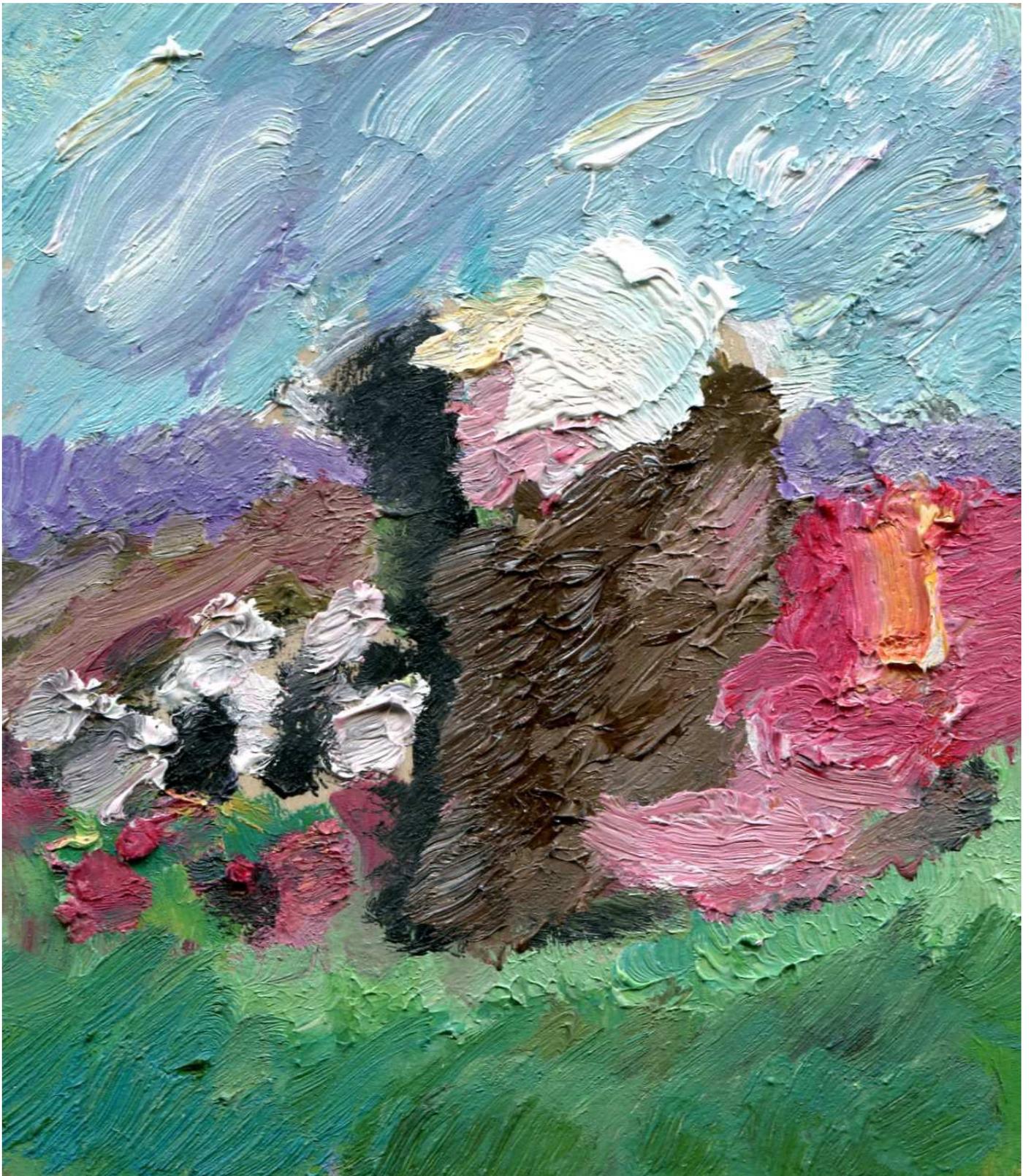


LA PIVA DAL CARNER

opuscolo rudimentale di comunicazione a 361 °



.....sant' Antòni sral acsé ?.....

4 - MONTECCHIO EMILIA - GENNAIO 2014

SOMMARIO

<i>un saluto (la PdC).....</i>	3
TRIBUNA.....	4
BRUNO PIANTA: <i>Gli incontri di Ponte Caffaro – 2013.....</i>	4
PAOLO SIMONAZZI: <i>Ricerca, conservazione, contaminazione, riproposizione.....</i>	6
UGO ZAVANELLA: <i>Provo a raccontare come nacque la ballata del Pinelli, nel mio ricordo.....</i>	8
PIVA	
BRUNO GRULLI: <i>La piva in Val Baganza e dintorni.....</i>	9
PAOLO GALLONI: <i>La piva che tace.....</i>	17
CONTRIBUTI	
ROBERTO TOMBESI: <i>Il ritrovamento di antichi manoscritti cadorini e la nascita Dell’Orchestra Popolare delle Dolomiti.....</i>	21
GIACOMO ROZZI: <i>I Cantor ed Monc hanno cantato a Venezia.....</i>	25
GIANCORRADO BAROZZI: <i>Avvistamenti n.1.....</i>	27
VITTORIO DELSANTE: <i>26 ottobre 2013, Parma dedica una strada ad Ettore Guatelli.....</i>	28
AGGIORNAMENTI & CORREZIONI.....	30
Il Sampèt Party 2014.....	31

COPERTINA

Sant’Antòni sral acsé?

Ha un sapore di antico, il profilo appena leggibile in questo quadretto di recente esecuzione. Al di là della tecnica attualissima, sembra infatti di scorgervi una figura arcaica, un protagonista importante della cultura popolare in quanto patrono degli animali domestici, ed efficace difensore dai pericoli del fuoco, dai demoni, dalle epidemie.

Si tratta di s. Antonio abate, generalmente raffigurato con un saio marrone, nella solitudine della vita eremitica, accompagnato da un maialino o un cinghiale; in età moderna, poi, è raffigurato con gli animali domestici, su cui estende il suo patrocinio.

Il 17 Gennaio, data della sua festa, si pratica la benedizione rituale degli animali. Elemento iconografico connesso al santo è il fuoco, qui richiamato dal brano pittorico sui toni del rosso. Il fuoco, talvolta raffigurato come piccolo falò e in altri casi come caseggiato in fiamme sullo sfondo, fa riferimento al patrocinio, ma anche, più in generale, ai fuochi purificatori di ascendenza pagana, che hanno luogo, tradizionalmente, in questa fase calendariale.

Le pennellate hanno l’andamento del vento, che agita l’abito e l’atmosfera, mentre il fuoco si innalza e allarga la sua base nel verde dei prati (SC).

TRIBUNA (3)

Dopo la sospensione dello scorso Ottobre riparte la **TRIBUNA** con l'intervento di **BRUNO PIANTA**, uno dei fondatori tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta del Gruppo dell'Almanacco Popolare, che tratteggia quanto avvenuto nella "Tre Giorni" di Ponte Caffaro svoltasi nel Dicembre 2013. **PAOLO SIMONAZZI** si addentra nel tema conduttore di questa Tribuna con un occhio particolare al filone della riproposizione mentre **UGO ZAVANELLA**, 3° coautore della ballata del Pinelli, riporta la sua memoria sulle origini della ballata composta nel dicembre 1969. Dopo Barozzi(PdC:1/2013) e Mora (PdC: 2/2013) ed ora quella di Zavarella chissà che anche il 4° coautore ci trasmetta la sua memoria.

GLI INCONTRI A PONTE CAFFARO-2013

di **BRUNO PIANTA**

Ho partecipato, a metà dicembre alla ormai storica "tre giorni" di musica popolare a Ponte Caffaro, frazione del comune di Bagolino, al confine bresciano con la provincia di Trento. Per chi non lo sapesse, Ponte Caffaro sta sul fondo valle, su lago d'Idro, a diversi chilometri dall'agglomerato sede del Comune di Bagolino, inerpicato in montagna, ed è considerata una realtà storica, sociale, culturale, direi antropologica, nettamente differenziata rispetto a quella di Bagolino.

Ma l'elemento che suggerisce immediatamente l'originario identico sentire delle due comunità è la tradizione dei balli di carnevale e del relativo repertorio musicale di "sunade" violinistiche, praticamente identico nelle due comunità. Si dirà che potrebbe trattarsi di un fatto tutto sommato marginale, forse risultato di un banale processo di imitazione; ma la realtà invece è che le due tradizioni si inseriscono, in ambedue le comunità, in un contesto di straordinaria attenzione a tutti i fatti musicali, a tutti i livelli possibili e immaginabili: dai canti locali a Beethoven, dal ballo liscio alla musica barocca, dai canti liturgici sardi al flamenco andaluso, al blues... Insomma, nell'antropologia popolare diffusa sul territorio lombardo noi conosciamo i paesi dei "furbi", per non dire di peggio, come Travagliato e Sant'Angelo Lodigiano, i paesi delle belle ragazze, come Bienno, i paesi dei grandi lavoratori, come Premana, i paesi degli stolti, e qui taccio per carità di patria. Bene, Bagolino e Ponte Caffaro sono i paesi della musica e dei musicisti. E, come ha giustamente tenuto a ricordare Lorenzo Pellizzari nella sua pregevole raccolta di canti della tradizione *Oi che bel felice incontro*, della quale ho avuto l'onore di scrivere la presentazione, questa peculiarità era già nota dal '700...

E' quindi a questo contesto che dobbiamo rifarci per presentare gli incontri musicali di Ponte Caffaro, eroicamente proposti da Gigi Bonomelli e dai suoi collaboratori ogni due anni, con una dedizione e una costanza che non esiterei a definire commoventi. Costante preoccupazione degli organizzatori è di partire dal "locale" senza cadere nel "localistico", aprendosi al mondo e verificando quante più esperienze possibili. Gli incontri si esprimono in una singolare sovrapposizione di kermesse con momenti concertistici serali in teatro, di convegno di studi con interventi scientifici di mattina e pomeriggio, di animazione estemporanea con musiche e canti in piazza e nelle osterie. E, mi sembra doveroso aggiungere, in un contesto organizzativo efficientissimo, con ottime sistemazioni e ottimo cibo. E scusate se è poco! Se la memoria non mi fa scherzi questo è il dodicesimo anno di attività, nel quale si è svolto il sesto incontro, dedicato alla musica di strada.

Gli incontri precedenti sono stati dedicati, rispettivamente al canto, alla musica strumentale e alla didattica, all'esperienza della didattica americana, alle musiche natalizie, al ballo.

Tra gli intervenuti e i presenti ricordo (e sicuramente farò torto a molti che avrò dimenticato e chiedo loro scusa), tra i cantanti e i musicisti Ivan della Mea, Amerigo Vigliermo, Bepi de Marzi, il Canzoniere Greco Salentino, Stefano Valla e Daniele Scurati, Totore Chessa, Renato Morelli, i cantori sardi di Orosei, Martin Carthy, Jay Ungar e Molly Mason, Ernie Hawkins, Beppe Gambetta, Filippo Gambetta, David Holt, Roy Bookbinder, Happy Traum, Barry Mitterhof, Maurizio Padoan, Riccardo Tesi, Dina Staro, Dorado Schmidt, Walter Clerici, i musicisti balcanici e

marocchini presentati da Staiti e i bravi e simpaticissimi danzatori e suonatori del gruppo di Morris Dance dello Shropshire; tra gli studiosi Elena Giusti, Febo Guizzi, Maurizio Agamennone, Nico Staiti, Mauro Balma; tra gli operatori a vario titolo Giancarlo Nostrini di Radio Popolare, Gianpiero Boschero, della Baïo di Sampeyre, l'insegnante di danza Annalisa Scarsellini, una rappresentante della scuola del Testaccio di Roma, il produttore discografico Beppe Greppi. Oh, già: anche il sottoscritto.

Dunque, il tema di quest'anno riguardava la musica che si svolge all'aperto, sulla strada, e le musiche da questa derivate. E' stato sicuramente emozionante scoprire come la dimensione esistenziale della strada, l'"on the road" americano si possa arricchire di nuove prospettive accostando, in modo magari un po' caotico ma sicuramente suggestivo i canti processionali sardi e le musiche carnevalesche di Ivrea, di Sampeyre e di Rocca Grimalda; le musiche delle confraternite marocchine e la tradizione del jazz degli zingari Manouche, le esibizioni estemporanee dei suonatori del carnevale di Ponte Caffaro e le brillanti performances dei Morris Dancers inglesi. A pensarci bene mancavano soltanto le marce militari da parata! Per la verità le musiche dei flauti traversi (i pifferi) di Ivrea, come ha ricordato Febo Guizzi nel suo intervento, sono a tutti gli effetti delle marce militari, confluite in quel rituale particolarmente complesso che è il carnevale eporediese. Ho personalmente apprezzato, ma con qualche difficoltà, gli accostamenti fra il Carnevale di Ivrea e quello degli immigrati boliviani in Italia: ma sono stato rassicurato dalle conclusioni dello studioso, che ci ha spiegato che ambedue i rituali hanno, tra l'altro, una importante funzione di autoaffermazione. Il che potrebbe anche sembrare ovvio, ma arrivarci con una ampia e puntigliosa documentazione etnografica è comunque impresa lodevole. E visto che siamo in tema carnevalesco ricordo anche la puntuale descrizione etnografica del rituale della Baïo di Sampeyre tenuta da Gianpiero Boschero, avvocato nonché appassionato occitanista, che ci ha voluto giustamente ricordare che il potenziale comunicativo delle musiche e dei balli della Baïo si esprime compiutamente soltanto all'interno del rituale. Il che mi sembra sottintendere che forse, quando vengono esportate fuori dal loro originario contesto, non sempre le esecuzioni di quelle musiche rendono giustizia al loro valore originario. Molto interessante anche la narrazione della "ricreazione" del carnevale di Rocca Grimalda e dei relativi problemi musicali tenuta da Filippo Gambetta, che si è esibito in alcune brillanti dimostrazioni di interpretazione organettistica delle vecchie musiche carnevalesche.

Purtroppo per ragioni di (scarsa) resistenza fisica mi sono perso gli interventi di Nico Staiti sulle musiche delle confraternite marocchine e di Maurizio Padoan, sull'interpretazione violinistica nel recupero delle musiche di tradizione. E così forse non sono riuscito ad apprezzare nel loro pieno valore le performances concertistiche serali dei due gruppi marocchini presentati da Staiti; e mi sono inoltre molto vergognato per non rispondere alle simpatiche sollecitazioni che i due gruppi rivolgevano al pubblico per invitarlo ad intervenire antifonariamente nelle loro esibizioni. Ma ho un invincibile tabù che mi impedisce di cantare qualsiasi cosa se non capisco cosa dice. Sempre per motivi di resistenza fisica mi sono perso il concerto del gruppo sardo di canti sacri processionali, che però sono riuscito a sentire sia durante l'intervento del mio amico Renato Morelli, che recentemente sembra avere sviluppato una vera e propria passione per la musica liturgica, sia nella S. Messa di domenica mattina. Straordinari! E lo dice uno che non ha mai avuto un grande feeling con la musica religiosa. Anzi, che in genere ci si annoia mortalmente, con l'eccezione del gospel afroamericano e del repertorio battista del sud degli States.

Sintetico, chiaro ed esauriente l'intervento del musicista Walter Clerici, milanese trapiantato a Copenhagen, sulla musica jazz interpretata dai Manouche, l'etnia rom di area francofona, sulla scia del geniale inventore dello "gypsy swing", il chitarrista Django Reinhardt. E ottima la esibizione concertistica serale di Dorado Schmidt, zingaro belga virtuoso di chitarra e di violino. Ma se proprio dovessi assegnare la palma non dell'eccellenza tecnica, ma della simpatia e della inaspettata sorpresa, la assegnerei quest'anno senz'altro ai ballerini/musicisti di Morris Dance dello Shropshire.

La tradizione delle Morris Dances (a proposito, segnalo la interminabile *querelle* etimologica tra anglofoni, che sostengono che il termine originale è appunto *Morris*, successivamente trasformato in *Moresca*, tipo di balletto rinascimentale, e i francofoni, che sostengono esattamente il contrario. A voi la scelta.) nasce da rituali agricoli di fertilità, ed è oggi portata avanti da gruppi di amatori - l'equivalente dei nostri gruppi folkloristici in costume. Senza averli mai visti né sentiti (tranne una registrazione di Alan Lomax nella leggendaria raccolta Columbia) confesso che nutro un pregiudizio di partenza contro i Morris Dancers, come contro qualunque

cosa assimilabile, anche alla lontana, ai nostri gruppi folkloristici. Bene, mi sono dovuto ricredere. Non mi sarei mai aspettato la *verve*, lo humor, la esplosione vitalistica e la forza comunicativa degli amici dello Shropshire, con i sobri ma eleganti costumi femminili e le clownesche *mise* maschili, con le facce tinte di nero ("ma non c'entra per niente con gli africani... mica siamo razzisti!"), le tute para arlecchinesche, con lunghe frange multicolori, e i cappelli a cilindro corredati di penne di fagiano. Né mi sarei aspettato la grande trovata scenica che se ballano le donne suonano gli uomini, e se ballano gli uomini suonano le donne ("per entrare nel nostro gruppo bisogna saper ballare e suonare!"). Organetti, violini, percussioni, passano di mano in mano in alternanza, ballo dopo ballo, mentre il banjo e il basso tuba restano appannaggio maschile.

Avevo vicino a me Boschero, e dopo la loro brillante esibizione teatrale, quasi all'unisono ci siamo chiesti a vicenda per quale motivo i gruppi folkloristici inglesi erano così bravi, inventivi, vitali, tecnicamente preparati, mentre i nostri... Stendiamo un velo pietoso.

Bene, questo è quanto. Se un appunto posso fare, giusto per farlo, è che a causa della densissima agenda dell'incontro è mancato lo spazio per una adeguata riflessione e discussione sullo stato dell'arte della ricerca e della riproposta artistica della musica popolare. D'altro canto ammetto che i momenti di discussione e di confronto che ci abbiamo avuto in alcuni incontri del passato non si sono rivelati proprio esaltanti; e ora che ci penso, è da un bel po' di tempo che il panorama della musica popolare lascia alquanto a desiderare, per quantità e per qualità, per quanto riguarda spunti di riflessione, occasioni di dibattito, e non parliamo di momenti di analisi e di formulazione di ipotesi di lavoro.

Gli incontri di Ponte Caffaro sono un'occasione. Cerchiamo di usarla.(BP)

RICERCA, CONSERVAZIONE, CONTAMINAZIONE, RIPROPOSIZIONE **di PAOLO SIMONAZZI**

Il panorama attuale della riproposizione e della esecuzione di musica popolare, per quanto riguarda il Nord Italia, è da ritenersi scaduto di qualità rispetto a quello che aveva caratterizzato quel mondo fin verso la fine degli anni Novanta. E' superficiale e poco rispettoso nel rapporto coi portatori originali, non si confronta con la tradizione e guarda molto in direzione del commerciale. C'è stato un evidente cambiamento di impostazione e si è voluta comporre musica pseudo popolare estrapolando come supporto ad essa alcuni flash dalla tradizione.

Anche il rapporto col mondo della **RICERCA** etnomusicologia è mutato. Se fino a circa vent'anni fa il folk revival era strettamente legato ad essa in seguito c'è stata una frattura che ha creato due mondi distinti scarsamente dialoganti tra di loro ed ormai avviati su due strade diverse..

L' influenza della cosiddetta musica celtica, della new age, della world music hanno ulteriormente allontanato lo sguardo dei gruppi musicali e degli operatori del folk dagli informatori originali appiattendolo la qualità e la struttura delle esecuzioni e delle neocomposizioni e portando fuori dal giusto sentiero diverse realtà, specialmente per ciò che riguarda il settore del canto dove ci si è spesso malamente avviati sulla strada della composizione cantautorale.

Naturalmente questo discorso non è generalizzabile a tutti. Ci sono vari modi per giungere ad un corretto approccio col mondo musicale di impostazione popolare.

Forse al Sud, specie nell' area Calabro-Lucana e lontano dalle zone del tormentone della pizzica, c'è stata la **CONSERVAZIONE** di realtà più schiette(una sorta di continuità), in particolare nel mondo della zampogna che risulta una delle migliori realtà etnomusicologiche italiane, e non solo italiane, ma che purtroppo non gode di una divulgazione discografica pari a quella di altri generi.

Quest 'ultimo mondo risulta essere attualmente molto vivace e si muove in una realtà di feste popolari, spettacoli e di diretto rapporto col pubblico.

In merito alla **CONTAMINAZIONE**, visto che tale parola è richiamata nel titolo generale di questa Tribuna, vorrei chiarire che, a mio avviso, l'aspetto negativo si nasconde dietro le idee che guidano la produzione e non nell'utilizzo di strumenti non appartenenti alla tradizione. Per esempio un gruppo storico come gli inglesi Blowzabella, pur utilizzando il basso elettrico, il fagotto ed altro hanno prodotto ottima musica da ballo europea in quanto il progetto guida perseguiva la ricerca di un senso tradizionale profondo. Un altro esempio. Si pensi al gruppo SCARP ed al relativo disco dei primi anni Novanta in cui Paul James accompagna Scottish e Bourrée con trombone, batteria e basso elettrico in uno stile alla Miles Davis e Marcus Miller. Ed ancora l'innovazione apportata al tango da Astor Piazzolla dove la sua musica non è né jazz né musica classica ma il suo modo di concepire il tango per l'uomo contemporaneo. E gli esempi potrebbero continuare.

Come deve essere impostata la **RIPROPOSIZIONE**? Fin dove deve arrivare il rapporto tra la soggettività dell'artista e la base originale fornita dai portatori? Innanzitutto ascoltarli e prendere atto dei loro stili e delle loro impostazioni. Un certo Folk-Revival degli anni '70 si sforzò nell'imitare il più possibile gli informatori. Oggi bisogna cercare la natura delle impostazioni, dello stile della voce e delle musiche dei portatori e da essi ripartire con riproposizioni che rendano possibile il rivivere nel quotidiano di ballate come DONNA LOMBARDA. LA CECILIA, FIORE DI TOMBA e via dicendo. Il tutto segnato da una ripresa del rigore filologico. Credo infine che il corpus delle ballate epico-liriche della raccolta di Costantino Nigra sia un canone, una sorta di rito reinterpretabile e non sostituibile con testi composti ex novo. Viceversa per la musica strumentale e da ballo si devono comporre nuovi brani: si vedano i lavori discografici di Frederic Paris, della Chavannée, di Philippe Prieur, di Jean Blanchard, di Eric Montbel e degli ultimi decenni di riproposta folk proveniente dal Centro-Sud della Francia.

La cosa più importante diventa dunque il senso profondo che spingeva l'esecutore tradizionale a fare musica. Ecco perché se da un lato non mi formalizzo sulla introduzione di strumenti spuri dall'altro, specie nelle nuove produzioni, sono molto attento al perseguimento di quel senso profondo la cui assenza relega ogni produzione nel limbo della mediocrità(PS).



17 gennaio 2014: MASSIMO CIALFI(trombone), PAOLO SIMONAZZI(ghironda), EMANUELE REVERBERI(chabrette) e FABIO TRICOMI (violino) provano per la prima volta insieme

PROVO A RACCONTARE COME NACQUE LA BALLATA DEL PINELLI, NEL MIO RICORDO

di UGO ZAVANELLA

Premessa La mattina dopo l'esplosione della bomba alla Banca dell'Agricoltura, a Milano, il 12 dicembre, i Carabinieri convocarono me ed altri compagni, solo anarchici, in caserma dove fummo interrogati per sapere dove eravamo stati il giorno precedente, in particolare all'ora della esplosione, e se per caso avevamo qualche notizia in merito. Un interrogatorio molto blando, di routine, penso che anche chi ci interrogava fosse lui stesso convinto della nostra totale estraneità ai fatti.

Nei giorni seguenti in ogni caso, notavo che i mezzi di stampa e la televisione fornivano notizie a senso unico: si indagava unicamente sugli ambienti anarchici.

Il culmine venne toccato al momento dell'arresto di Valpreda: Enzo Tortora, allora cronista "d'assalto" del quotidiano La Nazione, titolò in prima pagina «*Il mostro Valpreda, messo alle strette dagli inquirenti, si rotola per terra nella cella, schiumando bava e sangue*» (sappiamo poi tutti come finì).

Anche a Mantova, girando per la città, venivamo additati come vicini ai colpevoli, forse anche conniventi: alcuni compagni di Lotta Continua ci apostrofarono: "cosa avete fatto, voi anarchici, siete dei matti".

Il clima era di caccia alle streghe e le streghe erano anarchiche.

Ci mettemmo in contatto con i compagni milanesi di Ponte della Ghisolfa, e da loro ricevemmo complete assicurazioni della assoluta estraneità ai fatti di tutti i compagni anarchici.

Decidemmo, come gruppo anarchico mantovano, di tentare iniziative di controinformazione: volantini di totale estraneità ai fatti attribuiti incollati sui muri della città, da tzebao in giro, etc.

La nascita della ballata: Eravamo stati a Milano ai funerali del Pinelli, non ricordo esattamente i presenti, ma di certo io, l'anziano compagno anarchico Aldo Turcato (che per altro guidava l'auto) la Paola e la Giagia, credo Flavio e forse Corrado.

Le compagne avevano portato con loro due bandiere nere con al centro una A cerchiata rossa. Una di queste fu stesa sulla bara del Pinelli, e interrata con il feretro.

Dalla partenza del corteo funebre al cimitero monumentale c'erano circa 2000 persone, solo bandiere nere, e tanta, tantissima polizia. Si cantava l'internazionale e "addio lugano bella".

Non c'erano bandiere rosse, o almeno io non le ho assolutamente notate.

Tornati a casa, dopo cena, ci trovammo alla sede del Circolo Anarchico "Gaetano Bresci", vicini alla questura di Mantova. C'erano Corrado, Flavio, Dado Mora ed io.

Flavio aveva una chitarra e decidemmo, come altra forma di controinformazione, di scrivere una canzone, per raccontare, a modo nostro, i fatti. Dopo alcune prove scegliemmo, come base musicale, l'aria del Feroce Monarchico Bava, vecchia canzone anarchica.

Le parole vennero di getto e nel giro di un paio d'ore la Ballata fu completata.

Alcune annotazioni finali, per me importanti, poiché la ballata fu poi, col tempo, cambiata, reinterpretata, talvolta distorta.

Le parole originali della Ballata ed il loro significato:

- 1) "quella sera a Milano era caldo, ma che caldo, che caldo faceva": volevamo evidenziare le tante falsità di tutto il racconto degli inquirenti: era Dicembre, era sera, faceva freddo: la finestra della questura non era aperta per il caldo, come veniva detto;
- 2) "stiamo attenti indiziato Pinelli": voleva evidenziare che non c'era quel rapporto amichevole che, secondo gli inquirenti legava Pinelli a Calabresi (almeno durante l'interrogatorio);
- 3) "e l'autore del vile misfatto tra i padroni dovete cercar": Pinelli non ha detto: "è la fine dell'anarchia", ma ha indicato i veri mandanti (già allora);
- 4) "c'è una bara e tremila compagni, stringevamo le nere bandiere": al funerale non c'erano che anarchici, non c'erano rosse bandiere.

(UZ)

LA PIVA IN VAL BAGANZA E DINTORNI (1)

di **BRUNO GRULLI**

Dal territorio appenninico della **Val Baganza**, interessato dai comuni di Berceto, Calestano, Terenzo e Fornovo la piva è scomparsa alla vigilia della 2^a guerra mondiale. Inseriamo in questa ricerca anche altre frazioni dei citati comuni e la valletta del torrente **Manubiola** digradanti verso il fiume Taro. In loco è tuttora viva una memoria dello strumento che ha consentito di ricostruire un lungo elenco di suoi esecutori ed una altrettanta lunga serie di informazioni su di esso. Alcune pive sono giunte fino a noi e si inquadrano nel modello generale diffuso nelle province di Parma e Piacenza (2).

Berceto fu il centro di maggior rilievo e qualcuno si è spinto a vederlo come un luogo in cui le pive si costruivano (3); sappiamo però che non esiste traccia di suoi fabbricanti. A Berceto probabilmente le pive le riparavano e di certo vi facevano le ance doppie: alcuni suonatori che non sapevano costruirsele andavano a Berceto per acquistarle (4).

Di **Roccaprebalza** era Luigi Calzi, detto "**Vigion (o Bigion) dala Piva**", che da Sant'Antonio (17 gennaio) fino a Carnevale, seduto su un tavolo della trattoria Agnetti di Berceto, suonava la piva per tutti quelli che volevano ballare; attivo tra inizio Novecento e fine anni '30 era considerato molto bravo e veniva richiesto nelle frazioni limitrofe per le feste da ballo; celebre era la sua Marcia degli Sposi che suonava nei cortei nuziali (5); la sua piva finì come trastullo tra le mani di un nipotino che la distrusse(6-7).

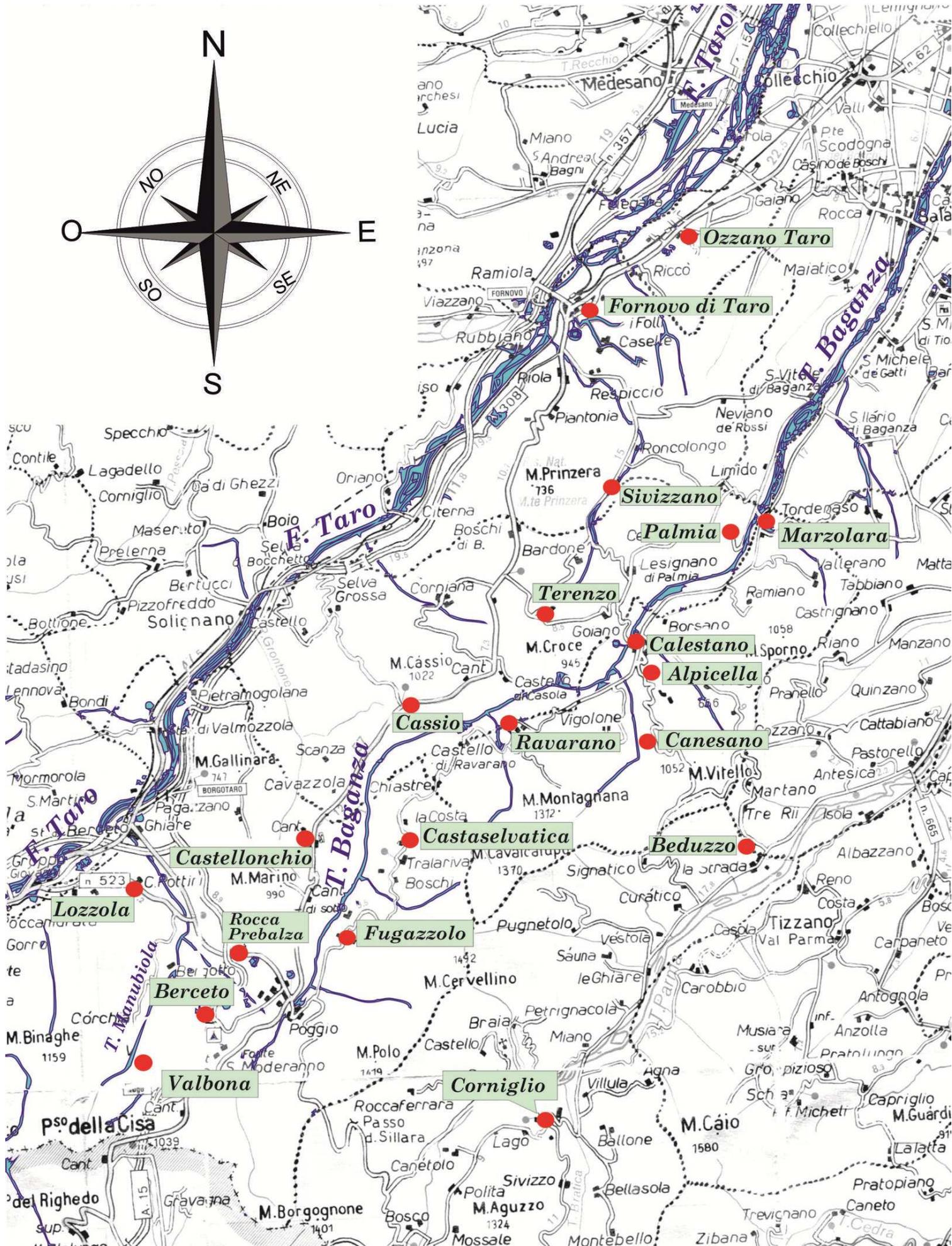
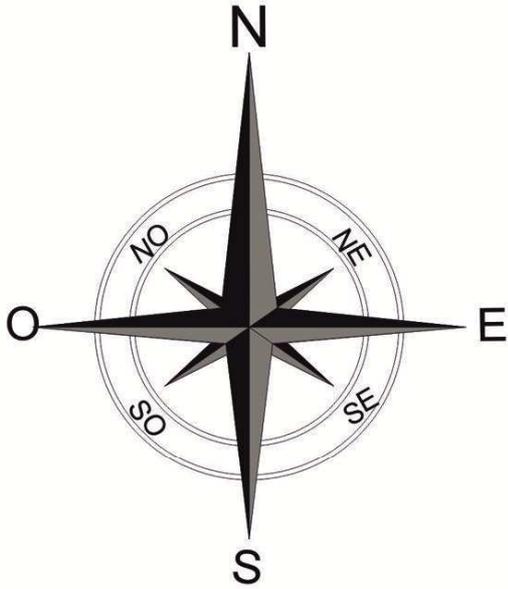
A Roccaprebalza e **Lozzola**, tra le due guerre, i ragazzi al seguito di suonatori di piva si recavano, nell'ultimo giorno di Carnevale, cantando e suonando di casa in casa dove ricevevano doni e gradevole accoglienza.

A Berceto era vivo il ricordo di un suonatore del paese detto **Giovanéin** al quale i ragazzi del paese gridavano "Giovanéin....sonem la piva"(3). Anche a **Farlòch Sufia** (Luigi Becchetti - circa 1863-1947) si diceva "sonem la piva" ma qui vi sono due versioni: c'è chi afferma che costui, ancora negli anni Venti, suonasse la piva (3), per contro c'è chi dice che Farlòch non la suonasse ma che con l'organo in chiesa eseguisse la Piva, la danza saltellata di antiche origini che prende il nome dall'omonimo strumento. Becchetti, che era un calzolaio, suonava pure la grancassa nella banda del paese(8). La confusione deriva dal doppio significato della parola **Piva**: d'ora in poi useremo la **P maiuscola** per il ballo e la **p minuscola** per la cornamusa.

Angelo Consigli(1922-2009) ricordava il nonno materno Giovanni Bonelli di Berceto, morto alla fine degli anni Venti, che suonava la piva e con essa faceva polka, mazurka e Piva. Bonelli chiamava "sceléta" la canna del canto e vi aveva applicato un anello d'argento per ripararla da una crepa; Bonelli diceva sempre di stare molto attento alle ance, erano fragili ed era difficile procurarsene (appare dunque una condizione di difficoltà nel loro reperimento e quindi di difficoltà di fabbricazione già all'inizio del Novecento). E' possibile che si tratti del Giovanéin sopraccitato. Secondo Consigli per i suonatori di piva c'era molta considerazione.

Angelo fu un suonatore di fisarmonica e sapeva suonare una Piva(9). Probabilmente si trattava della **Piva del Luma**, della quale esiste una registrazione inedita, che prima di lui suonava Giovanni Consigli, detto appunto Luma o Luméta; costui, un uomo molto alto vissuto circa tra il 1870 ed il 1952, conosceva solo quella danza che eseguiva continuamente da cui il detto "cambia Luma". E' possibile che quella fosse anche la Piva di Bonelli (5-9).

Di suonatori di piva nel Bercetano ne erano segnalati negli anni '20 anche a Lòzzola, a **Castellonchio** ed a **Valbona** (10); oggi pare che nemmeno i più vecchi li ricordino.



LA VAL BAGANZA

(grafica di FERDINANDO GATTI)

A **Casaselvatica** la piva veniva usata, nella prima domenica di maggio, per "cantar maggio" davanti le porte delle case (11). In questo paese c'era **Giovanni Stefani** detto Svanon(1861 – 1945 circa) che andava a suonare fino a Berceto, a **Fugazzolo**, a Ravarano. Rosa Abelli (classe 1914), già postina di Casaselvatica, ben ricordava i balli fatti in paese con la piva di Svanon fin verso il 1940 ai quali spesso partecipò ella stessa; ricorda quando il suonatore batteva il piede sul pavimento di legno e batteva tanto forte che una volta le assi si ruppero e Svanon sprofondò sotto (12). I balli che faceva Giovanni Stefani erano quelli della sedia, Piva, valzer, galop ma suonava anche in chiesa(13).

In comune di Calestano, a **Ravarano**, c'era la famiglia Dalcielo, detta dei "**Pivai**", che poi si trasferì a Rimagna(Monchio delle Corti) in Val Cedra (14-15); sempre a Ravarano suonava la piva **Cavagni Daniele** morto circa nel 1915; a **Canesano** ricordavano **Pivaia** (16): un suonatore di piva che proveniva da Beduzzo ma nella vicina Mossale di Beduzzo c'era Ciocchia ed è possibile che si trattasse della stessa persona mediata da allusioni onomatopeiche.

Ad **Alpicella**, sempre di Calestano, c'era il suonatore di piva **Ghillani**, morto nel 1929, che faceva il mezzadro ed era soprannominato al **Pivèr dl'Alpsèla** (16-17).

Un suonatore era forse a **Marzolarà** (18). A **Terenzo** è invece testimoniato **Sartori Ferdinando** (circa 1878-1938): "...suonava seduto sulla soglia di casa...sotto un bersò di uva fragola...era cieco....suonava sempre le stesse cose lente sul tipo: piva piva l'oli d'uliva....non faceva i balli....non era sposato ..abitava da solo....ma forse non era cieco dalla nascita... Ferdinando non andò mai via da Terenzo... non si sa che mestieri avesse fatto....da chi ebbe la piva...da chi imparò a suonarla....morì in manicomio a Colorno..."(19-20). Un anziano di Terenzo nel 1981 affermò invece che Ferdinando era emigrato in America(21). I pronipoti Sartori Emilio e Luciana, che abitano nella casa attigua a quella che fu di Ferdinando, conservano i bordoni della sua piva muniti di attacchi e di ance semplici; il minore è completo, il maggiore manca del segmento intermedio. Giacevano in una scansia a muro e vennero ritrovati all' inizio degli anni '80, poco prima della visita di Roberto Leydi.



Le ance semplici montate sui bordoni della piva Sartori (foto bg)



*I pezzi residui della piva Sartori: a sinistra due segmenti del bordone maggiore; in alto a destra i due segmenti del bordone minore; in basso a destra gli attacchi dei bordoni.
(fotografie di Ferdinando Gatti tratte da: La P.d.C. n.74/2012)*

La piva appartenuta a Ferdinando è praticamente identica nello stile a quelle di Iattoni (22) e di Blan(23-24) al punto da lasciar supporre che la mano ignota, o la scuola, che le ha tornite è per tutte tre la medesima. **Roberto Leydi** passò da Terenzo all'inizio degli anni 80, sapeva della piva di Sartori e già allora mancava il chanter. Nonostante le recenti ricerche presso la famiglia degli ultimi abitanti della casa di Ferdinando, ora residenti a Calestano, i pezzi mancanti non sono stati ritrovati (25).

In comune di Terenzo, fino a trent'anni fa, era ricordato il suonatore di piva **Antonio detto "al Camerer"**, faceva il conciatore di canapa, è morto prima del 1940(21); oggi nessuno lo ricorda. Un suonatore era a **Cassio** negli anni Venti e non è escluso che fosse "al Camerer" (26).

A **Palmia** i componenti della famiglia **Dàrdani** sono ancora chiamati "i fiò dal pivé" in quanto un loro antenato suonava la piva ma i Dàrdani affermano di non avere mai visto delle pive in casa (18-27).

A **Sivizzano** (Fornovo) c'erano infine i **Porta detti "i Piva"**. Il più vecchio dell'attuale clan racconta: "...di aver visto suonar la piva da Dante Porta, o forse da suo padre, morto negli anni '60.... subito dopo la guerra suonava i balli nelle feste... il liscio e la Piva ballo....dei Porta si diceva: al Piva al sonèva e Sisòn al balèva.....Primo era un altro molto più vecchio"(28). I discendenti dei Porta descrivono le ascendenze familiari dei "Piva": "... Primo (1901-1981), che non suonava la piva, suonava un fiato nella banda di Noceto. Il padre di Primo era Cesare (1854-1936) detto Sison che a sua volta era figlio del Piva, vissuto quindi circa tra il 1830 e la Grande Guerra; forse si chiamava Primo anche il nonno, come sembra accennare Roberto Leydi ancora fresco del colloquio con Primo nipote(26). E' riferito a quei due il detto: al Piva al soneva Sisòn al baleva, in quanto il figlio Cesare ballava al suono della piva del padre del quale non conosciamo il nome con certezza. Anche Sison suonava la piva e forse anche il padre di Dante....."(29).



Fig.: 4 - La canna del canto facente parte della piva dei Porta di Sivizzano

Il quadro andrebbe approfondito negli **archivi anagrafici** del comune di Terenzo ma è chiaro che nella famiglia Porta ci sono stati più suonatori di piva da cui il soprannome "i Piva".

La piva dei "Piva" venne bruciata in quanto "ingombrante" tranne la canna del canto, conservata da Donato Porta, che come stile è simile a quella di Lorenzo Ferrari

depositata al museo Guatelli di Ozzano. Continuando la tradizione di famiglia anche Donato suona la tromba e ci intona un **brano che suonava il Piva** tramandato dal nonno Primo. Il brano è prezioso perché rivela un raro pezzo per piva; riportiamo la trascrizione di Paolo Simonazzi tratta dalla registrazione eseguita dal medesimo il 4 dicembre 2010 a Medesano.

LA SONATA PER PIVA DEI PORTA

Donato Porta



Fig.:5-Registrazione di Paolo Simonazzi del 4 dicembre 2010 su esecuzione, a Medesano, di Donato Porta. Trascrizione di Paolo Simonazzi.

Donato afferma che il motivo veniva anche **eseguito dal nonno Primo sull'organo della chiesa** nella notte di Natale (30). Secondo altre testimonianze raccolte a Terenzo Primo Porta di Sivizzano avrebbe anch'egli suonato la piva, di lui si diceva "Piva piva l'oli d'oliva... gnaca gnaca l'oli ca taca" (18); non l'hanno mai visto suonare ma resta il lecito dubbio che Primo, che sicuramente conosceva Ferdinando Sartori, soffiasse di tanto in tanto, oltre che nella tromba, anche nella piva dell'anonimo nonno dal quale aveva appreso il brano sopra riportato. **Nonostante i dubbi lo annoveriamo, assieme al padre di Dante ed a Cesare, nell'elenco che segue.** Di Primo si dispone di una fotografia in divisa della banda, di proprietà del nipote Donato, scattata negli anni Venti. Anche in questo caso c'è la conferma della continuità familiare dell'uso di strumenti a fiato che si è aggiornato nei decenni.



Fig.:6 - Primo Porta nella banda di Noceto - anni Venti

In Val Baganza furono dunque attivi, prima della 2^a guerra mondiale, diversi suonatori di piva ma non sappiamo quali rapporti vi fossero tra di loro. In prevalenza contadini, piccoli artigiani, boscaioli ognuno aveva un suo territorio corrispondente ai dintorni del proprio paese ed alle frazioni vicine. **I migliori venivano pagati bene**, quelli mediocri venivano ricompensati con beni alimentari(10). Era una buona integrazione dei loro redditi o delle fonti di sostentamento.

Qualcuno veniva da "fuori", per esempio a Berceto veniva uno da Corniglio(31), forse Ciocchia che come sappiamo andava a comperare le ance a Berceto(4-22). I Porta si spinsero anche verso valle e forse vennero visti ad Ozzano (30) ma non si sa chi e quando. **Altri arrivarono in pianura e nelle città sulla via Emilia** (18). Con la piva suonarono per ruoli civili e religiosi, in chiesa per Natale, ma la principale attività fu suonare nelle feste da ballo, nelle sagre, per Carnevale, nei matrimoni come avvenne in tutto l' areale della piva, cioè la fascia appenninica dell'ex ducato di Parma, prima che la più versatile fisarmonica la accantonasse. A Berceto, negli anni '30, la **piva**, molto probabilmente Giovanéin, **venne vista suonare con la fisarmonica** (3), forse per tentare di sopravvivere, ma la sua battaglia storica con questo strumento era ormai persa.

Sui repertori della piva è in corso una ricerca che troverà spazio in future pubblicazioni.

Dalla bibliografia generale e da altre informazioni raccolte abbozziamo un elenco dei suonatori di piva presenti, tra Otto-Novecento, nell'area della valle del Baganza e del Manubiola. Abbiamo contato 23 suonatori ma nell'intera area tra Trebbia ed Enza ne abbiamo contati quasi 100. L'elenco che segue è ordinato secondo la numerazione di cui all'elenco dell'anagrafe aggiornata (32); i dubbi sono segnalati. Non contiamo quei suonatori di piva provenienti dallo Zerasco (MS) che fino agli anni Sessanta (?) scollinavano dai passi del Cirone e di Montelungo, percorrevano la Val Baganza e si recavano a Parma per vendere caciotte e per chiedere l' elemosina(18-24).

50) uno a LOZZOLA di Berceto

53) FERDINANDO SARTORI di Terenzo (circa 1878 – 1938)

54) LUIGI CALZI, detto Bigion da la Piva, di Roccaprebalza (morto fine anni '30)

55) DANIELE CAVAGNI di Ravarano(morto circa nel 1915)

56) ANTONIO detto " AL CAMERER" di Terenzo

57) PORTA (forse Primo) detto IL PIVA di Sivizzano (circa 1830 – 1915)

58) CESARE PORTA detto " SISON" (1854-1936)

59) DANTE PORTA, attivo nella prima metà del Novecento

59 bis) forse il padre di Dante PORTA (29)

60) forse PRIMO PORTA (1901- 1981)

61) il PIVA della famiglia DARDANI di Palmia, attivo inizio Novecento

62) uno a Cassio attivo inizio Novecento

63) forse uno vicino a Roccaprebalza che potrebbe essere Bigion

64) uno a VALBONA di Berceto

65) GHILLANI di Alpicella(Calestano), morto nel 1929

66) GIOVANNI BONELLI di Berceto (morto fine anni Venti)

67) forse LUIGI BECCHETTI detto Gej o Farloch Sufia di Berceto(circa 1863-1947),
(forse suonò la piva solo in gioventù)

68) GIOVANNI STEFANI detto SVANON di Casaselvatica (circa 1865-1945)

69) GIOVANEIN di Berceto (potrebbe essere il n.66 Giovanni Bonelli)

70) forse PIVAIA di Canesano

71) forse uno a Marzolarà

72) almeno uno dei PIVAI di Ravarano

73) uno a Castellonchio

NOTE

- 1) Questo lavoro è prevalentemente tratto da: LA PIVA IN VAL BAGANZA a cura di Bruno Grulli(bg) in collaborazione con Paolo Simonazzi ed apparso in: Per la Valbaganza 2012; è stato integrato con appunti inediti.
- 2) AA.VV.: LE DICHIOTTO PIVE EMILIANE SUPERSTITI, in: la Piva dal Carner n.74/2012 (supplemento di "MONTECCHIO")
- 3) Testimonianze di Gino Cavazzini(1921-1992) raccolte da Riccardo Bertani nel luglio 1982 e pubblicate in:La Piva a Berceto e dintorni:La P.d.C.:24/1985
- 4) bg,La piva: la cornamuse du nord de l'Italie. In:Modal n.5/19841.
- 5) Marcello Conati,Strumenti e balli tradizionali dell'Appennino Parmigiano,in:Bologna incontri n.2/1977.
- 6) Colloquio telefonico con Maria,pronipote di Luigi Calzi del settembre 2010
- 7) Mauro Manicardi, Silvia Battistini: Alla traditora, Tandarandan 2008
- 8) Testimonianze di Lanfranchi Antonio(classe 1932) e Becchetti Gianni (classe 1930) di Berceto raccolte il 26 febbraio 2012
- 9) Testimonianze di Angelo Consigli (Berceto 1922 - 2009) raccolte da Paolo Simonazzi il 4.5.2003 a Berceto
- 10) Testimonianze di un ultraottantacinquenne raccolte nel 1982 a Berceto
- 11)D.E.Mazzoli, il canto di Maggio a Casaselvatica.In:La giovane montagna,15.5.19430
- 12)Testimonianze di Rosa Abelli (classe 1914) di Casaselvatica ,
- 13) Testimonianza di Capra Costante (classe 1910)raccolta il 10.10.1982
- 14)Appunti sulla presenza della piva dal carner in provincia di Reggio Emilia,Strenna Artigianelli,1987
- 15)AA.VV: LA PIVA NELLE VALLI DEI CAVALIERI E NELLE CORTI DI MONCHIO, in La PdC n3/2012
- 16)Testimonianza di Antonio Abelli di Calestano(classe 1906) e di Luigi Venusti (classe 1921) raccolte nel 1984
- 17)Pietro Ghillani di Calestano (classe 1920) il 18.3.2011 conferma che ad Alpicella c'era un suonatore di piva ma non ne ricorda il nome e l'età
- 18) Testimonianze raccolte a Sivizzano e Terenzo il 17 agosto 2010,
- 19) Testimonianze di Graziella Rota Bovaia(classe 1922) Colombo Alfieri (classe 1934) Emilio e Luciana Sartori raccolte a Terenzo il 17.8.2010
- 20) Enzo Bovaia: Terenzo,l'ultimo suonatore di piva; in: per la val Baganza 2011,
- 21) Note varie sulla piva, in:La P.d.C.: 17/1982
- 22) bg,Uno strumento dimenticato: la piva dal carner, il Cantastorie n.30/1980
- 23)La piva di Blan,in:La P.d.C. n.14/1981
- 24) bg,La piva di Montecchio, in:Montecc 2013
- 25) Testimonianza di un ottantenne di Cassio del 15 ottobre 2011
- 26) Bruno Grulli,Paolo Simonazzi: Ritornare sulle orme di Roberto Leydi 30 anni dopo; In: La P.d.C. n.71/2011. Il 17 agosto 2010, sulla base di un vecchio appunto accantonato, venne condotta una ricognizione nella zona collinare dell' Appennino Parmense compresa tra Sivizzano, Terenzo e Selva del Bocchetto. L'appunto è del 1981 e nacque da una telefonata con Roberto Leydi. I risultati della ricognizione portarono alla "riscoperta" di ben 4 esemplari di piva annotati coi numeri 13.14.15.16 nella catalogazione pubblicata sulla pdc 74/2012
- 27) Informazioni della famiglia Dardani del settembre 2010,
- 28) Testimonianza di Savino Porta(classe 1920) del 17 agosto 2010,
- 29) Informazioni varie di Giuseppe, Donato e Donatella Porta fornite dal 2010 al 2012
- 30) Valter Biella e Riccardo Gandolfi:Tra Val Baganza e Val Taro continua il viaggio attorno alla piva, in:Per la Val Baganza 2012
- 31) Testimonianza di una ultranovantenne di Berceto raccolta nel febbraio del 2012
- 32) bg:ANAGRAFE PROVVISORIA DEI SUONATORI DI PIVA EMILIANA, in La PdC n.1/2013 successivi aggiornamenti

LA PIVA CHE TACE

alcuni significati della cornamusa nell'arte medievale

di PAOLO GALLONI

Una delle convinzioni nuove e più salde che ho maturato negli ultimi anni – dedicati tra l'altro a una ricerca volta a valorizzare le opportunità offerte da una collaborazione interdisciplinare tra scienze storiche e cognitive (culminate nel volume *La memoria e la voce*, Roma, 2013) – riguarda il fatto che la nostra conoscenza del passato dovrebbe includere una maggiore attenzione alla dimensione acustica. Ci sono varie ragioni per ritenere che essa avesse un ruolo assai più importante di quello che la nostra rappresentazione/comprendimento del passato riconosce. La prima è l'importanza della percezione acustica per noi: basti pensare al valore che attribuiamo alla musica. È da ciò che *sentiamo* oggi che dobbiamo partire se vogliamo comprendere meglio i nostri predecessori. Nel contempo è fondamentale evitare di proiettare semplicemente verso il passato le nostre categorie concettuali.

Il fatto che le esperienze sonore di uomini e donne del passato siano inevitabilmente perdute, non ci autorizza a non tenere conto della loro centralità. Dopotutto, i nostri predecessori, in modo non dissimile da noi, vivevano in un mondo ricco di stimoli sonori intelligenti, ovvero portatori di specifici significati culturali ed emozionali. Ci sono anzi buone ragioni per ritenere che l'universo acustico del passato fosse perfino più ricco del nostro. Penso, ad esempio, all'evidenza che la capacità di interpretare i suoni doveva essere assai più sviluppata in un mondo come quello medievale, al quale mi riferirò, in cui il paesaggio era caratterizzato dall'abbondanza di aree forestali: nella selva, non necessariamente oscura, la vegetazione limita le possibilità dello sguardo e letteralmente impone di non affidarsi solo allo sguardo, ma di comprendere ciò che avviene "ascoltando intorno". L'ecologia forestale determina sugli umani che la frequentano con familiarità fondamentali ricadute cognitive: rispetto alla visione, che tende a stimolare maggiormente l'astrazione,

l'esperienza dell'ascolto è più intima, concreta e tattile.

Il mio punto di partenza è che molte opere d'arte medievali siano da considerare a tutte gli effetti immagini sonore, vale a dire manufatti che comunicano il loro significato anche attraverso i suoni impliciti che contengono. Se vogliamo sperare di comprendere meglio il senso di tali immagini – intendendo non il significato che potrebbero avere per noi, ma quello che avevano per uomini e donne del passato – esso va portato alla luce, va fatto *detonare* in modo che possa essere anche ascoltato. L'esempio di riflessione sui significati veicolati dai suoni nelle immagini che intendo proporre prende le mosse proprio dal ruolo iconografico e dalle risonanze sonore della cornamusa in alcune figurazioni medievali.

Nell'iconografia, a partire almeno dal secolo XIV, la cornamusa è spesso associata al mondo rurale, e in particolare ai pastori, tanto da costituirsi quasi come un loro emblema. Le motivazioni di base sono di natura realistica, dal momento che essa era effettivamente utilizzata dai ceti più umili. Tale dato, tuttavia, ha generato spontaneamente delle conseguenze sul piano dei significati associati allo strumento che si sono costituiti nel tempo in relazione sia agli esecutori sia al contesto esecutivo sia al suono prodotto dallo strumento. Nel complesso la cornamusa identifica un'umanità poco acculturata e una cultura 'bassa' (le virgolette segnalano che si tratta di una categoria più nostra che medievale) rispetto a quella associata ad altri strumenti a corde e a fiato. Nondimeno questa connotazione non si traduce mai in forme di opposizione rigide, ma si presenta piuttosto come ricca di sfumature. Ad esempio, malgrado gli strumenti degli angeli siano più spesso cordofoni dal suono delicato o in alternativa le trombe, voci bibliche di Dio, si conoscono angeli che suonano la cornamusa, come quello rappresentato in un particolare dalla *Coronazione della Vergine* del pittore trecentesco Barba da Modena (figura 1);



Fig.1. Barba da Modena, *Coronazione della Vergine* (Londra, National Gallery)

nel dipinto vediamo una schiera di angeli musicanti, quasi un'orchestra, tra i quali uno che soffia in una piccola cornamusa. Un angelo che suona la cornamusa è pure raffigurato nei bassorilievi della cattedrale di Exeter, della fine del secolo XIV (figure 2, 3). Le sculture di Exeter



Fig.2. *Angeli musicanti, Cattedrale di Exeter, lato ovest*



Fig. 3. *Angeli musicanti, Cattedrale di Exeter, lato est*

sembrano esporre una sorta di piccola enciclopedia degli strumenti, dunque senza

che ad esse sia sottesa un'implicita angelologia del suono, ma è comunque significativo che la cornamusa vi trovi posto, a dimostrazione che i suoi accenti aspri potevano trovare cittadinanza anche nelle sfere celesti e dunque non erano necessariamente connotate come peculiari dei confini più bassi e meno presidati della cultura umana. L'angelo che imbocca una piva nella *Coronazione* di Barba da Modena è invece collocato in un contesto sacro ben preciso e riconoscibile. Il suono degli strumenti è direttamente associato alle voci celesti, mentre le enormi dimensioni della canna della cornamusa, come a suggerire che il volume di suono prodotto è paragonabile a quello delle trombe che le stanno accanto, testimoniano un'attenzione all'ipotetica emissione degli strumenti raffigurati. Anche se, va detto, in questa prospettiva difficilmente risulterebbe udibile il suono dei cordofoni nella parte bassa del quadro, l'immagine comunque associa la più 'vile' cornamusa a strumenti che la tradizione vuole 'celesti'. Si tratta di una prossimità non troppo frequente, ma utile a inquadrare la complessità delle immagini medievali che, contrariamente a luoghi comuni ancora diffusi, decisamente sfuggono a tentativi di incasellamento, schematismi e semplificazioni – e che certamente non erano la Bibbia degli analfabeti, come ancora si legge in testi anche autorevoli, ma piuttosto uno spazio estetico condiviso da una comunità che includeva tanto i letterati quanto gli illetterati.

Di certo, nell'iconografia la cornamusa è più spesso uno strumento assai terreno. Un esempio forse estremo è il pastore che scopre Ciro di Persia allattato da una lupa in un manoscritto del *De Casibus virorum illustrium* di Giovanni Boccaccio (figura 4). I tratti dell'uomo sono rozzi, grossolani, la sua mano sinistra regge la cornamusa, che lo identifica come pastore, mentre la destra stringe un bastone, che assai di frequente compare come il ben riconoscibile attributo dell'uomo selvaggio. Dunque, l'idea che la miniatura suggerisce è quella di un uomo che vive ai margini della comunità umana sfiorando la dimensione selvaggia; tuttavia, è proprio per questo che il pastore può rivestire il ruolo di salvatore del bambino.



Fig.4. Pastore che scopre Ciro di Persia, (Giovanni Boccaccio, *De Casibus virorum illustrium*)

La contiguità alla selvatichezza, infatti, gli permette di fare da mediatore tra i mondi animale e umano, traghettando il piccolo Ciro da un ambito all'altro. Se questa lettura è corretta, l'immagine della cornamusa entra in un rapporto dialettico con il bastone: da un lato entrambi identificano il pastore, ma dall'altro lo strumento in qualche misura ne mitiga la brutalità e ne ribadisce l'umanità.

Peraltro, una dialettica implicita si attiva anche tra la stessa figura del pastore e la piva che imbraccia. L'esempio più suggestivo è quello che emerge dall'osservazione di dipinti raffiguranti il tema evangelico dell'annuncio ai pastori. Osserviamone alcuni, a partire dal capolavoro di Giotto, dipinto su legno intorno al 1320 (figura 5). Gli uomini ai



Fig.5. Giotto, *Annunciazione ai pastori* (Metropolitan Museum, New York)

quali si rivolgono gli angeli si trovano in alto a sinistra; uno dei due stringe una cornamusa, che di fatto identifica lui e il compagno appunto come pastori. Le mani sono ancora appoggiate sui fori, mentre l'imboccatura è staccata dalle labbra, ma a esse vicina: l'impressione è quella che l'uomo abbia appena smesso di suonare, che si sia interrotto per prestare orecchio all'angelo. Nell'immagine il suono della cornamusa che tace è quindi ancora implicitamente presente come musica che precedeva il silenzio dell'ascolto. Il suono della piva era ben noto a tutti, per questo mi spingo a sostenere che la visione del dipinto poteva attivare una risonanza cognitiva che metteva in relazione esperienza acustiche e concettuali. La cornamusa che improvvisamente tace potenzia il silenzio e l'atmosfera di ascolto attonito della voce degli angeli. La sensazione è ancora più intensa nell'Annuncio raffigurato in un manoscritto realizzato intorno al 1445 nella Francia settentrionale o nelle Fiandre (figura 6).



Fig.6. *Annunciazione ai pastori*, c.1445 (Pierpoint Morgan Library MS M.287, Fol.64v)

Qui il suonatore di piva stacca la bocca dallo strumento e volge lo sguardo verso

l'alto, ma le dita sono ancora in posizione e intorno a lui si sta ancora ballando. È evidente che, di nuovo, il miniatore ha fissato sulla pergamena l'inizio del silenzio. Quello della cornamusa che tace è il modello iconografico più seguito nei dipinti dedicati all'apparizione degli angeli ai pastori; nondimeno, in altre occasioni la scelta poteva essere diversa. Nell'*Annuncio ai pastori* di un manoscritto di fine secolo XV realizzato a Rouen (figura 7) la scena è

simile alla precedente, ma in un certo senso ribaltata: il suonatore sta ancora suonando e soffiando, mentre le altre persone guardano in alto e vedono l'angelo. L'istante immortalato è in questo caso quello che anticipa il silenzio – con il pastore che è l'ultimo ad accorgersi del prodigio.

Il dato uniformante questi dipinti è che il suono della cornamusa del pastore in prima battuta identifica un contesto e una categoria di persone, in seconda preannuncia un silenzio straordinario che è riempito dalla manifestazione del divino e dalla meraviglia. (PG)



Fig.7. *Annunciazione ai pastori*, c.1470 (Pierpoint Morgan Library, MS M.1093, Fol. 57r)

IL RITROVAMENTO DI ANTICHI MANOSCRITTI CADORINI E LA NASCITA DELL'ORCHESTRA POPOLARE DELLE DOLOMITI

di **ROBERTO TOMBESI**

L'origine dell'Orchestra Popolare delle Dolomiti - che lo scorso 28 dicembre ha festeggiato i primi due anni di attività con un applaudito concerto all'auditorium di Romagnano di Trento - deriva da un importante ritrovamento di manoscritti di partiture per danze popolari. Una ricerca sul campo, svolta nella zona del Cadore (Belluno) nell'ambito dei corsi di etnomusicologia da me curati a partire dal 2001 presso il Conservatorio di Padova, che tra le altre cose portò al ritrovamento, in una frazione di San Vito di Cadore, di un manoscritto con oltre cento melodie di danze quasi tutte inedite, alcune delle quali dai nomi decisamente desueti. Dal contatto e dalla successiva frequentazione con il signor Marino De Lotto, artigiano cadorino, musicante e attuale possessore dell'album, nel giro di poco tempo sono emersi altri tre documenti simili, forse meno interessanti del primo dal punto di vista musicale, ma molto significativi in quanto provenienti da famiglie cadorine emigrate in America del Nord tra Ottocento e Novecento.

Si tratta di quaderni scritti in bella calligrafia dai musicisti delle tante orchestre che popolavano la vita dei paesi delle valli dolomitiche tra Veneto, Trentino e Sud Tirolo, ma più in generale dell'area alpina e prealpina del Nord Italia. La particolarità è che queste musiche dopo aver fatto ballare intere generazioni prima della grande migrazione cadorina di fine ottocento, hanno passato l'oceano dentro le valigie degli emigranti e hanno avuto per così dire una seconda vita in America dove hanno contribuito ad allietare le feste delle comunità venete e trentine. Qui inoltre, prima di ritornare in Italia con gli emigranti di ritorno, hanno avuto anche modo di ibridarsi con forme a ballo locali come è testimoniato in particolare da uno dei quattro manoscritti in cui accanto ai repertori cadorini troviamo ballabili dai titoli e dagli andamenti musicali decisamente americani.



Lo foto è del 1895 e ritrae L'orchestra da ballo di san Vito di Cadore. Al violoncello in basso c'è Giovanni Maria De Lotto (detto Nane Vecchio) al quale apparteneva il primo manoscritto ritrovato. La foto proviene dall'archivio dello storico Mario Ferruccio Belli di Cortina ed è pubblicata nel nostro libro citato nell'articolo e nel libro del Belli:Storia di Cortina D'Ampezzo;ed. Dolomiti, Cortina 1982.

Il primo di questi manoscritti ritrovati rappresenta un corposo repertorio inedito di danze (115 melodie), alcune con denominazioni curiose (Concier di testa, Berlingozza, Pia, Bettina, etc.), dove regna sovrano il valzer, accanto a balli di origine molto più antica come la monferrina, la quadriglia, il settepassi, il galop, la villotta, il varsovien, la sottis, la gavotta, la marcia e due danze genericamente definite balletti.

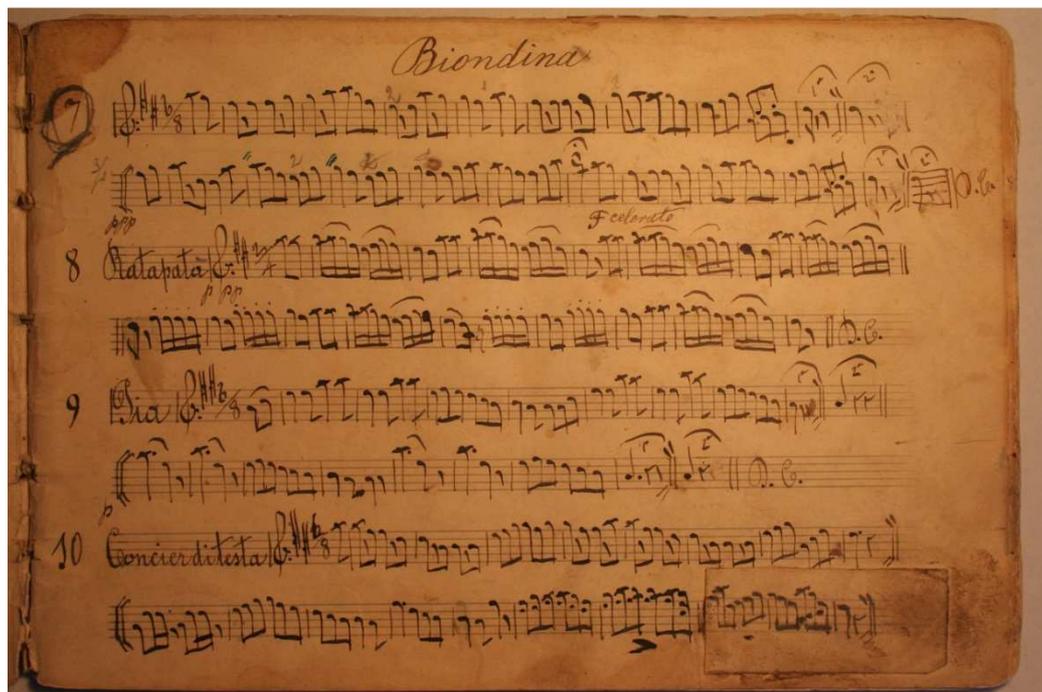
Il manoscritto si presenta come un quaderno pentagrammato di formato oblungo (23 cm x 16 cm) e comprende 20 pagine di carta spessa rilegate con lo spago. Il quaderno risulta prodotto dalla nota ditta Giuseppe Zanibon di Padova, attiva in piazza dei Signori fino ad una ventina di anni fa. La copertina esterna è di cartoncino rigido e su questa è stato scritto in bella calligrafia : BALLABILI ANTICHI PER MANDOLINO O VIOLINO.

Più sotto si leggono le iniziali DLGM che le nostre ricerche hanno verificato essere le iniziali di **De Lotto Giovanni Maria (detto "Nane Vecchio")**, maestro elementare di S.Vito di Cadore e suonatore di vari strumenti (violino, violoncello e ottoni). E' quindi assai probabile che il maestro De Lotto sia l'autore nonché il primo proprietario del manoscritto. Il nostro informatore e attuale proprietario del quaderno Marino De Lotto, ci ha raccontato di averlo ricevuto in dono intorno al 1946 da Vincenzo Menegus Tamburin che lavorava all'albergo Colli di S. Vito, anch'egli suonatore di violino. Sempre secondo la testimonianza di Marino il manoscritto sarebbe stato regalato al Tamburin prima della seconda guerra mondiale da Giuseppe De Lucia, maestro di musica di S.Vito insieme ad altri manoscritti (da noi rintracciati successivamente) che riportano annotazioni legate all'emigrazione cadorina in America. Sulla copertina di uno di questi si legge infatti: Nord America/ Giuseppe De Lucia 211 Parker Av.Clifton/ agosto 24-1911. Questo ci dice che effettivamente Giuseppe De Lucia abbia vissuto a inizio secolo nella cittadina americana di Clifton-New Jersey- (noto punto di riferimento di molti emigrati dell'area dolomitica) contribuendo a tenere in vita le musiche cadorine contenute nei manoscritti, prima del suo rientro in Italia che lo vide animare ancora per diversi anni gli incontri musicali di S. Vito.



Sull' origine e sulla datazione di questi spartiti è difficile al momento avanzare ipotesi plausibili. Certo è che queste musiche erano in gran voga in Cadore a cavallo tra otto e novecento ad opera dalle varie orchestre locali (tra cui quella del maestro "Nane Vecchio" (vedi foto ingrandite soprastanti). Rimane tuttavia una cosa singolare da valutare: se Nane Vecchio all'inizio del 900 già definisce nel frontespizio del quaderno questi ballabili col termine "antichi" è certo che siamo di fronte ad un documento di straordinaria importanza per la nostra regione, che merita ancora il nostro studio e il nostro approfondimento (Da un

appunto contenuto in un angolo di una pagina del manoscritto sappiamo che il maestro "Nane Vecchio" muore il 7-9-1926.)



È proprio su una di queste danze, la Pia, che ci vogliamo soffermare per alcune considerazioni legate alla cornamusa dei nostri territori (spesso qui detta piva o бага) documentata da pittori quali Jacopo Bassano, Cima da Conegliano, Giorgione, Pietro Longhi, dai dizionari dialettali (tipo il Boerio), nonché dalle varie testimonianze orali per quanto incerte e smozzicate che noi e altri ricercatori triveneti abbiamo raccolto (*vedi anche PdC n.23/1984:ndr*). Se ad una prima veloce analisi si pensava ad una danza dedicata a qualche signorina con questo nome (Pia), successivamente l'esecuzione del tema ci faceva riflettere e ci faceva giungere all'ipotesi che il tema potesse avere qualche relazione col nostro amato strumento e che Pia altro non fosse che una contrazione di piva. In particolare la melodia, semplice ma non banale è racchiusa all'interno di un'ottava ma soprattutto la parte B inizia con un incipit classico di quarta discendente tipico di alcune "pive", tra tutte la famosa "Piva, Piva l'olio d'oliva...". Alcuni fraseggi per grado congiunto tipicamente da cornamusa ci autorizzano infine ad ipotizzare che la danza potrebbe avere un forte legame con lo strumento in questione e che non è da escludere che in passato con questo fosse suonata. Le suggestioni per ora si fermano qui in attesa che la prosecuzione delle ricerche porti nuovi elementi, certo è che il brano è uno dei più immediati e cantabili e anche durante i concerti dell'Orchestra è tra quelli che innescano subito il battito delle mani tra il pubblico.

Per un eventuale approfondimento mi permetto di rimandare al volume **"Ballabili antichi per violino o mandolino, un repertorio dalle Dolomiti del primo '900"**, uscito nel giugno 2012 per i tipi dell'editore friulano Nota. Il lavoro, realizzato dal sottoscritto insieme a Francesco Ganassin e Tommaso Luison, è dedicato interamente alla storia di questo ritrovamento e presenta una serie di saggi, le trascrizioni di tutti i brani e in allegato un CD con la riesecuzione di 34 melodie tratte dal manoscritto principale e si presenta come il primo capitolo di un progetto più ampio sulle Dolomiti pensato dall'Associazione Culturale Atelier Calicanto.

Significativi alcuni passaggi della prefazione al volume del prof. Sergio Durante, ordinario di Filologia Musicale all'Università degli studi di Padova: "In questo libro si racconta del ritrovamento di un tesoro. [...] C'è qualcosa di mitico nella vicenda di quel quaderno e dei pochi altri rari documenti simili che, attentamente indagati, ci parlano di un mondo scomparso appena ieri ma che è ancora in qualche modo con noi. [...] La cultura del passato è qualcosa di più di un glorioso cimelio e può riservare, se intelligentemente attualizzata, un

futuro più vivace e affascinante rispetto alla desolante piatezza di troppi prodotti pseudo-culturali.”

Far rivivere questi documenti attraverso la costituzione di un'orchestra composta da musicisti appartenenti a gruppi attivi nell'ambito della musica tradizionale (ma anche di formazione classica) nell'area territoriale delle Dolomiti, è stato il naturale complemento alla ricerca a cui l'Associazione Culturale Atelier Calicanto si è dedicata subito dopo la pubblicazione del libro. Attraverso quindi un processo di condivisione di idee, progetti, obiettivi e metodologie di lavoro, nel giro di circa un anno si è realizzata una rete di musicisti, ricercatori, didatti, liutai che da anni operano nell'ambito della tradizione che si sono ritrovati in questa avventura oltre gli steccati e i localismi. È nata così **l'ORCHESTRA POPOLARE DELLE DOLOMITI**, alla quale aderiscono musicisti dei gruppi: Abies Alba (Trentino), Al Tei (Belluno), Zephyros (Veneto), Bandabrian (Veneto), Calicanto (Veneto), Compagnia del fil de fer (Trentino), Mideando String Quintet (Veneto), Pasui (Alto Adige/Südtirol), Quartetto Neuma (Trentino) e che è composta da armonium, clarinetto, voci, violini, violoncelli, contrabbassi, arpa tirolese, organetto, ocarina, flauto dolce, cornamuse, flauto traverso, ottavino, schwegel, tromba, percussioni, mandolini, banjo, concertina, mandola, mandoloncello, cetra, armonica, chitarre.

La speranza dell'Orchestra è di ridare dignità culturale ed estetica nonché una maggiore visibilità ai repertori di musica e danze dell'area alpina, stimolando l'interesse del pubblico in generale, delle agenzie educative e d'informazione e degli ambiti di ricerca storica e musicale. Tutti i brani strumentali eseguiti dall'Orchestra sono trascrizioni di danze contenute nel citato libro pubblicato da Nota. Le canzoni appartengono al repertorio tradizionale dell'area dolomitica e alpina, e fanno parte dei repertori dei singoli gruppi che costituiscono l'ensemble. La scaletta del **concerto** (*Gavotta / Gavotta Antica / Suite di Valzer / Antica Marcia Gli Sposi / Monferrina n.1 e n.2 / La Pastora / El Pegoraro / Polca / Concier di testa / Pia / Bettina / Villotta / Biondina / Ponte de Priula / Valzer Inglesina / Valzer dall'opera Crispino e la Comare / Berlingozza / Mazurca / Agnoleti a uno a uno / Varsovien / Sottis / Balletto / Guarda la luna / Quadriglia / Ratapatà / Uselin dal bosch / Stelutis Alpinis*) vuole mettere al centro del progetto il documento rinvenuto in Cadore e ridare vita alle musiche in esso contenute, e sottolinea il fatto che la ricchezza dell'ensemble sta nella rete di relazioni e di rapporti che sottende e che rende possibile un progetto simile (R.T.).



I "CANTOR ED MONC" HANNO CANTATO A VENEZIA

di GIACOMO ROZZI

Il giorno sei novembre 2013, la Fondazione Giorgio Cini di Venezia ha organizzato un convegno dal titolo: *Modi esecutivi della tradizione orale e pratiche recenti di aggregazione sociale: recuperi e nuovi contesti* con interventi di esperti e studiosi del settore. Successivamente i tre gruppi invitati hanno eseguito i loro canti e suoni nel teatro della Fondazione Cini sull'isola di San Giorgio.

Durante il convegno il gruppo spontaneo dei "Cantor ed Monc" di Monchio delle Corti è stato presentato nelle sue peculiarità dal M^o Marcello Conati e da Teresa Camellini dell'Istituto Memoria & Durata.

I "Cantor" hanno eseguito due esempi di "Dies irae", alcuni "stornelli" ed alcune strofe della "Pia de' Tolomei". E' seguito l'intervento de' "L'eco dei Cantadori da Fumane" (Fumane - Verona) e poi l'interessantissimo intervento di Paolo Simonazzi ed Emanuele Reverberi di Reggio Emilia. Terminata questa parentesi di studio delle modalità esecutive gli "artisti" si sono spostati nel vicino teatro per il concerto come da programma. Il pubblico presente in sala ha apprezzato i tre gruppi ed ha applaudito calorosamente al termine di ogni esecuzione dei brani canori e musicali. I "Cantor ed Monc", oltre al repertorio dei canti sacri popolari ha eseguito eccezionalmente anche alcuni canti profani della tradizione orale. Per meglio comprendere le caratteristiche dei "Cantor ed Monc" si propone ai lettori la seguente descrizione:

"I Cantor ed Monc"; è da sempre così definito spontaneamente dalla gente del paese uno sparuto gruppo di uomini del comune di Monchio delle Corti (Parma) che si raggruppa in occasione di un funerale o di una sagra paesana per solennizzare una cerimonia religiosa (funebre o altro che sia) proponendo un repertorio di canti sacri in latino e che da secoli la tradizione orale tramanda di generazione in generazione. Ecco perché, pur sembrando dal nome un gruppo organizzato, in questo caso si tratta di una compagine sempre improvvisata e senza nessuna guida che abbia dimestichezza con la musica (nessuno di loro sa leggere il rigo musicale). I Cantor eseguono i canti con l'intonazione "a orecia" ossia ad orecchio, senza l'apporto di diapason o altro strumento. L'esecuzione dei canti è prerogativa di soli uomini ed è molto semplice: c'è sempre uno (ed è solo quello) che fa da "primm" (voce guida) e tutti gli altri si adattano a questo e fanno da "second e da bass" (terza nota sotto e il basso). A fare da "primm" ci si alterna per dare importanza a tutti quelli che lo sanno fare. Questa piccola compagine attualmente è composta anche da persone relativamente giovani che sono orgogliose di continuare la tradizione degli anziani.

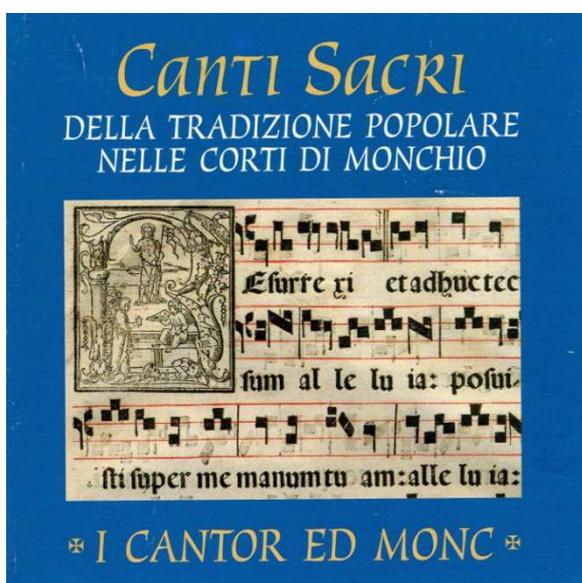
La tenacia e la fulgida memoria di alcuni "Cantor" anziani (molti dei quali non sono più tra di noi) sono stati elementi fondamentali per la riscoperta delle varie melodie che compongono il repertorio che il gruppo attuale è in grado di eseguire così come un tempo si faceva in ogni chiesa del comune di Monchio delle Corti. I "Cantor ed Monc" hanno partecipato ad alcune importanti manifestazioni: sono stati invitati da Roberto Leydi a Milano (Piccola Scala) per una serata dal titolo: "I protagonisti della cultura popolare" nel mese di Aprile 1976; in Sardegna a Castelsardo (SS) nel settembre 1987, alla "V Rassegna internazionale di canto sacro popolare" ; si sono esibiti mercoledì 1^o marzo 2006, giorno delle Sacre Ceneri, in un concerto a Venezia presso la chiesa di Santa Maria Formosa, la serata è stata dedicata al canto sacro popolare ed organizzata dalla Fondazione Ugo e Olga Levi; sabato 28 Febbraio 2010 il gruppo spontaneo "I Cantor ed Monc" ha partecipato, con successo, alla rassegna di canti della tradizione orale, a Fumane di Valpolicella (VR), nell'ambito della 139^a Antica Fiera di Marzo. La manifestazione, curata dall'Istituto Memoria & Durata di Marcello Conati e Teresa Camellini, che si occupa della ricerca, la conservazione e la divulgazione del patrimonio dell'oralità. Questo Istituto è convenzionato con l'Istituto interculturale di Musica Comparata della Fondazione "G. Cini". Collabora a questo progetto anche il Comune di Fumane tramite una convenzione per la ricerca e la divulgazione delle forme della tradizione orale.

Riguardo i "Cantor ed Monc" si evidenzia che alcuni di questi canti sacri-popolari sono stati incisi sul disco 33 giri allegato al volume: "Canti popolari della Val d'Enza e della Val Cedra"

di Marcello Conati (Parma, Bodoniana, 1976). Nel 2002 i "Cantor ed Monc" hanno inciso il CD "Canti sacri della tradizione popolare nelle Corti di Monchio" (GR).



Nella foto: I Cantor ed Monc, Conati & Camellini il 6 novembre 2013 a Venezia. In piedi da sinistra a destra: Riccardo Sandei, Marco Rozzi, Paolo Barlesi, Gino Cavalli, Lino Lazzari, Giorgio Riani, Pierluigi Musetti, Gianni Pignoni, Mario Rozzi e Giuseppe Sandei. Seduti, da sinistra a destra: Gianluigi Zanni, Marcello Conati, Teresa Camellini, Giacomo Rozzi e Gianlorenzo Mansanti.



AVVISTAMENTI n.1

di Giancorrado Barozzi

Dal momento in cui sono stato accolto nella redazione della «Piva del Carner» ho cominciato a individuare, ovunque mi trovassi, la presenza di pive, zampogne e *baghèt*. Non che questi strumenti non esistessero, nei luoghi in cui stanno, anche prima che cominciasse a porvi attenzione, ma a me apparivano allora quasi invisibili. I primi "avvistamenti" sono dunque iniziati a Natale, osservando il presepe. Tra le tante figurine di terracotta che lo compongono, la mia concentrazione si è venuta a fissare, credo, per quanto mi riguarda, per la prima volta, su quella dello zampognaro. Lui, ovviamente, ogni anno era lì, da sempre, nei pressi della capanna, insieme ai pastori, alle pecore e al corteo dei Re Magi che vi si recavano in visita, ma non me ne ero mai reso conto. La sua presenza, a prima vista, non mi pareva essere, del resto, necessaria per comporre la scena della natività, tant'è che in certi presepietti allestiti alla buona essa mancava del tutto, così come per tanti altri comprimari di secondo piano dei quali pure si riteneva, sicuramente a torto, di poter tranquillamente fare a meno. Ma, mettendo da parte quegli asfittici simulacri, nei presepi "seri", quelli la cui scenografia si articola su più piani e nei quali le luci del giorno e della notte vengono ad alternarsi dietro a un cielo turchino, fatto di carta velina, per il breve volgere del tempo che i bambini, rapiti dall'estasi, sono soliti dedicare alla loro contemplazione, la presenza del vecchio zampognaro diventava, anche per me, indispensabile. Di lui non potevo più fare a meno, e nemmeno del suo compare, il giovane suonatore di ciaramella, dato che, come spiega il musicologo Roberto De Simone, questa coppia di suonatori esprimeva, nell'occulta simbologia presepiale, una "dualità singolare" che alludeva "all'antico anno agro-lunare" (De Simone 1998: 26). Ma ancora più esplicito, quanto alla necessaria presenza dei musicanti nella complessa armonia di ogni "vero" presepio, è l'antropologo Marino Niola, il quale sottolinea l'importanza degli echi sonori sulla scena della sacra natività: dai sublimi

cori angelici che ci si immagina siano intonati dalle figure alate che sovrastano a mezz'aria la capanna di Betlemme, alle *performances* pastorali dei suonatori di zampogna e ciaramella calati nella notte giù dai monti per giungere alla grotta e salutare in musica l'arrivo del Bambino. Il presepe, fa notare Niola, va quindi percepito, nella sua completezza, non più come una muta rappresentazione scenica da contemplarsi in assoluto silenzio, ma piuttosto come un vivace "paesaggio sonoro", ricco di timbri e di colori diversi tra i quali spicca, quale elemento distintivo, irrinunciabile, il canto della ciaramella e il controcanto della zampogna.

"*Ullero ullero* è per i napoletani la voce onomatopeica che esprime la combinazione dei suoni della ciaramella e della zampogna. *Ullero ullero* è il calco mitico, e l'eco rituale, di quell'appello soprannaturale che fa del presepe napoletano il modello di una fondazione sacrale dell'armonia discorde che regna sulla città" (Niola 2005: 59).



Immagine di zampognaro tratta da un presepe napoletano conservato presso il "Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari" di Roma

NOTE:

Roberto De Simone, *Il presepe popolare napoletano*, Torino, Einaudi, 1998

Marino Niola, *Il presepe*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2005

26 OTTOBRE 2013:

PARMA DEDICA UNA STRADA AD ETTORE GUATELLI

di **VITTORIO DELSANTE**

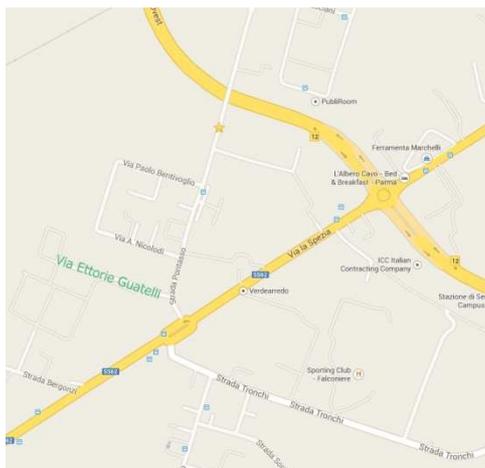


Va beh, d'accordo, non è esattamente una via centrale, come Via Mazzini o Via Cavour, ma del resto cosa vi aspettavate? Nuova intitolazione, ovviamente strada nuova. E le strade nuove sono necessariamente in periferia. Però dedicargli una strada non è che sia una cosa da poco. Prima di tutto significa che si sa che esiste. Vi pare poco? Sapete quante volte, parlando con gente di Parma, mi sento dire: "Museo Guatelli? Che roba è?" I suoi compaesani, quelli della sua frazione, un tempo lo chiamavano *al Strasär*. Il paese, inteso come Comune di Collecchio, in qualche modo si è poi riabilitato, intitolandogli l'Istituto Comprensivo. Probabilmente era il minimo che potesse fare, visto che Ettore aveva insegnato per diversi anni nel Circolo Didattico (prima si chiamavano così, quando riguardavano solo le Scuole Materne ed Elementari), precisamente a Gaiano, frazione vicina a Ozzano, la sua, ma lì il rapporto era decisamente migliore: *nemo propheta in patria*, ha detto Uno che di queste cose se ne intendeva. Chi scrive ha sostituito Ettore nel lontano 73/74 proprio in quella sede e può testimoniare che il rapporto con la gente del paese era ottimo. Mica tutti, ovvio. C'era sempre chi si lagnava: *parla in dialetto, gli insegna poco, fa delle robe che... non le capisco... a scuola si dovrebbero fare le tabelline e i riassunti: tutto il resto non serve a nulla* e via coi migliori luoghi comuni. Ma lui non mollava ed ora i suoi scolari gli sono molto grati.



E poi dedicargli una strada vuol dire che si comincia a capire che quello che ha fatto non è una cosa stravagante e inutile. Forse si comincia a capire che il Museo Guatelli è una cosa unica che deve essere valorizzata. Veramente su questo non ci sentiremmo di giurare: i fondi sono sempre meno ed il museo non può vivere così, alla giornata. Ci sono lavori da fare, anche urgenti, spese per il personale, bollette da pagare. Non c'è dubbio che così non si può andare avanti. Chissà che la dedica non finisca per ricordare a qualcuno che le cose importanti possono rendere, ma prima bisogna valorizzarle, o almeno mantenerle in vita.

E dov'è questa strada? Si trova in periferia, nella frazione di Scarzara, che per i parmigiani è nota anche come Baccanelli, dietro allo stabilimento della ditta SIDEL.



L'Amministratore Delegato della ditta, dr. Riccardo Rosselli, ha partecipato all'inaugurazione e si è detto molto interessato al Museo: chissà che non ne nasca qualche collaborazione.

Ma veniamo alla cerimonia. Sì, certo, perché c'è stata una vera e propria cerimonia di inaugurazione, con tanto di vigili urbani, panno azzurro sulla targa da scoprire e musica.

Naturalmente era presente l'Assessore alla Toponomastica e alla Cultura del Comune di Parma, la dr.ssa Laura Maria Ferraris, la quale ha fatto il discorso introduttivo. L'Assessore aveva conosciuto Ettore ed il suo museo. La cosa è confortante: speriamo che questo porti buoni frutti.

C'erano anche il Presidente della Fondazione, Giuseppe Romanini, che è anche Assessore Provinciale, il direttore Mario Turci, la figlia di Ettore, Annalice, ed erano rappresentati anche i comuni di Collecchio, Sala Baganza e Fornovo.



La cerimonia è iniziata con un brano suonato alla ghironda da Paolo Simonazzi ed è stata conclusa dallo stesso musicista suonando un brano alla piva. Sapendo



quanto Ettore amava la musica popolare, non c'è dubbio che da lassù avrà apprezzato. D'altra parte innegabilmente hanno apprezzato anche quelli quaggiù ed alla fine Paolo ha dovuto concedere alcuni doverosi bis coi suoi bellissimi strumenti.



Gli Amici di Ettore, numerosi e commossi, hanno fatto cornice alla festa. Se il lettore volesse vedere altre immagini della giornata, può andare all'indirizzo dell'associazione: [www.amiciguatelli.it\(VD\)](http://www.amiciguatelli.it(VD))

(foto: bg)

AGGIORNAMENTI

CORREZIONE--Contrariamente a quanto scritto a pag. 34 della PdC. N.2 del luglio 2013 non ci è noto chi sia stato ad accompagnare Ettore Guatelli a ritirare le pive di Pertuso da Renzo Pareti. La confusione è nata dalla visita fatta ad Aurelio Cavanna per raccogliere l'intervista al medesimo.

Per quanto riguarda l' **ANAGRAFE dei SUONATORI di PIVA EMILIANA**, dopo una rilettura degli appunti inediti, delle recenti testimonianze, della bibliografia sull'argomento MODIFICHIAMO INTEGRANDOLA l'ANAGRAFE presentata nella PdC NS n.1/aprile 2013:

30 bis) il cieco **TORRI SANTE DEI MASSARI** (nato circa 1865) che suonava sia SIMITON che PIVA (MODAL n.5/1984; Note varie sulla piva, in: La P.d.C. n. 17/1982; testimonianza inedita di Giovanni Piroli, figlio di Claudio, classe 1904, del 13/7/1981 raccolta assieme ad Ettore Guatelli - vedi foto sottostante)



60 bis) il **padre di DANTE PORTA** attivo tra 8-900 (testimonianza famiglia Porta, settembre 2010, in: La piva in Val Baganza e dintorni, nel presente fascicolo)

Considerando tutti gli aggiornamenti e considerati anche gli incerti siamo oggi a n. 97 suonatori di piva censiti.

29° SAMPET PARTY DEL 17 GENNAIO 2014

Annunciato come da rituale consolidato è stato consumato anche quest'anno il **SAMPET PARTY** giunto alla 29^a battuta. La forma era **privata**. Immutati il menù ed il canovaccio. Dalla cucina del **CENTRO SOCIALE DEL CARROZZONE** (Reggio Ovest) le pive hanno introdotto nel salone il carrello fumante degli zampetti, ossi, gambussi e cotechini preceduti da una minestra rustica di riso e verza. I 32 invitati hanno apprezzato la sequenza delle portate concluse con i superlativi dolci della signora Rossana ed improvvisazioni canore.



17 GENNAIO 2014 - CENTRO SOCIALE CARROZZONE - REGGIO EMILIA
29° SAMPET PARTY (foto LUCIANO FORNACIARI)

LA PIVA DAL CARNER

Opuscolo rudimentale di comunicazione a 361°

TRIMESTRALE – esce in Gennaio – Aprile – Luglio - Ottobre

c/o BRUNO GRULLI

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

E MAIL: lapivadalcarner@virgilio.it

ANNO 2° - n. 4 : GENNAIO 2014

REDAZIONE: Bruno Grulli (proprietario e direttore), Giancorrado Barozzi, Gian Paolo Borghi, Antonietta Caccia, Franco Calanca, Stefania Colafranceschi, Luciano Fornaciari, Ferdinando Gatti, Luca Magnani, Remo Melloni, Silvio Parmiggiani, Emanuele Reverberi, Pierangelo Reverberi, Paolo Simonazzi, Placida Staro, Andrea Talmelli, Riccardo Varini.

– Alla memoria: Gabriele Ballabeni, Claudio Zavaroni

prodotto in proprio; distribuito gratuitamente per **VIA CARTACEA & POSTA ELETTRONICA**,

IL CARTACEO consistente in un limitato numero di copie è stato stampato presso la:

Cartolibreria "PAOLO e FRANCA" di Castagnetti Donald

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

Tutti i diritti sono riservati a: LA PIVA DAL CARNER. Il permesso per la pubblicazione di parti di questo fascicolo deve essere richiesto alla redazione della PIVA DAL CARNER e ne va citata la fonte.

Copie cartacee della Piva dal Carner n. 4/2014 sono depositate alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, alla Biblioteca Nazionale di Firenze, alla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, alla Fondazione Museo Ettore Guatelli di Ozzano Tarò (PR), alla Biblioteca Angelo Umiltà di Montecchio Emilia, al Circolo della Zampogna di SCAPOLI(IS) e ad altre biblioteche.

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

Direttore Responsabile: PAOLO VECCHI

LA STESURA DEFINITIVA DI 32 (trentadue) PAGINE E' STATA CHIUSA GIOVEDI'
23 GENNAIO 2014 ore 15,00 E LANCIATA ALLE ORE 15,30 DELLO STESSO GIORNO.