a cura di Gastone Pietrucci), M.C.M. Records-050-w5, 1990.

1974, quando sempre a Monsano, due *informatori*²¹ mi fecero conoscere per la prima volta la loro *Passione*.²² Allora detti loro coraggio, convincendoli a ricantarla proprio in questo piccolo paese dell'anconetano, dove il canto, praticamente era scomparso da molti anni. Così accompagnati da un suonatore di fisarmonica²³ e di cembalo²⁴ improvvisati, i cantori riportarono (timidamente e con molto scetticismo) la loro *Passiò*,²⁵ nella completa indifferenza della gente. L'esperimento viene ripetuto con ostinazione e sempre in sordina e dal solito "coraggioso" gruppo, anche l'anno successivo. Poi pian piano, con il passare degli anni, altri gruppi spontanei incominciarono a intervenire e a far grande la manifestazione e a imporla letteralmente all'attenzione degli stessi monsanesi. Da allora e per tutto il giorno della domenica delle Palme,²⁶ gruppi di autentici portatori della tradizione, provenienti da tutta la regione e da quelle limitrofe, ogni anno sempre più numerosi, entusiasti e "agguerriti" confluirono a Monsano per la *Rassegna della Passione*. La formula della Rassegna, vedeva nell'arco dell'intera mattinata i gruppi impegnati, come una volta, a riportare il canto rituale di questua, casa per casa, in tutte le contrade del paese. Nel pomeriggio esibizione in piazza, sul palco, di tutti i gruppi presenti, di fronte a un pubblico sempre più numeroso, esperto e attento. Dopo undici anni²⁷ la Rassegna si è trasferita definitivamente a Polverigi (An), trovando la sua giusta collocazione e riscuotendo un crescente, incredibile, grande successo di pubblico, tanto da registrare nelle edizioni dei primi anni '90, la presenza di più di sessanta gruppi, per un totale di circa trecento suonatori e cantori popolari.

Sull'esempio della *Passione*, ho riproposto a Morro d'Alba (An) dal 1983, la *Festa del Cantamaggio*,²⁸ a Montecarotto (An) dal 1985 la *Rassegna Nazionale della Pasquella*²⁹ ed infine a Monsano dal 1988 per i bambini *l'Incontro Regionale*

21 Arduino Fiordelmondo (1931-2011), contadino, poi fornaio e Settimio Barchiesi (1933-2008), contadino, muratore.

22 Canto rituale di questua, detto volgarmente *Le ventiquattr'ore*, generalmente pubblicato con il titolo di *Orologio della Passione*, perché il testo ripercorre ora per ora, il processo, la crocefissione, il martirio e la resurrezione di Cristo. Per il tono devozionale della narrazione *Le Passioni* (di eccezionale valore storico e contemporanee alle Sacre Rappresentazioni del XII secolo) sono sicuramente opera della Chiesa o di qualcuno vicino all'ufficialità cattolica.

23 Piergiorgio Parasecoli (1942-2022), primo fisarmonicista de La Macina.

24 Pasquale Ciattaglia (1909-1985), cembalo, originario di Apiro (Mc).

25 Come è semplicemente chiamata nell'anconetano.

26 Si scelse questa data "proibita" per il canto popolare, volutamente, per dare modo ai gruppi di poter cantare la loro Passione nei loro paesi di origine e nelle stesse date stabilite dal rito (nelle due settimane precedenti alla Domenica delle Palme).

27 Dal 1985, con la dodicesima *Rassegna della Passione*.

28 Canto rituale di questua che celebra l'avvento della primavera.

29 Canto rituale di questua del solstizio d'inverno.

dello Scacciamarzo,³⁰ completando così nell'arco dell'anno il totale recupero dei più importanti canti rituali di questua della cultura orale marchigiana, contribuendo tra l'altro a una nuova "rinascenza" e alla completa rivitalizzazione e diffusione di queste nostre più valide e prestigiose tradizioni. Tra l'altro queste Rassegne, sono servite oltre che a "fermare" una tradizione che stava inevitabilmente e inesorabilmente scomparendo, anche e soprattutto a far conoscere e integrare tra loro questi ultimi trasmettitori di cultura popolare. Nel corso degli anni, grazie a queste Rassegne, sono sorti nuovi gruppi musicali di folk revival e di *revival interno*,³¹ si sono avvicinati alla musica popolare anche i giovani, incominciando tra l'altro a suonare e a diffondere ulteriormente uno degli strumenti classici della tradizione marchigiana, l'*organetto*, che stava scomparendo insieme agli ultimi suonatori popolari.

Parallelo a questo lavoro di riscoperta, rivitalizzazione e proposta dei cantori e musicisti tradizionali, La Macina, attraverso gli anni è riuscita ad affermarsi come uno dei gruppi più importanti, significativi, tenaci e rigorosi di tutto il panorama del folk italiano. Sin dai primi anni della sua formazione, il collettivo di indagine etnomusicologica, La Macina, ha tenuto sempre al proprio rigore sia nel senso della ricerca, sia in quello dell'esecuzione, imponendosi ben presto all'attenzione del pubblico e della critica e raggiungendo notevoli traguardi. Ha arricchito la sua discografia di ben diciannove titoli. Dal primo, *Vene il sabado e vene il venere...*³² al quale venne assegnato il prestigioso *Premio della Critica Discografica Italiana* 1982, sino all'ultimo doppio CD antologico, *Opus minus*,³³ uscito nel 2018, in occasione del cinquantennale di attività del Gruppo.

Nel suo lungo percorso, La Macina ha collaborato con molti artisti di fama nazionale e internazionale. Tra i musicisti, con lo "storico" Gruppo musicale rock i *Gang* dei fratelli Marino e Sandro Severini, con il progetto musicale, *Nel tempo ed oltre cantando*³⁴ (segnalato al Premio Tenco 2004, come *SuperGruppo* dell'anno); Giovanna Marini, Moni Ovadia, Rossana Casale, Riccardo Tesi, Ambrogio Sparagna, Banda Osiris, Caterina Bueno, Dodi Moscati, Michele L. Straniero,

30 Unico canto rituale di questua infantile marchigiano che ho raccolto a Corridonia (Mc) da Nazzareno Pesallaccia (1909-1996), contadino, detto "Mengrè".

31 Tra i più conosciuti il Gruppo di autentici portatori della tradizione di Petriolo (Mc), con i suoi indimenticabili componenti (Giuseppe Pierantoni, 1917-1995, *organetto*; Lina Marinozzi Lattanzi, 1925-2010, *canto*; Nazzareno Saldari, 1912-2002, *canto*; Nazzareno Pesallaccia, 1909-1996, *segone*; Domenico Ciccio, 1937, *canto*), grandi *informatori* e collaboratori de La Macina.

32 La Macina, *Vene il sabado e vene il venere...*, Canti e tradizioni della cultura orale marchigiana raccolti nell'anconetano, Madau-Dischi-MD07, 1982.

33 Gastone Pietrucci-La Macina, *Opus minus. La Macina pietra su pietra*, CD, M.C.M. Records-050-W1118, 2018.

34 Macina-Gang, *Nel tempo ed oltre cantando*, Storie di Note, SDN 033, 2004.

Donata Pinti, Maurizio Martinotti, leader de *La Ciapa russa* e *Tendachent*, Alesio Lega, Lucilla Galeazzi, Sara Modigliani, i Tre Martelli, Roberto Tombesi dei *Calicanto*, Betty Zambruno e Claudio Cardinali, Pietro Bianchi e Mireille Ben (*Lyonesse*), Emma Montanari, Laura Parodi, Luisa Poggi del Gruppo svizzero della *Vox Blenii*, Piero Cesanelli, Alberto Cesa, Claudio Lolli, Paolo Capodacqua, Corrado Sfogli e Fausta Vetere della *Nuova Compagnia di Canto Popolare*, l'argentina Laurita Pergolesi, i sassofonisti Federico Mondelci e Massimiliano Donninelli, Samuele Garofoli Quartet (con il quale La Macina ha incontrato il jazz³⁵), Marco Poeta, il critico musicale Enrico de Angelis, il Maestro Stefano Campolucci (con il quale La Macina ha incontrato la musica sinfonica).³⁶

Sicuramente una definizione più efficace e più precisa ce l'ha regalata" Roberto Leydi,³⁷ nella prefazione al nostro CD *Je se vedea le porte dell'affanno...*³⁸ quando scrisse testualmente: «Tra i numerosi gruppi che, negli ultimi anni, hanno cercato di animare il secondo "folk revival italiano", ... quello marchigiano de La Macina occupa un posto a parte e (a mia conoscenza) unico. E ciò non tanto e soltanto per la sua longevità, quanto per altre caratteristiche. E tre sopra le altre. In primo luogo il suo radicamento in un territorio, fisico e culturale, delimitato e preciso, cioè le Marche. Un radicamento che si realizza non soltanto nella scelta dello stile e del repertorio ... ma anche nell'impegno ad operare attivamente, continuamente, direi (ed è, secondo me, un complimento) umilmente entro il suo proprio spazio culturale e umano, a contatto con quella comunità

35 Gastone Pietrucci e Samuele Garofoli Quartet, *Ramo de fiori*. Canti della tradizione orale marchigiana de La Macina incontrano il jazz. Gastone Pietrucci, voce, Samuele Garofoli, tromba, flicorno, Gabriele Pesaresi, contrabbasso, Roberto Zechini, chitarra elettrica, Massimo Manzi, batteria. (RaRa Records-PHM130710PG, 2013).

36 *Popular Symphony*, Il canto de "La Macina" in concerto sinfonico. Gastone Pietrucci, voce e l'Orchestra Giovanile delle Marche diretta dal M° Stefano Campolucci. (Serra de'Conti, Chiesa Santa Maria Abbatis, 22 Marzo 2015).

37 Roberto Leydi (1928-2003) Sulla scia del lavoro di Alan Lomax, approda ben presto all'etnomusicologia, che diventa la sua attività preminente. In seguito conduce una mole impressionante di ricerche non solo sulla musica e sui canti popolari italiani, ma anche sulle tradizioni musicali di altre nazioni europee (Francia, Grecia, Scozia e Spagna) e dell'Africa del Nord. Cura gli spettacoli teatrali *Pietà l'è morta* (con Giovanni Pirelli e Filippo Crivelli), *Milanin Milanon* (Milano, 1962, con Filippo Crivelli), *Bella ciao* (Spoleto, 1964, ancora con Crivelli e Franco Fortini) e infine *Sentite buona gente* (Milano, 1967, con Diego Carpitella e Alberto Negrin). Tutti questi lavori utilizzano materiali di cultura popolare che numerosi studiosi vanno via via raccogliendo "sul campo". Promuove due collane discografiche che oggi costituiscono un'insostituibile enciclopedia sonora della musica popolare: prima I Dischi del Sole con le Edizioni Bella Ciao e l'Istituto Ernesto de Martino e poi Albatros con l'Editoriale Sciascia. Tra i titoli più importanti della sua sterminata bibliografia: con Sandra Mantovan, *Dizionario della Musica Popolare Europea*, Milano, Bompiani, 1970; *I canti popolari italiani*, Milano, Mondadori, 1973; *Cantè Bergera*: La ballata piemontese dal repertorio di Teresa Viarengo (a cura), Vigevano, Diakroma, 1995.

38 Roberto Leydi, Prefazione al CD, La Macina, *Je se vedea le porte dell'affanno...* Canti satirici e licenziosi della cultura orale marchigiana, CD M.C.M. Records-050CD-W898, 1998, p.2.

cui la musica che La Macina propone appartiene. Certo il gruppo guidato da Gastone Pietrucci ha acquisito un rilievo e una stima che vanno oltre i confini marchigiani, ma questa proiezione nazionale e internazionale non ha preso il sopravvento sradicando La Macina dallo spazio entro il quale è nata e ha trovato ragione e materiale per realizzarsi musicalmente. ... E questa “vocazione locale” ci propone la seconda caratteristica del lavoro de La Macina: inglobare nel proprio manifestarsi, rispettandoli, cantori e musicisti della tradizione. Porsi, cioè, a confronto con quanti alla tradizione appartengono e la possiedono. E ciò a differenza di altri gruppi che, anche quando citano la fonte delle loro esecuzioni, per attestarne l’“autenticità” non ci consentono mai di sentire il suono o la voce di questi testimoni muti. Vi è poi la terza caratteristica de La Macina, connessa alle altre due: essersi fatta promotrice di vive iniziative nelle quali protagonisti sono i cantori e musicisti tradizionali e di manifestazioni che hanno concretamente contribuito a rivitalizzare, in contesti non impropri, scadenze rituali che così hanno trovato ragione di conservarsi nonostante le trasformazioni economiche, sociali e culturali che hanno modificato la vita delle Marche ...».

Tra gli attori, Giorgio Albertazzi³⁹, Valeria Moriconi, (con la quale La Macina nel 1998 ha prodotto un memorabile concerto),⁴⁰ lo *Sperimentale Teatro A* di Allì Caracciolo (con il quale ha prodotto diversi spettacoli, tra i quali i più significativi, *Piange piange Maria povera donna...*⁴¹ *Chi è belli de forma de magghio ritorna...*,⁴² e gli attori Maria Novella Gobbi, Maurizio Agasucci e Fabio Bacaloni, il

39 *Il Duca di Ventura*, Rappresentazione teatrale popolare in due tempi, di e regia di Gino Girolomoni, con la partecipazione straordinaria de La Macina, Urbino, Piazza del Duca, 27 agosto 1982.

40 La Macina & Valeria Moriconi in *Concerto Grosso per Antonio Gianandrea*. Omaggio ad Antonio Gianandrea (1842-1898) nel centenario della morte. Con la partecipazione straordinaria del Prof. Francesco Bonasera, *relatore*, Coro “La Fonte”, Domenico Ciccìoli, *voce*, Massimiliano Donninelli, *sax*, Gruppo Spontaneo Santa Maria Nuova, *voci maschili*, *organetto*, *cembalo*, *triangolo*, Lina Marinozzi Lattanzi, *voce*, Attilia Rocchegiani Catani, *voce*, Gilberto Ronconi, *narratore*, Nazzareno Saldari, *voce*. Ideazione. Gastone Pietrucci-Regia: Gastone Pietrucci & Giorgio Cellinese (Monsano, Piazza dei Caduti, Domenica 9 Agosto, 13° Monsano Folk Festival, 1998).

41 Macina & Sperimentale Teatro A, in *Piange piange Maria povera donna...* Tradizione e religiosità nella cultura orale marchigiana (Sacra Rappresentazione) con Maria Novella Gobbi, *Maria*, *coro*, Maurizio Agasucci, *Gesù*, *Giuseppe*, *Giovanni*, *coro*, Gastone Pietrucci, *aedo*, *cantore*, *coro*, La Macina, *musica*, *coro*, Luci: Allì Caracciolo e Giorgio Sposetti, Costumi: Maurizio Agasucci, Organizzazione tecnica: Giorgio Cellinese, Organizzazione del testo e Regia: Allì Caracciolo.

42 Macina & Sperimentale Teatro A, in *Chi è belli de forma de magghio ritorna...* “Fa’ che più non si rasona se non di ballare et de manecare et far feste allegramente”. Con Maria Novella Gobbi, *donna*, Fabio Bacaloni, *uomo e notaio*, Piergiorgio Pietroni, *uomo giovane e sposo*, Maria Stella Righetti, *donna giovane e sposa*, Gastone Pietrucci, *cantore*, Adriano Taborro, *violino*, *chitarre*, Marco Gigli, *chitarra*, Roberto Picchio, *fisarmonica*, Maurizio Agasucci, *costumi*, Giorgio Sposetti, Maria Novella Gobbi, *ricerca*, Giorgio Cellinese, *coordinatore organizzativo*, Maria Novella Gobbi, *assistente alla regia*, Allì Caracciolo, *ideazione e regia*. (Morro d’Alba, Auditorium Santa Teleucania, Domenica 26 Agosto 2018, Ore 19,00, *Concerto del Tramonto*, 33° Monsano Folk Festival).

Teatro Stabile delle Marche con il regista Tommaso Paolucci (tra i vari lavori, da sottolineare *Commedia ridiculosa*),⁴³ Corrado Olmi, Sergio Carlacchiani, Mugia Bellagamba, Filippo Paolasini, Paola Ricci.

Tra i pittori, Walter Piacesi, Enzo Cucchi, Mario Sasso, Carlo Cecchi, Simone Massi e il grande fotografo Mario Giacomelli. Tra i poeti, scrittori, critici: Pier Paolo Pasolini (del quale La Macina ha musicato la sua struggente *Supplica a mia madre*), Francesco Scarabicchi, Allì Caracciolo, Giovanni Falzetti, Giarmando Di Marti, Gualberto Gualerni, Gino Girolomoni, Massimo Raffaeli, Franco Scataglini (del quale La Macina ha musicato e inciso ventiquattro liriche).⁴⁴

Da ricordare i lavori del Gruppo su i quattro cantautori che hanno fatto la storia della musica leggera italiana: Fabrizio De Andrè,⁴⁵ Luigi Tenco,⁴⁶ Piero Ciampi,⁴⁷ Tenco-Ciampi-De Andrè,⁴⁸ Domenico Modugno.⁴⁹

Ora questo gruppo portabandiera della tradizione marchigiana, ha raggiunto

43 *Commedia ridiculosa, ovvero Arlecchino servitore di due padroni*. Teatro Stabile delle Marche in collaborazione con La Macina. Da testi di Carlo Goldoni e Dario Fo. Adattamento di Saverio Marconi, Michele Renzullo. Con Anghela Alò, *Beatrice*, Christian Amadori, *Pantaleone/cameriere*, Andrea Bartola, *Arlecchino*, Andrea Caimmi, *Silvio/capitano*, Claudia Ceccarini, *Smeraldina*, Giorgio Cortigiani, *Balanzone/facchino*, Paola Giorgi, *Clarice/cameriera*, Luigi Moretti, *Florindo/Brisighella*. Musiche eseguite dal vivo da La Macina. Scene: Antonio Angeletti, Romano Bibini. Costumi: Gabriella Eleonori. Realizzazione maschere: I Sartori di Bergamo. Disegno luci: Gustavo Federici. Regia: Tommaso Paolucci. (Prima nazionale: Sirolo, Teatro "Cortesi", Giugno, 2000).

44 Gastone Pietrucci-La Macina, *Da "Tuto è corpo d'amore" a "El vive d'omo"*. Ventiquattro liriche dal canzoniere poetico di Franco Scataglini musicate ed interpretate da La Macina. I-II – Bootleg Live – con la partecipazione straordinaria di Marino Severini, *voce, chitarra* e Fabio Verdini, *pianoforte, hammond*. CD M.C.M. Records 050CD-W1509, 2009.

45 La Macina in Omaggio a Fabrizio De Andrè, *Da Bocca di Rosa a Catarinella*. Il mondo popolare di De Andrè e de La Macina. Con la partecipazione straordinaria di Claudio Bevilacqua, *chitarra elettrica*. Ideazione, cura e regia: Gastone Pietrucci. (Morro d'Alba, Auditorium Santa Teleucania, Domenica, 16 Maggio 1999 – 19° Festa del Cantamaggio).

46 Macina-C.M. Ambaradan-Marino & Sandro Severini (Gang), in *L'espressione di un volto per caso*. Su Luigi Tenco, con la partecipazione straordinaria di Francesco Scarabicchi, *voce narrante*. Ideazione e Regia di Gastone Pietrucci. (Monsano, Piazza dei Caduti, Domenica 11 Agosto, *Concerto di Chiusura*, 17° Monsano Folk Festival, 2002).

47 La Macina per Piero Ciampi, *Sono bello, bellissimo, il più bravo e non perdono...* Con la partecipazione straordinaria di Enrico de Angelis, *voce narrante* e con Fabio Verdini, *pianoforte, hammond* e Michele Lelli, *batteria, percussioni*. Ideazione: Gastone Pietrucci. Luci e regia: Allì Caracciolo. (Jesi, Teatro San Floriano Sabato 20 Agosto, 2005, *Concerto Grande della Sera*, 20° Monsano Folk Festival).

48 Macina e Marino & Sandro Severini (Gang), *La polvere si alza*. Luigi Tenco – Piero Ciampi – Fabrizio De Andrè. Con Francesco Scarabicchi, *voce narrante* e la partecipazione straordinaria di Fabio Verdini, *tastiere, hammond*. Ideazione e regia: Gastone Pietrucci. (Castelfidardo, Parco del Monumento Nazionale delle Marche *Ai Vittoriosi di Castelfidardo*, Sabato 5 Agosto, 2006, *Concerto Grande della Sera*, 21° Monsano Folk Festival).

49 Gastone Pietrucci-La Macina, *Nel blu dipinto di blu*. A Domenico "Mimi" Modugno, nel 51° anniversario di "Volare", con la partecipazione amichevole di Luca Peverini, Giorgio Cellinese, *canto*, Paolo Laglia, *canto* e Ilario Tarabelli, *canto*. Ideazione e regia: Paolo Pirani. (Corinaldo, Teatro Carlo Goldoni, venerdì 16 gennaio 2009).

il suo storico traguardo dei cinquanta anni di attività, con un'ultima e definitiva formazione che sta insieme e "resiste" da più di vent'anni. Una formazione di formidabili, musicisti e soprattutto di grandi, grandissimi amici e splendidi "compagni di viaggio",⁵⁰ che sono riusciti ad arricchire il già formidabile patrimonio del Gruppo, arricchendolo di un nuovo *sound*, di una nuova vitalità e di una definitiva immagine e significativa svolta.

Quando nel '73 il Gruppo di Canto Popolare La Macina riprese il suo lungo percorso, il suo "canto d'amore lungo 50 anni", aveva scelto come emblema un albero stilizzato in nero con questi versi emblematici scritti sulle fronde: *"noi siamo come un albero / da frutto nato in mezzo / a una macchia / uno passa lì coglie / se no restano lì / per niente"*.

Molti saranno passati, molti li avranno ignorati, ma sicuramente qualcuno avrà colto i "frutti" di quell'albero! Che altro dire? Dopo... 50 anni?... Noi tutti bene e voi?

50 Il collettivo attualmente è formato da: Gastone Pietrucci, *voce*, Adriano Taborro (Direttore musicale), *chitarra*, *mandolino*, *violino*, *oud*, Marco Gigli, *chitarra*, *voce*, Roberto Picchio, *fisarmonica*, Riccardo Andrenacci, *batteria*, *percussioni*, Marco Tarantelli, *contrabbasso*, Giorgio Cellinese, *coordinatore*.



Gastone Pietrucci e Lina Marinozzi Lattanzi, Jesi, Teatro "Pergolesi", 1988.



*Lina Marinozzi Lattanzi e Gastone Pietrucci, 4° Monsano Folk Festival, 1985.
Foto: Danilo Antolini.*

Piero G. Arcangeli
Terra di canti, canti di terra

Mi interessa – e credo che possa interessare, in questa occasione – evidenziare alcuni aspetti della forma poetico-musicale dello Stornello, che vengono di solito trascurati, se non ignorati, a rischio di disconoscerne il carattere strutturale e funzionale.

Al di là dell'attestazione toscana “colta” del termine, la costellazione formale che corrisponde a questa denominazione ha una durata di almeno sette secoli (anche se, quando si tratta di tradizione orale, non si può pretendere che le datazioni abbiano una validazione assoluta). La vitalità dello Stornello è dovuta essenzialmente alla sua duttilità metamorfica, ovvero alla sua capacità di “contenere” differenti registri espressivi e di adattarsi a *funzioni-occasioni* anche molto diversificate. Tanto che lo Stornello si può considerare la forma-madre “lirica” del canto tradizionale contadino della regione appenninica (e preappenninica) marchigiana, e di tutta quella grande fascia geo-antropologica e politico-amministrativa che, dalla Romagna al Lazio, ha costituito per secoli il dominio del Papa Re.

Forma “unica e molteplice”, lo Stornello si è reso infatti capace di accogliere nel suo alveo semantico sia i canti erotici di corteggiamento o di disamore (la variabile “a dispetto”, che è però da ricomprendere in un’area tematica più ampia, genericamente satirica) sia quelli di rivendicazione e di protesta sociale, ovvero di dileggio dei “padroni”. Tutte forme che si presentano nella modalità esecutiva “a voce sola” (maschile o femminile) come in quella “bivocale” (uomo/donna, uomo/uomo, donna/donna), o anche con voci soliste alterne con accompagnamento di organetto (o più recentemente di fisarmonica), triangolo (*timpane*) e tamburello (*cimbale*), nella modalità dello Stornello *a saltarello*.

Più marginali – in questa area – sono altre tipologie esecutive, come quelle “responsoriali”, tra voci soliste o tra voce solista e gruppo corale.

L'attribuzione dello Stornello – ormai la più diffusa tra gli stessi ricercatori – al più vasto repertorio dei “canti di lavoro” (*a mète, alla falciatora, alla bifolchetta, alla carrettiera* ecc.) a mio parere è parziale e in certi casi fuorviante. Infatti, se l'attribuzione può essere utile ad indicare l'occasione, ossia il contesto in cui il canto viene eseguito, non è altrettanto utile a cogliere la funzione (esplicita o latente) dello Stornello – in particolare di quello “a vatoccu”, ad esecuzione

bivocale – che ha piuttosto lo scopo di *interrompere* o di *rallentare* il tempo di lavoro.¹

Trovarei quindi più corretta la dizione di “canti (o, se del caso, stornelli) *sul* lavoro”.

Anche la forma metrica del nostro Stornello è piuttosto duttile, a struttura variabile: nella tipologia del *fiore* (dall’incipit del verso: ad es. *Fior di limone*) corrisponde ad *un quinario* + *un endecasillabo* a rima baciata o assonanzata. Registriamo poi le tante varianti del *distico*: due versi endecasillabi a rima baciata o più spesso assonanzata; le forme della *terzina* e della *quartina*, variamente rimate etc.

Gli stessi “canti di questua” (*Pasquelle, Passioni, Maggi...*) si presentano il più delle volte nelle forme dello Stornello. E così le *Ninnenanne*, apparentemente semplici, ma spesso di struttura composita per il mix di “contenuti semantici” (di cura, invettiva, recriminazione etc.), tanto da meritare un’attenzione particolare.

Lo Stornello si distingue invece in modo inconfondibile dai repertori “acquisiti” (di provenienza relativamente recente – fine XIX / inizio XX secolo – dalle regioni nord-occidentali d’Italia), come le *ballate* e in genere i *canti epico-lirici*, le *canzoni narrative* etc., la cui struttura metrico-ritmica è caratterizzata – salvo eccezioni – da versi corti: *quinari*, *settenari*, *ottonari*, con frequenza degli *ossitoni* (*tronchi*), variamente organizzati in strofe.

Ma – al di là dei contenuti verbali – nelle Marche, come in tutta l’Italia centro-meridionale, la pur sempre relativa autonomia del canto contadino rispetto ai repertori “popolareschi” urbani (artigiani, operai etc.) è dovuta essenzialmente ai suoi profili melodici di tipo “modale”, sia pure molto cangianti da area ad area: tetracordali, pentafonici o esatonici; in ogni caso non tonali – e quindi possiamo dire *premoderni*, poiché la *tonalità* si è definitivamente affermata nella “musica scritta” dell’occidente europeo, in ambiente prima aristocratico e poi urbano-borghese, tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Settecento, ed oggi è d’uso pressoché “globalizzato” nella musica commerciale d’ogni tipo e ad ogni latitudine.

Tali profili melodico-stilistici si presentano – rispetto all’ampia circolazione degli stereotipi testuali – in una varietà tale da corrispondere ad aree anche molto circoscritte, non di rado coincidenti con gli insediamenti antropici di ciascun villaggio.

Dal canto suo, la *modalità* è pure un “criterio strutturale” piuttosto ampio, dalle variabili scalari pressoché incalcolabili e difficilmente classificabili, com-

1 Cfr. Piero G. Arcangeli e Pietro Sassu, *Sui canti del lavoro*, in “Guida alla musica popolare in Italia”. 2. I repertori (a cura di R. Leydi), pp. 95-106 – LIM ed., Lucca 2001.

prendendo repertori musicali “alti”, liturgici o cortesi (esemplificando: da un lato il cosiddetto Gregoriano, di ascendenze greco-bizantine, e dall’altro la lirica trobadorica), così come una gran parte delle musiche “etniche” di tutto il mondo, incluse appunto quelle delle tradizioni euro-occidentali di ambiente agro-pastorale.

Per fare un esempio che abbiamo ancora nelle orecchie: il magnifico *Planctus* intonato ad apertura di questo convegno da Gastone Pietrucci avanti alla *Deposizione* del Lotto è un caso di modulo scalare discendente, la cui sospensione melodica sul 2° grado del modo – che non “risolve” (non riposa) sul *tonus finalis* – conferisce una forte suggestione espressiva al cordoglio rituale.

Possiamo dunque dire che le differenti e diversificate forme dello Stornello – e le loro particolari stilizzazioni vocali – costituiscono il *corpus* peculiare della musica di tradizione orale dell’area appenninica-mediterranea. Fra queste forme, d’indubbio interesse etnomusicologico è il *discanto bivocale* – che gli stessi cantori tradizionali chiamano *a vatoccu* o *vatocco*, *batoccu* etc.² –, nelle sue notevoli variabili locali: possiamo dire che è questa modalità di canto a designare la centralità geo-culturale delle Marche rispetto alla diffusione e alla circolazione dello Stornello: *terra di canti, canti di terra*.³

Ritengo che proprio a questa originaria “centralità” sia da ricondurre – rispetto alla diffusa pratica poetico-musicale dello “stornellare contadino”, nella sua molteplicità tipologica e geografica – l’attitudine specificamente regionale (se non proprio maceratese) che si manifesta nella *verve* ironico-satirica e nella vena giocosa dello Stornello, da connettere alla sua “funzione” di critica sociale (pre-politica, se si vuole), che non solo prende a bersaglio i “signori”, ma che si esercita con particolare mordacità a discapito del clero e dei frati.⁴

Sarebbe però sbagliato – da parte dell’etnomusicologo, sia pure in libera uscita dal recinto disciplinare – attribuire tale tratto caratterizzante alla sola componente verbale dello Stornello: è invece il caso di evidenziare la significativa e solo apparentemente incongrua componente “asemantica” del canto, il suo dirompente profilo ritmico, che si insinua nella forma del “discanto bivocale”. Il quale appunto viene “di norma” *interpolato* da un tropo all’unisono (o all’8^a) su una struttura metrica “giambica”, in una mistura trascinate e irresistibile tra la for-

2 È mia convinzione che il termine dialettale *batoccu* o *vatoccu* derivi dai “battimenti” creati dalla frizione dissonante delle due voci, prima dell’unisono (o dell’8^a) finale.

3 Non è senza significato che – a fronte del cospicuo *corpus* dei repertori contadini – i canti dei pescatori e dei marinai raccolti nelle Marche siano di poco rilievo.

4 Lo Stornello dell’Appennino umbro-marchigiano potrebbe costituire una sapida testimonianza, per lo studioso di “storia orale”, dell’anticlericalismo delle classi popolari – le “classi subalterne”, avrebbe detto Gramsci – diffuso soprattutto, e non a caso, proprio nei territori dell’ex Stato Pontificio.

ma “a dispetto” – con tutta la sua carica allusiva, erotica e disinibita – e il ritmo dionisiaco che innerva il *saltarello*: la danza contadina delle regioni centrali e delle Marche per eccellenza e originalità.

Della vocalità “melismatica” dello Stornello – di cui Lina Marinozzi Lattanzi era maestra – e della “indiavolata” gestualità coreutica del saltarello, le nuove generazioni non potranno che avere un’idea assai pallida...

Non ci resta che la (re)invenzione: il trovare/tropare, come intenzionale e informata ricerca creativa.

Auguri a La Macina!

Guido Festinese
Per Gastone e La Macina

Jorge Luis Borges nei suoi “Testi Prigionieri” a un certo punto spiega cosa intenda per “tradizione”. Ci si aspetterebbe, da un prodigio di inventiva ospitato nel carapace duro di una persona nel complesso profondamente assai conservatrice, a volte quasi reazionaria, una sorta di benedizione delle statue, degli altari, dei marmi e degli incensi. Borges invece dice una cosa semplice, e geniale: “Questo deve essere la tradizione: uno strumento, non un perpetuarsi di malumori”. Provate ad accorpare questa frase dell’autore dell’*Aleph* a quella di Gustav Mahler, quando spiega che la tradizione deve essere custodia delle braci accese, non adorazione della cenere, ed avrete, in musica (e non solo) la più efficace descrizione dell’operato di Gastone Pietrucci con la sua *La Macina*.

Certo, molto congiurerebbe nell’aspetto di Gastone, per fare dell’uomo con la barba bianca un custode della tradizione nell’altro senso, quello dei “*laudatores temporis acti*”, chi rimpiange tempi d’oro che non sono mai esistiti se non nelle inappropriate nostalgie di chi non sa aprire gli occhi sul mondo. Gastone e *La Macina* hanno attraversato, ad oggi, mezzo secolo di storia. È la misura, lustro più, lustro meno, che è data attualmente a *Homo sapiens* per dispiegare il variegato arsenale di abilità che lasceranno un segno e un sogno a chi verrà dopo di noi. È la scansione temporale (e sia detto senza un’uncia di nostalgia, sia chiaro) che ci è stata assegnata, e tanto vale usarla bene. Con gli strumenti giusti, perché *Sapiens* è l’unico animale che costruisce strumenti complessi. Modificandoli, nel caso.

La tradizione è uno strumento, non la scusa per blindarsi nella ridotta asettica della purezza tanto pura che alla fine scompare, come il principio attivo nella diluizione omeopatica. Se poi funziona anche quella, la purezza, la lasciamo tutta agli scaltri mestatori di parole usate come randelli in mano alle scimmie di 2001 odissea nello spazio: ad esempio la parola “*patria*”, troppo spesso usata per giustificare ex post i monumenti funebri di chi non aveva voglia di morire.

Gastone Pietrucci è un esperto di strumenti. Del sapere, del fare. Che non sono in contraddizione: perché *La Macina* sa, ha saputo, e ha saputo fare. S’è trovato a operare, giovane, in un mondo che la “tradizione” la viveva ancora, ma su quel crinale pericoloso che non consente facili attraversamenti (e quando mai lo è, in fondo?). Allora la sua regione, e l’Italia tutta, viveva le ultime vampate

forti di un processo di industrializzazione e di inurbamenti selvaggi, fuori da ogni controllo.

Il prezzo da pagare a una modernità costruita su nuovi “idola tribus” era rassegnarsi a veder scomparire forme di cultura contadina da allontanare con un misto di vergogna, risentimento. Una *damnatio memoriae* che voleva ripudiare miseria e fatica, non certo il contenuto di socialità e gli assetti valoriali che avvolgevano anche proficuamente gli individui in una civiltà che della comunicazione e dei legami di gruppo doveva fare un’arma di sopravvivenza.

Quando Gastone, registratore alla mano, ha cominciato a operare battendo in lungo e largo le sue Marche alla ricerca di quei brandelli di memoria musicale e testuale che rischiavano di sfilacciarsi nel vento dei cambiamenti, non molte erano le esperienze cui far riferimento. Si era agli albori di una riconsiderazione delle “culture popolari”, di un folk revival che ha prodotto anche molto velleitarismo, molte approssimazioni, e troppe rigide ingessature da teca museale di un patrimonio che, invece, è da intendersi come un nastro srotolato nei secoli: sempre uguale, sempre diverso.

Oggi, mezzo secolo dopo, la voce scheggiata, ispida e profonda di Gastone è ancora lì, a tenere saldo quel nastro: e piace ricordare, a proposito di “tradizione” intesa come polpa viva, e non algido scheletro minerale, che ogni volta Pietrucci ha saputo mettere più in alto l’asticella della sfida. Non per “tradire” quel patrimonio, ma per “tradurlo” in una contemporaneità che stenta a ritrovare il vocabolario della musica vera e viva.

Cercando e trovando echi classici per le “sue” filastrocche e canti narrativi, vestendo di frementi palpiti elettrici ballate antiche che non possiedono documenti d’identità, inseguendo i sentieri nascosti dove una piega melodica può condividere anche un momento di improvvisazione jazz. Gli dobbiamo molto, a Gastone Pietrucci.

E, tra molte generazioni, molti gli dovranno ancora di più.

Stefano Campolucci
*La tradizione musicale orale marchigiana
incontra l'orchestra*

Mi piace ricordare che il primo contatto con Gastone è avvenuto tanti anni fa in occasione della rappresentazione del *Gatto Mammone*.¹ In quel periodo all'interno della Scuola Pergolesi di Jesi eravamo interessati a costruire uno spettacolo che, prendendo spunto da un testo di carattere fiabesco, offrisse la possibilità di fare un immaginario viaggio attraverso la musica sia ai musicisti partecipanti che al pubblico, con particolare riferimento ai bambini ovviamente. La forma dello spettacolo era assimilabile a quella del celeberrimo *Pierino e il lupo* di Sergey Prokofiev declinata nel contesto della tradizione marchigiana, con personaggi e situazioni a noi molto familiari.

È così che al Teatro "Pergolesi" andò in scena nel 2004 la favola marchigiana *Il Gatto Mammone*...

Nel 2010 la collaborazione con La Macina è proseguita con la rielaborazione orchestrale della serenata popolare *Dormi dormi mia giovane 'nesta...*, inserita nel CD *Aedo malinconico*...² La bellissima esperienza concretizzatisi nell'incisione dello stesso brano e soprattutto l'impatto emotivo che le successive esecuzioni in concerto hanno suscitato ci hanno spinto oltre. Quando Gastone nel 2014, con una grande intuizione, mi propose di costruire un intero CD rielaborando alcuni dei brani popolari de La Macina, dando loro una veste completamente nuova e inserendoli in un contesto classico, ho accolto con entusiasmo un progetto am-

1 *El Gatto Mammone*... Favola marchigiana in musica. *Musiche*: Stefano Campolucci. *Voce recitante*: Gastone Pietrucci. *Scenografie*: Sezione Arti Visive Scuola Musicale Pergolesi (Romina Fiorani, Lorenza Anconetani, M. Cristina Ponzetti). *Orchestra*: Allievi Scuola Musicale Pergolesi, con la partecipazione di Marco Gigli, *chitarra* e Roberto Picchio, *fisarmonica* del Gruppo La Macina. *Direttore e concertatore*: Stefano Campolucci. (Jesi, Teatro "Pergolesi", 25 Giugno, 2004).

2 Gastone Pietrucci-La Macina, *Aedo malinconico ed ardente, fuoco ed acque di canto*. Canti della cultura orale marchigiana ed altri percorsi. Prefazione di Enrico de Angelis. Copertina di Mario Sasso. Con la partecipazione straordinaria di Banda Osiris, Marino & Sandro Severini, Gang, Marco Poeta, Ambrogio Sparagna, l'Orchestra da Camera "Scuola G.B. Pergolesi" di Jesi diretta dal M° Stefano Campolucci e l'amichevole partecipazione di Francesco Caporaletti, *basso*, Paolo Galassi, *basso*, Mälleus, C.M.I. *Farlight*, serie III, Federico Mondelci, *sax*, Fabio Verdini, *pianoforte*, *hammond*. (Vol. III), (Storie di Note, cd-SDN069), 2010.

bizioso quanto complesso.³

Se vogliamo gettare uno sguardo su quanto è accaduto nei secoli scorsi occorre dire che la musica classica ha utilizzato elementi di ispirazione popolare sin dal '600 quando brani come la *Monferrina*, la *Furlana*, la *Pavana*, la *Bergamasca*, venivano utilizzati a supporto della danza. Successivamente gli stilemi di questi brani vennero impiegati per composizioni di genere cameristico svincolato dall'aspetto coreutico. Con il Romanticismo l'uso di frammenti tratti dalle musiche popolari divenne funzionale alla rivalutazione di aspetti nazionalistici o di culture minoritarie.

Per altro, come scrisse Zoltan Kodaly, «occorre distinguere fra la musica colta popolaresca delle popolazioni “colte” e “semicolte” (per lo più cittadine) e l'autentica musica popolare dei contadini»⁴ che era bel'altra cosa. In tempi e in aree a noi più vicine occorre ricordare uno studio fondamentale per la musica popolare nelle Marche, quello condotto da Giovanni Ginobili e Lino Liviabella nella prima parte del '900. Curiosa è la prefazione dell'opera realizzata dall'Ariani nel 1930, *Canti popolari e derivati della Regione Marchigiana*.⁵ In un'epoca in cui il nazionalismo imperava, l'autore osserva che «le nostre cantilene rustiche (marchigiane) hanno la semplicità di una melodia greca». E aggiungeva che «le musiche popolari essendo frutto dell'anima collettiva del popolo delle nostre campagne sono formate di ritmi piani e di intervalli vicini, che denotano calma ed onestà e non di ritmi disuguali o sincopati e di intervalli saltuari, che denotano instabilità, incostanza, asprezza, aggressività, anormalità, pervertimento» (riferita alla musica jazz).

Lo stesso Liviabella attinse alla matrice popolare per la realizzazione del primo poema sinfonico dedicato alle Marche e in particolare al Piceno, *La mia terra*⁶ (1942) e successivamente alla *Rapsodia picena* (1955).

È interessante osservare che nella realizzazione delle sue opere Liviabella lavorò su diverse direttrici: rielaborò polifonicamente i canti popolari, scrisse canzoni originali “alla maniera marchigiana” su testi dialettali; inserì frammenti melodici in composizioni strumentali. Di fronte alla dittatura della musica dodecafonica Liviabella (allievo di Respighi) si propose quindi con un suo stile sinfonico frutto

3 Gastone Pietrucci e l'Orchestra Giovanile delle Marche diretta dal Maestro Stefano Campolucci, *Popular Symphony*, Il canto de “La Macina” in concerto sinfonico. Gastone Pietrucci, voce e l'Orchestra Giovanile delle Marche diretta dal M° Stefano Campolucci, *arrangiatore*. (Serra de' Conti, Chiesa Santa Maria Abbatissis, 22 Marzo 2015).

4 Béla Bartók, *Scritti sulla musica popolare* (a cura di Diego Carpitella, prefazione di Zoltán Kodály), Torino, Edizioni Scientifiche Borinieri, 1977. pag. 155 segg.

5 L. Liviabella – G. Ginobili, *Canti popolari e derivati della regione marchigiana*, Macerata, 1937, pag. 1

6 premiato al concorso Scarlatti di Napoli nel 1943.

di una scelta precisa e personale.

E una scelta precisa andava fatta nel lavoro per La Macina.

Partendo dall'assunto che ogni musica è una scelta stilistica che avviene all'interno di un determinato ambito culturale e che non ci sono gerarchie evoluzionistiche nei generi musicali occorre prendere atto che le forme musicali della musica popolare e quelle della musica classica sono oggettivamente diverse.

I brani della tradizione venivano eseguiti in genere da esecutori non professionisti, con un organico ridotto di strumenti. Le forme musicali erano tecnicamente abbastanza semplici da eseguire e con strutture ripetitive di facile memorizzazione. La stessa struttura armonica prevedeva un numero molto limitato di soluzioni, che si muovevano su un ambito vocale abbastanza ristretto.

Complessivamente quindi il confronto con l'orchestra poneva di fronte ad uno scoglio non facile da superare considerando che il linguaggio orchestrale moderno prevede una elaborazione dei temi musicali ricca e articolata.

Nella scelta dei materiali alcune forme strettamente idiomatiche sono state prese in considerazione in quanto i vincoli ritmici, melodici, armonici (ad esempio il *saltarello*) non lasciavano spazio ad uno sviluppo convincente.

L'incontro più interessante tra l'orchestra e la musica popolare poteva avvenire con l'elemento vocale e più precisamente doveva essere incentrato sulla voce di Gastone Pietrucci sul quale torneremo più avanti.

Riguardo alla concezione del progetto *Popular Symphony* va precisato che non si è trattato di una costruzione a tavolino nella quale si è voluta inserire a tutti i costi una tecnica formale conosciuta e ormai codificata da grandissimi autori. Per intenderci, nel trattamento dei materiali tematici non si è pensato nemmeno per un momento di inserire procedure imitative con moti retrogradi, inversi, per aggravamento ecc... né sono state prese in considerazione tecniche di elaborazione che facessero riferimento esplicito alla modalità, alla politonalità, alla poliritmia.

Per altro il lavoro è stato concepito cercando di evitare il mero trapianto su un altro mezzo e il conseguente adattamento dei materiali utilizzati alla tecnica strumentale: l'esito sarebbe stato uno scimmiettamento del modello. Come diceva Bartók, uno dei più grandi compositori che si sono dedicati alla musica popolare in chiave sinfonica, "La trascrizione non può essere un banale travestimento del materiale popolare, ma bisogna trasferire in essa l'atmosfera della musica creata dai contadini".⁷

Il primo obiettivo quindi è stato quello di restituire uno spirito e un'atmosfera arcaica che fossero autentiche espressioni del contesto, dei sentimenti, delle passioni, delle vicissitudini delle fonti. Una elaborazione che abbia senso artistico è

⁷ Béla Bartók, *op. cit.* pag. 30 segg.

necessariamente ricreazione, nella quale c'è un ripensamento del materiale. Certamente il rischio di tradire la musica originaria dei brani e di concedersi troppe libertà artistiche deve essere costantemente oggetto di attenzione.

I brani scelti escono da uno spazio e da un tempo indefiniti ed immaginari. Con essi si intende evocare un mondo antico.

Nel corso degli anni i materiali melodici che ho esaminato sono stati reinterpretati da vari autori con gusto, sapienza, maestria, con stili e organici diversi. L'operazione che secondo il mio punto di vista era interessante costruire, era quella di attingere alla melodia nella sua ingenua purezza spogliandola di ogni interpretazione, isolando la linea melodica nella sua essenzialità per poi calarla in un mondo nuovo in un'epoca e in uno spazio mai visti. Il tessuto connettivo su cui si muovono i temi, sempre lasciati per intero nella loro unità, si plasma qui su una diversa tavolozza di colori e di timbri che debbono essere sempre funzionali alla narrazione del testo e del contesto.

Mi viene in mente a tal proposito un soggetto artistico che ha attraversato i secoli e i continenti: la rappresentazione di un crocifisso. Ogni epoca ha dato una sua visione della crocifissione dal Medioevo al Rinascimento, alle grandi correnti artistiche del Manierismo e del Barocco fino agli autori più moderni. Quel che resta è sempre e comunque l'essenza del soggetto nella sua identità artistica: un uomo che muore.

E l'elemento sacro è stato uno dei cardini intorno ai quali sono stato scelti e quindi sviluppati i brani, accanto al tema dell'amore e a quello del lavoro. Dal punto di vista strettamente tecnico musicale è curioso rilevare che i tre quarti delle melodie, scelte prediligendo il criterio della eterogeneità, siano temi classificabili ritmicamente come anacrusici e su tempi ternari.

Tornando alla voce di Gastone, si tratta di una voce non inquadrabile dal punto di vista musicale e perciò una voce universale.

I brani sono stati costruiti su misura per la vocalità dell'interprete sfruttando tutte le sue potenzialità timbriche, dinamiche, di tessitura e di estensione, sollecitandone al tempo stesso tutte le sue possibilità espressive. Ogni brano ha avuto una diversa chiave interpretativa e conseguentemente è stato affrontato con un approccio musicale specifico. L'unico tratto comune, sul quale siamo stati in piena sintonia con Gastone, è stata la speciale attenzione e la cura meticolosa con la quale abbiamo voluto restituire il particolare carattere di ogni brano.

Un ultimo aspetto che secondo me ha rappresentato un motivo di ulteriore interesse nell'ambito del progetto *Popular Symphony*, è stato quello di coinvolgere oltre a professori d'orchestra affermati, anche giovani strumentisti laureati e laureandi al Conservatorio, che hanno contribuito, con il loro slancio ed il loro

entusiasmo, alla felice riuscita dell'operazione e al tempo stesso alla diffusione della cultura della tradizione orale marchigiana tra le nuove generazioni.



Gastone Pietrucci nella copertina della rivista quindicinale "Jesi e la sua valle", Anno LVI, numero 16, Settembre 2018 (Foto: Giandomenico Papa, 2016).

Paola Ricci
*Gastone Pietrucci e La Macina dal popolo
all'arte, dall'arte al popolo*

Dal popolo all'arte, dall'arte al popolo. Era il sottotitolo di una tesi che scrissi nel 2013. Avevo ventitré anni. Era un periodo in cui volevo andarmene dalle Marche, prima di farlo cercai qualcosa da portare con me.

Trovai la musica popolare, quel tipo di musica raccontata e tramandata che, purtroppo, nella mia memoria, e nella memoria della mia famiglia non esisteva più.

Andando alla ricerca delle mie radici, finii in via Pergolesi 30. All'inizio solo per un pomeriggio, poi una volta a settimana, poi ad un certo punto quel civico e quella via divennero casa mia, ora come i figli indaffarati passo ogni tanto per incontri fugaci senza neanche avvisare.

Come dicevo all'inizio, *dal popolo all'arte, dall'arte al popolo*, era il sottotitolo di una tesi che scrissi nel 2013...

Che poi, il primo pensiero che mi è venuto, è che tra tutte le persone presenti in queste pagine, io sono la più giovane. Questa cosa mi ha fatto riflettere sul nocciolo della questione, e il nocciolo della questione riguarda il *far bottega*.

Il *far bottega* mi riporta a quei pomeriggi, quelle giornate, quei soggiorni in via Pergolesi 30 in cui andavo ad imparare qualcosa. Mi mettevo lì ed ascoltavo. Ascoltavo Gastone parlare, ed apprendevo cosa c'era dietro la storia degli esseri umani, quale poesia (la poesia popolare) aveva arricchito la vita dei vecchi, dei mendicanti, dei contadini, artigiani, anconetani, maceratesi, ascolani, fermani e pesaresi, ed era un paradosso per me sentire quante storia c'erano dietro ad un luogo che io ritenevo privo d'identità, quanto era strano guardare un paesaggio e vedervi ora non più solo campi, cielo o strade ma vite che si susseguivano prima di me, solchi che lasciavano solchi prima del mio passaggio, tracce che lasciavano tracce prima dei miei passi, occhi che avevano visto quei luoghi prima ancora di me. Questo, da aspirante teatrante, cominciava a commuovermi: le storie, anche quelle nuove, vengono dal passato. Da lì ha origine la fantasia.

Una cianfrusaglia di storie che calmavano la mia inquieta erranza e davano un senso di appartenere a una terra.

Nella bottega in via Pergolesi 30 imparai così ad ascoltare storie da un cantore, e imparai a mia volta a raccontare qualcosa.

E magicamente avvenne quello che non mi sarei mai aspettata, riaffiorarono alla mente vecchie canzoni, storie antiche che qualcuno mi aveva raccontato dentro cucine con piastrelle gialle o dentro case vecchie, di campagna in pomeriggi caldi d'estate. Anche io portavo dentro un racconto.

Era quello di nonna Antonia, per esempio, che una sera ci mise tutti sul pianerottolo di casa sua e raccontò la storia del giovane. Il giovane che doveva fare una prova per diventare adulto, uccidere sua madre e strapparle il cuore. Me la vedevo col suo grembiule... «Allora lui va, la uccide e inizia a correre, fiero di essere riuscito in quella macabra prova di virilità, ma mentre corre inciampa, cade, il cuore palpita dentro la sua mano e piano gli dice: "Ti sei fatto male amore mio?"».

Come avevo fatto a dimenticarla? Avrei potuto dimenticarla per sempre quella storia?!

E mi dissi che cambiamo così tanto nella nostra vita che siamo capaci di vivere svariate vite. In quei pomeriggi in via Pergolesi 30 nacqui tante volte, tutte quelle volte in cui ritrovai, nella mia memoria, storie che non sembravano più mie.

E perdiamo continuamente la memoria e poi moriamo e rinasciamo ancora. E, accettata questa condizione umana di continuo peregrinare alla ricerca di qualcosa, mi dissi che in fondo di qualcosa mi sarei ricordata per sempre. Di quella voce, che mi raccontava di canti passati, di filande e poesie infantili e licenziose, di personaggi che ora fanno parte della mia infanzia, anche se non ci sono mai entrati perché in fondo è anche questa la bellezza inventarsi delle certezze o forse oggi, meglio dire delle storie per continuare a peregrinare e sopravvivere.

Dal popolo all'arte, dall'arte al popolo era il sottotitolo, il titolo era *Gastone Pietrucci e La Macina*.

Antonio De Signoribus
L'anello forte della fiaba popolare

Se vuoi che i tuoi figli siano intelligenti, leggi loro delle fiabe.

Se vuoi che siano più intelligenti, leggi loro più fiabe

Albert Einstein

GASTONE PIETRUCCHI E LA MACINA / UNA BELLA FIABA

“La forza e la credibilità del Gruppo – ha affermato Gastone Pietrucci in una recente intervista – sta proprio nel lavoro di studio e di ricerca... Il tutto? È iniziato dopo aver visto *Bella Ciao* di Roberto Leydi ... Sono rimasto folgorato, ho capito che la musica popolare mi apparteneva ... Insomma, non ho avuto dubbi, sono sempre stato convinto che il grande lavoro sul territorio avrebbe dato i suoi frutti. C'è voluta serietà, curiosità, un grande lavoro di studio, la passione che ci hanno permesso di ottenere un prodotto di qualità: la fortuna non viene da sola e le scorciatoie servono a poco.”

Ma prima di questo Gastone Pietrucci andava in giro per le campagne con il suo registratore per conoscere i canti della tradizione, canti in via d'estinzione perché si tramandavano oralmente. E Gastone ha determinato, attraverso tanti importanti recuperi, le occasioni in cui quei canti venivano eseguiti e il valore che assumevano nell'ambito del suo territorio. Le occasioni erano legate ai tempi di lavoro del calendario agricolo (trebbiatura, spannocchiatura, vendemmia ecc.) il canto assumeva allora valore di aggregazione, di comunicazione, di ritualità propiziatorie, di fecondità, con rottura degli schemi consueti. Insomma, “una miniera di tesori e memorie dei canti del popolo che sarebbero andati sicuramente alla polvere, se Gastone Pietrucci non li avesse ricevuti dai portatori e letteralmente salvati dal buio profondo facendosi di essi voce e scena, sguardo del senso e del suono, con i suoi musicisti ... toccati dal dono della misura e dell'armonia consonante, alle pronunzie oltre la sua che sempre più si fa intensa, struggente e graffiata dagli anni” (Francesco Scarabicchi, *Gastone Pietrucci anima del canto popolare*, il Messaggero, 20 agosto 2001). Ebbene tutto questo è importante, fondamentale. Ma non è ancora tutto perché Gastone Pietrucci e La Macina organizzarono interi spettacoli su Fabrizio De Andrè, Luigi Tenco, Piero Ciampi, Domenico Modugno... Sembravano inconcepibili questi spettacoli con la

ricerca sul territorio di Pietrucci... Ma a ben vedere, se si scava un po', questi cantautori non furono scelti a caso, ovvero non solo per le loro grandi qualità, ma anche perché tutti avevano a che fare anche con tematiche legate al popolo.

Non solo. Nei dischi de La Macina ci sono, poi, echi di Moni Ovadia, di Dodi Moscati, di Giovanna Marini e si trovano brani anonimi e altri d'autore come Scataglini, Savona, Ciampi, Pasolini, Vangelis, solo per fare qualche nome.

In questo contesto "scopro la simpatia e la voce rauca e ombrosa di Gastone Pietrucci, che con la stessa confidenza e lo stesso amore canta i documenti della tradizione marchigiana e i capolavori dei più grandi cantautori italiani. ... La Macina ha cancellato i confini, ha abbattuto tutte le frontiere come dovrebbe essere ovunque per qualsiasi genere di frontiere" (Enrico De Angelis, dalla prefazione del CD, *Aedo malinconico ed ardente, fuoco ed acque di canto*, vol. III, 2010). Ecco un'altra importante testimonianza: «Gastone è uno di quei personaggi di cui sei tentato di dire che se non ci fosse bisognerebbe inventarlo e non è retorica del luogo comune, per me almeno. La prova è che ho accettato la sua versione italiana di una canzone *yiddish*, un'intollerabile "blasfemia" alle mie orecchie. Ma una "bestemmia" di Gastone Pietrucci, ha in sé il tratto di una grazia che viene da lontano». (Moni Ovadia, *Gastone ed io*, dalla prefazione del CD, *Aedo malinconico e ardente, fuoco ed acque di canto*, vol. II, 2006). Anche la musica ha ora un suono diverso. Profondamente diverso. Ma sentiamo Gastone: "Il suono che ha ora La Macina dà dignità alla musica popolare e questo per me è fondamentale. La musica popolare non è vestirsi con costumi improbabili e suonare il saltarello o stornelli sguaiati; è dignità della tradizione e del popolo. La vita di ieri era dura, non possiamo rappresentarla in costumi folkloristici e basta, dobbiamo raccontarla veramente, altrimenti andiamo incontro a un imbarbarimento totale." Insomma, questo immenso artista ha prodotto, insieme al suo gruppo, che ha appena festeggiato i primi 50 anni di attività, un vero e proprio incantesimo sul tempo, che è proprio di ogni vera, grande arte.

PIETRUCCI / DE SIGNORIBUS

Ed è proprio così. Solo seguendo le tracce lasciate da Gastone Pietrucci e La Macina, solo cancellando i confini e abbattendo le frontiere, la musica popolare ha un senso, altrimenti sarebbe già stata dimenticata, o avrebbe occupato un ruolo secondario. Come tutta la cultura orale, del resto.

Il lavoro di Gastone ha molti punti di incontro con il lavoro di chi scrive.

Chi scrive, infatti, per anni, ha raccolto (e raccoglie) dalla voce del popolo, aneddoti, proverbi, storie, leggende, racconti e fiabe popolari, che ha, poi, riscritto e studiato in chiave filosofica, psicoanalitica e antropologica. «E il punto

su cui l'operazione si distingue maggiormente da altre pur apprezzabili operazioni realizzate negli ultimi anni, è proprio quello della "riscrittura"; modalità, quest'ultima, utilizzata non come elemento di semplificazione o normalizzazione narrativa, ma come una opportunità per rivitalizzare alcuni passaggi, snodi della letteratura popolare. Perché la "riscrittura", termine che negli ultimi anni ha finito con il configurare un momento di ulteriore libertà, inventività letteraria, si lega strettamente a quel sistema di varianti, di combinazioni, che la letteratura soprattutto popolare sente come una fisiologica esigenza strutturale, incrociando, in questa disposizione, certa dimensione orale, quella che fa da sfondo a questo tipo di letteratura e che in questa scelta affiora in più punti».¹ E ancora: "La letteratura popolare sarebbe davvero povera cosa senza l'affascinante gioco di varianti, di riprese di nuclei narrativi continuamente rivisitati, rimodellati, attraverso un percorso di riscrittura, teso a rivalutare una serie di sfumature, che fanno vedere, sotto il profilo stilistico, la forte incidenza dell'oralità in quel tipo di impaginazione espressiva".²

LA FIABA POPOLARE: I PRIMI RACCOGLITORI E STUDIOSI

«Se una notte d'inverno un viaggiatore si mettesse alla ricerca, invece che del testo integrale e autentico, del senso della fiaba, il suo peregrinare sarebbe ancora più complesso di quello del protagonista dell'omonimo romanzo di Italo Calvino. Egli dovrebbe partire dalla zona remota del "c'era una volta", tempo mitico, spazio dove tutto può essere avvenuto, luogo di fondazione di tutti i paradigmi possibili, punto di partenza di traiettorie spaziali e di vicende umane emblematiche. Il viaggio sarebbe denso di incognite e di pericoli: selve di simboli, abissi di polivalenze semantiche, scogli interpretativi lo potrebbero trattenere sino allo smarrimento ... Fuor di metafora, se la fiabe continuano a esercitare una suggestione così intensa, se generazioni di bambini si succedono nel desiderio di ascoltare storie, pur nella radicale mutevolezza dei tempi e dei quadri della vita quotidiana, se tanti adulti, al di là e nonostante illuministiche diffidenze, non riescono a sottrarsi al fascino di queste "perle di vetro", una ragione dovrà esserci e val la pena, forse, interrogarsi sulla fiaba, sulle sue caratteristiche, sulle sue funzioni».³

Ma andiamo per ordine.

Già nelle opere di Platone leggiamo che le vecchie raccontavano ai bambini storie simboliche, dette *mythoi*. Fin da allora, dunque, le fiabe erano connesse

1 Marcello Verdenelli, "Prefazione". In: Antonio De Signoribus, *Segreti e Storie popolari delle Marche*, Roma, Newton Compton editori, 2011, p. 7.

2 Marcello Verdenelli opera citata a p. 41, p.7.

3 Luigi Maria Lombardi Satriani, "Introduzione". In: L. M. Lombardi Satriani (curatore) *Fiabe Calabresi e Lucane*, tradotte da Saverio Strati, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1982, p. 5-6.

con l'educazione dei bambini. Nella tarda antichità Apuleio,⁴ filosofo e scrittore del secondo secolo dopo Cristo, inserì nel suo celebre romanzo *L'asino d'oro* una favola, *Amore e Psiche*, del tipo "la bella e la bestia", secondo un modello che ancor oggi è possibile raccogliere in Norvegia, Svezia, Russia e molti altri paesi. "Si è giunti, perciò, alla conclusione che almeno questo tipo di fiaba (quello che narra d'una donna che libera un innamorato che ha l'aspetto d'animale) esiste, praticamente inalterato, da duemila anni. Ma possediamo documenti ancora più antichi: sono state infatti ritrovate fiabe antiche in papiri e stele d'Egitto, di cui una delle più note è quella che tratta di due fratelli, Anup (Anubi) e Bata. Essa presenta uno svolgimento del tutto parallelo alle fiabe tipiche dei due fratelli, che è possibile tuttora rinvenire in tutti i paesi europei. La tradizione scritta risale, dunque, a tremila anni fa ma, cosa sorprendente, in tutto questo tempo i motivi fondamentali non sono cambiati molto. Secondo la teoria di padre Wilhelm Schmidt,⁵ alcuni temi fiabeschi, sostanzialmente inalterati, risalgono a 25 000 anni prima di Cristo."⁶

Ferdinando Neri,⁷ in un saggio del 1934 rilevava come importanti motivi di fiabe fossero ampiamente e artisticamente svolti nei Cantari toscani in ottava dei secoli XIV-XVI, e come tale mondo fiabesco si riflettesse, con notevole rilievo, anche nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto.⁸ Vanno, poi, tenute in considerazione le raccolte di fiabe di Gian Francesco Straparola,⁹ *Le piacevoli notti* del XVI secolo, e di Giovambattista Basile¹⁰ *Il Pentamerone* o *Lu cunto de li cunti* ovvero *lo trattenimento de' peccerille* (1634-1636). Molte fiabe di Charles Perrault¹¹ (1628-1703), presenti nel suo libro *I Racconti di Mamma l'Oca* (*Contes de ma mère l'Oye*), tipo *Pelle d'Asino*, *Cenerentola*, *La bella addormentata nel bosco*, *Il gat-*

4 Lucio Apuleio (in latino Lucius Apuleius oppure Lucius Appuleius; Madaura, 125 circa – Cartagine, post 170), conosciuto semplicemente come Apuleio, è stato uno scrittore, filosofo e retore romano.

5 Wilhelm Schmidt, S.V.D. (Hörde, 16 febbraio 1868 – Friburgo, 10 febbraio 1954), è stato un etnologo, antropologo e linguista austriaco.

6 Marie-Louise von Franz, *Le fiabe interpretate*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1980, p. 3-4.

7 Ferdinando Neri (Chiusaforte, 25 gennaio 1880 – Torino, 1° novembre 1954) è stato un francesista e storico della filosofia italiano.

8 Ferdinando Neri, *Saggi*, Milano, Bompiani, 1964.

9 Giovanni Francesco Straparola o Gian Francesco Straparola (Caravaggio, 1480 – ? 1557-58) è stato uno scrittore italiano, romanziere e novelliere.

10 Giovanni Battista Biagio Basile, meglio conosciuto come Giovan Battista Basile, firmatosi anche con lo pseudonimo anagrammatico di Gian Alesio Abbattutis (Napoli, 3 febbraio 1583 – Giugliano in Campania, 23 febbraio 1632) è stato un letterato, scrittore e funzionario pubblico italiano di epoca barocca, primo a utilizzare la fiaba come forma di espressione popolare.

11 Charles Perrault (Parigi, 12 gennaio 1628 – Parigi, 16 maggio 1703) è stato uno scrittore francese, membro (al seggio numero 23) dell'Académie française dal 1671, e autore del celebre libro di fiabe *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*, noto anche come *Contes de ma mère l'Oye* (*I racconti di Mamma Oca*).

to con gli stivali, Pollicino, Le fate, si ritrovano in varianti molto simili nel libro del napoletano Gian Battista Basile pubblicato una sessantina d'anni prima. Sarebbe interessante sapere con certezza se Charles Perrault fosse stato o no a conoscenza dell'opera italiana; agli studiosi del problema la cosa non pare possibile perché *Lucundo de li cunti* è scritto in dialetto napoletano, ed al suo apparire non venne tradotto né in italiano né in lingue straniere. Si può, invece, ipotizzare che Perrault conoscesse *Le piacevoli notti* del veneziano Francesco Straparola, libro tradotto in francese nel 1560 e dal quale probabilmente fu tratta ispirazione. In questo libro non mancano, infatti, intrecci analoghi ad alcuni *Contes* di Perrault.

“Ma non è tanto l'influenza di eventuali fonti letterarie che importa quanto quella di una tradizione popolare di racconti orali, a cui Perrault ha sicuramente attinto (come avevano fatto prima di lui Straparola e Basile). E poiché i *Contes de ma mère l'Oye* ebbero subito una vasta fortuna, diffusi dai venditori ambulanti che giravano per le campagne e le fiere con le loro gerle cariche d'almanacchi, leggende di santi, libretti da pochi soldi, ecco che le fiabe, che tramite Perrault erano passate dalla tradizione orale alla letteratura scritta, tornarono dalla letteratura scritta alla tradizione orale. L'operazione di Perrault insomma agì nei due sensi, contribuendo a stabilizzare e a diffondere narrazioni che forse già stavano per essere dimenticate”.¹²

Da quel momento, grazie a Perrault, che nel 1696-97 conferì dignità letteraria alla fiaba popolare, poeti, lettori e studiosi non seppero più sottrarsi alla seduzione di questa nuova forma. Max Lüthi¹³ scrive “In Francia la letteratura galante e moralista se ne impossessò immediatamente, iniziando a modo suo a comporre fiabe. Il Rococò tedesco si avvale ampiamente dello spunto ricevuto: Musäus¹⁴ pubblica le sue *Fiabe popolari*, Wieland¹⁵ scrive poemi fiabeschi. Più tardi, nel periodo classico, Goethe,¹⁶ scrive con evidente piacere delle fiabe letterarie immerse in una atmosfera di sogno”.¹⁷ Per il Romanticismo, infine, attento a tutte le espressioni di arte e di cultura popolare, la fiaba divenne il “canone della poesia”.

12 Italo Calvino, “Nota introduttiva”. In: Charles Perrault, *I racconti di Mamma l'Oca*, Milano, Einaudi, 1991, p. VI.

13 Max Lüthi (Bern 1909 – Zurigo 1991) è stato un teorico letterario svizzero. È considerato il fondatore della ricerca formalista sui racconti popolari.

14 Johann Karl August Musäus (Jena, 29 marzo 1735 – Weimar, 28 ottobre 1787) è stato uno scrittore tedesco di opere a carattere satirico riferite anche a temi favolistici e leggendari della cultura tedesca e francese.

15 Christoph Martin Wieland (Achstetten, 5 settembre 1733 – Weimar, 20 gennaio 1813) è stato uno scrittore, poeta, editore e traduttore illuminista tedesco.

16 Johann Wolfgang von Goethe Francoforte sul Meno, 28 agosto 1749 – Weimar, 22 marzo 1832) è stato uno scrittore, poeta, drammaturgo, saggista, pittore, teologo, filosofo, umanista, scienziato, critico d'arte e critico musicale tedesco.

17 Max Lüthi, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milano, Mursia, 1979, p. 11.

“Tutto ciò che è poetico deve essere fiabesco”, disse Novalis.¹⁸ “È nella fiaba che penso di poter esprimere al meglio il mio stato d’animo. Tutto è fiaba”.¹⁹ E nella fiaba il Romanticismo ritrovava “i segni minuti dell’infanzia dell’uomo”. L’interesse scientifico per le fiabe, nacque nel diciottesimo secolo con Winckelmann,²⁰ Hamann²¹ e Herder.²² «Herder sosteneva che esse racchiudevano i resti, espressi in simboli, di una fede antica, a lungo sepolta. In questa concezione è possibile distinguere un impulso emotivo di reazione al neopaganesimo, che proprio al tempo di Herder iniziava a diffondersi in Germania e che è malamente rifiorito nel nostro secolo. Risalgono a quell’epoca l’insoddisfazione per l’insegnamento cristiano e i primi sintomi dell’aspirazione a una saggezza più vitale, terrena e istintiva, che ritroveremo in seguito più esplicita nei Romantici tedeschi. Proprio questa ricerca religiosa di qualcosa che sembrava mancare nell’insegnamento cristiano ufficiale spinse i famosi fratelli, Jacob e Willhelm Grimm,²³ a raccogliere racconti popolari. Prima di quel tempo, le fiabe avevano subito la stessa sorte dell’inconscio: erano state, cioè, considerate ovvie. Quanto all’inconscio, ancora oggi in verità lo si continua a ritenere ovvio, si convive con esso, ma ci si rifiuta di ammetterne l’esistenza. Se ne fa uso, ad esempio, nella magia e nei talismani. E quando si fa un “bel” sogno, lo si spiega, ma nello stesso tempo non lo si prende sul serio. Chi si comporta così non solo non sente il bisogno di considerare con attenzione una fiaba o un sogno, ma giunge anche a deformare la trama. Alla base di ciò sta il pregiudizio che fiabe e sogni non costituiscano un materiale “scientifico” e che quindi sia possibile limitarsi a girarvi un poco intorno, con diritto di scegliere ciò che piace e scartare il resto. Siffatto atteggiamento, singolare, inattendibile, ascientifico e disonesto, ha prevalso per molto tempo verso le fiabe ... La collezione di fiabe dei fratelli Grimm, pubblicata nel 1812 con enorme successo, suscitò, evidentemente, un’immensa emozione inconscia, perché spuntarono ovunque, quasi come funghi, altre collezioni. In ogni paese iniziò la raccolta capillare delle fiabe nazionali e ci s’imbatté con stupore in un’enorme quantità di

18 Novalis, pseudonimo di Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg (Schloss Oberwiesenthal, 2 maggio 1772 – Weissenfels, 25 marzo 1801), è stato un poeta, teologo, filosofo e scrittore tedesco.

19 Novalis, *Novalis Schriften: Gedichte*, a cura di J. Minor (Jena 1923), vol. III, p. 4 (n. 6), p. 327 (n. 919).

20 Johann Joachim Winckelmann (Stendal, 9 dicembre 1717 – Trieste, 8 giugno 1768) è stato un bibliotecario, storico dell’arte e archeologo tedesco.

21 Johann Georg Hamann (Königsberg, 27 agosto 1730 – Münster, 21 giugno 1788) è stato un filosofo prussiano, tra le più importanti personalità del Contro-Illuminismo.

22 Johann Gottfried Herder (Mohrungen, 25 agosto 1744 – Weimar, 18 dicembre 1803) è stato un filosofo, teologo e letterato tedesco.

23 Jacob Ludwig Karl Grimm (Hanau, 4 gennaio 1785 – Berlino, 20 settembre 1863) e Wilhelm Karl Grimm (Hanau, 24 febbraio 1786 – Berlino, 16 dicembre 1859), meglio noti come fratelli Grimm, furono due linguisti e filologi tedeschi, ricordati come “promotori” della germanistica.

temi ricorrenti: nelle raccolte francesi, russe, finniche e italiane si ripeteva spesso uno stesso tema. Rinacque l'interesse emotivo suscitato già dalla teoria di Herder sulla ricerca dei resti di "un'antica saggezza" o fede. I Grimm, ad esempio, paragonavano le fiabe "a un cristallo andato in frantumi i cui frammenti giacevano sparsi sull'erba".²⁴ Gli autori delle fiabe dei fratelli Grimm furono le mamme e le nonne del popolo dalla cui viva voce essi raccolsero trascrivendo puntualmente ogni parola, ivi comprese le espressioni idiomatiche e dialettali. Questo paziente lavoro di trascrizione comportava la necessità di far ripetere il racconto al narratore più di una volta. Le raccolte dei due fratelli furono, senza ombra di dubbio, fra le opere più importanti che il Romanticismo tedesco partorì in senso assoluto, per la concezione, per il metodo, per i risultati raggiunti. È nell'atteggiamento nuovo dei due studiosi di fronte alla loro materia che il metodo della ricerca moderno ha, infatti, il suo immediato e più consono antecedente.

"I Grimm – scrive Giorgio Dolfini²⁵ – possono essere considerati gli iniziatori della moderna ricerca etnologica, almeno nel suo ambito letterario e religioso. Questa affermazione trova più chiaro fondamento se si considera la vasta gamma di interessi e di studio degli autori. Jacob Grimm fu il fondatore della germanistica come scienza storica: dello studio delle antichità giuridiche e della mitologia germaniche, della linguistica germanica, delle tradizioni popolari germaniche. I contributi di Wilhelm Grimm alla filologia germanica, per esempio, allo studio dell'epica eroica tardo medievale tedesca, della fiaba e della leggenda sono importanti le sue traduzioni dal nordico fra le prime apparse nell'Europa continentale sulle orme di Herder".²⁶

Anche se non va mai perso di vista lo spirito nazional-popolare che animava il loro lavoro di studiosi "spirito tipico dell'epoca in cui in vari paesi d'Europa si formava e si diffondeva una coscienza patriottica, e soprattutto tipico della generazione tedesca che aveva vent'anni quando la Germania veniva occupata dalle armate napoleoniche: per i Grimm, poi, l'impegno patriottico s'esprimeva nella metodica riscoperta della letteratura della remota antichità germanica e di tutto ciò che prima della scrittura aveva tenuto il posto della letteratura: canti popolari, proverbi, fiabe tramandate a voce".²⁷ Attraverso l'esempio dei Grimm si raccolsero i racconti della tradizione orale nelle lingue e nei dialetti d'Europa e, in seguito, queste ricerche si estesero a tutto il mondo. Le fiabe raccolte furono,

24 Marie-Louise von Franz opera citata a p. 42, p. 4-5.

25 Giorgio Dolfini (1927-1983), filologo e letterato italiano, ha fondato l'Istituto di Germanistica dell'Università degli Studi di Milano.

26 Giorgio Dolfini, "Introduzione". In: Jacob e Wilhelm Grimm, *Fiabe per i fanciulli e la famiglia*, Milano 1980, p. XII-XIII.

27 Italo Calvino, *Sulla Fiaba*, a cura di Mario Lavagetto, Torino, Einaudi, 1988, p. 86.

poi, narrate senza sosta e molti studiosi ne analizzarono la storia, la struttura, la modalità di diffusione e continuamente si ripropone il problema delle origini. Le prime edizioni di fiabe della tradizione orale italiana appaiono, comunque, solo dal 1866, inizialmente ad opera di stranieri (Widter e Wolf,²⁸ Gonzenbach²⁹ ecc.) e solo dal 1869 per mano di italiani (De Gubernatis,³⁰ Imbriani,³¹ Pitirè ecc.). In materia, poi, di fiabe di tradizione scritta, solo nel 1875 Imbriani “riscopre”, per così dire, *Lo cunto de li cunti*, cui Croce³² comincia ad applicarsi nel 1892, per darne poi la sua classica versione italiana nel 1924: ma Basile era stato già “scoperto” da J. Grimm nel 1822, e tradotto in tedesco e in inglese nel 1846-48.

Un caso a parte merita lo studioso e raccoglitore siciliano Giuseppe Pitirè³³ (1841-1916). “Giuseppe Pitirè è stato finora il grande fantasma della fiaba italiana. La sua straordinaria raccolta di trecento *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*,³⁴ pubblicata nel 1875 e riproposta con il titolo *Il pozzo della memoria*, è per giudizio unanime dei maggiori studiosi il più ricco repertorio nel nostro paese, e forse il più importante di tutta l’area europea. Figura davvero eccezionale di medico-scientziato-folklorista ... egli mise insieme una mole sconfinata di storie facendo le mille miglia in calesse per andare a raccoglierte personalmente dalla viva voce dei popolani e trascriverle con fedeltà quasi maniacale e, dunque, rigorosamente in dialetto siciliano”.³⁵ Ecco, allora, fiabe di reginelle e di re, fate e animali, giganti e mammedraghe, diavoli e maghi; storie di schiocchi e furbi, megere ed eremiti, amori e dispetti, astuzie e ruberie, botole e sotterranei, travestimenti e fughe; e poi ancora giardini e fontane, fichi e melagrane, sale e zafferano, olio e basilico, ricotta e sangue... Ben 300 fiabe a fronte delle 200 messe insieme dai fratelli Grimm, per citare l’esempio più illustre. Pochi lo sanno, infatti, ma

28 Georg Widter – di lui si sa soltanto che era “Imperialregio direttore delle Poste in Vicenza” – e Adam Wolf (1822-1883) – professore all’Università di Graz – autori della raccolta *Fiabe del Veneto* (1866).

29 Laura Gonzenbach (Messina, 26 dicembre 1842 – Messina, 16 luglio 1878) è stata una scrittrice ed etnologa italiana, raccoglitrice di racconti storici, fiabe e leggende dei contadini, lavoratori e classi medie della Sicilia.

30 Angelo De Gubernatis (Torino, 7 aprile 1840 – Roma, 26 febbraio 1913) è stato un etnologo, linguista, orientalista e storico della letteratura italiana.

31 Vittorio Imbriani (Napoli, 27 ottobre 1840 – Pomigliano d’Arco, 1° gennaio 1886) è stato uno scrittore italiano.

32 Benedetto Croce (Pescasseroli, 25 febbraio 1866 – Napoli, 20 novembre 1952) è stato un filosofo, storico, politico, critico letterario e scrittore italiano; pubblica nel 1924 la traduzione del *Pentamerone*, *Lo cunto de li cunti* di G. Basile.

33 Giuseppe Pitirè (Palermo, 22 dicembre 1841 – Palermo, 10 aprile 1916) è stato uno scrittore, medico, letterato ed etnologo italiano.

34 Giuseppe Pitirè, *Il pozzo delle Meraviglie, 300 fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, edizione integrale tradotta dal siciliano e curata da Bianca Lazzaro, introduzione di Jack Zipes, illustrazioni di Fabian Negrin, Roma, Donzelli editore, 2013.

35 Bianca Lazzaro, “Trecento e una storia”, prefazione. In: Giuseppe Pitirè opera citata a p. 46, p. XVII.

la raccolta di storie orali più ricca ed estesa che l'Italia abbia mai avuto la si deve a Giuseppe Pitrè. Non a caso nel 1956, quando Calvino raccolse dai repertori di ogni regione le 200 *Fiabe italiane* a suo giudizio più belle e rappresentative, ben 40 le attinse proprio dall'opera di Pitrè, da *Giufà* a *La volpe Giovannina*, da *Rosmarina* a *Cola Pesce*. Eppure, a meno dell'incursione calviniana, la raccolta di Pitrè è, ancora oggi, poco conosciuta al grande pubblico, poiché Pitrè aveva scelto di trascrivere le fiabe nel dialetto siciliano ottocentesco, in cui gli erano state raccontate in special modo da donne. La più importante tra esse fu sicuramente Agatuzza Messina di Palermo, *una novellatrice modello* come la definiva Pitrè. "Fin dal principio – scrive Zipes³⁶ – fu comunque evidente che il desiderio di Pitrè era dare voce ai narratori umili e negletti, che erano, per così dire, i custodi della storia siciliana, e questo spiega il rigore con cui registrava e manteneva le storie nei rispettivi dialetti".³⁷

ALCUNI STUDI SULLA FIABA POPOLARE

Non esiste quasi disciplina scientifica che non si sia occupata di fiabe. Queste sono state trattate: mitologicamente e astromitologicamente, metereologicamente e teologicamente, teosoficamente, è ovvio, e antroposoficamente, psico-analiticamente, politicamente e socialmente ecc. Esiste poi una *biologia delle fiabe*. Non si tratta qui della identificazione delle piante nelle fiabe, ma, secondo il ricercatore Max Lüthi "delle condizioni dell'origine e della crescita, dei sintomi di decadenza e di rigenerazione, delle modificazioni a causa di commistione con altri racconti e tipi di racconti, delle diverse spiegazioni tramite diverse personalità di narratori, popoli e periodi".³⁸ Ci sono teorie che tendono a ricollegare direttamente la fiaba con il mito cioè con le credenze e i racconti popolari legati a popolazioni del passato lontanissimo, preistorico o con i miti dei "primitivi" nostri contemporanei o con i cicli mitologici delle grandi civiltà superiori premoderne (Grecia classica, vicino Oriente, India classica ecc.). Altre teorie non si interessano dei rapporti delle fiabe con i miti, ma si limitano a studiare la diffusione e la circolazione delle prime secondo criteri storico-geografici. Fondamentale è la differenza tra chi preferisce studiare l'essenza della fiaba in se stessa, analizzandola nella sua forma, nella sua struttura, e chi invece pensa che questa analisi non possa essere sufficiente, ma occorra rintracciare la genesi della fiaba

36 Jack David Zipes (New York, 7 luglio 1937) è un germanista statunitense, studioso di letterature comparate, già professore di tedesco all'Università del Minnesota, noto per i suoi saggi e le sue lezioni sulle fiabe, sulla loro evoluzione, e sul ruolo politico e sociale che hanno avuto nella civiltà.

37 Jack Zipes, "Pitrè, o il mondo visto da un calesse", introduzione. In: Giuseppe Pitrè opera citata a p. 46, p. XXVIII.

38 Max Lüthi opera citata a p. 43, p. 134-147.

stessa, e tale differenza dipende anche e soprattutto dal tipo di disciplina che si occupa del problema della fiaba. Etnologi, storici delle religioni e storici del mondo antico tentano di unire strettamente il problema dell'essenza o della natura della fiaba con il problema delle sue origini "arcaiche", mentre studiosi del folklore letterario o dei generi letterari e antropologi sociali tendono ad analizzare la fiaba come un tutto unico, come un autonomo prodotto, e/o in relazione funzionale con un contesto socio-culturale specifico. Non abbiamo qui il tempo né lo spazio per ripercorrere la storia delle interpretazioni del problema; ci limitiamo, dunque, ad analizzare qualche metodo di ricerca. Vladimir Jakovlevič Propp,³⁹ nel suo lavoro del 1928 *Morfologia della fiaba* parte dalla constatazione dell'enorme e crescente divario esistente tra l'accumularsi del materiale raccolto e la situazione inadeguata dei sistemi di classificazione. Nel campo specifico degli studi sulle fiabe popolari l'esigenza metodologica primaria, per il giovane folklorista russo, non deve consistere nella ricerca della genesi della fiaba, ma in una corretta definizione della natura della fiaba stessa. In una parola, la domanda scientifica su "che cosa sia" e "in che cosa consista" la fiaba deve precedere quella relativa al "dove" abbia origine la fiaba. Per quanto riguarda la classificazione proposta dalla scuola finlandese di A. Aarne⁴⁰ nel 1910 (che verrà poi completata e perfezionata dall'americano S. Thompson⁴¹ nel 1928, e in lavori successivi) distingueva all'interno di ogni fiaba delle forme di significato minime, più piccole degli intrecci, chiamate "motivi" (personaggi, oggetti magici, episodi). Uno o più motivi costituiscono un racconto completo (o tipo). I differenti tipi sono catalogati secondo tre categorie principali (fiabe di animali, fiabe normali e fiabe umoristiche), a loro volta divise in un certo numero di gruppi e sottogruppi per ogni categoria. I risultati di detta scuola hanno permesso agli studiosi successivi di disporre di una ricerca globale su certi settori specifici del folklore europeo e di poter classificare secondo certi indici (simboleggiati con segni grafici, lettere, cifre o altro), i diversi motivi, i raggruppamenti di questi motivi in tipi, eccetera. Propp supera completamente questo tipo di impostazione metodologica e, partendo dall'analisi comparativa di un gruppo di cento fiabe di Afanas'ev⁴², consta-

39 Vladimir Jakovlevič Propp (in russo Владимир Яковлевич Пропп; San Pietroburgo, 15 aprile 1895, 17 aprile del calendario giuliano – Leningrado, 22 agosto 1970) è stato un linguista e antropologo russo, poi sovietico.

40 Antti Amatus Aarne (Pori, 5 dicembre 1867 – Helsinki, 2 febbraio 1925) è stato uno scrittore e folklorista finlandese.

41 Stith Thompson (Bloomfield, 7 marzo 1885 – 13 gennaio 1975) è stato un etnologo statunitense e uno degli autori del Sistema di classificazione Aarne-Thompson.

42 Aleksandr Nikolaevič Afanas'ev (in russo Александр Николаевич Афанасьев; Vogučar, 11 luglio 1826 – Mosca, 23 settembre 1871) è stato uno scrittore e linguista russo. È il più famoso dei folkloristi russi dell'Ottocento.

ta che gli elementi costanti sono le azioni, denominate “funzioni”, compiute dai personaggi, mentre gli elementi variabili sono i personaggi stessi. In ogni fiaba, secondo il nostro autore, compaiono certe azioni, sempre identiche e in numero limitato e con una identica successione cronologica, anche se non tutte sono presenti in ciascuna fiaba, mentre i personaggi che le vivono, che le compiono o le subiscono variano sia come nomi qualitativi (draghi, re, principesse, streghe ecc.), sia per le loro caratteristiche e attributi, che possono essere di carattere fisico o psicologico. In tal modo Propp distingue 31 funzioni principali, a sua volta raggruppate in coppie, che possono essere antagoniste o assimilabili l'una con l'altra. L'individuazione di queste funzioni permette un raggruppamento ulteriore in “sfere di azione”; queste 31 funzioni vengono cioè raggruppate in gruppi di 1-2-3, incentrandole intorno ad alcuni personaggi (precisamente sette), che però non sono personaggi nel senso semantico della parola, ma dal punto di vista sintattico, come soggetti dell'azione. Il livello al quale Propp vuol rimanere è un livello di sintassi narrativa, non gli interessa il problema dei significati. Questi sette personaggi sono soggetti di azione, cioè compiono l'azione o ne sono i protagonisti, sono entità astratte, non hanno caratterizzazione specifica. I sette esecutori di azione (l'antagonista, il donatore, l'aiutante, la principessa con il re, il mandante, l'eroe e il falso eroe) costituiscono gli elementi che non variano mai nella fiaba, non nel senso che necessariamente vi ricorrano tutti e sette (ci sono delle fiabe in cui qualcuno di questi non è presente), ma nel senso che, quando vi intervengono, occupano all'interno della narrazione un posto specificato. I rapporti che esistono tra questi sette personaggi, in altre parole le loro funzioni, sono sempre fissi, indipendentemente se essi sono tutti presenti o meno. Mentre gli altri folkloristi precedenti o contemporanei non andavano al di là della catalogazione delle caratteristiche di questi personaggi, Propp, ricostruendo uno schema unitario comune a tutte le fiabe di magia, poteva operare fruttuose comparazioni.⁴³ Nel 1960 il padre dell'antropologia strutturale, l'etnologo francese Claude Lévi-Strauss,⁴⁴ in uno scritto dal titolo *La structure et la forme*, pur riconoscendo a Propp l'importanza di essere stato un pioniere in questi studi sulla forma della fiaba e sui suoi meccanismi, se ne distacca per affermare: (1) l'inseparabilità dello studio del mito da quello della fiaba data la loro continuità di contenuti e di forme e la loro compresenza in molte culture extraeuropee; (2) l'inseparabilità delle funzioni dagli attributi, come facce della stessa unità o mitema (un personaggio, re o pastore, aquila diurna o gufo notturno, conta per il sistema

43 Roberto Scagno, “Mito e Fiaba”, in *Scuola Viva*, n. 4 - marzo 1989.

44 Claude Lévi-Strauss (Bruxelles, 28 novembre 1908 – Parigi, 30 ottobre 2009) è stato un antropologo, etnologo e filosofo francese.

d'opposizioni che lo situa rispetto agli altri, quindi il lessico della fiaba non è esterno alla sua struttura); (3) la necessità di studiare questo lessico non solo nella direzione sintagmatica, cioè nella successione narrativa delle funzioni, ma anche nella direzione paradigmatica, cioè in un inventario delle varianti per ogni funzione.⁴⁵ C'è di più. Propp ha cercato anche i rapporti tra la fiaba e i riti delle società primitive, e ha formulato una affascinante ipotesi, ampiamente illustrata nel suo fondamentale libro *Le radici storiche dei racconti di fate*.⁴⁶ Propp sostiene che molte fiabe popolari russe giunte fino a noi sono nate addirittura in epoca preistorica, nel momento di trapasso dalla società dei clan, fondata sulla caccia, alle primitive comunità basate sull'agricoltura. Caratteristici delle primitive tribù di cacciatori erano i riti di iniziazione, a cui veniva sottoposto ogni ragazzo al sopraggiungere della pubertà, e per i quali egli diventava membro effettivo del gruppo e acquistava il diritto di contrarre matrimonio. Questi riti realizzavano in forma simbolica la morte del fanciullo e la sua rinascita come persona adulta; ed erano perciò strettamente connessi alle rappresentazioni della morte e della sopravvivenza nell'aldilà, che sono motivi religiosi antichi quanto l'uomo. L'iniziazione veniva sempre celebrata nel folto della foresta o della boscaglia, ed era circondata dal più profondo mistero; talvolta si costruivano per questo scopo apposite case o capanne. Il periodo dell'iniziazione era un tirocinio più o meno lungo e severo, durante il quale i ragazzi venivano istruiti in tutte le norme del costume sociale, nelle danze e nei canti tribali, nei metodi della caccia, nei modi magici di influire sulla natura. Nell'ultima fase, i giovani, travestiti da animali o al buio, perché il rito stabiliva che nessuno li potesse vedere, avevano rapporti sessuali con una ragazza che viveva segregata con loro nella casa dell'iniziazione. Finito il tempo delle celebrazioni, i giovani tornavano alla comunità, con un nome nuovo e una nuova personalità sociale: da quel momento venivano considerati veri "uomini", cacciatori, capaci di garantire la sopravvivenza di sé e la continuità del gruppo. Quando la rivoluzione neolitica rese possibile modi diversi di organizzazione economica, i riti di iniziazione persero la loro funzione sociale e caddero in disuso. Rimase però il loro ricordo, legato alle rappresentazioni della morte; e i racconti segreti dei rituali cominciarono a essere narrati senza più alcun rapporto con le istituzioni in cui prima erano inseriti. Nacquero così i miti e le fiabe, che sono interconnessi e spesso presentano motivi in comune. I miti però, a differenza delle fiabe, si sviluppano nell'area del sacro e hanno quasi sem-

45 Claude Lévi-Strauss, *La structure et la forme: réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp*, ISEA, Institut de sciences économiques appliquées, 1960.

46 Vladimir Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Einaudi 1949; nuova edizione, Torino, Boringhieri, 1972.

pre un finale tragico; i loro eroi inoltre sono esseri unici e sovrumani, mentre i protagonisti delle fiabe rimangono personaggi umani alquanto tipici, pur nella straordinarietà delle loro azioni. Propp, studiando le connessioni tra riti, miti e fiabe, ha mostrato che i motivi fiabistici più noti hanno un preciso riscontro negli antichi rituali. L'intreccio primitivo della fiaba, in seguito, assorbì particolarità o complicazioni, derivate dalle nuove realtà sociali che si venivano formando.

Secondo lo studio dello svizzero Max Lüthi⁴⁷ (1909-1991), dedicato alla fenomenologia della fiaba europea, lo stile letterario di quest'ultima in rapporto ad altre forme di narrativa europea consimili (la leggenda religiosa e profana, l'apologo moraleggiante, la novella fantastica ecc.) conduce alla conclusione che la fiaba, per la sua perfezione e purezza formale, sia da considerarsi "una forma poetica terminale", risultato di una elaborazione colta, "opera di grandi artisti" poi discesa a livello popolare, "pura poesia" e quindi non primitiva, probabilmente "sorta in uno stadio dell'evoluzione umana, quando le singole sfere si potevano già scindere nitidamente, quando la poesia si era liberata dal legame con la vita pratica e con la scienza".⁴⁸ Ciò che è importante, secondo Lüthi, è affermare che le caratteristiche stilistiche particolari della fiaba sono espressione di una particolare "volontà stilistica" e non possono essere spiegate con le "modalità della tradizione orale". Basti confrontare la posizione di Lüthi con il noto articolo di Bogatyřev⁴⁹ e Jakobsòn⁵⁰ (1929), *Il folclore come forma di creazione autonoma*, tradotto in italiano nel 1967, e costantemente citato dai semiologi, in cui la fiaba è considerata prodotto folklorico e come tale è fatta rientrare nell'ambito della creazione collettiva, e sottoposta alle leggi della trasmissione orale e della comunicazione linguistica.

Lo studio di Lüthi sulla fiaba popolare europea si divide in sei punti: (1) Unidimensionalità; (2) Mancanza di una prospettiva; (3) Stile astratto; (4) Isolamento e colleganze universali; (5) Sublimazione e contenuti universali; (6) Funzione e significato della fiaba. Il primo punto è relativo ai rapporti dei personaggi rispettivamente delle leggende e della fiaba con gli esseri ultraterreni. "Nella leggenda religiosa come in quella profana, accanto al mondo terreno se ne trova uno ultraterreno, rigorosamente distinto nello spirito dal primo ...

⁴⁷ vedi Max Lüthi a p. 43

⁴⁸ Max Lüthi opera citata a p. 43, p. 120.

⁴⁹ Pëtr Grigor'evič Bogatyřev (in russo Пётр Григорьевич Богатырёв) (Saratov, 28 gennaio 1893 – Mosca, 18 agosto 1971) è stato un etnografo, docente, studioso di folklore e semiologo russo

⁵⁰ Román Osipovič Jakobsòn (in russo Роман Осипович Якобсон; Mosca, 10 ottobre 1896 – Cambridge, 18 luglio 1982) è stato un linguista, semiologo e traduttore russo naturalizzato statunitense, studioso della letteratura slava.

L'uomo che s'imbatte nelle tracce di un essere ultraterreno. è preso dall'angoscia, dall'imprudenza o dalla curiosità. Con un brivido di orrore ode il fragore dell'esercito spettrale, scorge il notturno corteo degli spiriti. I sensi gli vengono meno, quando improvvisamente si sente sollevare e trasportare in un paese sconosciuto... Anche la fiaba conosce molte figure che si possono definire soprannaturali: streghe, fate, indovine, morti riconoscenti, giganti, nani, maghi buoni e cattivi, draghi, animali favolosi. Improvvisamente, animali in apparenza comuni, formiche, uccelli, pesci, orsi, volpi iniziano a parlare e mettono in atto capacità soprannaturali. Astri e venti parlano e agiscono. Vecchie persone sconosciute elargiscono all'eroe doni magici e inspiegabilmente possono dargli proprio quel consiglio di cui aveva bisogno nella sua particolare situazione. Ma gli uomini della fiaba, gli eroi e i loro antagonisti, trattano da pari a pari con gli esseri ultraterreni. Tranquillamente, senza lasciarsi impressionare, ricevono o rifiutano i loro doni, accettano il loro aiuto o lottano contro di essi, e proseguono poi per la loro strada ... Nella fiaba non v'è né timore né curiosità dinanzi al numinoso".⁵¹ Il secondo punto di comparazione riguarda la natura fisica e psicologica degli oggetti e dei personaggi delle fiabe. Contrariamente a quanto avviene nelle leggende, dove oggetti, uomini e animali hanno spessore corporeo e profondità psichica, nelle fiabe gli oggetti "risultano per lo più adeguati ad una particolare situazione avventurosa della vicenda e vengono adoperati un'unica volta: la ruota dell'arco-laio per riconquistare lo sposo perduto, il vestito di stelle per il ballo del principe, bastone, anello, penna o pelo per chiamare il soccorritore soprannaturale. Non portano le tracce dell'uso vivo e quotidiano, non sono inseriti nell'ambiente ove vive il loro proprietario, rimanendo invece isolati in se stessi. Similmente, anche agli uomini e agli animali della fiaba manca ogni spessore corporeo o profondità psichica. ... Infatti la fiaba ci mostra figure piane e non uomini con una ricca vita interiore. L'eroina della fiaba riesce ad ottemperare all'ordine di tacere per sette anni; la fiaba autentica non ci racconta nulla del tormento psichico e dei conflitti che le devono derivare da questa condizione. ... I personaggi della fiaba non solo non posseggono un mondo interiore, ma non hanno nemmeno un mondo che li circonda, ... la fiaba trova mille ragioni per indurre il protagonista ad andarsene: l'indigenza dei genitori, la propria povertà, la cattiveria della matrigna, un compito assegnato dal re, il gusto del protagonista per l'avventura, un qualsiasi incarico o il desiderio di misurarsi in qualche gara".⁵²

Nella fiaba poi manca la "dimensione del tempo"; vi sono giovani e vecchi, esseri umani ed esseri ultraterreni, ma non invecchiano, possiedono l'eterna gio-

⁵¹ Max Lüthi opera citata a p. 43, p. 15-16-17.

⁵² Max Lüthi opera citata a p. 43, p. 23-25-27.

vinezza. Il tempo è una funzione dell'esperienza psichica. "Poiché i personaggi delle fiabe sono solo figure, esecutori di azioni senza mondo interiore, nelle fiabe deve mancare di conseguenza anche l'esperienza del tempo".⁵³ Le caratteristiche sopra esaminate conducono ad una ulteriore precisazione: l'astrattezza dello stile della fiaba. Vi domina, infatti, la tecnica dell'attributo singolo, dell'appellativo puro e semplice (ad esempio la montagna di vetro, la caverna buia, la strega cattiva) senza altra determinazione o modulazione diversa da quella qualità. La scarsa menzione di dettagli, attributi ed elementi, accresce la potenza narrativa, isola i caratteri delle figure, le circonda e ne delinea nettamente i profili. La fiaba non dà spazio al non detto, all'incompiuto, al bisogno di precisare meglio. Altra caratteristica dello stile della fiaba è l'isolamento. Essa predilige ciò che è raro, prezioso, estremo: ciò che è isolato, appunto. "I protagonisti della fiaba non hanno alcun vero legame con la famiglia, col loro popolo o con qualsiasi altro tipo di comunità. Tra figli, fratelli e genitori esistono solo dei rapporti originati dall'azione o da un contrasto. Inoltre i personaggi della fiaba tendono anche ad isolarsi esteriormente. I genitori muoiono lasciando soli i figli; oppure sono poveri e li abbandonano nel bosco o li cedono al demonio; i tre fratelli si recano ciascuno per proprio conto in terre straniere; i due fratelli si separano, allontanandosi in direzioni opposte. Così i personaggi della fiaba si distaccano dalle persone loro note e contemporaneamente dai luoghi natii; isolati si avventurano per il vasto mondo."⁵⁴ Non fanno, comunque, tesoro delle conoscenze ricevute, non fanno esperienza, non ricordano nulla. Questa caratteristica dell'isolamento è però unita nella fiaba a invisibili colleganze universali. Non c'è casualità se non apparente, c'è al contrario l'estrema precisione di un meccanismo interno unificante ed è grazie al loro isolamento che le figure delle fiabe sono capaci di rapporti con tutto e tutti. Infine, la fiaba accoglie motivi sociali e profani, motivi magici e numinosi, motivi originariamente mitici, e così pure elementi erotici o sessuali, ma li trasforma tutti, depurandoli dei loro dati significativi, e trasfigurandoli secondo il proprio canone stilizzante. Grazie alla sua forza sublimante la fiaba può accogliere ogni motivo da storie, leggende o miti, talvolta dalla realtà, trasformandolo secondo il suo stile, ma nessun specifico motivo è necessario per essa. L'indagine stilistica ha fatto apparire una forma della fiaba, ma quale ne è il senso? Mentre la leggenda religiosa vuole spiegare il significato della vita e dell'aldilà in modo definitivo e vincolante ma per questo esige un'adesione, una fede ferma nella realtà del racconto e nella giustizia dell'interpretazione, la fiaba invece non esige nulla. "Non interpreta o spiega nulla, limitandosi ad osservare e a

⁵³ Max Lüthi opera citata a p. 43, p. 32.

⁵⁴ Max Lüthi opera citata a p. 43, p. 54.

rappresentare. E questa contemplazione onirica del mondo, che non ci richiede nulla, né fede né confessione, è intrinsecamente così naturale e si fa verbo con tale impellenza, che felici ci lasciamo trasportare da lei”.⁵⁵ Nella leggenda profana l’avventura dell’eroe mira ad ottenere dagli esseri ultraterreni beni materiali, benessere e felicità; nella fiaba ciò che conta è l’avventura in se stessa, e la funzione del dono magico è di aiutare a superare il compito, la prova e non quella di fargli acquistare un prestigio o un dominio particolare sulla realtà. La fiaba non ci dà un’immagine di “come le cose dovrebbero andare nel mondo”, non ci presenta una forma di vita ideale; al contrario essa ci mostra “come le cose stanno in realtà in questo mondo”, essa “rappresenta con reale fiducia il mondo quale si manifesta al suo sguardo”. La vita è carica di orrori e fallimenti, ma è altresì ricca di infinite possibilità esistenziali, di incontri, occasioni e aiuti insperati ed è proprio riportando in primo piano queste possibilità che la fiaba dà una risposta ad esigenze profonde dell’animo umano.

Una risposta, dunque. Ecco quella di Italo Calvino (1923-1985).⁵⁶

Sorprendente: “Le fiabe sono vere. Sono prese tutte insieme, nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi; sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi d’un destino: la giovinezza, dalla nascita che sovente porta in sé un auspicio o una condanna, al distacco dalla casa, alle prove per diventare adulto e poi maturo, per confermarsi come essere umano. E in questo sommario disegno, tutto; la drastica divisione dei viventi in re e poveri, ma la loro parità sostanziale; la persecuzione dell’innocente e il suo riscatto come termini d’una dialettica interna ad ogni vita; l’amore incontrato prima di conoscerlo e poi subito sofferto come bene perduto; la comune sorte di soggiacere a incantesimi cioè d’essere determinato da forze complesse e sconosciute, e lo sforzo per liberarsi e autodeterminarsi inteso come un dovere elementare, insieme a quello di liberare gli altri, anzi il non potersi liberare da soli, il liberarsi liberando; la fedeltà ad un impegno e la purezza di cuore come virtù basilari che portano alla salvezza e al trionfo; la bellezza come segno di grazia, che può essere nascosta sotto spoglie d’umile bruttezza come un corpo di rana; e soprattutto la sostanza unitaria del tutto, uomini bestie piante cose, l’infinita possibilità di metamorfosi di ciò che esiste”.⁵⁷ Un altro grande

⁵⁵ Max Lüthi opera citata a p. 43, p. 107.

⁵⁶ Italo Calvino (Santiago de Las Vegas de La Habana, 15 ottobre 1923 – Siena, 19 settembre 1985) è stato uno scrittore e paroliere italiano.

⁵⁷ Italo Calvino, “Introduzione”. In: Italo Calvino, *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 1956, p. XVI.

studioso della fiaba popolare è stato Bruno Bettelheim,⁵⁸ lo psichiatra austriaco fondatore della Scuola Ortogenica di Chicago, che qualche decennio fa pubblicò *Il mondo incantato*,⁵⁹ un libro ancora oggi considerato una pietra miliare nello studio della psicologia infantile. Per Bettelheim, per prima cosa, le fiabe sono un esempio di ottima letteratura. Secondo, da millenni tramandano dei valori fondamentali ed eterni, affrontando i più elementari problemi della vita. “Molti genitori credono che al bambino dovrebbero essere presentate soltanto la realtà conscia o immagini piacevoli e capaci di andare incontro ai suoi desideri: egli dovrebbe insomma essere esposto unicamente al lato buono delle cose. Ma questo alimento unilaterale nutre la mente soltanto in modo unilaterale, e la vita reale non è tutta rose e fiori. C’è un rifiuto a permettere al bambino di sapere che gran parte degli inconvenienti della vita sono dovuti alla nostra stessa natura: alla propensione di tutti gli uomini ad agire in modo aggressivo, asociale, egoistico, spinti dall’ira e dall’ansia. Noi vogliamo invece far credere ai nostri bambini che tutti gli uomini sono intrinsecamente buoni; ma i bambini sanno che loro stessi non sono buoni, e spesso, anche quando lo sono, preferirebbero non esserlo. Ciò contraddice quando viene loro detto dai genitori, e quindi rende il bambino un mostro ai suoi stessi occhi. La cultura dominante preferisce fingere, soprattutto quando si tratta di bambini, che il lato oscuro non esista, e professa di credere in un’ottimistica filosofia del miglioramento. La stessa psicanalisi è vista come un sistema per rendere facile la vita: ma non era questo l’intendimento del suo fondatore. La psicanalisi fu creata per consentire all’uomo di accettare la natura problematica della vita senza esserne sconfitti o cercare di evadere dalla realtà. Freud prescrive che soltanto lottando coraggiosamente contro quelle che sembrano difficoltà insuperabili l’uomo può riuscire a trovare un significato alla sua esistenza. Proprio questo è il messaggio che le fiabe comunicano al bambino in forme molteplici: che una lotta contro le gravi difficoltà della vita è inevitabile, è una parte intrinseca dell’esistenza umana, che soltanto chi non si ritrae intimorito ma affronta risolutamente avversità inaspettate e spesso immeritate può superare tutti gli ostacoli e alla fine uscire vittorioso ... Non è il fatto che alla fine sia la virtù a trionfare a promuovere la moralità, ma il fatto che è l’eroe a risultare più attraente per il bambino, che s’identifica con lui in tutte le sue lotte. Grazie a quest’identificazione il bambino immagina di sopportare con l’eroe prove e tribolazioni, e trionfa con lui quando la virtù coglie la vittoria. Il bambino compie

58 Bruno Bettelheim (Vienna, 28 agosto 1903 – Silver Spring, 13 marzo 1990) è stato uno psicoanalista austriaco naturalizzato statunitense, superstita dell’Olocausto. Di origini ebraiche, si rifugiò negli Stati Uniti, dove gli fu concessa la cittadinanza. Si occupò di psicologia dell’infanzia e si interessò in particolare all’autismo.

59 Bruno Bettelheim opera citata a p. 56

queste identificazioni da solo, e le lotte interiori e col mondo esterno dell'eroe istillano in lui il senso morale".⁶⁰ Questa visione è stata per anni accettata da quasi tutti i pedagoghi del mondo. Ma era prevedibile che prima o poi qualche dubbio nascesse, soprattutto in un paese violento come l'America. Benjamin Spock,⁶¹ ad esempio, l'altro grande educatore del secolo appena trascorso, ha spiegato che il valore educativo delle fiabe è a suo giudizio reale solo quando un adulto amorevole accompagna il bambino nel viaggio attraverso orchi, streghe, eccetera. Altri pedagoghi pensano che la crudeltà delle fiabe vada bene per bambini molto piccoli, ma non per quelli di età oltre i sei anni, perché allora il contatto con il mondo esterno attribuisce alla cattiveria delle fiabe una luce sinistra, troppo realistica. Non manca tuttavia chi liquida l'intero dibattito come una perdita di tempo: "La verità è che continuiamo a riempirci di chiacchiere invece di guardare in faccia la realtà – ha detto polemicamente, in un'intervista, lo psicologo Mike Males, dell'Occidental College di Los Angeles –. Ci chiediamo se esporre i nostri bambini a Cappuccetto Rosso, e non facciamo nulla per cambiare una società in cui ogni anno un milione di bambini viene violentato e due milioni vengono feriti, malmenati, insidiati dagli adulti».

Gli studi compiuti da Marie-Luise von Franz,⁶² allieva e collaboratrice di Jung,⁶³ non sono chiaramente passati inosservati. La Von Franz sostiene che il genere fiaba è più adatto del mito a rivelare i modelli strutturali della psiche umana, non essendo contaminato dai contesti storici, come invece accade per la mitologia greca, indiana, africana e per qualsiasi altra mitologia. Nel mito, infatti, le rappresentazioni si rivestono di elementi culturali, mentre nei racconti popolari il materiale culturale specificamente cosciente è presente in misura minore. In altri termini le fiabe sarebbero più spontanee, e quindi più inconscie. "Le fiabe sono l'espressione più pura e semplice dei processi psichici dell'inconscio collettivo. Per l'indagine scientifica dell'inconscio esse valgono perciò più d'ogni altro materiale. Le fiabe rappresentano gli archetipi nella forma più semplice, più genuina e concisa. In questa forma così pura, le immagini archetipiche, ci offrono i migliori indizi per comprendere i processi che si svolgono nella psiche collettiva. ... Secondo la concezione di Jung, ogni archetipo è nella sua essenza

60 Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato: uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 13-15.

61 Benjamin McLane Spock (New Haven, 2 maggio 1903 – La Jolla, 15 marzo 1998) è stato un pediatra e educatore statunitense.

62 Marie-Louise von Franz (Monaco di Baviera, 4 gennaio 1915 – Zurigo, 17 febbraio 1998) è stata una psicoanalista svizzera.

63 Carl Gustav Jung (Kesswil, 26 luglio 1875 – Küsnacht, 6 giugno 1961) è stato uno psichiatra, psicoanalista, antropologo e filosofo svizzero, una delle principali figure intellettuali del pensiero psicologico, psicoanalitico e filosofico.

un fattore psichico sconosciuto: è impossibile, perciò, tradurre il contenuto in termini intellettuali. Possiamo tutt'al più circoscriverlo facendoci forti della nostra esperienza psicologica, e possiamo, avvalendoci di studi comparativi, portare alla luce, per così dire, l'intera trama di associazioni nella quale le immagini archetipiche sono avviluppate. La migliore spiegazione d'una fiaba è la fiaba stessa; il suo significato, cioè è racchiuso nella totalità dei motivi connessi con la trama del racconto. L'inconscio, per esprimersi come una metafora, si trova nella stessa situazione d'una persona che abbia avuto una visione o un'esperienza originale e desideri comunicarle, senza riuscire tuttavia a esprimerla, poiché si tratta d'un evento che non è stato mai formulato concettualmente. ... Analogamente possiamo avanzare l'ipotesi che ogni fiaba sia un sistema relativamente chiuso, formato da un solo significato psicologico essenziale, che si esprime in una serie d'immagini ed eventi simbolici".⁶⁴

Secondo lo psicoanalista James Hillman⁶⁵ essere stati in qualche modo in contatto con le fiabe durante l'infanzia, ovvero con le fiabe orali, cioè raccontate o lette (perché anche la lettura ha un aspetto orale, persino quando uno legge a se stesso), e non favole guardate su uno schermo, si è meno vulnerabili di altri che non sono mai entrati in contatto con esse. I sostenitori della teoria razionalistica e associazionistica delle mente, che considerano la ragione superiore all'immaginazione, sostengono che se non si leggessero certe favole, terrificanti negli anni in cui si è maggiormente impressionabili, in seguito si sarebbe meno patologici e più razionali. L'esperienza di Hillman ha dimostrato, invece, che più si è dato spazio agli aspetti immaginativi della personalità, meno terrorizzante diventa l'irrazionale. "La terapia junghiana, almeno come io la pratico, porta in sé la consapevolezza che l'immaginazione è la forza dominante di una vita. Con la terapia s'impara che l'immaginazione è un'attività creativa, che continua a collocare una persona ora in questa favola ora in quest'altra ... Secondo il nostro punto di vista, l'immaginazione è il tentativo della psiche di rimitologizzare la coscienza; da parte nostra cerchiamo di portare avanti questa attività incoraggiando la conoscenza del mito e del folclore ... Piuttosto che interpretare le fiabe con concetti e spiegazioni razionali, preferiamo che le spiegazioni concettuali siano elaborazioni secondarie basate su archetipi di fiabe intese come contenitori e produttori di forza vitale".⁶⁶ Insomma, l'interpretazione letterale è davvero il nemico. Non solo. «Vorrei aggiungere: l'interpretazione letterale è la malattia. ... La favola è

⁶⁴ Marie-Louise von Franz opera citata a p. 42, p. 1-2.

⁶⁵ James Hillman (Atlantic City, 12 aprile 1926 – Thompson, 27 ottobre 2011) è stato uno psicoanalista, saggista e filosofo statunitense.

⁶⁶ James Hillman, *Appunti sulla favola*, in *La grande esclusa, componenti storiche, psicologiche e culturali della letteratura infantile*, a cura di Francelia Butler, Milano, Emme Edizioni, 1980, p. 31.

profilattica nel senso che si presenta sempre con “c’era una volta” o “con come se”, cioè con una funzione messa al posto della realtà. Si tratta dell’unico tipo di narrazione o di racconto che non si ponga come reale, vero, effettivo, rivelato, cioè letterale». ⁶⁷ Ecco la svolta di Hillman sulla fiaba: “Sono del parere che i bambini abbiano molto meno bisogno degli adulti di essere convinti dell’importanza delle favole. Essere adulti significa ormai essere adulterati da spiegazioni razionali e disprezzare gli aspetti infantili che si trovano nelle favole. Ho cercato di dimostrare con abbondanza di particolari come l’adulto e il bambino siano ormai posti l’uno contro l’altro: l’infanzia significa meraviglia, fantasia, creatività e spontaneità, mentre la condizione adulta significa la perdita di queste facoltà. Secondo me, quindi, il primo compito che ci attende è quello di lavorare per rendere di nuovo completo l’adulto (l’insegnante, i genitori, i nonni) allo scopo di ridare all’immaginazione quella posizione di primaria importanza nella coscienza di ognuno di noi, indipendentemente dall’età”. ⁶⁸

Ecco la conclusione: “Il mio interesse per la favola è interesse per qualcosa che deve essere vissuto, la strada che l’anima deve percorrere per trovare se stessa nella vita”. ⁶⁹

APPUNTI SULLA FIABA POPOLARE MARCHIGIANA E L’OPERA DI LUIGI MANNOCCHI⁷⁰ (1855-1936)

Nella Introduzione a *Fiabe Italiane*, Italo Calvino scrive: “Delle Marche ho trovato solo una dozzina di pezzi, ma raccontati in modo così allegro e vivace che

⁶⁷ James Hillman opera citata a p. 57, p. 32.

⁶⁸ James Hillman opera citata a p. 57, p. 33.

⁶⁹ James Hillman opera citata a p. 57, p. 33.

⁷⁰ Luigi Mannocchi (Petricoli 1885 – Petritoli 1936). Nasce a Petritoli il 5 giugno del 1855. Costretto ad interrompere gli studi prematuramente gli studi continuò a studiare da autodidatta. Sposò la nobildonna Eleonora Cordella stabilendosi nella città di Fermo dove trascorse buona parte dell’esistenza anche se i suoi impegni politici si svolsero prevalentemente a Petritoli. I suoi studi si indirizzarono presto al folklore locale su cui scrisse numerose pubblicazioni che gli valsero riconoscimenti anche fuori dalle Marche. Come giornalista collaborò, con lo pseudonimo di “Lilliputo”, con testate picene come *La Rivista Marchigiana Illustrata*, *Il Birichino* e *La Marchigiana*. Nel 1911 diede alle stampe il saggio *Alcune Feste e Costumanze caratteristiche del circondario di Fermo*, nel 1920 pubblica il saggio, sullo stesso argomento, *Feste, costumanze superstizioni popolari nel Circondario di Fermo*. Nella seconda parte degli anni Venti del Novecento collabora con il *Corriere Adriatico* per cui scrive numerosi articoli inerenti la descrizione e la divulgazione delle manifestazioni popolari che si svolgevano nel fermano. Mannocchi fu molto attivo anche per quel che concerne la storia del suo paese natio con l’opera intitolata *Le Memorie storiche e statistiche di Petritoli*. E’ invece del 1930 il volume dialettale *Sotto la statua de papa Sistu*. Diversi suoi lavori inediti sono conservati presso la Biblioteca Comunale di Fermo. Si spense nel marzo del 1936 nella sua Petritoli. Recentemente la figura del Mannocchi è stata riscoperta anche grazie alla pubblicazione degli scritti e con alcune ristampe delle sue accurate opere.

sono tentato di passare anche questa tra le regioni privilegiate”.⁷¹ In una nota si legge poi: “Le Marche (e soprattutto la zona di Jesi) ebbero un ottimo raccogli-tore in Antonio Gianandrea⁷², cui si devono le due pubblicate dal Comparetti, le sette pubblicate da lui stesso nell’opuscolo *Novelle e Fiabe Marchigiane* e le due pubblicate dal Gargioli in un opuscolo per nozze. Qualcos’altro si può trovare nell’unica annata (1896) d’un settimanale di Ascoli Piceno, *Vita popolare marchigiana*, diretto da Alighiero Castelli”.⁷³ Una regione privilegiata, dunque, nonostante fosse ancora sconosciuto a Calvino Luigi Mannocchi (Petricoli, 1855-1936), il folklorista piceno più rappresentativo, la cui vitalità di ricercatore e di studioso è testimoniata, presso la Biblioteca comunale di Fermo, dalle corpose raccolte di cultura e tradizioni popolari.⁷⁴ Al folklorista petritolese fa riferimento, infatti, quasi totalmente il libro *Fiabe e novelle popolari marchigiane*, curato da Luigi Rossi.⁷⁵ Se si eccettuano, infatti, le prime sette fiabe (che provengono dalla raccolta ottocentesca di Antonio Gianandrea, *Novelline e Fiabe popolari marchigiane*,⁷⁶ le restanti trentotto sono quelle che il Mannocchi, diligentemente, raccolse nel circondario di Fermo tra la fine del secolo scorso e gli inizi del ’900. Dal Mannocchi hanno attinto, inoltre, Marcello Verdenelli e Giuseppe Bonura per la raccolta *Fiabe marchigiane*.⁷⁷ Delle quarantadue fiabe presentate, ben trentadue, infatti, sono del petritolese. Anche la prima raccolta dello scrivente dal titolo *La meraviglia del borgo* non è immune dal “contagio”.⁷⁸ La vivacità di questo folklorista appare, quindi, molto evidente e tende a confermare la vivacità culturale di questa regione. Provenienti le fiabe quasi tutte da fonti dialettali il lavoro più importante portato a termine dagli studiosi è stato quello della traduzione, di una traduzione che rispettasse il più possibile la forma narrativa originaria e il ritmo secondo il quale il racconto è stato proferito. I testi, insomma, non sono stati violentati, anche se su questo argomento è come passare da un racconto cinematografico a colori ad una sbiadita versione in bian-

71 Italo Calvino opera citata a p. 54, p. XXXIII-XXXIV.

72 Antonio Gianandrea (Osimo, 1842 – Jesi, 1898), Insegnante, studioso della storia e del folklore, scrittore.

73 Italo Calvino opera citata a p. 54, p. XXXIII-XXXIV.

74 Per una maggiore informazione sull’opera di Luigi Mannocchi si veda il libro, *Il Piceno nelle tradizioni e nella prima letteratura* (1907), ristampato a cura di Antonio De Signoribus, San Benedetto del Tronto, Elergraf, 1982.

75 Antonio Gianandrea e Luigi Mannocchi, *Fiabe e Novelle popolari Marchigiane*, prefazione di Luigi Rossi, Palermo, Edikronos, 1981.

76 Antonio Gianandrea, *Novelline e Fiabe popolari marchigiane*, Jesi, Tipografia Fratelli Ruzzini, 1878.

77 Marcello Verdenelli e Giuseppe Bonura, *Fiabe Marchigiane*, Milano, Arnaldo Mondadori Editore, 1985.

78 Antonio De Signoribus, *La meraviglia del borgo*, introduzione di Franco Cardini, San Benedetto del Tronto, ISSP Editore, 1990.

co e nero. “Non sono le fiabe – scrive il professor Franco Cardini – pensate per essere raccontate, e che leggere per iscritto è improprio?”⁷⁹ Il narratore è, infatti, l'autentico depositario dell'antichissima arte di trasformare la meraviglia in parola e la parola in nuova scaturigine di meraviglia. Egli non solo sa gli accenti, le ritmiche, le pause, le intonazioni consone al fabulare, ma conosce alla perfezione la misura e lo stile della narrazione adeguati al suo uditorio. Egli può ridare della stessa storia infinite versioni, inventarne di nuove, mescolarne, coerentemente, di già esistenti, ma non uscirà mai dal canone dell'arte. Chi lo sta ad ascoltare si aspetta esattamente e precisamente che il racconto si svolga secondo certe regole: fuori di queste la storia viene considerata mal raccontata o peggio senza senso. Non tutti conoscono l'arte del fabulare, i grandi narratori sono, nelle culture contadine europee così come in quelle primitive, personaggi pubblici caratteristici, di cui la gente sa valutare l'arte e apprezzarne le capacità espressive mimiche e orali.⁸⁰ Si tratta di un aspetto che è stato più volte messo in luce da Italo Calvino e a cui, nel libro *Sulla Fiaba*, fa riferimento il curatore Mario Lavagetto:⁸¹ “l'arte della fiaba è un'arte combinatoria, somigliante al gioco degli scacchi dove un numero limitato di pezzi, spostandosi su 64 caselle, consente di giocare una serie illimitata di partite”.⁸²

È l'arte che “permette a Sheherazade di salvarsi la vita ogni notte sta nel saper incatenare una storia all'altra e nel sapersi interrompere al momento giusto: due operazioni sulla continuità e discontinuità del tempo. È un segreto di ritmo, una cattura del tempo che possiamo riconoscere dalle origini: nell'epica per effetto della metrica del verso, nella narrazione in prosa per gli effetti che tengono vivo il desiderio d'ascoltare il seguito”.⁸³ Quest'arte della narrazione è messa in evidenza anche in una novella del Boccaccio. Ad un certo punto Oretta⁸⁴ non potendone più di quel racconto dice: “Messer, questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, per che io vi priego che vi piaccia di pormi a piè”. La novella, insomma, è “un cavallo: un mezzo di trasporto, con una sua andatura, trotto o galoppo, secondo il percorso che deve compiere, ma la velocità di cui parla è una velocità mentale”.⁸⁵ La vitalità della fiaba popolare marchigiana, si diceva, si esprime grazie anche ai

79 Franco Cardini, “Introduzione”. In Antonio De Signoribus opera citata a p. 59, p. 8.

80 Su questo argomento si veda il saggio di Paolo Aldo Rossi, “La storia di Cappuccetto Rosso”, in *Abstracta*, anno I, n. 5 (maggio 1986).

81 Mario Lavagetto (Parma, 14 luglio 1939 – Parma, 29 novembre 2020) è stato un critico letterario italiano.

82 Mario Lavagetto, “Introduzione”. In: Italo Calvino opera citata a p. 45, p. XIII.

83 Italo Calvino, *Lezioni Americane*, Milano, Mondadori, 1993, p. 45-46.

84 La novella di Madonna Oretta è la prima della sesta giornata e introduce alla seconda metà del Decameron di Giovanni Boccaccio.

85 Italo Calvino opera citata a p. 60, p. 47.

recuperi di Luigi Mannocchi. Da una attenta lettura delle sue fiabe, infatti, si può dedurre che appartengono al filone fiabistico europeo: manca infatti l'approfondimento di tipo psicologico e l'essere ultraterreno non rappresenta un'altra dimensione ma è visto come una figura del racconto e niente più. È assente, poi, la descrizione circostanziata dei luoghi e dei personaggi e "il microcosmo regionale ripete e vivifica, con il gioco delle varianti e delle combinazioni, il macrocosmo universale. Inutile perciò cercare di rintracciare a livello formale un'originalità nelle fiabe di una regione. Una fiaba perché sia tale deve assoggettarsi prima di tutto alle regole del genere letterario, perché soltanto questa fedeltà le può assicurare una salvifica verosimiglianza".⁸⁶ Al di là di questa verità la fiaba popolare marchigiana ci consegna, comunque, uno spaccato di vita popolare contadina di cui si è persa quasi completamente la memoria, "ci regala una parola degli ingranaggi semplici, artigianali... dove è compendiato qualche frammento di quella libertà e di quella ricchezza che dovettero costituire un tempo l'espressione linguistica di una intensa civiltà rurale".⁸⁷ Non solo. Sotto l'aria un poco svagata che le contraddistingue le fiabe popolari marchigiane nascondono, in qualche caso, anche accenni a tensioni del momento. E nel raccontare le fiabe nelle stalle, dopo una lunga e intensa giornata di lavoro, il contadino sogna, evade dalla solita realtà, anche se il suo è un sogno infestato di orchi e di streghe. Spesso, però, è il dato della vita quotidiana a essere stravolto e fatto oggetto di fantasticherie: quel che non può nella vita reale il contadino lo realizza nel suo mondo fantastico, abitato da esseri prepotenti che vengono puniti dai generosi eroi positivi. È una rivincita soltanto simbolica, è vero, ma il contadino non ha altre armi per tale azione liberatoria. In non pochi casi, poi, la fiaba popolare "è lo strumento attraverso il quale si mantiene unita, la sera e la notte, la famiglia numerosa o l'intero vicinato. Il gruppo non si riunisce per ascoltare le novelle, ma le novelle nascono nel momento in cui più persone sono insieme per la necessità di stare insieme, data l'incombenza costante del pericolo".⁸⁸ Almeno nei tempi più antichi.

Quando la fiaba è attraversata da parti rimate e ritmate molto semplici, fatte per essere riprese, di volta in volta, dai convenuti (soprattutto dai bambini) nasce la (*s*)*cantafavola* che "è una storiella generalmente mezza in prosa e mezza in versi. — scrive Pigorini-Beri⁸⁹ — ... Qualche volta comincia in racconto e finisce in canto; tale altra comincia in poesia e finisce in prosa elegante, corretta,

86 Marcello Verdenelli, "Introduzione". In Marcello Verdenelli e Giuseppe Bonura opera citata a p. 59, p. 14.

87 Marcello Verdenelli opera citata a p. 61, p. 14-15.

88 Luigi Rossi, "Prefazione". In Antonio Gianandrea e Luigi Mannocchi opera citata a p. 59, p. XV.

89 Caterina Pigorini-Beri (Fontanellato, 24 settembre 1845 – Roma, 26 marzo 1924) è stata una scrittrice italiana.

aggiustata e classica”.⁹⁰ A livello di intreccio la (s)cantafavola, benché presenti qualche spunto narrativo molto interessante “non possiede tutti quegli elementi che caratterizzano propriamente il discorso fiabesco. Nella fiaba l’impatto costruttivo è senz’altro più forte, anche se in essa è rimasto qualche segnale di quella predisposizione popolare al canto, alla musica, al verso, eco ormai confinata al ruolo di un’apparizione fugace ma pur sempre significativa, dal momento che queste parti rimate, chiamate un tempo a formare l’ossatura della (s)cantafavola si ritrovano nei gangli vitali dell’azione fiabesca, proprio là dove la loro presenza serve a rimemorizzare il narrato, per quel potere circolare della rima, o ad aprire, nel tessuto della narrazione, illuminanti verità conoscitive”.⁹¹ Nella fiaba *Le tre arance*, per esempio, la parte rimata ha il compito di fare aprire gli occhi, prima al cuoco, poi al padrone che si è fatto abbindolare da una brutta serva che ha trasformato in colomba la bella ragazza dell’arancia. Quindi la colomba:

Cuoco mio bello,
Dammene un bocconcello,
E se non me lo vuoi dare
L’arrosto ti si possa bruciare,
Tu ti possa addormentare
E la serva ghiotta non lo possa mangiare.

Nella fiaba *Il montone*, il verso rimato svolge, invece, un’azione di supplica nei confronti del macellaio che sta per uccidere la povera bestia vicino ad un pozzo. Infatti il montone si mette a belare e a dire:

Bbè, bbè, bbè...
Bacile lavato
Coltello arrotato,
Per te, sorella mia, muoio ammazzato!

E la sorella da dentro il pozzo gli risponde:

Io sto giù nel fondo d’un grande pozzo ghiaccio
E il figlio del re lo porto in braccio.

Il macellaio capisce e si mette a correre per andare a raccontare tutto al re.

Ma di questi esempi è piena la fiabistica marchigiana. Lo strambotto finale, poi, presente nella fiaba *Il Mercante* e in altre fiabe marchigiane, tipo:

90 Caterina Pigorini-Beri, *Costumi e superstizioni dell’Appennino marchigiano*, Città di Castello, S. Lapi Tipografo-Editore, 1889, p. 114.

91 Marcello Verdenelli opera citata a p. 61, p. 18.

Larga la foglia, stretta la via;
Dite la vostra, che ho detto la mia.

Annuncia che il narratore ha finito di raccontare la storia fantastica e, prima che la catena si spezzi e torni il silenzio e la realtà, invita gli altri a proseguire con una nuova storia, con l'invenzione o con la prolifica variazione tematica. È così che la tradizione orale giunge fino a noi in tutta la sua ricchezza creativa. Mentre in altri finali si vuole senz'altro dimostrare, tramite l'amaro sfogo dell'io narrante, che al popolo è concessa soltanto l'illusione del cibo e l'abbondanza alimentare è solo e sempre un sogno. Come, ad esempio, nella fiaba *Il figlio del re che sposa una ranocchia*:

Fecero le nozze e le nozzarelle;
A me non dettero quelle.
Mi dettero un biscottino,
E lo buttai sotto il tavolino,
Mi dettero un confetto
E lo buttai sotto il letto.

Oppure nella fiaba *La statua di zucchero*:

Il giorno dopo si diede una grande festa e si fece un tale pranzo che a me diedero un crivello di vino e un trufò di maccheroni, lasciandomi così con più fame e sete di prima.⁹²

La fiaba popolare marchigiana, come quella europea del resto, predilige la ripetizione. La gente, presso la quale fiorisce la fiaba, ha poca esperienza nel ripetere la stessa cosa con altre espressioni oppure nell'inserire un caso particolare in un determinato schema. Qualsiasi opera tramandata oralmente infatti ama la ripetizione: essa è un punto fermo sia per il narratore che per l'ascoltatore. Il ripetersi di parti uguali rafforza, poi, l'impressione di solidità e attendibilità anche di passi di una certa lunghezza. Anche i numeri ricorrono sempre, nella fiaba, con regole precise, rigide. Quest'ultima ama i numeri uno, due, tre, sette e dodici: sono tutti numeri stereotipati che in origine avevano un significato e una forza magici. Eroe ed eroina o sono soli oppure sono l'ultimo membro di una triade (il minore di tre fratelli o sorelle); più raramente si trovano in coppia (fiaba dei due fratelli). Soccorritori e avversari, sia terreni che sovrannaturali, si

92 Le cinque fiabe citate, fanno parte della raccolta di Antonio De Signoribus, *Fiabe e Leggende delle Marche. Alla scoperta di un mondo misterioso e sommerso dove passato e presente si fondono fino a diventare una cosa sola*, Roma, Newton Compton Editori, 2009. Nuova edizione, Antonio De Signoribus, *Fiabe e Leggende delle Marche*, Tradizioni Italiane, Roma, Newton 2017.

presentano singolarmente oppure in tre, in sette o in dodici; negli ultimi due casi, però, solo se al loro numero non corrispondono altrettanti episodi. Infatti è il numero tre che determina una sequenza di episodi; una serie di sette o dodici elementi distruggerebbe la chiarezza e la compattezza formale; tre compiti vengono portati a termine uno dopo l'altro, per tre volte interviene un soccorritore, per tre volte un antagonista si oppone all'eroe... Poi ci sono fiabe che giocano sull'astuzia e sulla stupidità di certi personaggi. Il contadino in genere riesce sempre a districarsi e a superare le prove stabilite da un re per dare sua figlia in sposa; oppure riesce a gabbare ripetutamente il padrone, proprietario terriero, che vuole mandarlo via dal fondo. In altri casi l'astuzia serve per sbarazzarsi di un lupo cattivo, di un orco, di un gigante prepotente o di un mago. Poi, ci sono violini o cappelli magici che apparecchiano tovaglie piene di ogni ben di Dio... Ecco, poi, la palla-simpatica, che ha il potere di scovare tesori nascosti. Non mancano mele, anelli d'oro, arcolai, pietre preziose, stelle lucenti che s'imprimono sulla fronte; brutte che diventano belle (e viceversa) da un momento all'altro in un sottile e affascinante gioco di trasformazioni senza il quale la fiaba perderebbe molto del suo fascino e della sua bellezza. Ecco, poi, la sposa-frutto o la bambola di zucchero che introducono altri temi e simbologie molto importanti, eccetera. Questo è, insomma, il mondo magico della fiaba popolare, mondo che ha fatto scomodare illustri studiosi in tutto il mondo. "La diversità delle metodologie di analisi del materiale folklorico e fiabesco ha in generale arricchito l'antropologia, la letteratura comparata, i *cultural studies*, le ricerche sulla letteratura per ragazzi, la psicologia, la filosofia e altri campi ancora. Se c'è un genere che è riuscito a catturare la fantasia della gente di ogni estrazione sociale ovunque nel mondo, questo è la fiaba".⁹³

E non poteva essere altrimenti perché la fiaba è un anello forte che congiunge mondi lontani in un affascinante viaggio senza fine.

⁹³ Jack Zipes, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, Roma, Donzelli Editore, 2012, p. IX.

Massimo Raffaeli
Un pensiero per La Macina

È probabile che questo titolo sia enfatico perché il mio semplicemente è un ricordo, anzi un augurio. Conosco La Macina ormai da quarant'anni, sono sì può dire un suo fan, parola che appunto ha in sé la radice del fanatismo, cioè qualcosa che dà un'aura religiosa all'oggetto d'amore (e pensiamo che, viceversa, "profano" significa "fuori dal tempio", escluso, non-iniziato). Con La Macina ho avuto anche delle piccole collaborazioni, una ventina d'anni fa e, se posso dirlo così, mi sento o mi sono sentito in almeno due o tre occasioni, con un certo orgoglio, un passeur pure se oggi la parola "clandestino" è ritenuta infetta (e invece, per me, è bellissima).

Quindi sono stato un passeur... e fra gli altri ricordi riemerge adesso quello di un maestro, Gianni Scalia, che misi in contatto con Gastone. Portai a Scalia, nella sua casa di via Riva Reno a Bologna, un'audiocassetta (non credo ci fossero ancora i dvd) e così la volta successiva Scalia mi folgorò (non era certo un uomo da espressioni retoriche ma semmai un intellettuale di lente, complesse metabolizzazioni) dicendo: "Vedi, questo è un regalo che avremmo dovuto fare a Pier Paolo...". Citò allora i versi di Dante che facevano da insegna alla sua rivista, In forma di parole, e che poi avrebbe donato a Gastone per uno spettacolo insieme con un suo testo autografo: "Fecesi voce quivi, e quindi uscissi / per lo suo becco in forma di parole / quali aspettava il core ov'io le scrissi" (Par. XX, 28-30). Scalia aveva colto perfettamente l'aspetto direi primordiale del lavoro de La Macina, che è quello della filologia, della pietas rerum, e consiste nel raccogliere quanto è rimasto sul terreno, in termini di testimonianza scritta o musicale perché, disse un poeta che Gastone ben conosce, Franco Scataglini, esiste davvero l'universo dei muti, e sono i più, gli individui ammutoliti dalla storia, dalla loro condizione sociale e di classe. Dunque il lavoro della filologia corrisponde al primo sbancamento di quel terreno inaridito, è il gesto di civiltà che legittima la filologia stessa.

La seconda volta che sono stato mediatore o paraninfo di Gastone e de La Macina risale a poco tempo fa e qui alludo alla conferenza-spettacolo condotta con Emilio Jona, straordinario poligrafo che è uno dei curatori dell'ultima edizione dei *Canti popolari del Piemonte* di Costantino Nigra, da Einaudi, un vero e proprio monumento a quella che chiamiamo tuttora poesia popolare. Per

l'occasione, concludendo il suo intervento, il professor Arcangeli affermava che chi ama la tradizione imbalsamandola in realtà non soltanto non la ama, ma la uccide: lì, di colpo, a me è venuto in mente un altro maestro, Michele Ranchetti, filologo e storico del Concilio ma anche poeta, che un giorno aveva affermato: "La tradizione non andrebbe né imbalsamata come vogliono i filistei, i classicisti, né sconciata come vogliono i goliardi, gli avanguardisti, perché essa andrebbe sempre e semplicemente interrogata". La Macina da mezzo secolo lo testimonia ed è qui che il suo lavoro acquista un senso, una precisa funzione. Di che cosa parlano infatti i canti del suo repertorio se non di miseria, di dolore, di sfruttamento?... vieppiù oggi che, nel senso comune, il povero è ridiventato il potenziale delinquente, lo straniero un alieno, quando la peggiore bigiotteria razzista è ufficializzata, istituzionalizzata.

Infine rammento che nel 2008 si tenne al Teatro delle Muse il grande recital per il quarantennale del gruppo e venni invitato anche io (sul palco – e ciò mi lusingava infinitamente – ero vicino, sia pure quasi da abusivo, a grandi artisti ed in particolare al mio amico Francesco Scarabocchi). Provai a cavarmela leggendo, in omaggio a La Macina, una poesia di Pier Paolo Pasolini che è il suo oroscopo e sta nel film *La ricotta*, letta da Orson Welles con la voce di Giorgio Bassani:

*Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore*

...

E anche oggi voglio salutare e ringraziare di cuore Gastone e gli amici con il frammento di un poemetto pasoliniano, appena retrodatato rispetto al precedente perché viene da *La religione del mio tempo*, che è del '59. Cosa vi dice Pasolini? Dice che ormai l'essere borghesi non è più una condizione sociale ma una antropologia e che gli individui esistono solo in quanto proprietari e consumatori, infine che tutto l'oro intorno a noi è merda, come all'inizio del secolo scorso aveva intuito, connettendoli, un perfetto indagatore degli esseri umani. L'unica speranza, conclude Pasolini, è nel nostro non averla più:

*Ma nei rifiuti del mondo, nasce
un nuovo mondo: nascono leggi nuove
dove non c'è più legge; nasce un nuovo
onore dove onore è il disonore...
Nascono potenze e nobiltà,
feroci, nei mucchi di tuguri,
nei luoghi sconfinati dove credi
che la città finisca, e dove invece*

*ricomincia, nemica, ricomincia
per migliaia di volte, con ponti
e labirinti, cantieri e sterri,
dietro mareggiate di grattacieli,
che coprono interi orizzonti.*

*Nella facilità dell'amore
il miserabile si sente uomo;
fonda la fiducia nella vita, fino
a disprezzare chi ha altra vita.
I figli si gettano all'avventura
sicuri d'essere in un mondo
che di loro, del loro sesso, ha paura.
La loro pietà è nell'essere spietati,
la loro forza nella leggerezza,
la loro speranza nel non avere speranza.*



Gastone Pietrucci, Il sorriso della Pasquella, collage 2017.

Tiziana Oppizzi e Claudio Piccoli

Tracce di memoria antica

Il nostro incontro con La Macina

Con il passare degli anni è difficile dare una data precisa di inizio ad un'amicizia. Le immagini si sovrappongono, i pensieri si accavallano e tanti ricordi appaiono meno definiti. Al contrario per me e Claudio la memoria dell'incontro con La Macina, con Gastone e Giorgio, è tutt'ora indimenticabile anche perchè ci ha messo in contatto con un mondo per noi allora poco conosciuto. Come se fosse ieri!! Eppure risale al gennaio 1989. Trent'anni in cui abbiamo condiviso tante esperienze e, soprattutto appreso tanto dal grande lavoro che La Macina ha portato avanti in mezzo secolo di intensa attività.

Fatta questa premessa desidero però raccontare una circostanza personale legata al determinante incontro tra noi e La Macina. La data è il 5 gennaio 1989 quando siamo partiti da Milano insieme a Giancarlo di Radio Popolare, l'amica Carla, Claudio e la sottoscritta, destinazione: Montecarotto. In quel periodo, evidentemente, tracce di memoria ereditaria si stavano riannodando inconsapevolmente nella mia testa. Poco tempo prima infatti mi era capitato di assistere ad una lezione di Roberto Leydi, ricercatore ed etnomusicologo, che riguardava i canti rituali di questua. In particolare una registrazione sul campo della Pasquella mi aveva molto colpita: il brano diceva: *La Pasquella di natale la principia carnevale, carnevale e l'allegria viva pasqua epifania...* quel motivo mi è rimasto impresso nella mente. Qualche giorno dopo Giancarlo Nostrini durante la sua trasmissione di Radio Popolare "La Sacca del diavolo" diede l'annuncio dell'evento della Pasquella a Montecarotto il 6 gennaio presentando anche una breve spiegazione del rituale. Tutta questa "magica" concatenazione di fatti, ha preceduto la spedizione marchigiana spingendomi senza esitazioni ad organizzarla personalmente e con determinazione. Partiti da Milano con una fitta foschia ci siamo auto-nominati il gruppo dei *forzati del folk* perché all'uscita dell'autostrada in prossimità di Chiaravalle in provincia di Ancona pensavamo di essere ritornati al punto di partenza, data l'omonimia con il sobborgo alle porte di Milano... Per giunta lo spessissimo nebbione che avvolgeva tutt'intorno e che ci fece sbagliare strada, somigliava decisamente alle brume padane invernali. Dopo un po', arrivati a Monsano però tutto è cambiato: Gastone e Giorgio ci hanno accolto calorosamente nella loro casa raccontandoci i progetti che stavano realizzando in

quel periodo e mostrandoci in anteprima la copertina del quarto LP de La Macina: *Marinaio che vai per acqua...* Quel vinile pubblicato dalla Ricordi lo conserviamo ancora come una reliquia nel nostro archivio, a cui fecero seguito tanti altri successi indimenticabili.

Tornando al nostro incontro, il giorno dopo a Montecarotto alla Pasquella è stato un susseguirsi di emozioni, seguendo i gruppi di cantori registravamo e scattavamo foto. Trent'anni fa c'erano le macchine fotografiche con i rullini per foto o diapositive e i registratori erano ancora con le cassette audio e con questi strumenti abbiamo seguito alcuni gruppi di cantori documentando ogni cosa. Tra gli altri abbiamo conosciuto in quell'occasione due personaggi memorabili: Nardino Beldomenico e Aldo Gobbi. Quel mattino, in splendida forma, hanno cantato anche la famosa *Catarinella*, in versione "light" e, verso sera, anche quella "super" e tutto il loro repertorio licenzioso accompagnati dall'organetto e una serie di strumenti popolari ai nostri occhi fuori dal comune, rari e insoliti. Per noi cittadini venire in contatto con realtà tradizionali autentiche è stato un apprendistato e una formazione assai più educativa di qualsiasi lezione accademica.

Di quella giornata e di altri bellissimi concerti conserviamo nel nostro archivio tante registrazioni audio e successivamente anche video, LP, CD locandine, collage di altrettanti spettacoli. Soprattutto le edizioni estive del Monsano Folk Festival, che abbiamo seguito fin dalla 4° edizione datata 1989. Momenti bellissimi come quello di presentazione del disco *Io vado alla Filandra*. Tutte le lavoratrici delle filande del territorio Jesino che Gastone ha riunito in un progetto sui canti di filanda dando vita ad uno spettacolo straordinario sul palco del Teatro di Jesi gremito da una folla commossa. Oppure il concerto *Macina-Gang* a Monsano. E ancora *Il canto della memoria*, folk-concerto contro tutte le guerre per non dimenticare. Spettacolo che risale al 1994 ma di straordinaria attualità se pensiamo a tutte le guerre disseminate nel mondo di oggi. Potrei citare molti altri eventi che ci legano alla terra marchigiana e a La Macina che ne è l'espressione più autentica, ma non vorrei dilungarmi in inutili celebrazioni. A conclusione di questo percorso a ritroso nella memoria vorrei finire con una sorpresa di carattere personale, che mi ha convinto maggiormente sulla reale esistenza di tracce di memoria ereditaria. Mi spiego meglio: proprio, a Monsano, mia mamma Wanda e zia Lina quando furono ospiti di Gastone nella sua casa ricordarono che la loro nonna era nata proprio a Jesi! Quindi la mia bis-nonna era marchigiana e proprio di queste parti! Una eccezionale, straordinaria scoperta che mi ha reso felice e mi ha fatto capire questa mia inconsapevole partecipazione. Evidentemente i fili della memoria senza rendersi conto agiscono a livello inconscio e dopo il racconto di mia mamma con la zia queste tracce sono emerse e straordinariamente hanno

preso corpo e significato, tutto questo grazie alla Pasquella e grazie soprattutto a La Macina.

A quanto ha detto Tiziana e che ha sottolineato un episodio sicuramente normale, ma per noi molto importante come il primo incontro con Gastone, Giorgio e La Macina, mi piace ricordare appunto che da quella prima volta si è sviluppata un'amicizia che non si è mai interrotta. Per anni le iniziative di Gastone, sono state degli appuntamenti imperdibili: Pasquella, Passione, Cantamaggio, Festival di Monsano e per alcuni anni quello di Senigallia, ci avevano fatto diventare jesini di fatto, e noi abbiamo seriamente pensato di trasferirci a Jesi. Gli incontri fatti in particolare durante i Festival sono diventate tante nuove amicizie che poi ci hanno portato in altre parti d'Italia, e non solo, sempre sulle tracce del canto popolare e della sua riproposta.

Il rapporto con Gastone, come ha detto prima Tiziana, ci ha insegnato tanto e la cosa che mi piace ricordare è la sua umanità e rispetto per i testimoni diretti della cultura popolare. Per Gastone non sono mai stati solo degli informatori o informatrici da cui attingere canti e musiche, ma li ha sempre tenuti in grande considerazione, continuando ad avere rapporti di amicizia e di frequentazione nel tempo. Ha dato fiducia, dignità e spesso fatto capire a queste persone quanto fossero importanti e importante il loro sapere, rendendo più intensi e ricchi di soddisfazione i loro ultimi anni. Valga per tutti il grande lavoro con le ex lavoratrici delle filande jesine non solo per la realizzazione del disco, ma perché sono state, finché hanno potuto, protagoniste di tanti eventi organizzati da La Macina, memorabile la trasferta in Canton Ticino. Gastone nel suo lavoro ha sempre coniugato serietà e amore. Serietà e rigore nella raccolta del materiale, amore per la sua terra, per la sua gente, per la memoria e la difesa di un mondo, non solo contadino, che stava scomparendo, ma che attraverso il suo entusiasmo e la sua competenza ha ritrovato una nuova dimensione e un nuovo spazio di espressione.

Dalle indicazioni e dal lavoro di Gastone Tiziana ed io, nel nostro ambito, abbiamo tratto lezioni importanti di metodo e di rapporti con chi andavamo a documentare e registrare e in alcune situazioni abbiamo stabilito dei duraturi rapporti di amicizia come nel caso dei suonatori e ballerini del carnevale di Ponte Caffaro nel bresciano o nei confronti di Paola Mazzola, ex mondina, che ci ha regalato decine di canti, molti dei quali appresi dai cantastorie. E chiediamo ancora a Gastone consigli su come muoverci nel nostro agire nel mondo della cultura e delle tradizioni popolari.



CD - Gastone Pietrucci e Samuele Garofoli Quartet, Ramo de fiori, RaRa records-PHM130710PG, 2013.

Samuele Garofoli
La Macina e il jazz

Il legame tra Jazz e musica popolare italiana potrebbe sembrare forzato ma per me che sono cresciuto ascoltando jazz in Italia è così chiaro che posso affermare che è un rapporto stretto e assolutamente naturale.

Questa riflessione nasce proprio nel momento in cui incontro Gastone anni fa mentre cantava una canzone del suo repertorio accompagnato da una chitarra. È stato come ascoltare jazz e non capivo perché mi suonasse così familiare la sua musica. Da lì l'idea di chiamarlo per fare un progetto insieme, così come avrei potuto chiamare un qualsiasi altro bravissimo musicista jazz. Ma in quel momento ho cominciato anche a riflettere sul perché un jazzista quasi puro come me si sentisse attratto dalla musica popolare e dalle interpretazioni di Gastone.

Una radice comune tra la mia esperienza, il mio vissuto e quello di Gastone ci doveva essere per forza.

Per capire il collegamento dobbiamo ragionare sui processi che portano all'evoluzione della musica, ai suoi perché, sulle emozioni che stanno dietro le trasformazioni.

Le origini del jazz sono da ricercarsi in quel crogiuolo di culture che era l'America di fine ottocento e primi del novecento. Non era abitata da turisti ma da persone costrette a stare lì, insieme, alcune portate con catene di metallo, altre spinte dal giogo della fame, povera gente in cerca di un futuro migliore, giunte in terza classe su navi da trasporto da tutto il mondo. Ciascuna di quelle persone in molti casi si è portata solo un fagotto di povere cose: un baule, sacchi di stoffa annodati, forse una foto ma tutti quanti in testa e in gola avevano i propri canti, le proprie ninne nanne, le canzoni d'amore, le poesie, i proverbi, ovvero tutta quella cultura popolare, semplice, quotidiana che non occupa spazio nei bauli ma che ci lega ai luoghi di origine, alle persone care lasciate, alle terre e ai colori dei cieli e che rappresenta la nostra vera identità, i nostri immortali documenti di origine.

Oltre agli africani c'erano francesi, belgi, spagnoli, zingari, ebrei da tutto il mondo e tanti italiani, ciascuno con i propri forti legami con la terra di origine, i propri dolori e malinconie, ma tutti con sentimenti nuovi, suggestioni, aspettative e prospettive diverse per sé e per i propri figli.

Come potevano esprimere tutti quanti quelle sensazioni se non con una musica mai ascoltata, condivisa e improvvisata? Da dove potevano partire se non dal-

la trasformazione, dal confronto, dall'adattamento delle loro tradizioni a quelle degli altri, scoprendo così come i ritmi e le melodie potevano fondersi, piegarsi e trasformarsi lentamente in un nuovo linguaggio condiviso e contemporaneo come le loro nuove emozioni? Il jazz nasce così, come musica di speranza, piena energia, di dolore e con tante radici.

Sentendo cantare Gastone ho sentito tutto il contributo che noi italiani abbiamo dato al jazz. Ho sentito una tradizione forte ma così viva da poter ispirare ancora suoni nuovi, una musica non intaccata dal tempo, un'arte sincera, intatta, non fenomeno di costume, che racconta l'uomo nel suo profondo, una musica pronta a dare il suo contributo anche oggi e che tutt'ora portiamo nel baule del nostro personale viaggio.

Alli Caracciolo
Quell'antico rito crudele

Drammaturgia del canto per un Teatro arcaico della
contemporaneità

[GIUSTIFICAZIONE]

A un certo momento, nella straordinaria storia di Gastone Pietrucci e de La Macina, appare il Teatro.

Per chi, come me, ha praticato la scena teatrale fin dalla giovinezza, la cosa non comporta un'esperienza radicale che sovverta l'intero modo di rapportarsi agli altri identificati nel ruolo di pubblico, in quanto ciò ha trovato già a suo tempo una sua articolata definizione.

Ma se La Macina non è nuova alle forti emozioni della scena, a quelle insidiose del *backstage*, alle altre prepotenti degli applausi, certo deve rapportarsi a qualcosa di assolutamente diverso, pur contiguo a tale universo emozionale: divenire Atto Teatrale, declinare l'energia, già vigorosamente esercitata nei concerti, in *drama*, sta a dire *azione*. Non dunque inserire il canto in una rappresentazione teatrale e attoriale, ma motivarne drammaturgicamente la presenza, giustificarne la necessità culturale e strutturale. Scoprire perciò e rappresentare la potenzialità di azione teatrale del canto.

Accedere alla costruzione del *drama* per Gastone è stata una grande prova, che segnerà la sua personalità d'artista e quella dei musicisti de La Macina, di un nuovo ulteriore orientamento dal quale non si potrà più prescindere.

Dopo un'esperienza di inserimento del canto nell'*Arlecchino servitore di due padroni*, con l'indimenticabile Tommaso Paolucci, e altre collaborazioni, La Macina, questa volta insieme allo Sperimentale Teatro A (cui mi riferirò utilizzando il suo acronimo sTA), lavora a un progetto di teatro popolare di cultura orale che accolga parte dei risultati di ricerca di tutta una vita sia di Gastone che del settore dello sTA che indaga tale ambito.

Ed è da questo viaggio all'interno di un cosmo prodigioso e terribile, il quale tutto dà e nulla concede, che muove la presente riflessione, necessariamente declinata sia intorno alle problematiche del rapporto oralità e scrittura, sia sul versante prettamente teatrale, dentro le ragioni profonde del "fatto" teatrale.

[PREMESSA]

Tre concetti fondamentali, desunti dall'importante scritto di Walter Ong,

Oralità e scrittura,¹ sono funzionali alla mia riflessione:

1. *In ogni cultura l'oralità del linguaggio è un carattere stabile.*
2. *La scrittura amplia le potenzialità del linguaggio e ristruttura il pensiero trasformando i dialetti, che sono di natura orale. In tutte le forme di scrittura rimane comunque l'espressione orale, esse devono necessariamente ricollegarsi al mondo del suono. Quindi la scrittura non può fare a meno dell'oralità.*
3. *La scrittura è un sistema secondario di modellizzazione in quanto è dipendente da un sistema primario precedente, cioè la lingua parlata.* Nel senso che alle origini di ogni civiltà la scrittura è successiva alla oralità, al linguaggio cioè come lingua solo parlata.

Comunemente può risultare difficoltoso pensare a un “testo orale” prescindendo dalla abituale assimilazione di *testo* a qualcosa di scritto. Ma è da questi tre concetti che occorre partire per intendere la natura essenziale del rapporto tra i due fenomeni, oralità e scrittura, del concetto di testo orale e la specifica qualità del lavoro che sul materiale orale conduce il ricercatore, nel nostro caso Gastone Pietrucci.

Se vero è che la scrittura, come nota Ong, ha «carattere predatorio, in quanto imprigiona le parole in uno spazio visivo», si deve tuttavia considerare che «senza la scrittura le parole non hanno presenza visiva, e possono solo essere “ricordate”». Ed è ricordo del loro suono.

Risulta pertanto evidente, nella relazione oralità-scrittura, sia il ruolo fondamentale della memoria nelle culture orali, sia come la scrittura abbia «portato anche a una perdita dell'importanza della memoria»,² come evidenziato dall'antropologo Jack Goody,³ soprattutto come sistema di conservazione e comunicazione dei dati culturali.⁴

[LIVELLI INTERPRETATIVI DEL TERMINE SCRITTURA]

Tale premessa per stabilire le coordinate della duplice operazione compiuta da Gastone Pietrucci in tutti questi anni: l'una orientata al reperimento dei testi di tradizione orale “sul campo”, come lui stesso ama precisare, cioè direttamente dagli *Informatori*, i detentori di determinati saperi orali; l'altra di scrittura degli stessi.

Ma qui dobbiamo intendere il termine “scrittura” nella estensione e varietà di livelli che esso ha acquisito soprattutto nel secondo Novecento, ampliando

1 Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 2014.

2 vedi [https://it.wikipedia.org/wiki/Memoria_\(psicologia\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Memoria_(psicologia))

3 Jack Goody (Londra, 27 luglio 1919 – Cambridge, 16 luglio 2015) è stato un antropologo britannico.

4 Jack Goody, *La logica della scrittura e l'organizzazione della società*, Torino, Einaudi, 1988; vedi anche Id., *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, Milano, Franco Angeli, 1987.

i confini del significato proprio, cioè di grafia su supporto cartaceo, oggi anche digitale, a qualunque mezzo permetta la trasmissione di idee, informazioni conoscenze, secondo una organizzazione creativa dei materiali, linguaggi e tecniche, ad esempio nello spazio teatrale per la scrittura scenica, in un insieme coeso dei segni per comunicare un significato complesso allo spettatore.

Già di per sé la memoria, attraverso la quale si verifica il sistema di tradizione orale, è in qualche modo scrittura. Un primo livello è un particolarissimo genere di scrittura, costituito dalla impressione nella mente, tuttavia soggetta a essere fallace, cosa che genera *varianti* nella testualità ad essa affidata e a sua volta trasmessa, destinata inoltre a cadere con il cessare della vitalità espressiva della mente.

Il che costituirebbe la perdita della stessa testualità, se non intervenisse la tradizione, la trasmissione ad altri, cioè, del materiale acquisito, sempre attraverso oralità, a sua volta imprimibile in altre memorie. La memoria dunque è il primo supporto sul quale, in luogo di grafia su materie, si scrive il testo.

È in tal modo che i materiali hanno attraversato i secoli e sono sopravvissuti, affidati alla comunicazione verbale da un soggetto, o classe di soggetti, ad altri.

Come noto, il ruolo svolto dal ricercatore è di reperimento prima, raccolta e registrazione dei materiali orali, poi di trascrizione e catalogazione in base alle varie tipologie.

Questo secondo genere di scrittura è propriamente ciò che si intende per definitivo fissaggio su supporti stabili, non più soggetti alle metamorfosi operate dalla memoria e comunicazione verbale.

Gastone Pietrucci attua tale "scrittura" in tutto il suo percorso raccogliendo presso gli informatori, prevalentemente anziani, i materiali della loro cultura e fissandoli in supporti durevoli (cassette, dvd, etc.), ma ne amplia i livelli di significato realizzando una ulteriore, particolarissima forma di scrittura di tale materiale attraverso il suo canto.

Ne consegue l'estensione del termine *scrittura* a significati più complessi e vasti rispetto alla convenzione comune, afferendo in qualche modo al concetto arcaico di comunicazione del sapere orale a un pubblico presente che assiste, e nel mondo antico memorizza, ma rendendo tale sapere maggiormente stabile.

D'altra parte la memorizzazione orale si connette già di per sé al rito. Secondo Ong, «il linguaggio rituale assomiglia alla scrittura perché ha una stabilità che il linguaggio colloquiale non possiede», e inoltre «nelle culture orali la maggior parte delle composizioni tende al rituale».

Acquisisce senso, in tale prospettiva, l'accesso al teatro propriamente detto, rito per eccellenza fin dall'antichità, sperimentando, attraverso un ampio pro-

getto condiviso con lo sTA, la messa in scena di materiale orale secondo una rappresentazione drammatica totale, che inglobasse l'esperienza concertistica de La Macina in quella teatrale dello sTA.

[STORIA DI UNA SCOPERTA. IL "FATTO TEATRALE"]

Non si trattava però di affiancare canti e musiche alla recitazione di un dramma costruito sull'accostamento di svariati testi orali (fatti miracolistici, orazioni, devozioni legate alla nascita e passione di Cristo e alla *Mater dolorosa* secondo una religiosità assolutamente iconica, *ingenua* e immaginifica) posti in sequenza in base alla successione degli eventi, bensì di integrare non solo i materiali musicali ma propriamente l'idea di musica-canto a un dramma di interpretazione attoriale, tramite un'unica scrittura scenica, compatta e assolutamente autoreferenziale, perfettamente in sé giustificata, rispondente in tutto alla natura delle cose rappresentate e alla cultura di riferimento, in grado di recuperare il significato antropologico delle due componenti fondamentali del teatro antico, il rito e il mito, assorbite e traslate dalla e nella cultura popolare.

Occorreva una drammaturgia del canto della stessa qualità di quella della parola (apparentemente più semplice da costruire per la millenaria pratica di essa come scrittura di un testo teatrale), composte entrambe in unità non solo tematica, ma anche scenica, fondata su indispensabili e strutturate connessioni interne tra i diversi elementi dello spettacolo.

[L'AEDO]

È qui che nasce il personaggio dell'Aedo, il cantore vagante che, fin dalle origini arcaiche del teatro greco, è considerato una figura sacra, in possesso di una sapienza assimilata tramite la sua particolare capacità di ascolto, dotato anche di voce profetica perché può entrare in contatto con la divinità che direttamente lo ispira, da cui origina il carattere metasensibile della sua conoscenza.

Tramite lui, non disponendo di alcun testo scritto, la trasmissione dei testi e dei miti avveniva oralmente in diretto contatto con l'uditorio, in un linguaggio necessariamente semplice e chiaro, ricco perciò di quanto ne agevolasse la comprensione e ne fissasse il ricordo, come similitudini, reiterazioni, appellativi, luoghi narrativi, etc.

L'Aedo ricopre perciò una funzione di memoria storica, ma memoria vivente quale portavoce di un sapere collettivo, depositario delle conoscenze di un'intera comunità in base alle quali gli individui costruiscono la loro identità e il proprio sapere.

La duplice direzionalità della sua funzione, verso il passato tramite il recupero della memoria e verso il futuro sia tramite la tradizione ad altri, sia tramite la forza

profetica, ne fa una significazione simbolica della ricerca della «giusta memoria», come la definisce Ricoeur,⁵ orientata tra «l'eccesso di memoria», svalutazione del vero a favore del retorico, e «l'eccesso di oblio», che decreta la scomparsa di chi è vissuto nel maiesistito.

Assumendo tale figura nei suoi precipui aspetti, numerose implicazioni e segni, ci si accorgeva di avere pronto non solo il legame strutturale tra i due generi, quello del teatro di prosa e quello musicale, ma di possedere altresì le ragioni profonde di una drammaturgia compatta che derivava articolazione di significati da ciascuna delle sue parti, in un processo di osmosi degli specifici linguaggi per cui l'uno acquisisce livelli di significazione dall'altro, scambievolmente.

In tal modo si assolveva a molto più che a una soluzione funzionale creando un personaggio di legame tra prosa e canto. Il suo interprete, Gastone Pietrucci, diveniva al contempo la figurazione visiva del lavoro di raccolta e trasmissione indispensabile a perpetuare la memoria, per di più da lui svolto in tutta la sua vita artistica, ma principalmente la visualizzazione corporea ed emozionale dell'*Epos*, della *voce* cioè, della parola che viene pronunciata, o trasmessa, fino alla parola divina e all'oracolo. Walter Ong suggerisce il termine *epos* proprio per significare le culture orali, in quanto la sua etimologia, corrispondente al termine sanscrito *voce*, lo ricollega alle radici orali e rituali.

Un fondamento in più per cui il canto entra a pieno diritto nella cosmografia drammaturgica che si vuole creare, non senza una qualche sottesa affinità scenica con le monodie eseguite dall'attore tragico nel teatro greco, le cui parti cantate sono riconducibili alla poesia arcaica. Insieme di aspetti che qualificano l'Aedo in tutto il suo complesso valore e implicazioni.

I musicisti che lo accompagnano vengono a rivestire ruolo tragico di Personaggi testimoni del dramma con la loro fisicità e musica, attestazione essi stessi di verità narrativa, una sorta, variata, di Coro greco che evidenzia e commenta gli avvenimenti.

Una volta definita l'identità di tale personaggio, questi entrava nell'Atto teatrale qualunque poi ne fosse stata la direzione: dal sacro al profano, dal tragico al comico, che verrà pure messo in scena, egli poteva assurgere a *Dramatis Persona* con l'intero patrimonio sapienziale di esperienza umana e storica costituito dalla materia dei suoi canti. La sua presenza si accorda naturalmente alle diverse vicende rappresentate in un teatro che sia veramente popolare, che cioè non si limiti a strizzare l'occhio al pubblico secondo la troppo usuale strategia del *panem et circenses*, che, in altre parole, gli dia non ciò che superficialmente lo accontenta, ma ciò che egli stesso è, la sua propria storia.

5 Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003.

All'interno delle logiche drammaturgiche, Aedo è presente sulla scena non perché canta ma perché *narra*. È cioè il personaggio che si fa visibilmente testimone degli eventi per riferirli attraverso il canto. Ed è il personaggio nel quale ritroviamo una delle forme più primitive ed essenziali di significazione: l'*ostensione*. Nessuno ci spiega la sua storia, la via percorsa per giungere dove è giunto; non è dato alcun momento narrativo o descrittivo in cui venga presentato o egli si presenti quale Aedo. Egli si mostra direttamente, è pura presenza. Ed è la semplice presenza ad avere senso, senza necessità che questo sia dichiarato. Puro segno che reca in sé il proprio significato.

I personaggi del dramma vivono la loro storia, tra tragedia e mito, tra violenza e pietà, incrociati dai musicisti che, come muti coreuti «votati a narrare in forma di suono», ne condividono visibilmente vicenda e dolore attraverso il *Gesto*, di cui quello di suonare, come già ebbi modo di scrivere, «non è che una delle possibili declinazioni, ulteriore linguaggio»,⁶ accordando gli strumenti al pianto dei personaggi e al canto dell'Aedo che vi assiste partecipe, interagisce con essi anche con l'azione e raccoglie la storia per darne testimonianza ai secoli futuri, affidandola non solo alla Memoria ma alla Scrittura, un genere inusitato di scrittura vergata non su carta da penna, ma da corpi e vocalità diverse nello spazio, che si fa *teca della memoria proprio attraverso la scrittura scenica*. In tal modo Aedo, mentre *incarna l'oralità, la scrive con il rappresentarla*.

Secondo tale funzione, relativamente alle specifiche realtà tematiche testuali, il suo canto pone l'intero dramma come un inusitato Vangelo apocrifo, narrato attraverso il canto in una scarna liturgia nella lingua parlata dai personaggi, così come recepitata e tramandata dai destinatari: non quello storpiamento della lingua canonica che molti ritengono sia il dialetto, ma vera lingua in quanto veicolo di un preciso universo culturale. I due livelli del *vivere* e del *narrare* si incontrano e sovrappongono su un piano simultaneo agli avvenimenti, avvalorando la Presenza come documento di verità, proiettato altresì al futuro delle generazioni.

Tale la terribile potenza del Teatro: qui l'oralità diviene materica scrittura.

[L'EFFIMERO]

Mi avvio a concludere con una riflessione suscitata dal seguente quesito:

Come può definirsi scrittura una fondata sull'effimero, che è lo statuto per eccellenza del teatro? Sia pure, ma solo all'apparenza delle specie.

Nel teatro, in quanto rito, la forza della parola pronunciata, del gesto, perfino del silenzio, è manifestazione, epifania, possiede facoltà profetica e come tale

⁶ Allì Caracciolo, *Quell'antico rito crudele*, in *La Macina nel vivo di una lunga storia*, CD+DVD, Roma, squilibri, 2016, p. 24. Abbiamo ripreso per il presente scritto il medesimo titolo, che parafrasa diversamente il titolo di un saggio di Franco Cardini sulla guerra.

permanenza.

L'effimero del *Hic et Nunc*, "qui e ora", si rivela nella sua indicibile potenza di *presente in atto*, come tale vita nell'istante inafferrabile di scorrere e manifestarsi. Indicibile e crudele. Ne segue che l'Effimero del teatro è *il presente*, il solo attimo vivo, in cui il non essere diviene essere per perdersi immediatamente nel non essere: la fuggevolezza dell'è incastrata tra il *non più* del passato e il *non ancora* del futuro: solo l'istante attuale e irrimediabilmente fuggevole del presente. Indicibilmente crudele. Così l'effimero del teatro si rivela della stessa sostanza della vita: il *qui e ora* è vita in atto: da ciò deriva, quasi tentativo di fermare l'attimo in vita stabile, la sua (spietata) *forza di scrittura*. (Antonin Artaud intitolando la sua più importante opera di pensiero teatrale, *Il teatro e il suo doppio*,⁷ indicava con potente intuizione la vita come doppio del teatro e non questo come doppio della vita).

A porsi un problema sui nuovi linguaggi, ci si chiede: che cosa nel teatro è oggi più nuovo dell'arcaico? Al di là delle suggestioni digitali, delle immagini e proiezioni virtuali, peraltro inflazionatissime, senza ignorarne né tantomeno sottovalutare le conquiste tecnologiche e il contributo alla ricerca dei linguaggi nell'ambito dello spettacolo, tuttavia la scarna lingua dei corpi, delle vocalità, la forza dell'essenziale, lo spazio individuato e agito nella sua materialità cruda e nella sua potenza linguistica, condividono la impressionante espressività del teatro delle origini, capace di suscitare, con termini aristotelici, "*terrore e pietà*", oppure la implacabile "*necessità*" di quello che Artaud chiama "*teatro della crudeltà*" per la sua terribile fisicità di energia pensante.

Lo stesso Grotowski nel secondo Novecento ricercava nel suo *teatro povero* l'antica potenza linguistica della essenzialità, tutta concentrata sul corpo dell'attore ed espressività psicofisica.⁸

Che cosa dunque nel teatro è oggi più contemporaneo dell'arcaico? Che cosa ha maggiore forza espressiva della crudele necessità, senza trucchi e suggestioni? senza il conforto dell'illusione o il gaudio del meraviglioso nell'attuale novello barocco?

L'*antico rito crudele*, che sacrifica corpi, tensioni, energie, sull'ara sacra dell'*Essereteatro*, di un teatro cioè fatto di tendini nervi e muscoli divenuti energia pensante (e reversibilmente di energia pensante divenuta nervi e tendini), fa di tutto ciò che lo anima e lo rende un essere vivente, lingua pura, come una Parola scarificata di un significato specifico che tutti i significati comprende e annuncia, e che precede l'originarsi delle miriadi di parole.

7 Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.

8 Vedi Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni Editore, 1970.

In tale prospettiva, il Canto recupera e afferma la sua antica valenza culturale e mitica, la cui forza apotropaica, a somiglianza della *catharsis* greca, suscita orrore del male e lo allontana.

[CONCLUSIONI]

In conclusione, il contributo de La Macina alla ricerca nella cultura popolare attraverso il teatro avviene non con la produzione di materiali inediti ma con la drammaturgia di quelli già prodotti da Pietrucci, nella ben diversa modalità e criterio dei concerti, dando agli stessi materiali vita “altra” che, affondando le sue ragioni nella complessità della cultura orale, ne svela, attraverso la scrittura scenica e l’interpretazione attoriale, le molteplici implicazioni contestuali e le profonde radici arcaiche.

Marino Severini

Il Gigante

GASTONE PIETRUCCHI: il Testimone, il Custode, il Cantore della cultura popolare marchigiana (e non solo...).

Così l'ho sempre presentato al pubblico presente agli innumerevoli concerti che abbiamo tenuto in molte parti d'Italia, con quel "supergruppo" denominato per l'occasione Macina-Gang.

Ho avuto la grande fortuna di incontrarlo; lui e la sua La Macina.

Un Incontro vero, fatto di scambio, di condivisione, di grande passione.

Mentre io con i Gang, dopo un lungo Esilio lungo le Vie del Rock, stavo tornando a casa, alla ricerca delle mie radici, Gastone stava partendo per cercare nuove contaminazioni, nuove esperienze, nuovi territori, alla ricerca di una fioritura, di un'altra primavera del Canto Popolare. Ed è proprio a quell'incrocio che poi abbiamo realizzato insieme "Nel Tempo ed Oltre... Cantando". Un'esperienza indimenticabile.

Ho avuto modo di conoscere Gastone "sul campo", ed è proprio realizzando questo progetto che ho potuto apprezzare la sua grandezza. Quella sua necessità a provare nuove esperienze, a cercare di se e in se i lati inediti, quella sua disponibilità a mettersi in gioco. Tutto questo me lo ha reso e restituito sempre come un grande Artista. Un Gigante!

Gastone è la strada che ha percorso in tanti anni... Un cammino iniziato molto tempo fa.

Spoletto, Festival dei due mondi, 1964, Nuovo Canzoniere Italiano, lo spettacolo "Bella Ciao".

Fu per Gastone più che un'illuminazione, fu una vera e propria folgorazione!

Da allora, da quell'evento a cui assistette, dedicò la sua vita ad una vera Missione, quella della ricerca da un lato e dall'altro della rivitalizzazione della cultura popolare. Affinché quella cultura non scomparisse, non venisse travolta e sepolta, ma trovasse un suo posto anche nel "nuovo mondo" quello della cosiddetta modernità. Affinché "quell'Umanesimo di razza contadina" potesse sopravvivere e trovare nuovi orizzonti e potesse continuare a battere forte quel cuore antico del Futuro!

La presa di coscienza di Gastone fu comune ad un esercito di ricercatori, interpreti, cantori che diedero vita ad una vera e propria Rinascita della Musica e

della Canzone Popolare; quelli che Gianni Bosio inserì nella categoria “dell’intellettuale rovesciato”; un intellettuale che, munito delle competenze del suo sapere, cerca il sapere degli altri, delle classi popolari e subalterne, del mondo contadino e operaio, delle classi popolari. E se ne fa carico. Per prima cosa tutti costoro erano Ricercatori! E il primo requisito della Ricerca era quello di cambiare il mondo cambiando per primi se stessi. Come scrive Alessandro Portelli “il nostro desiderio di cambiare il mondo faceva sempre perno sulla disponibilità a cambiare noi stessi. Questa era un requisito della Ricerca, quando si aveva a che fare con delle persone anziché con dei suoni astratti o con delle carte di archivio: poiché le persone non ti parlano se non gli parli, non si svelano se non ti sveli. Non puoi insegnare niente se non sei lì per imparare; e che non impari niente se non stai a sentire”.

Giovanna Marini, Caterina Bueno, Cesare Bermanni, Giovanna Daffini; Fausto Amodei, Michele Straniero e il loro Cantacronache; Sandra Mantovani, Roberto Leydi, Rudi Assuntino, Fiorenzo Carpi, Ivan Della Mea, Franco Coggiola e... Gastone Pietrucci con la sua *La Macina*.

Ebbene di tutti questi grandi artisti, che ho conosciuto e di cui ho apprezzato molto sia le loro produzioni discografiche che le loro performance dal vivo posso dire con estrema sincerità che per me Gastone Pietrucci è il Migliore. Lo è sempre stato.

In lui è sempre stata viva e dirompente una grande autenticità che mi ha sempre commosso ed emozionato come pochi altri. Basti ascoltare la sua voce, il suo inconfondibile timbro vocale.

È quello che più di ogni altro ancora oggi è capace di interpretare fedelmente l'anima, l'essenza della cultura popolare. Quella profonda, nascosta, sepolta, inquieta e dolorante, ma ancora viva.

Come quella di un Fiume che attraversa in profondità le cose della vita.

La voce di Gastone è carica di forza e splendore soprattutto perché è Vera! Non è frutto di scuola ma di esperienza. Ed è quella che ritrovo e riconosco come la più vicina alla radice profonda del canto popolare. È quella che sa tradurre meglio di qualunque altro “canto” la necessità, il bisogno, proprio perché è radice, di trovare quelle ali necessarie per spiccare nuovamente il volo e liberarsi del presente che la tiene in ostaggio... per riconciliarsi con il Mito, l'Eternità.

Ciò che affermo non è assolutamente viziato da una retorica da “campanile”. È vero, con Gastone Pietrucci condivido la stessa Terra, entrambi siamo nati e nativi della Collina marchigiana, di questo paesaggio sognante dell'entroterra marchigiano, ma ciò che ammiro di lui è il fatto sacrosanto che alla cultura di questa Terra e al suo Popolo, è rimasto sempre fedele e nello stesso tempo è riu-

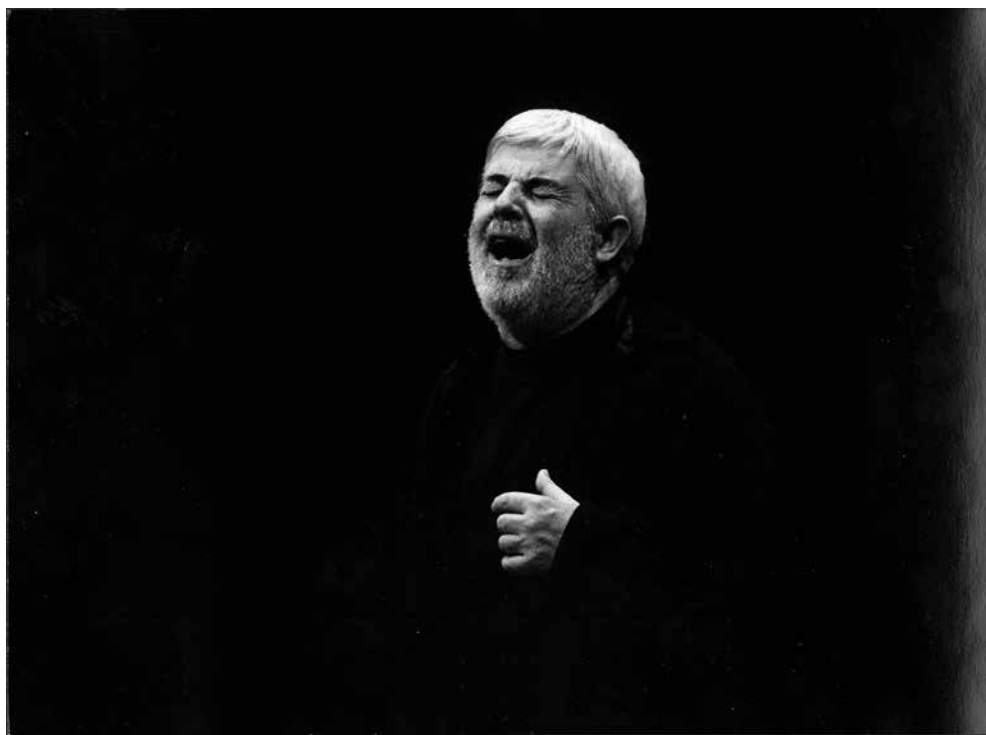
scito a tradurla in quel Sentimento di un Tempo che è quello dell'Essere e non dell'Esistere. Qua per me sta la vera grandezza di Gastone Pietrucci e di tutto il suo lavoro, del suo lungo Cammino.

Un cammino che a distanza potremmo oggi dividere in un primo capitolo quello delle radici e un altro, ancora più avvincente che è quello delle Ali!

Gastone ha saputo costruire quelle ali necessarie affinché la cultura popolare potesse raggiungere altre terre e lì prosperare nuovamente. E le sue ali le ha costruite pezzo per pezzo, incontro dopo incontro, esperienza dopo esperienza, linguaggio dopo linguaggio, rock, teatro, jazz, musica colta... passo dopo passo, e ogni volta ha riportato tutto a Casa, quella del Popolo!

Per tutto questo e tanto altro ancora a Gastone voglio Bene!

Lunga vita a Gastone Pietrucci



Gastone Pietrucci fotografato da Emanuela Sforza, 2012.

Maria Novella Gobbi
Gastone Pietrucci voce abisso

*Prendimi nelle tue braccia,
cioè nell'abisso,
accoglami nell'abisso
e, se rifiuti ora,
fallo più tardi*
Franz Kafka

Al mio paese c'era un luogo chiamato Buca d'Aria, era come un cratere, poco profondo in realtà, quando ero bambina andavamo spesso a vederla, intorno ad essa giravano molte storie e leggende:... era profondissima, non si riusciva a vederne il fondo... un uomo vi cadde una notte con il suo somaro, non se ne seppe più nulla... se vi gettavi un sasso facevi in tempo a recitare tre Pater Ave Gloria prima di sentirlo cadere.

Mia madre mi diceva: “quando era piccola tua nonna, era proprio così, lei lo ricordava bene l'Abisso.”

Questa parola richiama paesaggi naturali, luoghi sconosciuti, impervi, con profonde voragini, oltre le quali c'è l'ignoto, il mistero, l'orrido.

Fin dalla Grecia antica l'abisso viene identificato come Caos, vuoto primordiale, una specie di gorgo buio che risucchia ogni cosa in un baratro senza fine, paragonabile a una nera gola spalancata.

Esiodo nella *Teogonia* parla del Tartaro come realtà tenebrosa e sotterranea (*katachthònia*), ne rende la posizione spaziale mescolando descrizioni “orizzontali” e “verticali”: luogo “ai confini della terra” (verso 731) e contemporaneamente al di sotto della terra (verso 720 e seguenti). Nella visione verticale viene descritto come una voragine buia, talmente profonda che lasciandovi cadere un'incudine questa avrebbe impiegato nove giorni e nove notti per toccarne il fondo. In greco antico è detto anche *caos* considerando che originariamente questa parola non aveva l'attuale connotazione di “disordine”; l'antico termine greco “Chaos” viene reso come “Spazio beante”, “Spazio aperto” “Voragine” dove indica, nella sua etimologia, “crepa, fenditura, burrone”, quindi simbolicamente “abisso” dove sono “tenebrosità, oscurità”.

Il Chaos, nella mitologia e nella cosmogonia degli antichi greci, è la personificazione dello stato primordiale di “vuoto”, il buio anteriore alla generazione del cosmo da cui emersero gli dèi e gli uomini.

Abisso dunque come luogo di tenebre, del mistero, per l'uomo luogo della morte, primo grande mistero, similmente a Tartaro luogo dei morti, dove il vivente non può penetrare.

Tranne Orfeo, figlio di Apollo, dio della musica e della musa Calliope “dal dolce canto”. È la voce che conferisce a Orfeo il potere perfino di placare i flutti, passare tra i terribili mostri Scilla e Cariddi; talmente soavi erano la sua musica e il suo canto che i fiumi e i venti si arrestavano, le pietre si animavano, gli alberi e le piante si protendevano per ascoltarlo, le belve feroci si ammansivano e lo seguivano, e gli animi degli uomini più feroci erano mitigati.

Tanto che il ruolo della voce viene associato dagli studiosi a quello della musica, la cui fonte mitologica è di matrice orfica.

E se in seguito Orfeo sarà visto anche come una rappresentazione del *logos*, ovvero del Verbo, la parola rivelante, è ulteriore segno della misterica forza del suo canto.

Il significato più profondo legato a tale forza è connesso, com'è noto, alla sua discesa negli Inferi per implorare gli inflessibili dèi dell'oltretomba di restituire in vita l'adorata sposa Euridice, ed è proprio il suo canto straordinario a muoverli con l'armonia del suo *fascinum*. Impietositi, gli concessero il ritorno della sposa a patto di non voltarsi a guardarla finché non fosse fuori del regno e se Orfeo contravvenne al divieto per timore di un inganno, nulla sottrae al potere evocativo del canto capace di infrangere perfino la inviolabilità del decreto divino e la irreversibilità della morte.

In forza di questo racconto, assunto a metafora della potenza del canto, vorrei richiamare l'attenzione sul ruolo e potere della voce che non è solo un suono, ma espressione della energia che vive sotto il triplice segno del corpo, della mente e del respiro. È corpo che si fa suono: proveniente dai polmoni, dalla gola, dal corpo profondo, ed esprime le vibrazioni più interiori del nostro essere, Parola, Voce, Vita. La voce, prima della parola è dunque suono e colui che conosce sé stesso, in quanto suono, sperimenta l'armonia.

Da anni studio la voce, cercando di definire come essa non sia soltanto mezzo per esprimersi e comunicare, ma **luogo**, non solo dell'anima, ma luogo dove tutto è compreso e presente.

La prima volta che ho sentito Gastone cantare ho avuto chiara la sensazione di un gorgo, un vuoto che attira verso l'ignoto, una forza magnetica che esce da un abisso profondo e allo stesso tempo attrae ad esso, *abyssus abyssum invocat*

(l'abisso invoca l'abisso) è sancito nelle Scritture; così accade ascoltando il canto di questo moderno Orfeo, che riesce a collegare l'abisso in cui è riposto il nostro essere con le essenze primordiali: la conoscenza, le memorie di carne e sangue, fatica, miserie e anima, accumulate strato su strato dalla civiltà umana, e qui la sua voce non è più un mezzo, una manifestazione di identità, alito sonoro: in essa si congiungono sensibilmente corpo e anima che si fanno suono, la voce si rivela ***Luogo***.

Il suo statuto risiede nella capacità di evocare ogni più segreta energia dall'abisso. Un abisso, però, che non è catastrofe, rovina, perdita dell'essere; è abisso verticale, speculare alle profondità cosmiche.

Il suo canto ruvido, l'energia che emana portano in superficie la sapienza antica, come in un film scorrono davanti agli occhi, ascoltando il suo canto, volti, mani stanche sguardi dolci e feroci che guardano lontano perché abituati all'orizzonte dei campi e allo stesso tempo resi meschini dal contesto sociale e culturale in cui vivono, sorrisi maliziosi e ingenui di innamorati, corpi spezzati dalla fatica, tutti i suoi informatori e la forza dionisiaca racchiusa in ciascuno di loro, ogni cosa fluisce dal suo canto come una conoscenza dell'albero del bene e del male che affiora dall'abisso chiamata dal canto e che al canto torna.

Poiché, come scrive Nietzsche:

*Ali bisogna avere
quando si ama l'abisso.*



Marco Gigli e Gastone Pietrucci, nell'Hotel de Immigrantes, Buenos Aires, 2024 (canto spontaneo in omaggio e in ricordo di tutti gli emigranti italiani in Argentina). Foto: Mirko Bilò.

Laurita Pergolesi
Il viaggio de La Macina nel mondo

I viaggi de La Macina nel mondo, sono iniziati in Svizzera nel 1983, (Berna. Lucerna, Zug, Herisau, Zurigo, Acquarossa), per poi ripetersi nel 1985, nel 1991 e nel 2003 alla “Due giorni di Musica Popolare” di Acquarossa.

La Macina ha inoltre partecipato a due dei più grandi e importanti festival europei, il “Dranouter Folk Festival” (Belgio, 1996) e l’«Hallein Folk Festival» in Austria nel 1986. Poi in tour in Svezia nel 1987 e in Portogallo, nel 1997 al quinto festival Luso-Italiano “Sete sóis, sete luas”, a Capo Verde nel 1998, poi Croazia (Dubrovnik) nel 1999 e in Germania 2000 e 2001 e in Canada (Montreal) nel 2001.

Nel 2000 è iniziata l’avventura in Argentina con il festival “Un ponte due culture” che è quello che ci ha fatto conoscere, e questo incontro è stato una vera e propria finestra che si è aperta per fare conoscere la cultura marchigiana nel mondo. Perché c’è una parte della cultura italiana (la nostra cultura marchigiana) che veniva conosciuta con altri nomi, come cultura di altre regioni.

Ritornati in America Latina, in Uruguay nel 2001 e di nuovo in Argentina, questa volta in posti lontani da Buenos Aires, nell’entroterra dove c’erano ancora tanti emigrati del primo e secondo dopoguerra dove in un teatro ascoltarono per la prima volta quella musica e quei racconti che sembravano formare parte di un sogno (con strumenti musicali, alcuni mai visti e altri splendidi come la fisarmonica) brani che risvegliarono la memoria, per tanto tempo sopita.

Poi La Macina andò in Francia (Mayenne) nel 2004 e nel 2007, in Albania (Tirana e altre città albanesi) nel 2006 e in Russia nel 2007 e nel 2008.

La Macina ha fatto un lavoro incredibile con le comunità di emigrati all’estero, in quelle comunità dove i marchigiani erano portatori di quella cultura. Loro hanno incontrato emigrati che erano venuti da piccoli, nelle navi dopo la prima e la seconda guerra mondiale. Con il loro lavoro di canto e ricerca sono stati capaci di risvegliare in quelle persone tutto il bagaglio culturale che si portavano dietro, tante volte fatto tacere e messo da parte per evitare discriminazioni e umiliazioni perché provenivano dalla cultura contadina, dal lavoro della terra, considerati solo come braccia lavoro della nuova terra oltremare.

Ad esempio a Pergamino (in provincia di Buenos Aires, Argentina) la visita del La Macina è divenuta uno degli eventi più significativi per la comunità

italo-argentina in quel momento. La loro presenza, le loro voci, le loro melodie impregnarono la memoria affettiva degli emigrati residenti lì ma anche di tanti dei loro discendenti, nei figli e nipoti. Così è stato possibile, grazie alle sensazioni che La Macina ha suscitato nelle persone che partecipavano agli incontri, risvegliare in loro, quella parte della cultura “addormentata”, fatta di memoria, con racconti, canzoni, filastrocche, che all'estero viene conservata intatta, come l'affetto plasmato in una fotografia.

La Macina e i suoi componenti, sono stati indiscutibilmente i veri ambasciatori qualificati delle nostre Marche e dobbiamo ringraziarli, per questo, per questa loro tenace presenza sul territorio, per quel loro continuo, appassionato lavoro di ricerca sul campo e soprattutto per la conservazione e promulgazione della nostra storia, della nostra memoria, delle nostre indispensabili, profonde, comuni radici.

Francesco Scarabicchi
Un omaggio e un inedito a La Macina

Via della Croce
1992-1994

*Io invecchiando vidi le vostre teste piene di dolore dove vorticava un'idea
confusa, un'assoluta certezza, una presunzione di eroi destinati a non morire
– oh ragazzi sfortunati, che avete visto a portata di mano una meravigliosa
vittoria che non esisteva!*

Pier Paolo Pasolini,

Cosa scriverò che non abbia già scritto su Gastone e “La Macina”? Me lo sono chiesto molte volte senza riuscire a darmi risposta finché, di nuovo, non l’ho trovata ancora in Pasolini.

“Non è difficile predire a questo mio *racconto* una critica dettata dalla pura malafede. Coloro che si sentiranno colpiti infatti cercheranno di far credere che l’oggetto della mia polemica sono la storia e quei testi di cui essi ipocritamente si ritengono i difensori. Niente affatto: a scanso di equivoci di ogni genere, voglio dichiarare che la storia della Passione è la più grande che io conosca, e che i testi che la raccontano sono i più sublimi che siano mai stati.”

Sinossi da La ricotta, film, 1963

Caro Gastone, ecco il mio piccolo contributo, un
appunto, puoi farlo leggere un omaggio a La Macina,
solo un omaggio.
Ti e vi abbraccio
Francesco.

*

1962-2010

Praefatio

Le vele, le vele, le guardavo
senza mai poter prendere
il mare per andarmene.

I

La condanna

Perenne eternità delle parole
da cui non è concesso mai più uscire.
È questa la condanna
che da quel giorno pesa,
non le voci perdute del sinedrio,
Pilato, il crucifige.

II

La croce

Non lo ricordo più
di quale legno fosse
e se pesava.

III

La prima caduta

Solo sandali e piedi ai lati della via,
il dolore nel gomito, la polvere,
ma forse già varcavo
l'al di là della soglia
in fondo al sogno.

IV

La madre

Dov'era il suo respiro
durante la salita?
Perché non l'ho sentito
seguirmi, nominarmi?

V

Il Cireneo

Mi sovviene quel volto visto appena
dell'uomo di Cirene che,
per un breve tratto,
camminò nella storia a sua insaputa.

VI

La Veronica

Di lei non conoscevo neanche il nome
quando si avvicinò. Chi sa chi era
colei che mi veniva incontro muta
nella pietà del gesto
e con in mano un panno?

VII

La seconda caduta

Quando? E chi mi stava accanto?

VIII

Le donne

Brusio d'occhi, bisbigli alle mie spalle.
Chi sa chi mi conduce a questa Pasqua
per farmi prigioniero ora e per sempre?

IX

La terza caduta

L'ultima sosta prima della fine,
come un agnello al macello,
come una pecora muta.

X

Le vesti

Della mia povertà
si contendono infine anche la tunica
affidata alla sorte,
soldati che mi spogliano
nudo per la croce.

XI

La crocifissione

Sul Golgota si compiono i miei anni.
Sul legno.

Quante volte ho pensato
a ciò che non ha scritto Levi l'esattore,
al me muto che vive il suo morire
e sente, del mondo, il farsi nulla.

XII

La morte

Poche parole appena
nel freddo di quell'ora,
l'ultima con l'ombra di mio padre
che si disfa
mentre comincia il buio.

XIII

La deposizione

Come se fosse un mare,
fra le braccia, pesante, vado a fondo
nel lenzuolo pulito che mi avvolge.

XIV

La sepoltura

Nel luogo dove non mi troveranno.



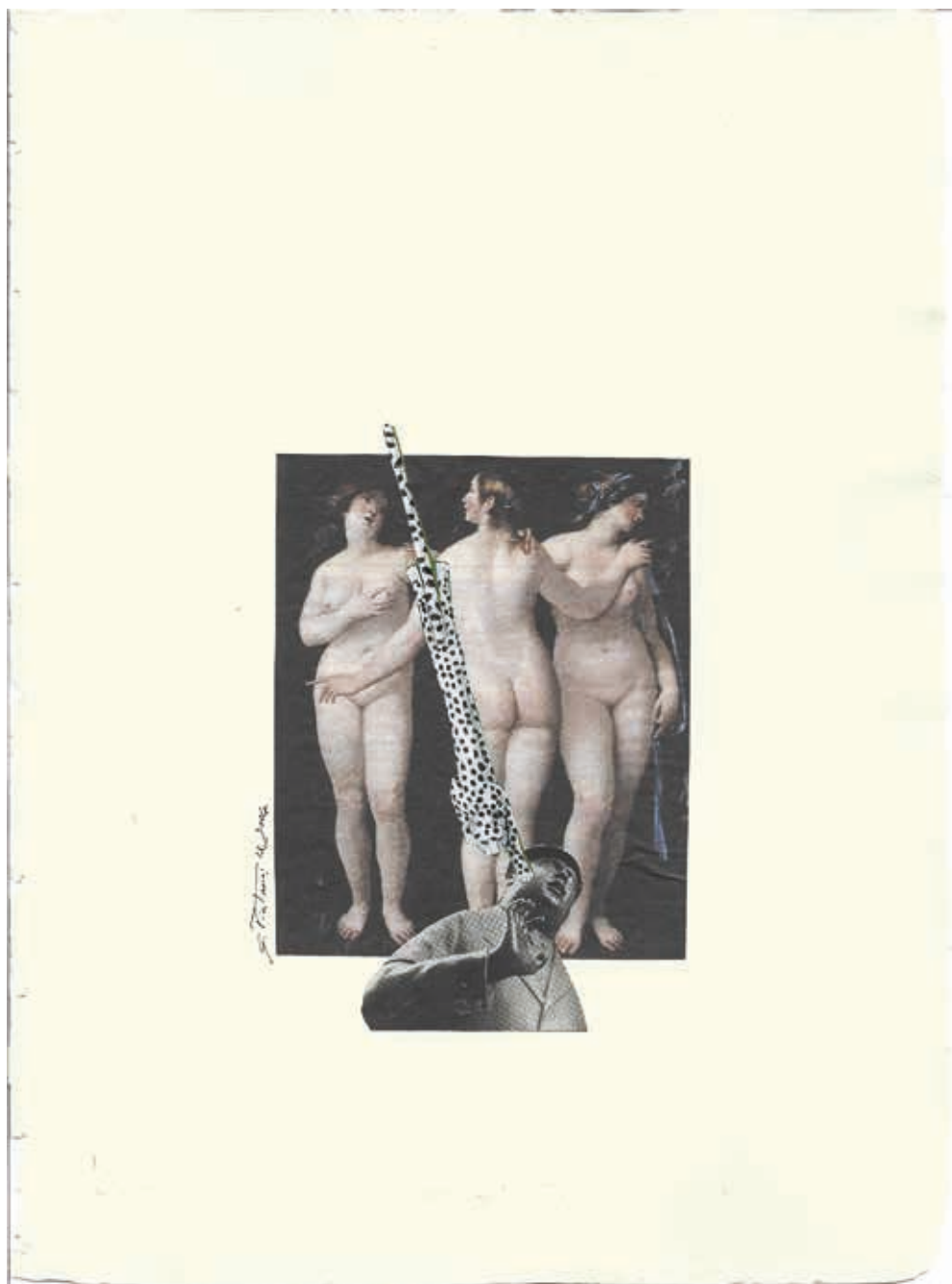
Alli Caracciolo, Gastone Pietrucci e Francesco Scarabicchi, Jesi, 2016. Foto: Giandomenico Papa.

Carlo Cecchi

Aria

Per Gastone e La Macina

Che si può dire di una finestra aperta, di un concerto dal vivo soffiato dal vento, di un confine che unisce e divide il dentro dal fuori, anche se, per fortuna, da sempre fuori del luogo comune? Allora si va. Così si va verso l'aria buona alla ricerca di una brezza sensibile e arcaica, vista l'aria che tira. Da lontano arriva puntuale una nuvola, Nuvola Rossa? Magari !!! ... che entra in casa senza nemmeno bussare, pronta ad annaffiare le canzoni e farle crescere sane come il cuore delle donne della filanda e del quartiere che mi parlavano d'amore corrisposto, ma anche di pane e mortadella. C'è un'aria di frontiera in quel teatro, dentro c'è una musica che viene suonata sulla soglia dello sbaglio possibile, senza nessuna rete, ma quella musica è viva perché racconta di storie di realtà, di pena ma anche di speranza in fronte a chi vuole ancora "sentire". Ed ecco che allora avviene l'incanto, tutto diventa semplice e perfetto, ascoltare ancora quei canti della Macina è come cambiare aria, un'aria che resiste.



Gastone Pietrucci, L'uomo d'affari, le tre Grazie e la Pantera di Cartier, collage, 2014.

Jonathan Giustini

Collage come musica che va per l'aere

Parallelismo tra collages, frammenti orali e musiche di raccolta e originali.

Ci abbiamo mai pensato?

E le butto lì, queste parole che seguiranno, solo a guisa di riflessione, davanti a cotanto importante consesso di studiosi, saggi e sapienti, di molto più qualificati di me. E chissà se potrò mai sviluppare meglio una linea logica di discorso e ragionamento. Ben sapendo di dire o meglio, ripetere, cose già note ai più. Più di me immaginati e immaginifici.

Canto popolare di antica ascendenza, lirico e monostrofico, stornelli licenziosi e canti narrativi, come ballate arcaiche di provenienza varia, canti iterativi e canti da cantastorie, canti di accompagnamento alla questua, le amate pasquelle o maggiolate o passioni. Ma anche la poesia religiosa e la poesia folklorica. Raccolte chissà dove e da informatori vari. Pusher culturali o dolmen o sfingi che dir si voglia. Personaggi che il Pietrucci ricerca e interroga, forse corrompe, adula, adesca, circuisce, irride e illude, non so bene. Parole e musiche che va cercando come un folle collagista in fondo.

In un solo collage, tutti i collages. In una sola generazione, tutte le generazioni. In un solo canto, tutti i canti del mondo. Grande linguista che fa boccacce e sberleffi e in questi gesti racchiude tutte le lingue del mondo. Il gesto che si fa linguaggio, la figura che si fa linguaggio e se ne riappropria come suono e passione, festa panica e gioiosa, ironica e licenziosa. Perché ricercando e conservando, tutto trasforma e tutto assembla. Nelle musiche, come nei collages. Fedele alla linea antica che tutto è pittura, tutto può diventare opera. E ogni cosa anche musica.

Sono le parole perdute che ricerca, così simili alle immagini perdute, quelle dei suoi collages; un labirinto dentro un altro labirinto, alle spalle del cantante, dell'aedo e del cantautore o cantore stesso. Riprende le parole tramite le cose e le loro immagini riflesse e speculari e gli riconferisce, in un certo senso, un nuovo nome sotto forma di allegorie, metafore, anagrammi, enigmi, arcani, tarocchi strani. Figure di collage che si agganciano come ad un sovrasignificato superiore, sovranaturale, ma anche sottostante, soccombente, perturbante, perdurante. Infatti sono oltre 50 anni che fa collage, più o meno come le canzoni.

Sarà venuto prima l'uovo o la gallina?

Il collage diventa così un piano parallelo, una realtà altra che gli cammina a fianco e che lui stesso interroga, alla ricerca di risposte o di domande che il canto

non può dare o che invece ha già dato e più non ritrova. Geografia e storia. Chi l'una e chi l'altra Il canto, la geografia della storia oppure il collage, il canto della geografia. Specchi riflessi di un modo di resistere al mondo. Una finestra sopra un cortile. Da cui guardare meglio ed oltre cantando.

Siamo arrivati così nella vecchia casa marchigiana e si spalanca una finestra, c'è un vento che ti spinge a guardarci dentro e qui lungo l'eco del canto ecco che arrivano orizzonti ed immagini che hanno il sapore, il colore e il calore di lunghi colli. Dolore infinito. Quello sguardo fatto di monocolo e di cielo, una scarpetta insanguinata, il martirio di Mishima. Questo vede Gastone oltre l'orizzonte della sua finestra.

Si affaccia, incolla, ritaglia e ancora vede.

L'uomo d'affari, le tre grazie e la pantera di Cartier. Geniale opera di surrealismo puro. Questa, come tante altre. C'è diffidenza in fondo e pure squarci di solitudine. Sono frammenti e grovigli di corpi e oggetti. Siamo sempre uomini in cammino. Instabili. Siamo uomini a metà. Possiamo urlare. Ma dobbiamo anche usare leggerezza. Perché arriva lo scandire inesorabile del tempo a sparigliare questa marionetta perplessa. Futurista e di cartapesta, di cartastraccia. Che si blocca davanti al mistero della donna. Come fosse un naufragio dell'anima.

Sul bordo della finestra Gastone ancora guarda e vede oggetti sparsi. L'ombra di Giovanni Primi e dei suoi amanti, nel 1913. Strano sogno. E poi piccole donne che non sanno quanto è lontana la luna. Ritorna in sé da questo pensiero con un piccolo scatto di raffinatezza liberty. Riemerge il ricordo ancora di Giovanni Primi e ci scappa una lacrima. La sofferenza può essere infinita. I ricordi sono lontani. Come le mani che incollano e ritagliano sulla carta.

Collages a non finire, come non finiti sono i canti.

La finestra per il momento è ora di chiuderla. Tanto il vento tornerà ancora.

Stefano Santini
Gastone e La Macina e l'arte contemporanea

Questa mia comunicazione, breve, vuole illustrare il rapporto che La Macina, nei suoi 50 anni di vita, ha avuto ed ha con le personalità di spicco della cultura italiana nel campo dell'arte, non fermandosi nella sola ricerca delle tradizioni popolari ma intersecandosi nelle espressioni artistiche di questi maestri.

Il mio sarà un elenco cronologico, basandomi sull'uscita dei dischi de La Macina.



*La Macina, Marinaio che vai per acqua..., N.A.R.
Ricordi-FLL 500, 1988, "Scogliera adriatica", Copertina,
Walter Piacesi, 1987.*

Il primo personaggio di spicco è Walter Piacesi. Questo Maestro, affermato artista italiano del Novecento, nel 1985, ha fatto una mostra antologica a Recanati su Giacomo Leopardi e La Macina, come evento collaterale ha eseguito un concerto su Walter Piacesi nelle sale del Comune. Sul foglio di sala l'artista ha scritto: "Al caro grande Gastone Pietrucci, con viva riconoscenza. W. P." L'anno successivo ha fatto l'acquerello dal titolo *Scogliera adriatica* che verrà utilizzato per la copertina del disco *Marinaio che vai per acqua...* del 1988 (come ricorda il nostro amico

Gastone, questa opera regalata a La Macina è stato come un miracolo in quanto Piacesi non regalava niente a nessuno).

Nel 1994 esce un altro disco *Canti rituali di questua della tradizione orale marchigiana*. Nella copertina c'è una bellissima foto di Mario Giacomelli, Maestro della fotografia di fama mondiale, le cui foto fin dagli anni '60 del secolo scorso vengono esposte ed acquisite permanentemente al MOMA di New York. L'immagine della copertina sono alcuni suonatori di fisarmonica, contadini, mentre camminano nella campagna, cantano e appunto suonano come nella

tradizione dei canti itineranti della nostra cultura. L'amicizia di Gastone con Giacomelli però, pur rimanendo sempre velata da un rispetto riverenziale verso il grande maestro, risale a parecchi anni prima quando lo stesso Giacomelli arrivava, inizialmente a Montecarotto poi negli altri paesi, per fotografare i gruppi dei contadini che suonavano strumenti popolari, semplici ma resi affascinanti da fronzoli e attaccaglie della cultura popolare.



Canti rituali di questua della tradizione orale marchigiana, MCM Records-050-W7, 1994. Foto di copertina: Mario Giacomelli.

Dischi di musica popolare ma impreziositi da immagini di grandi artisti. La storia continua, dunque.

Siamo nel 1999 e a Monsano al concerto de La Macina con Rossana Casale è presente anche l'artista di fama internazionale della Transavanguardia Enzo Cucchi, che a fine concerto si mette in fila a complimentarsi con Gastone. Anche da questa occasione nasce una amicizia, che sfocerà anche in questo caso in un disegno che l'artista eseguirà appo-

sitivamente per la copertina del disco *Aedo malinconico ed ardente, fuoco ed acqua di canto (vol. II)* del 2006.

L'amicizia tra Cucchi e Gastone continua e sta continuando anche per un reciproco sentire di appartenenza alle nostre più genuine tradizioni.

Mi piace riportare una frase, trascritta da una registrazione di una intervista del 4 febbraio 2006 fatta da Gastone, che riporta un pensiero di Cucchi su La Macina, molto ermetico, come il personaggio:

... una compattezza di potenza... di meraviglia... di fortuna... di gloria... ma è strano quest'erba che tu mentre giocavi lungo le strade prendevi... però che è lì come un bene comune... io ritengo La Macina come un bene comune insomma... immagino per lo spirito... per il sentimento... tante cose e rassomigliano tanto a quest'erba... se parti dal gioco della ruzzola... tu parti sempre da una

formula matematica... per me... La Macina rappresenta questo collante... è un bene comune La Macina insomma è quell'erba compatta...



Gastone Pietrucci – *La Macina, Aedo malinconico ed ardente, fuoco ed acque di canto, Vol. II, Storie di Note, SDN054, 2006, Copertina, Enzo Cucchi, 2006.*

Il terzo volume di *Aedo malinconico ed ardente, fuoco ed acqua di canto* del 2010 ha come copertina un'opera dedicata a La Macina dell'artista Mario Sasso, jesino di nascita ma residente a Roma anche per lavoro alla Rai, che, riporto una recensione del quotidiano Repubblica, viene definito: "tanto noto quanto apprezzato, il nome di Mario Sasso è fra quelli di spicco nel novero delle ricerche espressive nel campo delle tecnologie avanzate e delle ibridazioni

tra queste e la pittura, un vero pioniere ed apripista della cosiddetta pittura elettronica".

Altro grande artista che ha contribuito a rendere le copertine dei dischi de La Macina vere opere d'arte è Carlo Cecchi, la cui opera ha impreziosito l'uscita del disco *La Macina. Nel vivo di una lunga storia* del 2016.

Carlo Cecchi inoltre è stato l'artefice dell'incontro tra Gastone e il famoso jazzista Samuele Garofoli con il quale La Macina farà un Cd *Ramo de fiori* nel 2013.

Leggo un breve scritto di Carlo Cecchi su Gastone e La Macina relativo a questo incontro scritto su *Contrattempo parallelo*, del 26 Giugno 2013:

Ho sempre stimato Gastone e la sua La Macina, per i suoi "scavi archeologici" sulla musica popolare che lui mi ha "avviato" ad amare, la vita amara delle "flandare", i loro sfibranti tempi di lavoro che, tuttavia non riuscivano ad inhibire i loro pensieri d'amore cercato e talvolta perduto. Le speranze e le attese di un mondo migliore, tutto profondamente semplice e toccante in quelle canzoni in cui il popolo del lavoro si riconosceva e la seta delle fabbriche risuonava di quei canti. Si sa che anche il jazz deriva dal cotone del blues, anch'esso ha radici

profondamente popolari, la stessa malinconia, stessa fatica fisica e struggimento amoroso. Quale idea migliore quella di mescolare le due esperienze?



Gastone Pietrucci-La Macina, Aedo malinconico ed ardente, fuoco ed acque di canto, Vol. III, Storie di Note, SDN069, 2010, Copertina, Mario Sasso, "La Macina", 2007.



La Macina, Nel vivo di una lunga storia, squi[libri], crinali 02, 2016, Copertina, Carlo Cecchi, "La Macina", 2014.

Un altro artista, Simone Massi, contribuisce, perché apprezza e convinto dell'importanza del lavoro de La Macina portato avanti da 50 anni, a valorizzare le pubblicazioni riguardanti La Macina. Massi è oggi considerato uno dei principali autori di cortometraggi di animazione italiani con all'attivo oltre 200 premi vinti nei principali festival nazionali e stranieri è ritenuto uno dei più grandi animatori a livello internazionale. Per i suoi lavori non si serve dell'uso del computer ma fa tutto a mano "su carta, come un secolo fa... attraverso l'uso di matite, carboncini, gessetti, pastelli, grafite e china".

Oppure come l'attore Corrado Olmi che nel 2008, in occasione del concerto per Valeria Moriconi, porta, fatti da lui, collage con le immagini dei componenti de La Macina, ed una particolarmente efficace quella riguardante proprio Gastone Pietrucci, diventandone poi uno dei loghi del Gruppo.



Illustrazione di Simone Massi, 2016, in La Macina, Nel vivo di una lunga storia.



Corrado Olmi, Caricatura-Collage di Gastone Pietrucci, 2008.

LA MACINA



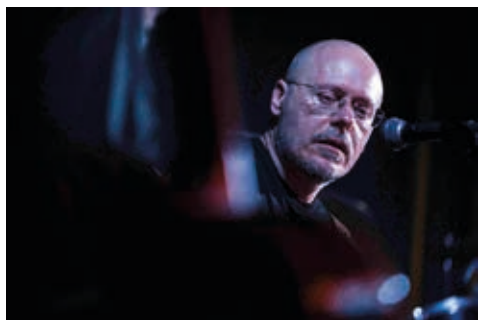
Jesi, Teatro "Pergolesi", 2020 . Foto: Fabio Gambetti, Fondazione Pergolesi Spontini.



Gastone Pietrucci, voce.



*Adriano Taborro (Direttore musicale),
chitarra, mandolino, violino, oud, voce.*



Marco Gigli, chitarra, voce.



Roberto Picchio, fisarmoniche, organetto, voce.



Riccardo Andrenacci, batteria, percussioni.



Marco Tarantelli, contrabbasso.



Giorgio Cellinese, coordinatore.

APPARATI



Lorenzo Lotto, *Deposizione nel sepolcro*, Jesi, Pinacoteca civica e galleria d'arte contemporanea.

Laura Cavasassi
Il pathos della vista e dell'udito

Per il mondo greco classico, di tutti i sensi che afferiscono all'uomo, la vista e l'udito erano i più rilevanti, perché consentivano di entrare in rapporto con la realtà oggettiva con potente efficacia.

La Macina e Maria Novella Gobbi, hanno realizzato il miracolo di farci udire con la vista e di vedere con il canto.

In occasione del 50° dell'attività di ricerca e raccolta del canto popolare La Macina, la Regione Marche ha voluto celebrare la sua opera preziosa, per la cultura della nostra terra e della nazione, con il Convegno dell'8 giugno 2018 a Palazzo Pianetti sede della Pinacoteca.

Il programma della giornata ha visto succedersi numerose presenze qualificate ma l'esordio è stato quanto mai originale e catturante: Gastone Pietrucci e Maria Novella Gobbi hanno scelto di cantare e recitare il *Planctus Popolare* di fronte alla *Deposizione nel Sepolcro* di Lorenzo Lotto, conservata nella Pinacoteca medesima.

Davanti agli occhi dei presenti si imponevano, nella parte centrale, le braccia della Maddalena levate in alto per la disperazione ed il corpo della Madonna chino sul Figlio, mentre nella parte sinistra della tavola Lotto pone Nicodemo che afferra con i denti il lenzuolo ove è posto il Cristo, per avere le mani libere di adagiare con cura il corpo. Da tutto emanava il *pathos* del momento solenne, in modo intenso e composto; e mentre la vista rimaneva attonita davanti a tanta drammaticità, si era accompagnati dal canto dolente e partecipato di Gastone, reso con la sua magica voce roca e tirata.

Il complesso di queste emozioni acustico-visive hanno fatto sì che le nostre orecchie cercassero l'equivalente di forza nelle pennellate del Lotto e, contemporaneamente, la nostra vista intensificasse l'effetto di stupore lasciandoci andare alle note del canto religioso.

Si è vissuto, da parte dei presenti, momenti di alta e rara commozione.

Giovan Battista Vico ha scritto "Gli uomini prima sentono senza avvertire; dappoi avvertiscono con animo perturbato e commosso, finalmente riflettono con mente pura":¹ si può dire che anche l'arte può diventare un mezzo di sublimazione della conoscenza.

1 Giambattista Vico *Scienza Nuova*, 3a edizione, Libro primo, Dignità LIII.





Gastone Pietrucci, La Macina e Maria Novella Gobbi nel Planctus popolare di fronte alla pala del Lotto.

Foto: Ilaria Sofia Arcangeli, Jesi 2018.

Paolo Bravi

Una voce da ricordare

Studio sul vibrato nel canto di Lina Marinozzi Lattanzi



fig. 1. Lina Marinozzi Lattanzi in uno scatto del 3 agosto 1990.

Lina Marinozzi Lattanzi è stata una voce significativa nel panorama del movimento di folk revival che ha preso piede nelle Marche – come del resto in larga parte d'Italia e altrove – negli anni Settanta del Novecento. In un precedente lavoro realizzato a sei mani, l'autore del presente intervento ha dato un proprio contributo a una presentazione e a un'analisi compiuta della figura della cantante marchigiana grazie all'essenziale collaborazione di Gastone Pietrucci e Piero Arcangeli.¹ Il contributo offerto era di tipo analitico ed era incentrato sulla singolare e affascinante qualità della voce di Lina Marinozzi Lattanzi (fig. 1). Tale qualità della voce da un lato rappresentava caratteristiche ricorrenti nella vocalità della musica di tradizione orale dell'Italia centro-meri-

dionale, dall'altra spiccava per la nettezza e la specificità del timbro, sempre facilmente distinguibile e fortemente caratterizzato anche nelle esecuzioni a più parti.²

- 1 Il contributo a sei mani "Ricordando la figura di Lina Marinozzi Lattanzi" è stato pubblicato nella rivista *Quaderni musicali marchigiani* alcuni anni fa (Arcangeli, Pietrucci, & Bravi, 2016). La sezione realizzata da chi scrive e dedicata all'analisi timbrica della voce cantata di Lina Marinozzi Lattanzi ha come titolo "L'altra voce". Il titolo della sezione rimanda, evidentemente, al fondamentale volume di Roberto Leydi intitolato "L'altra musica" (Leydi, 1991).
- 2 Un'analisi relativa alla timbrica della voce in Lina Marinozzi Lattanzi in comparazione con quella del cantore marchigiano Nazzareno Saldari (1912-2004), anch'egli di Corridonia, in provincia di Macerata, è in Bravi, 2017. Le due voci, pur ben diverse l'una dall'altra, condividono caratteristiche fondamentali tipiche delle voci tradizionali del Centro e del Sud Italia. Queste voci sono state descritte come "strozzate" e "forzate" dai rinomati etnomusicologi italiani Diego Carpitella e Tullia Magrini (vedi Carpitella, 1955: 23; Magrini, 1990: 23).

Dopo questa prima presentazione, di più ampio respiro, del personaggio di Lina Marinozzi Lattanzi, della sua importanza nello sviluppo del revival nell'area delle Marche centro-meridionali e del tratto che, in particolare, colpisce in maniera estremamente toccante chi ascolta la sua voce, in questo secondo breve contributo mi sono concentrato, mantenendo lo stesso corpus di analisi, su una caratteristica tipica, seppur ovviamente non esclusiva, della voce cantata, ossia il vibrato.³ Il corpus, pur evidentemente limitato in termini quantitativi, data l'esiguità dei materiali registrati a disposizione funzionali ad analisi di tipo strumentali come quella qui proposta, è tuttavia di buona qualità e si presta a una indagine di primo approccio.

La fase preliminare del lavoro è consistita nell'etichettatura del file audio, realizzata con il programma Praat (Boersma & Weenink, 1992-2024). L'etichettatura è stata svolta su "textgrid" a più livelli e ha preso in considerazione da un lato aspetti metrici e linguistici del documento cantato, dall'altro elementi ascrivibili alla categoria dell'"ornamentazione" della voce (vedi fig. 2 a pagina 119).

Nonostante la limitatezza del corpus – sono stati rilevati e analizzati otto frammenti di voce sola caratterizzati da significative e caratteristiche ondulazioni della voce – è infatti possibile formulare alcune osservazioni preliminari su questo aspetto della vocalità cantata di Lina Marinozzi Lattanzi.⁴

I parametri di maggior rilievo nella caratterizzazione del vibrato sono il *vibrato rate* (la frequenza di oscillazione della voce) e il *vibrato extent* (l'ampiezza della vibrazione). La curva della frequenza fondamentale degli estratti esaminati è rappresentata in fig. 3 a pagina 120. È sufficiente osservare questi profili melodici per verificare la "mutevolezza" e le non-regolarità nella realizzazione di questo particolare ornamento vocale.⁵

3 Per la definizione del vibrato rimando qui a quella classica proposta nel 1932 da Carl E. Seashore: "A good vibrato is a pulsation of pitch, usually accompanied with synchronous pulsations of loudness and timbre, of such extent and rate as to give a pleasing flexibility, tenderness, and richness to the tones" (Seashore C. E., 1932, p. 349). L'analisi delle caratteristiche fisiche e psicoacustiche del vibrato ha avuto uno sviluppo crescente nell'ultimo secolo, in corrispondenza con lo sviluppo di strumenti di analisi che permettono di passare dal piano impressionistico a quello dell'analisi strumentale. Tra i riferimenti essenziali in questo senso mi limito a citare Seashore, 1936; Sundberg, 1994.

4 Il brano a voce sola esaminato rappresenta la sezione cantata da Lina Marinozzi Lattanzi della traccia 9 ("Canti a dispetto") tratto dal cd "Je se vedea le porte dell'affanno... – Canti satirici e licenziosi della cultura orale marchigiana", edito dal Gruppo ricerca e canto popolare "La Macina" (La Macina, 1998). La sezione del brano cantata da Lina Marinozzi Lattanzi e gli otto estratti di voce cantata possono essere ascoltati qui: <https://pbravi.altervista.org/vml/> (accesso: 14.08.2024).

5 Va osservato, in via preliminare, che la denominazione, definizione e classificazione degli abbellimenti musicali non sono esattamente condivise e talvolta sono mutate nel corso del tempo. In questo caso, è stata utilizzato un criterio di carattere meramente percettivo per l'isolamento delle parti di vibrato e sono stati presi in esame anche frammenti di durata molto ridotta, fino a pochi decimi di secondo (cf. Fussi e Magnani 2010: 7-8).

fig. 2. Esempio di annotazione multilivello realizzata con il programma Praat. Nel caso presente, i tier (strati) di annotazione si riferiscono ai seguenti aspetti: tier 1 (nome: "V"), numero del verso cantato; tier 2 (nome: "PT"), trascrizione fonetica larga; tier 3 (nome: "VTP"), intervalli V-to-V; tier 4 (nome: "VC"), fono vocalico o consonantico; tier 5 (nome: "PN"), numero della posizione metrica nel verso; tier 6 (nome: "örn"), elementi di ornamentazione della voce.

Nel caso presente, le parti etichettate come “vb” (vibrato). Per una visione d’insieme delle sigle utilizzate ai fini dell’identificazione degli elementi ornamentali, rimando a Bravi, 2010, par. 22.6.

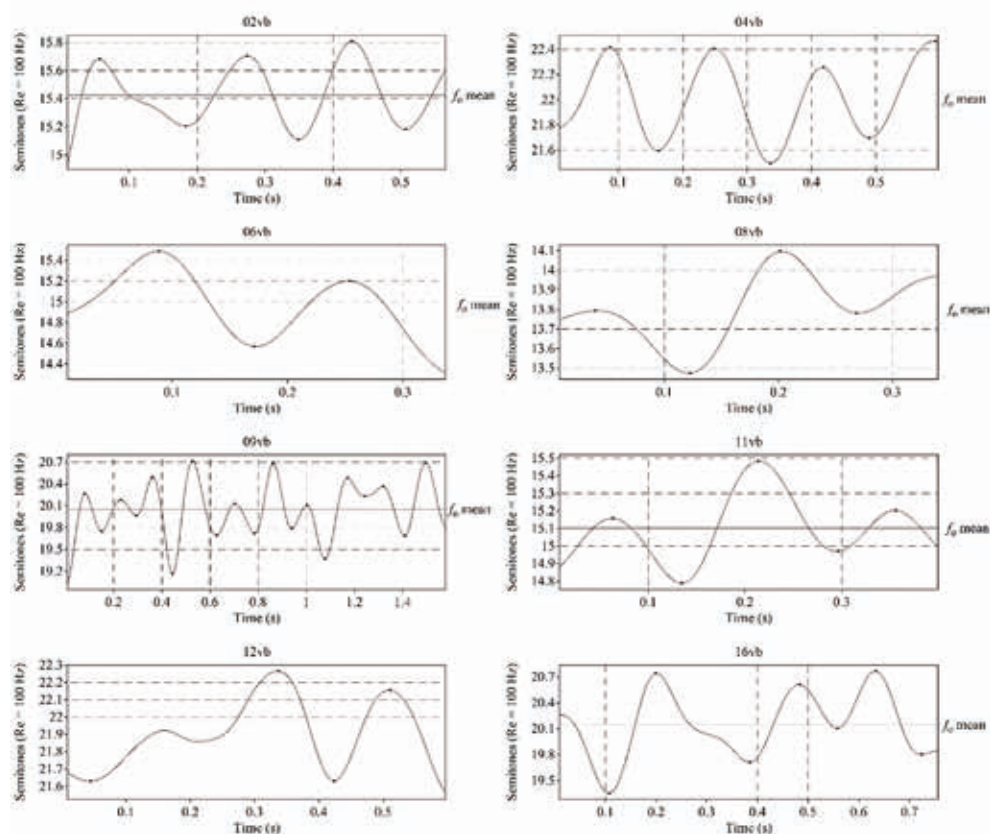


fig. 3. Curva della frequenza fondamentale degli otto estratti di vibrato (nota: l'audio relativo a tali estratti può essere ascoltato qui: <https://pbravi.altervista.org/vlml/> – accesso: 14.08.2024).

È inoltre da osservare che la sezione estratta e analizzata come vibrato talvolta non coincide con un'emissione vocale intera, ma solo come una parte di essa, che tipicamente riguarda la sezione finale della vocale (fig. 4 a pagina 121).

Tenendo in debita considerazione la limitatezza e le caratteristiche del corpus esaminato, è possibile comunque avanzare alcune osservazioni preliminari al di là dell'evidente variabilità e instabilità del vibrato utilizzato da Lina Marinuzzi Lattanzi. Per quanto riguarda la frequenza di oscillazione, si può notare nella fig. 5 a pagina 122 come, con esclusione di due casi estremi in cui la frequenza di oscillazione appare estremamente ridotta, la frequenza del vibrato risulta compresa fra 6-6.5 hz (sd: $\pm 0,5$ st circa). Si tratta di una frequenza di oscillazione maggiore rispetto a quella del vibrato in uso da parte della maggioranza dei con-

tanti lirici moderni.⁶ La presenza di un vibrato “rapido” è un tratto comune ad altri repertori dell’Italia centro-meridionale area mediterranea (e non solo).⁷ In maniera speculare, l’estensione del vibrato nella voce di Lina Marinozzi Lattanzi è notevolmente ridotta (inferiore al semitono) rispetto al vibrato che caratterizza il canto lirico.⁸

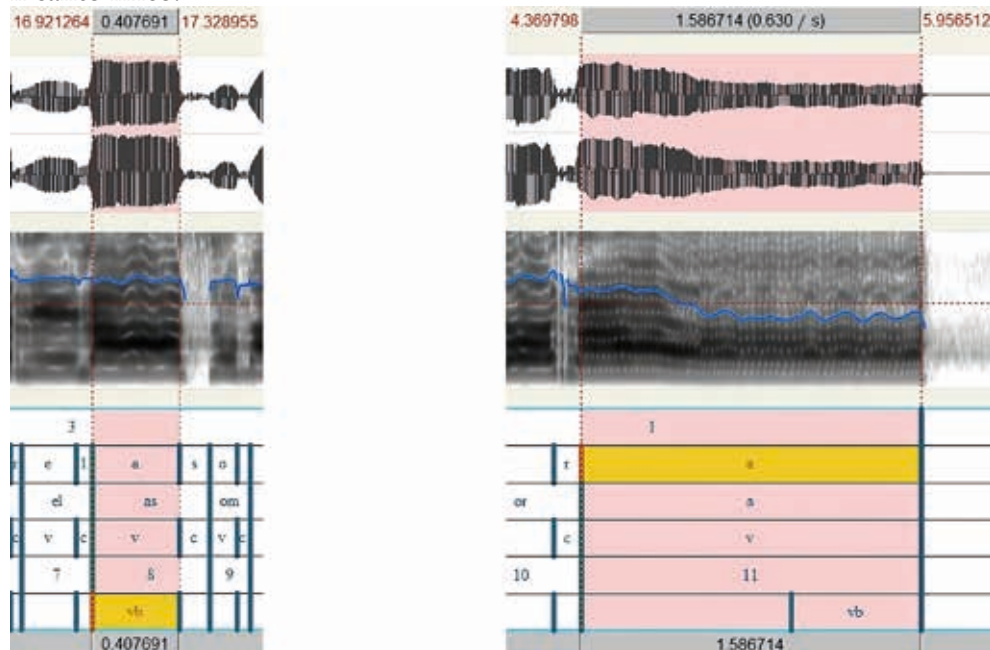


fig. 4. Presenza del vibrato nell’emissione vocalica. Panel a sinistra: la sezione etichettata come vibrato coincide interamente con la vocale; panel a destra: la sezione di vibrato occupa la parte finale della vocale.

- 6 Cf. Large & Ivata, 1971; Shipp, Leanderson, & Sundberg, 1980. È da rilevare che alcuni studi sul vibrato nel canto lirico sembrano mostrare una tendenza all’aumento della frequenza dell’ondulazione nelle voci femminili (Shipp, Doherty, & Haglund, 1990).
- 7 La presenza di un vibrato “rapido” è comune in altri repertori dell’area mediterranea. Un’analisi dettagliata delle caratteristiche del vibrato della voce nei *cantadoris a mutetus* (poeti improvvisatori) della Sardegna meridionale ha evidenziato come in alcuni dei poeti la frequenza di oscillazione si aggira attorno agli 8 Hz (Bravi, 2012). La presenza di un vibrato caratterizzato da oscillazione rapida e estensione ridotta è stata osservata anche in altri repertori di canto non lirico (vd. Nestorova, 2023). Una breve nota terminologica finale: secondo alcuni autori, una rapida fluttuazione della voce con caratteristiche simili a quelle riscontrabili nel canto tradizionale sardo dovrebbe essere definita come *tremolo* (Caruso & Tetrizzini, 1909; Brodnitz, 1953; Schoultz-Coulon & Battmer, 1981). Da parte nostra, evitiamo – qui come altrove – di utilizzare tale termine che, essendo spesso impiegato anche con significati diversi (cf. Lomax, 1968; Schaum, 1982; Giacomoni, 1996), ci sembra preferibile non usare in questi contesti.
- 8 Per quanto riguarda questo parametro, le misure registrate nel piccolo corpus a nostra disposizione collocherebbero addirittura l’ondulazione vocale di Lina Marinozzi Lattanzi al di fuori della definizione di vibrato espressa da Johan Sundberg, secondo la quale esso indica “a fundamental frequency undulation at a rate of five to seven undulations per second and an extent of about 1 semitone” (Sundberg, 1994).

È evidente che, in presenza di un corpus così ridotto, non è sensato andare oltre queste prime considerazioni. Esse, tuttavia, pur nel loro carattere introduttivo, confermano un carattere di “alterità” nella voce di Lina Marinozzi Lattanzi – già osservata in maniera più documentata ed evidente in riferimento alla dimensione timbrica – rispetto ad altri modelli di canto (in primis, naturalmente, il canto lirico). Se tale alterità, almeno fino a qualche decennio fa, faceva sì che le tradizioni musicali orali fossero marginalizzate e stigmatizzate, in tempi relativamente più recenti, con l’emergere degli studi etnomusicologici e del folk revival, si è avuta una rivalutazione di questa (ed altre⁹) espressioni culturali della tradizione e Lina Marinozzi Lattanzi emerge a pieno titolo come simbolo di questa rinascita in qualità di voce “autentica” della tradizione musicale delle Marche.¹⁰

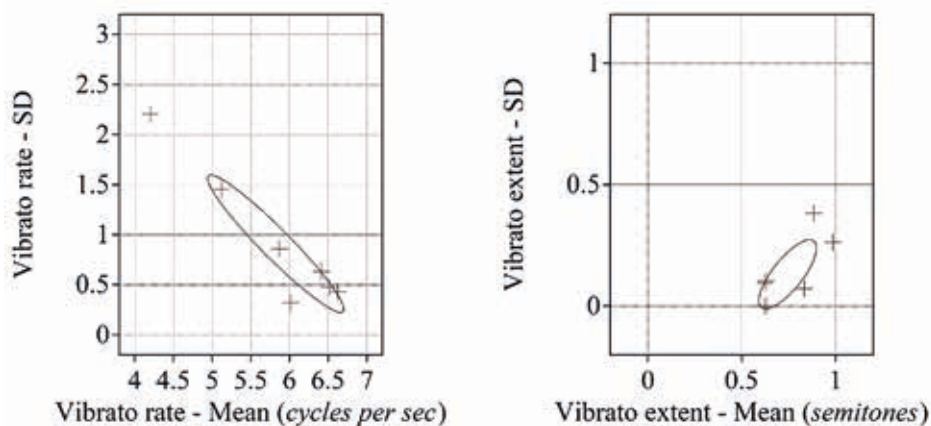


fig. 5. Rappresentazione della media e della deviazione standard dei parametri essenziali del vibrato nel corpus esaminato. Plot a sinistra: vibrato rate (frequenza dell'ondulazione); plot a destra: vibrato extent (estensione dell'ondulazione).

Osservata dal punto di vista delle caratteristiche del vibrato, la voce di Lina Marinozzi Lattanzi si conferma “altra”, e rappresenta già a un primo ascolto un invito a scoprire il valore delle espressioni culturali della tradizione orale delle Marche nel contesto contemporaneo.

9 Per quanto riguarda l’uso della voce in tradizioni musicali presenti in tutto il mondo, rimando all’essenziale raccolta contenuta in Léothaud, Lortat-Jacob, & Zemp, 1996.

10 Per un approfondimento sul concetto di voce come “bene culturale” rimando a De Dominicis, 2002.

Bibliografia

- Arcangeli, P. (A cura di). (1982). Marche 1. Musica tradizionale del Maceratese. (SU 5006), [registrazioni di D. Toccaceli]. Roma: CETRA.
- Arcangeli, P., Pietrucci, G., & Bravi, P. (2016). Ricordando la figura di Lina Marinozzi Lattanzi. (C. Assenza, A cura di) Quaderni Musicali Marchigiani, 14, 47-74.
- Boersma, P., & Weenink, D. (1992-2024). Praat: doing phonetics by computer. Retrieved 04 01, 2018, from <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>
- Bravi, P. (2010). A sa moda campidanese. Pratiche, poetiche e voci degli improvvisatori nella Sardegna meridionale. Nuoro: ISRE.
- Bravi, P. (2012). Measurements of Vibrato Parameters in a Performance of Sardinian Traditional Sung Poetry. In M. Falcone, & A. Paoloni (A cura di), *La voce nelle applicazioni*. VIII Convegno AISV (Associazione Italiana Scienze della Voce), Roma 25-27 Gennaio 2012 (p. 67-78). Roma: Bulzoni.
- Bravi, P. (2017). Variation in singing voice quality. A case-study from traditional music of southern Marche. In C. Bertini, C. Celata, G. Lenoci, C. Meluzzi, & I. Ricci (A cura di), *Fattori sociali e biologici nella variazione fonetica - Social and biological factors in speech variation* (p. 211-224). Milano: AISV.
- Brodnitz, F. S. (1953). *Keep Your Voice Healthy*. New York: Harper and Row.
- Carpitella, D. (1955). Sulla musica popolare molisana. *La Lapa*, III(1/2), 22-23.
- Caruso, E., & Tetrazzini, L. (1909). *On the Art of Singing*. New York: Metropolitan Company Publishers.
- De Dominicis, A. (A cura di). (2002). *La voce come bene culturale*. Roma: Carocci.
- Dejonckere, P. H., Sundberg, J., & Hirano, M. (Eds.). (1995). *Vibrato*. London: Singular Publishing Group.
- Fussi, F., & Magnani, S. (2010). *Le parole della scena. Glossario della voce del cantante e dell'attore*. Torino: Omega Edizioni.
- Giacomoni, G. (1996). *Elementi di teoria musicale*. Parma: Azzali.
- La Macina, Gruppo ricerca e canto popolare. (1998). *Je se vedea le porte dell'affanno... Canti satirici e licenziosi della cultura orale marchigiana*. MCM-Records.
- Large, J., & Ivata, S. (1971). Aerodynamic Study of Vibrato and Voluntary 'Straight Tone' Pairs In Singing. *Folia Phoniatica et Logopaedica*, vol. 23, p. 50-65.
- Léothaud, G., Lortat-Jacob, B., & Zemp, H. (1996). *Les voix du monde. Une*

- anthologie des expressions vocales (Vol.+ 3 CDs). Paris: Le Chant du monde, Collection CNRS-Musée de l'Homme, CMX 3741010.12.
- Leydi, R. (1991). *L'altra musica*. Firenze - Milano: Giunti - Ricordi.
- Lomax, A. (1968). *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick, U.S.A.: Transaction Publishers.
- Magrini, T. (1990). Il canto monodico in Italia. In R. Leydi (A cura di), *Le tradizioni popolari in Italia. Canti e musiche popolari* (p. 19-28). Milano: Electa.
- Nestorova, T., Brandner, M., Gingras, B., & Herbst, C. T. (Available online 18 April 2023.). Vocal Vibrato Characteristics in Historical and Contemporary Opera, Operetta, and Schlager. *Journal of Voice*, [In Press, Corrected Proof]. doi:<https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2022.12.027>
- Schaum, W. (A cura di). (1982). *Schaum Dictionary Of Musical Terms*. Menomonie, WI: Schaum Publications, Inc.
- Schoultz-Coulon, H., & Battmer, R. (1981). Die quantitative Bewertung des Sängervibratos. *Folia Phoniatrica et Logopaedica*, 1-14.
- Seashore, C. E. (1932). *The Vibrato* (Vol. University of Iowa Studies in the psychology of music, vol. 1). [Iowa]: University of Iowa.
- Seashore, C. E. (1936). Psychology of the vibrato in music and speech. *Acta Psychologica*, 1, 212-219. doi:[https://doi.org/10.1016/S0001-6918\(36\)90051-3](https://doi.org/10.1016/S0001-6918(36)90051-3)
- Shipp, T., Doherty, E. T., & Haglund, S. (1990). Physiologic factors in vocal vibrato production. *Journal of Voice*, 4(4), 300-304.
- Shipp, T., Leanderson, R., & Sundberg, J. (1980). Some acoustic characteristics of vocal vibrato. *Journal of Research in Singing*, IV(1), 18-25.
- Sundberg, J. (1987). *The Science of the Singing Voice*. DeKalb, Illinois: Northern Illinois University Press.
- Sundberg, J. (1994). Acoustic and psychoacoustic aspects of vocal vibrato. *STL-QPSR*, 35, 45-68.

Giarmando Antonio Di Marti
a Gastone Pietrucci voce delle voci

dove nasce lo sperdimento
la vocalità in proporzioni e numeri
la spirale che acquieta il sonoro e lo moltiplica
infinito con il rumore tacito degli attimi
sollecitando il profetico che in noi giace anonimo
con emozioni tenute ad asciugare al sole esiliato
ed una febbre che percuote senza risposta

dove tutto il confuso slarga territorio e incerto
e le corde vocali suonano malinconie con uomini e sogni
nelle tasche fradice e donnetormento amate da lontano
dove ogni cosa sopravvive di albe a festa vestite
mentre una campana sparge fiori rochi nel cuore
irrimediabilmente dolente
e d'improvviso ritmi ineguali e fogliame di parole
spiovono a ricucire il canto della storia

dove fu scienza di pianto e di fatica
amori abbandoni preghiera pietà i nomi non dati
la fluttuante festa ghirigora con suoni circoscisi

il gioco come abbecedario di giorni poveri
moti sottaciuti dei palpiti il compianto gualcito
le carole di gelsomini aperti sul candore
il rimestio di calendari senza giorni con l'impronta ancora al muro

lì
nasce il denso rotolante della tua obliqua voce
la phoné occulta che delira e si fa corpo fuori
e quel colore fugace che trasalisce e trascolora come
il mattino
dentro la luce abbondante dell'aurora

chi ascolta
abita la misura della rugiada quando respira polline
e colore rincorrendo ogni crescita di vita terrestre
o di un ricordo appeso al cuore che interminabile affolla
e rinasce d'improvviso nel buco terribile della memoria

tutto si spoglia e si scalza
tutto diviene ordine seme disegno delle radici
quantità che sgrana identica il suo turgore vitale
tutto si sospende inabissando in un vuoto di attese
in un sentore di albeggio solitario spalancato su una diversa
geografia

voce colma di ogni sonoro
perché prendi per mano lo strumento stonato del mio intimo
e lo riaccordi di suono sicuro?
voce arca del riposo
come assommi il guazzabuglio carnivoro dei desideri
deponendoli inermi dentro al mio passo?
voce come galassia di confine
dove depositi la storia dei giorni senza rive
e li riconduci ad un nuovo retaggio?

ogni volta il mio cuore cresce una febbre d'incantamento
e di passione liturgica
e corre lontano l'incredulo che mi appartiene sciogliendo
i rumori
convulsi del giorno nel crepitio delle stelle dentro il
freddo lunare

quali calcoli muovi scienza nel tuo infinito affanno
e non traduci in segno l'irripetibile che abita
il suono vocale?
quale esilio di numeri confonde la tua logica
conseguenziale lasciando in affanno ipotesi e soluzioni?

quando vi giunsi la prima volta
con gli strumenti che giravano uniti
dove sono? mi chiesi perché vivo altrove?
non seppi rispondere
e mi trovai addosso la verità del mondo che si costruiva
in un tessuto di vocalità sostanziali

dal mio posto anonimo dentro il passo di giorni soli
inseguo peregrino il tuo gesto
sillabato
mentre ogni scansione ogni intonazione mi attraversa
come una veloce galleria e mi precipita dentro la sonora
trasparenza dell'aria che s'imbuca vorticando dal fondo

INDICE

Presentazione.....	5
Prefazione.....	7
Gastone Pietrucci <i>Non altro che il canto</i> 1968-2018. I cinquant'anni d'arte e di passione de La Macina	11
Piero G. Arcangeli <i>Terra di canti, canti di terra</i>	25
Guido Festinese <i>Per Gastone e La Macina</i>	29
Stefano Campolucci <i>La tradizione musicale orale marchigiana incontra l'orchestra</i>	31
Paola Ricci <i>Gastone Pietrucci e La Macina dal popolo all'arte, dall'arte al popolo</i>	37
Antonio De Signoribus <i>L'anello forte della fiaba popolare</i>	39
Massimo Raffaelli <i>Un pensiero per La Macina</i>	65
Tiziana Oppizzi e Claudio Piccoli <i>Tracce di memoria antica</i> Il nostro incontro con La Macina	69
Samuele Garofoli <i>La Macina e il jazz</i>	73
Alli Caracciolo <i>Quell'antico rito crudele</i> Drammaturgia del canto per un Teatro arcaico della contemporaneità.....	75
Marino Severini <i>Il Gigante</i>	83

Maria Novella Gobbi	
<i>Gastone Pietrucci voce abisso</i>	<i>87</i>
Laurita Pergolesi	
<i>Il viaggio de La Macina nel mondo.....</i>	<i>91</i>
Francesco Scarabicchi	
<i>Un omaggio e un inedito a La Macina.....</i>	<i>93</i>
Carlo Cecchi	
<i>Aria</i>	
<i>Per Gastone e La Macina.....</i>	<i>99</i>
Jonathan Giustini	
<i>Collage come musica che va per l'aere</i>	
<i>Parallelismo tra collages, frammenti orali e musiche di raccolta e originali.....</i>	<i>101</i>
Stefano Santini	
<i>Gastone e La Macina e l'arte contemporanea</i>	<i>103</i>
APPARATI	
Laura Cavasassi	
<i>Il pathos della vista e dell'udito.....</i>	<i>113</i>
Paolo Bravi	
<i>Una voce da ricordare</i>	
<i>Studio sul vibrato nel canto di Lina Marinozzi Lattanzi.....</i>	<i>117</i>
Giarmando Antonio Di Marti	
<i>a Gastone Pietrucci voce delle voci.....</i>	<i>125</i>

Stampato nel mese di marzo 2025
presso il Centro Stampa Digitale
del Consiglio Regionale delle Marche

Impaginazione
Marino Marini

Con il patrocinio della Regione Marche, il Comune e l'Assessorato alla Cultura di Jesi, e la Fondazione Pergolesi Spontini, si è tenuto a Jesi, venerdì 8 Giugno 2018, nella prestigiosa sede della Galleria degli Stucchi della Pinacoteca di Palazzo Pianetti il Convegno Nazionale, *Il "pozzo" della memoria* (La ricerca sulla cultura popolare orale marchigiana e il contributo de La Macina alla sua scoperta, conservazione e diffusione).

Convegno che ha voluto rendere omaggio a questo tenace ed inossidabile gruppo ed al suo appassionante, ininterrotto percorso di ricerca e di animazione che lo ha animato in questi suoi... primi, frenetici cinquanta anni di attività.

I relatori del Convegno, presieduto da Allì Caracciolo, sono stati Piero G. Arcangeli, Antonio De Signoribus e la stessa Allì Caracciolo.

Ben quattordici sono state le Comunicazioni con: Gastone Pietrucci, Stefano Campolucci, Carlo Cecchi, Guido Festinese, Samuele Garofoli, Jonathan Giustini, Maria Novella Gobbi, Tiziana Oppizzi e Claudio Piccoli, Laurita Pergolesi, Paola Ricci, Massimo Raffaeli, Stefano Santini, Francesco Scarabocchi, Marino Severini.

Negli Apparati sono previsti tre interventi aggiuntivi di Laura Cavasassi, Giarmando Antonio Di Marti e Paolo Bravi.

Il "pozzo" della memoria, un Convegno su La Macina e sul suo "aedo malinconico e ardente", Gastone Pietrucci, che ha inteso avviare una riflessione attorno ai molteplici significati che ha assunto una storia come quella de La Macina, nei decenni che ne hanno cadenzato il suo glorioso cammino.

QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE



ANNO XXIX - n. 433 marzo 2025
Periodico mensile
reg. Trib. Ancona n. 18/96 del 28/5/1996
Spedizione in abb. post. 70%
Div. Corr. D.C.I. Ancona

ISSN 1721-5269
ISBN 978 88 3280 225 2

Direttore
Dino Latini

Comitato di direzione
Gianluca Pasqui, Maurizio Mangialardi,
Pierpaolo Borroni, Micaela Vitri

Direttore Responsabile
Giancarlo Galeazzi

Comitato per l'editoria
Micaela Vitri, Alberta Ciarmatori, Paola Sturba

Redazione
Piazza Cavour, 23 - Ancona
Tel. 071 22981

Stampa
Centro Stampa Digitale del Consiglio regionale delle Marche

433