

SISTEMA
BIBLIOTECARIO
URBANO
BERGAMO

Quaderni dell'Archivio della cultura di base

21

VALTER BIELLA

Legno, corteccia e canna

Strumenti musicali
nella tradizione
popolare bergamasca

**QUADERNI
DELL'ARCHIVIO DELLA CULTURA DI BASE
21**

Valter Biella

Legno, corteccia e canna

**Strumenti musicali
nella tradizione
popolare bergamasca**

Sistema Bibliotecario Urbano - Bergamo - 1993

**QUADERNI
DELL'ARCHIVIO DELLA CULTURA DI BASE**

Dir. resp.: Gianni Barachetti

Redazione: Marino Anesa, Cesare Bermani, Mimmo Giovanni Boninelli, Matteo Rabaglio, Mario Rondi, Riccardo Schwamenthal, Francesco Trombetta, Giampiero Valoti

Progetto grafico e impaginazione: Pic Cortesi

Composizione e stampa: Studio LITO CLAP - Bergamo -
Tel. 035/31.74.04

Supplem. al n. 3, luglio-settembre 1993 di «Bergomum»

Le fotografie dell'inserto e i disegni sono dell'autore

Grazie a Liliana Schwamenthal, Renate Vincenti e Barbara Vitali.

ARCHIVIO DELLA CULTURA DI BASE
Via S. Giorgio 19/b - 24122 Bergamo
Tel. 035/247334

SOMMARIO

5	Introduzione
7	Il <i>baghèt</i> , la cornamusa bergamasca
8	- Premessa
10	- Il <i>baghèt</i> e la sua presenza nella provincia di Bergamo
14	- Val Seriana e Val Gandino: gli strumenti e i suonatori
46	- Le musiche, i balli
60	- La "Pastorale di Natale" pubblicata da F.B. Pratella
67	Strumenti musicali a fiato in corteccia
68	- Premessa
69	- Le modalità di costruzione
70	- I flauti
86	- Corni e trombe
88	- Oboi
93	Note
101	Bibliografia
105	Indice delle località
107	Indice dei nomi di persona
109	English Summary

INTRODUZIONE

Si conclude con questa pubblicazione un'indagine nata attorno al 1980 attraverso la quale si è cercato di meglio documentare quale fosse il patrimonio strumentale del mondo popolare bergamasco.

I temi base sviluppati in più di dieci anni di lavoro vanno dalla tradizione ancora oggi ben radicata di suonare le campane a festa, o "d'allegrezza", alla diffusione in provincia di una cornamusa con caratteristiche proprie, conosciuta come *baghèt*, a un esame sul modo di costruire strumenti musicali utilizzando la corteccia degli alberi, a una documentazione su come erano preparati i flauti nelle botteghe artigiane della Valle Imagna.

Diverse sono le pubblicazioni che hanno accompagnato questo percorso conoscitivo, talvolta forzatamente "povere" come potevano essere dei semplici ciclostilati, altre volte più curate, sempre rispondendo però alla scelta di rendere di dominio pubblico, il più frequentemente possibile, i dati in possesso, certi che la divulgazione più è prossima al lavoro sul campo e più trattiene la freschezza del messaggio.

Questo lavoro vuole essere invece la presentazione organica dei dati fin qui raccolti con il fine di una più rigorosa catalogazione dei documenti.

I temi affrontati sono due: il *baghèt*, la cornamusa bergamasca, e gli strumenti costruiti utilizzando la corteccia degli alberi.

Di entrambi ho già scritto e individuato le caratteristiche principali: diffusione, modelli, suonatori, musiche, metodi di costruzione e riti. La presente pubblicazione aggiunge tuttavia una grande quantità di dati, quale ulteriore contributo alla definizione di un quadro complessivo degli strumenti musicali popolari in area bergamasca.

Nel caso del *baghèt*, alle cornamuse fin qui ritrovate e già pubblicate in precedenti lavori se ne aggiungono altre, a conferma di un modello ben definito e unico, frutto di un'evoluzione locale lunga di secoli.

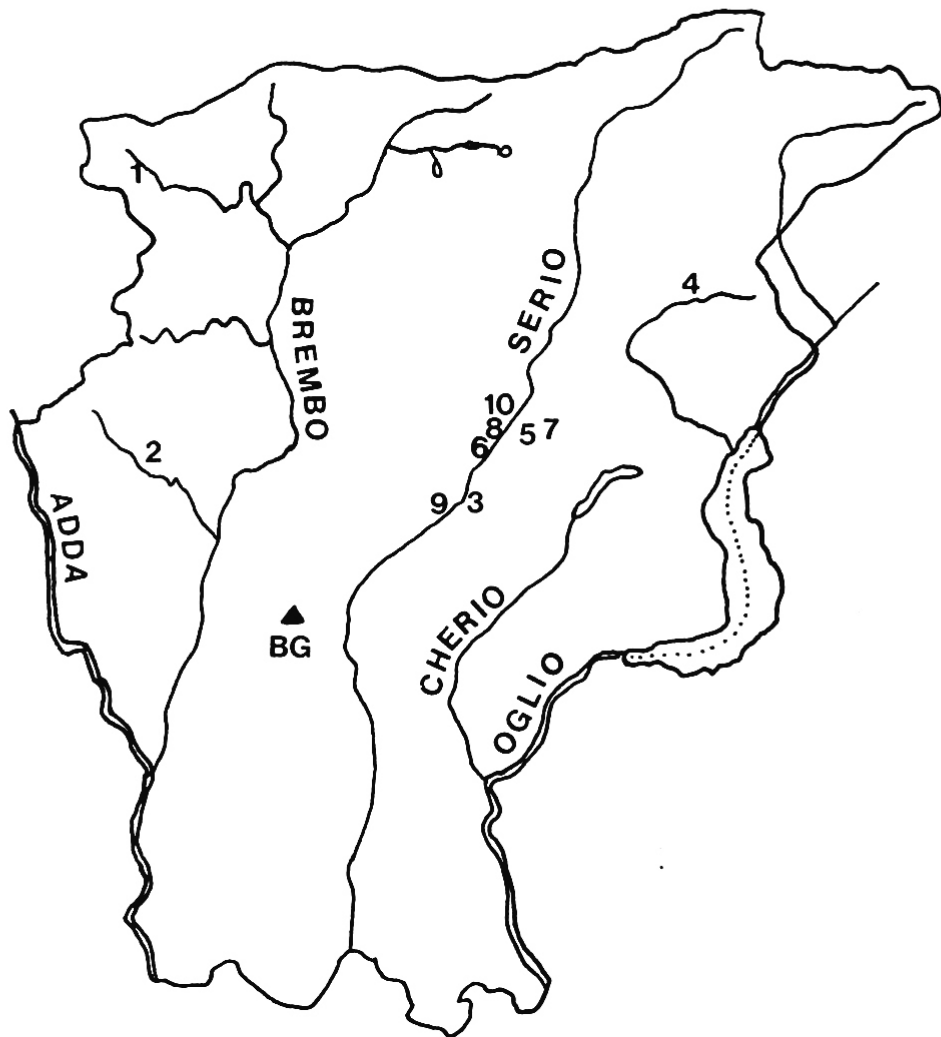
Lo stesso dicasi per gli strumenti in corteccia, dove l'abbondanza dei dati credo sia decisamente esplicativa delle diverse tecniche di costruzione e dei molteplici tipi di strumenti ottenibili e presenti nella provincia di Bergamo.

Ho scelto di descrivere questi manufatti lasciando largo spazio al disegno, in quanto questi "oggetti sonori" si caratterizzano prima di tutto per i rispettivi diametri, lunghezze, larghezze, profondità, tipi di materiale. Le descrizioni contengono il maggior numero di dati, anche se questi sono spesso ripetitivi. Sono ben conscio che un tale lavoro può apparire pedante al lettore, ma sono altrettanto convinto di questa necessità. Prendiamo per esempio gli strumenti in corteccia. Questi si definiscono anche "strumenti effimeri" in quanto il materiale con cui vengono preparati non dura che pochi giorni, poi, rinsecchendosi, si deforma e si rompe e

l'oggetto va perso. Non vi è quindi altra soluzione che quella di fermare con la fotografia, la videoregistrazione e il disegno questa abilità manuale che, per quanto diffusa, troverebbe altrimenti ben difficile documentazione.

Nel caso del *baghèt* la situazione è forse più grave. Negli ultimi anni sono scomparsi gli anziani testimoni che avevano direttamente vissuto la tradizione della cornamusa bergamasca. Gli strumenti, o ciò che ne rimane, sono passati ai figli se non ai nipoti e non sempre le giovani generazioni hanno dimostrato un identico interesse a conservare tale patrimonio. Tanto meno esiste oggi nell'amministrazione pubblica la sensibilità di considerare tali oggetti alla stregua di veri e importanti beni culturali che devono essere studiati, misurati, catalogati, protetti e spesso restaurati, dato che alcuni di essi risalgono tranquillamente al secolo scorso. Vi è quindi il pericolo reale che, dopo il lavoro profuso nel rintracciarli, tali documenti ritornino nell'oblio. Da qui la cura riservata alla loro descrizione per far sì che i disegni e le schede riescano comunque a conservare più a lungo la memoria di questi oggetti e forse a ottenere una loro futura riproducibilità.

IL BAGHÈT, LA CORNAMUSA BERGAMASCA



Luoghi interessati dalla ricerca sul *baghèt*:

- 1- Valtorta
- 2- Locatello
- 3- Cene
- 4- Bratto
- 5- Casnigo

- 6- Rova (Gazzaniga)
- 7- Gandino
- 8- Fiorano al Serio
- 9- Albino
- 10- Semonte (Vertova)

Premessa

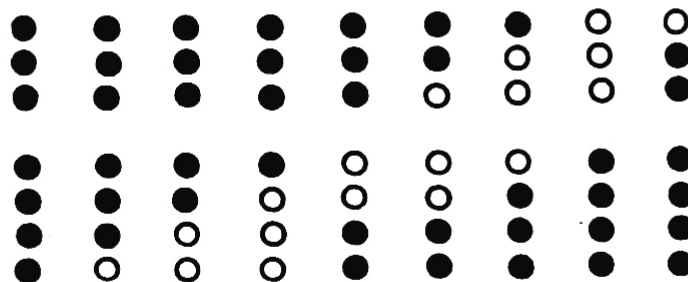
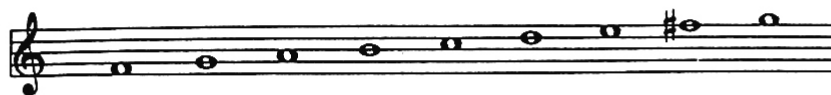
In tutta l'area europea strumenti conosciuti con i termini di zampogna, cornamusa o piva hanno occupato e ancora oggi occupano un posto di primaria importanza nell'espressività musicale del mondo popolare. Certamente la loro origine è antica. Si hanno notizie certe sull'uso di aerofoni muniti di riserva d'aria a Roma già dal primo secolo dopo Cristo.

In epoca medioevale la molteplicità delle fonti iconografiche documenta una famiglia di strumenti, largamente in uso, che si differenziano in svariate tipologie. Tali differenti modelli sono i capostipiti degli strumenti ancora oggi presenti in Europa.

Il *baghèt* bergamasco si inserisce nella più ampia area del Nord Italia, dove in questo secolo è ancora testimoniata la presenza di alcuni tipi di cornamuse. (1)

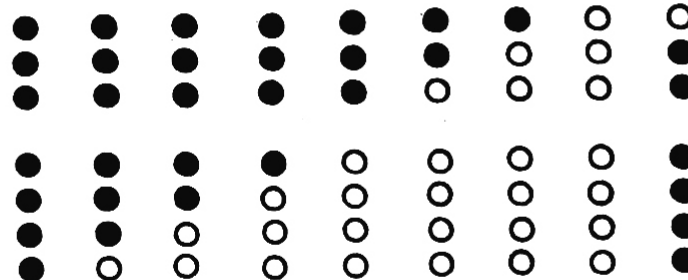
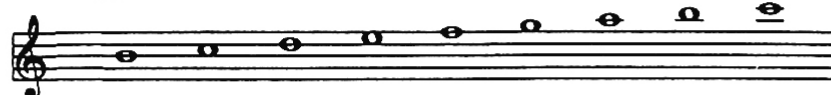
Il quadro generale si può così riassumere: 1) Nell'area dell'Appennino settentrionale era presente fin verso la fine degli anni sessanta la *piva*. Lo strumento si caratterizza per avere una canna per il canto con sette fori sul davanti senza il foro alto sul retro per il pollice, per essere intonata in SOL e montare due bordoni, il piccolo sull'avambraccio e il grande sulla spalla. Il bordone minore è intonato un'ottava sotto il chanter e quello maggiore due ottave sotto.

La diteggiatura:



2) A nord-ovest dell'area della *piva* e in alcuni casi sovrapposta, troviamo la zona in cui era diffusa la *musa*, uno strumento con una canna per il canto con sette fori sul davanti e con un bordone laterale. Nel bordone sono praticati alcuni fori: esistono strumenti che hanno da 1 a 12 aperture, per riuscire a ottenere diverse tonalità, in quanto la *musa* accompagnava il *piffero*, un oboe popolare ancora oggi saldamente presente nella tradizione locale (2). La *musa* da diversi anni è stata sostituita dalla fisarmonica.

Diteggiatura della *musa* :

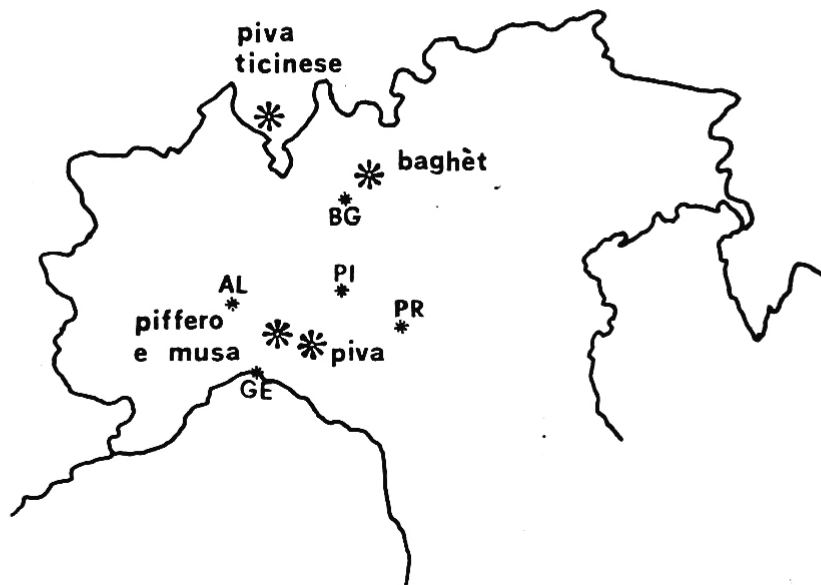


Diteggiatura del *piffero*:

■	■	■	■	■	■	■	■	□
●	●	●	●	●	●	○	○	○
●	●	●	●	●	○	○	○	○
●	●	○	○	○	○	○	○	○
●	○	○	○	○	○	○	○	○

3) Nelle valli bergamasche era presente il *baghèt*.

4) Nel Canton Ticino era in uso una *piva*. Una canna per il canto è stata infatti ritrovata in Val Verzasca. Lo strumento, estremamente deteriorato, presenta sette fori per le dita sul davanti, più altri due fori vicino alla campana in asse tra loro e ortogonali a quelli da chiudersi con le dita (3). Non è dato sapere quanti bordoni montasse.



In provincia di Bergamo l'uso di cornamuse o pive è attestato già dal XV secolo. Strumenti di questo tipo si trovano raffigurati al Castello del Colleoni a Malpaga (autori ignoti, della metà del XV secolo), sul soffitto della Chiesa di S. Agostino in Città Alta a Bergamo (datati tra il 1475 e il 1476, di autori ignoti) e in un affresco di Giacomo Busca, dipinto nell'ex Oratorio dei Disciplini della Chiesa del Crocefisso, o di S. Giorgio, di Solto Collina nella seconda metà del XV secolo.

Tutte le fonti iconografiche indagate sono sostanzialmente simili tra loro in quanto raffigurano uno strumento con un'unica canna per il canto, un bordone che poggia sulla spalla e il sacco tenuto sotto il braccio.

In dialetto esiste un termine ben preciso per indicare la *piva* o

cornamusa, ed è *baghèt*. Tale termine, oggi generalmente abbinato a un qualsivoglia strumento della famiglia delle zampogne, è prettamente locale e sta a indicare uno strumento con tipologie proprie.

Del *baghèt* parla anche il Tiraboschi nel suo vocabolario:(4)

Baghèt, Pia e Gnorra Piva o Cornamusa - Sorta di strumento pastorale composto di un otro (*Baga*), e di quattro Cannelle (*Bochi, Pia o Diana, Orghegn o Bas*): il *Bochi* è la cannella più corta, con foro unico in cima, per gonfiar l'otro col fiato: la *Diana o Pia* è la cannella un po' più lunga, terminata in campana, con pochi fori, da aprirsi e chiudersi col polpastrello delle dita, e così dare una qualche modulazione al suono che ne esce collo stringere l'otro fra il petto e le braccia: i *Bas o Orghegn* sono le due cannelle destinate a servire d'accompagnamento.

Diana o Pia dol Baghèt - La cannella della cornamusa. Vedi Baghèt.

Si tratta di un'interessante testimonianza soprattutto perché descrive uno strumento che viene a corrispondere perfettamente, come si vedrà poi in seguito, a un tipo di cornamusa in uso nella media Valle Seriana approssimativamente fino al secondo conflitto mondiale. (5).

Il *baghèt* e la sua presenza nella provincia di Bergamo

Le testimonianze finora raccolte hanno permesso di individuare più zone in cui è stata accertata la presenza del *baghèt* nella provincia di Bergamo:

- a) Valtorta
- b) Valle Imagna (Locatello)
- c) Cene
- d) Bratto
- e) media Val Seriana con la confluyente Val Gandino.

I dati raccolti sono però a diversi livelli di conoscenza. Per Cene, Locatello, Valtorta e Bratto ho raccolto unicamente testimonianze orali o ritrovate singole parti dello strumento, rilevamenti che non sono bastati però a ricostruire interamente la tipologia delle pive qui in uso.

Risultati ben più concreti sono stati invece ottenuti per la media Val Seriana e la Val Gandino, dove ho conosciuto un suonatore, ritrovati più strumenti (completi e no) e delineata una parte dell'espressività musicale e rituale della piva bergamasca.

Valtorta

A Valtorta lo strumento era costituito da una canna per il canto e da un bordone. Ultimo suonatore è stato un Regazzoni, attivo fino ai primi anni di questo secolo. La famiglia Regazzoni è conosciuta anche con il soprannome di *Pia* proprio in ragione di questa tradizione di suonatori di piva, tradizione trasmessa di generazione in generazione. Lo strumento è stato conservato dal nipote Giuseppe fino agli anni '50 per essere poi gettato via perché ormai troppo deteriorato. (6)

Valle Imagna

In Valle Imagna, e più precisamente a Locatello sono stati recuperati alcuni segmenti di piva appartenuti alla famiglia Salvi, soprannominata *Pischira* (7)

Cene

A Cene era in uso uno strumento costituito da una canna per il canto e tre bordoni. I suonatori che operavano a Cene erano Vittorio Marchi (nato nel 1930), che aveva suonato per diversi anni lo strumento appartenuto in precedenza al padre e prima ancora

al nonno, anche loro suonatori, e un certo Bortolotti, detto *Tarèl* il quale possedeva uno strumento simile a quello dei Marchi. Tutte queste cornamuse sono andate perse.

Il *baghèt* di Cene era costituito dal sacco (la *baga*) in pelle intera di agnello (*besoti*), con il pelo lasciato all'esterno. La canna per il canto (la *pia*), lunga all'incirca 35 centimetri, aveva il canneggio conico. L'ancia del canto, doppia, era chiamata anch'essa *pia*. Al sacco erano collegati separatamente tre bordoni (i *còregn*), su cui erano montate le ance semplici (*spölète*), con il taglio dall'alto in basso. Le ance erano ricavate dalla canna *Arundo Donax* o dal sambuco. Per riempire il sacco si soffiava nel bocchino lungo 25-30 centimetri, munito di valvola costituita da un disco di pelle inchiodato. (8)

Bratto

A Bratto ho raccolto unicamente l'indicazione circa la presenza di un suonatore operante nel secolo scorso, appartenente al casato dei Migliorati conosciuti come i *Pia Baghèc* in quanto un loro avo, Luigi Migliorati, era suonatore di piva. (9)

Media Val Seriana
e Val Gandino

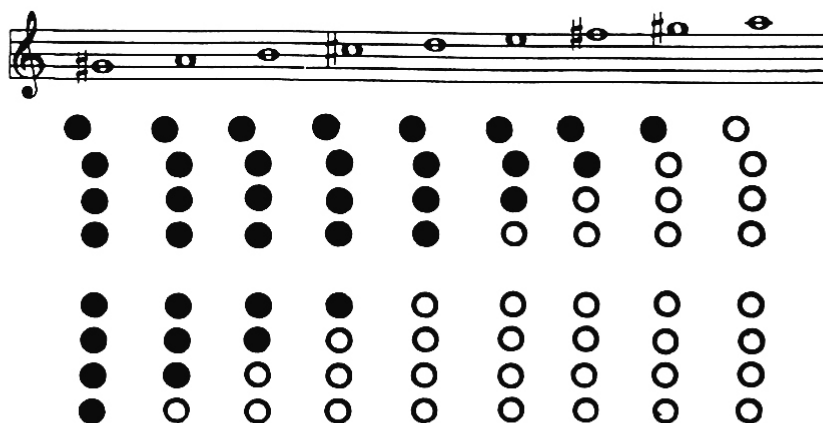
In alcuni paesi della media Val Seriana (Albino, Gazzaniga, Fiorano al Serio) e della confluyente Val Gandino erano in uso strumenti tra loro identici. La ricca quantità di notizie qui raccolte sulla morfologia del *baghèt*, sulla presenza di musicisti e sulle musiche tradizionali, unitamente al buon numero di strumenti originali ritrovati, ha permesso di delineare con concretezza la realtà del *baghèt* nella media Val Seriana.

Lo strumento qui in uso era costituito da:

- il sacco, la *baga*, che dava il nome anche all'intera piva,
- la canna per il canto, chiamata *diana* o *pia*,
- il bordone minore, detto *prim òrghen*,
- il bordone maggiore, o *segond òrghen*,
- l'insufflatore, chiamato *bochi*. (10)

La *diana* ha canneggio interno di forma conica, terminante senza campana. Nella canna presenta sette fori anteriori per le dita più uno posteriore in alto per il pollice. L'ultimo in basso dei sette fori, quello per il mignolo, si presenta sdoppiato, per permettere ai suonatori di usare la mano destra per le note acute e la sinistra per le basse (secondo la maniera di suonare dei vecchi *baghetér*) o viceversa. Naturalmente il foro non utilizzato veniva otturato.

La diteggiatura :



L'estensione della *diana* è di un'ottava, ottenuta partendo dal foro dell'anulare in basso fino ad aprire il portavoce sul retro in alto. Chiudendo con il mignolo anche il primo foro in basso si ottie-

ne la sensibile. La tonalità è in LA maggiore, anche se erano possibili leggere variazioni crescenti o calanti. (11) Cercando delle opportune posizioni a forchetta si possono ottenere anche delle note poste fuori dalla tonalità di LA. Nella parte terminale della canna, posti ortogonalmente rispetto ai fori per le dita, sono presenti due fori coassiali chiamati *orecchie*, che non vanno chiusi con le dita. Sulla *diana* è fissata una corta ancia doppia di forma triangolare, chiamata *pi-i*. (12)

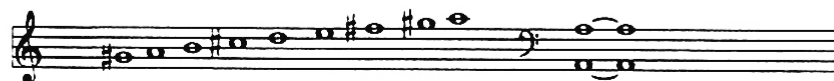
Il bordone minore è costituito da due segmenti, tra loro innestati. Emette la nota LA un'ottava sotto la tonica della *diana*. Il giunto telescopico che unisce i due segmenti permette di accordare il bordone, aumentando o diminuendo la lunghezza totale. Il canneggio interno è di forma cilindrica e termina con una concavità scavata all'interno, ricavata direttamente nel legno. In cima al bordone è montata un'ancia semplice, chiamata *spòlèta* (13).

bordone - sezione

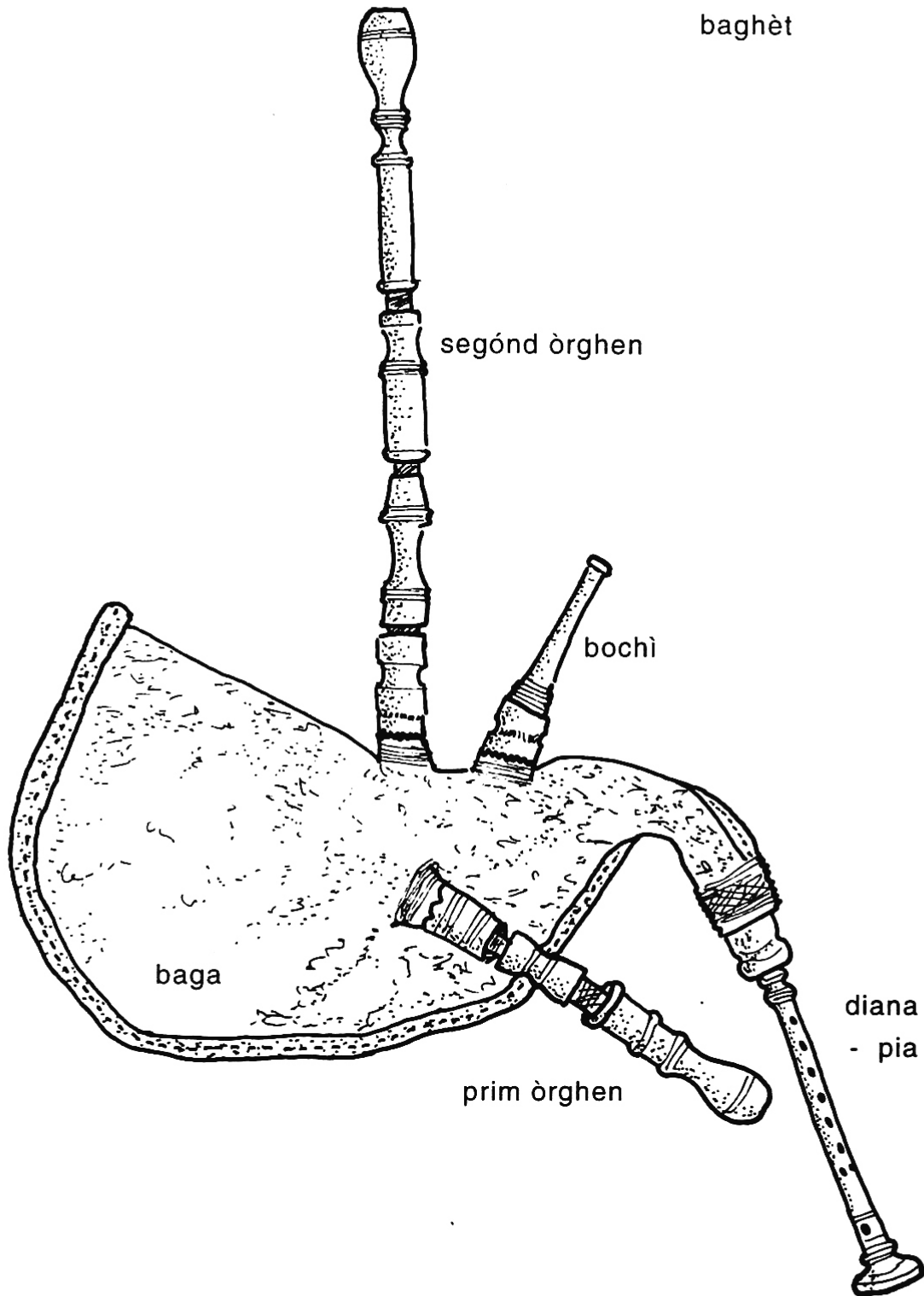


Il bordone maggiore è costituito da tre segmenti innestati telesopicamente. Emette la nota LA due ottave sotto la *diana*. Anche qui l'accordatura si ottiene aumentando o diminuendo la lunghezza totale. Il canneggio è sempre cilindrico e anche in questo caso termina con una concavità scavata all'interno, come nel caso del bordone minore. Lo stesso dicasi per il tipo di ancia montata.

L'impianto sonoro del *baghèt* viene quindi a essere così costituito:



Il sacco, detto *baga*, era confezionato con pelle di pecora o capra, non conciata. La pelle, rasata, veniva ripiegata a metà seguendo la linea del dorso e lasciando il pelo all'interno. Mantenendo integra la piega sul dorso, si ritagliava la parte inferiore nella forma opportuna, forma che ricordava una gallina o un'oca.



Quando la pelle era tagliata, si chiudevano i due bordi aperti e sovrapposti con una striscia di cuoio (*moscadès*) per poi procedere alla cucitura contemporanea dei due lembi e della striscia di cuoio. Al posto della striscia di cuoio si poteva usare una corda appiattita (14).

L'aria nel sacco viene inviata tramite il bocchino (*bochi*) che porta sulla parte terminale un disco di pelle fissato con un solo

chiodo, così da permetterne l'apertura e la chiusura, fungendo da valvola di non ritorno.

Il *baghèt* era suonato tenendo il sacco sotto il braccio sinistro. Il bordone minore appoggiava sull'avambraccio destro mentre il maggiore rimaneva sulla spalla sinistra. Questa era la posizione consueta; c'era chi però teneva il sacco sotto il braccio destro. In questo caso il bordone minore restava penzolante e quello maggiore appoggiava sulla spalla destra.

È interessante notare come nell'area bergamasca per indicare la cornamusa si faccia esplicito riferimento alla sacca, la *baga*, anzi, per maggior precisione, a una piccola sacca, un piccolo otre, così come dettagliatamente riporta il Tiraboschi nel suo vocabolario.

Baghèt, Otricello, Otrellò, Piccolo otre. Ing. *Bag*, Sacco, Sacchetto.

Baghèt-Ventre.

Val Seriana e
Val Gandino:
gli strumenti
e i suonatori

Col nome *baghèt* venivano identificati nella provincia di Bergamo diversi strumenti tra loro simili. Le notizie raccolte nelle diverse aree sono però a diversi livelli di conoscenza. Alquanto scarse per gli strumenti di Cene, Valtorta e Val Imagna. Decisamente più congrue per la cornamusa presente in un'area che comprende la media Val Seriana e la confluyente Val Gandino. Tale ricchezza di informazioni permette di aprire un capitolo a parte, tutto incentrato sulla tradizione del *baghèt* presente in quest'area. Troveremo qui riportate le tavole relative a tutti gli strumenti ritrovati fino a oggi, con i dati sui suonatori a cui sono appartenuti e le descrizioni organologiche di ogni *baghèt*. Al termine è riportata una mappatura dei suonatori ancora attivi in questo secolo. (15)

Tavole 1-2-3-4

Legenda:

A - *diana*

B - insufflatore

C - bordone minore, segmento superiore

D - bordone minore, segmento inferiore

E - bordone maggiore, segmento superiore

F - bordone maggiore, segmento intermedio

G - bordone maggiore, segmento terminale.

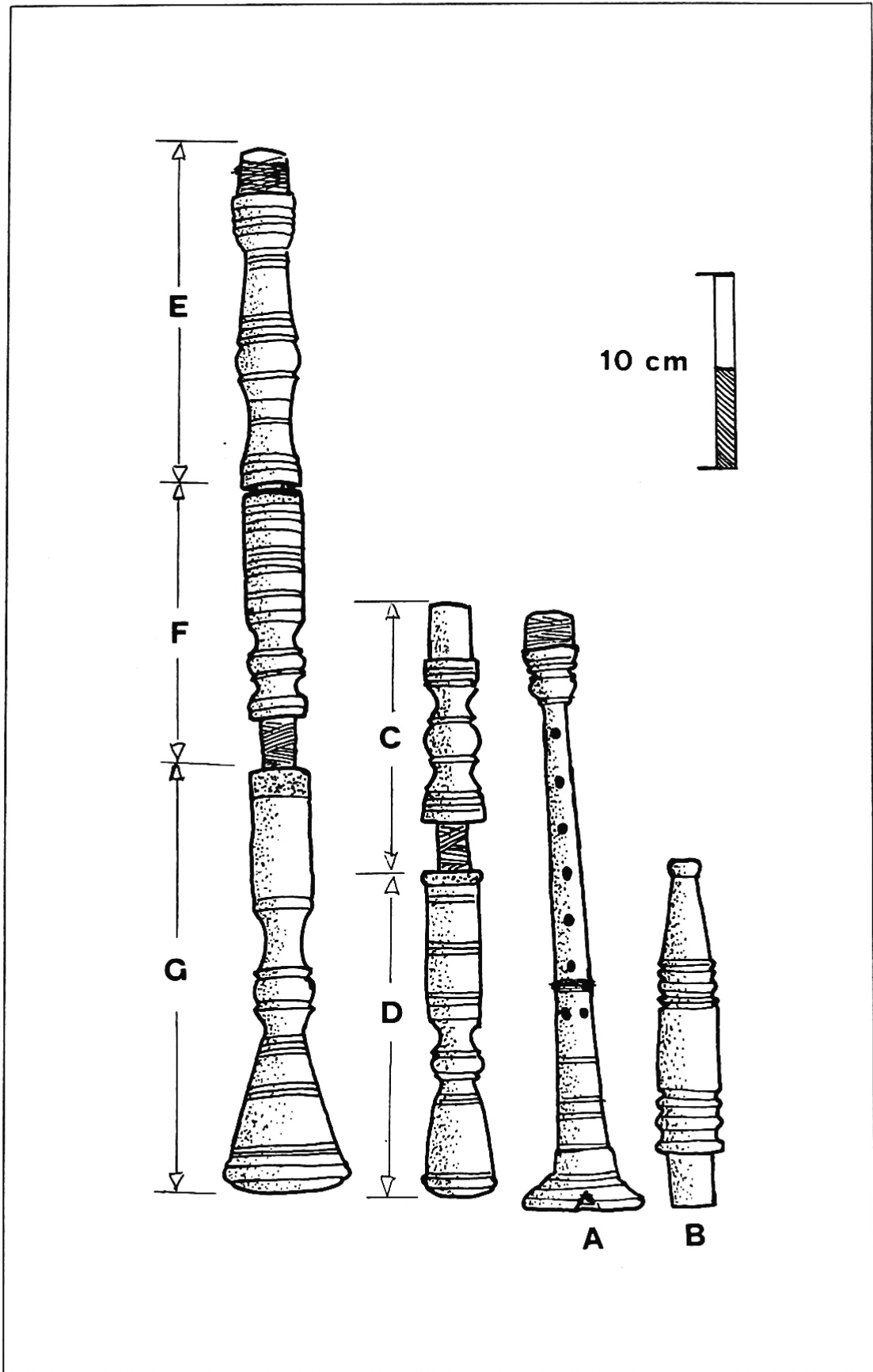
Strumento appartenuto alla famiglia Maffeis di Semonte (Vertova), soprannominata Serì. Due erano i suonatori della famiglia Maffeis: Michele Guerino, il padre, scomparso all'età di 72 anni attorno al 1940 e il figlio Piero, morto di silicosi nel 1959. Entrambi possedevano un proprio strumento. Ne è rimasto uno solo, ottenuto accorpendoli entrambi: i segmenti A, B, C, E, F, G provengono da una piva, il segmento D dall'altra. Le parti rimanenti sono andate perse.

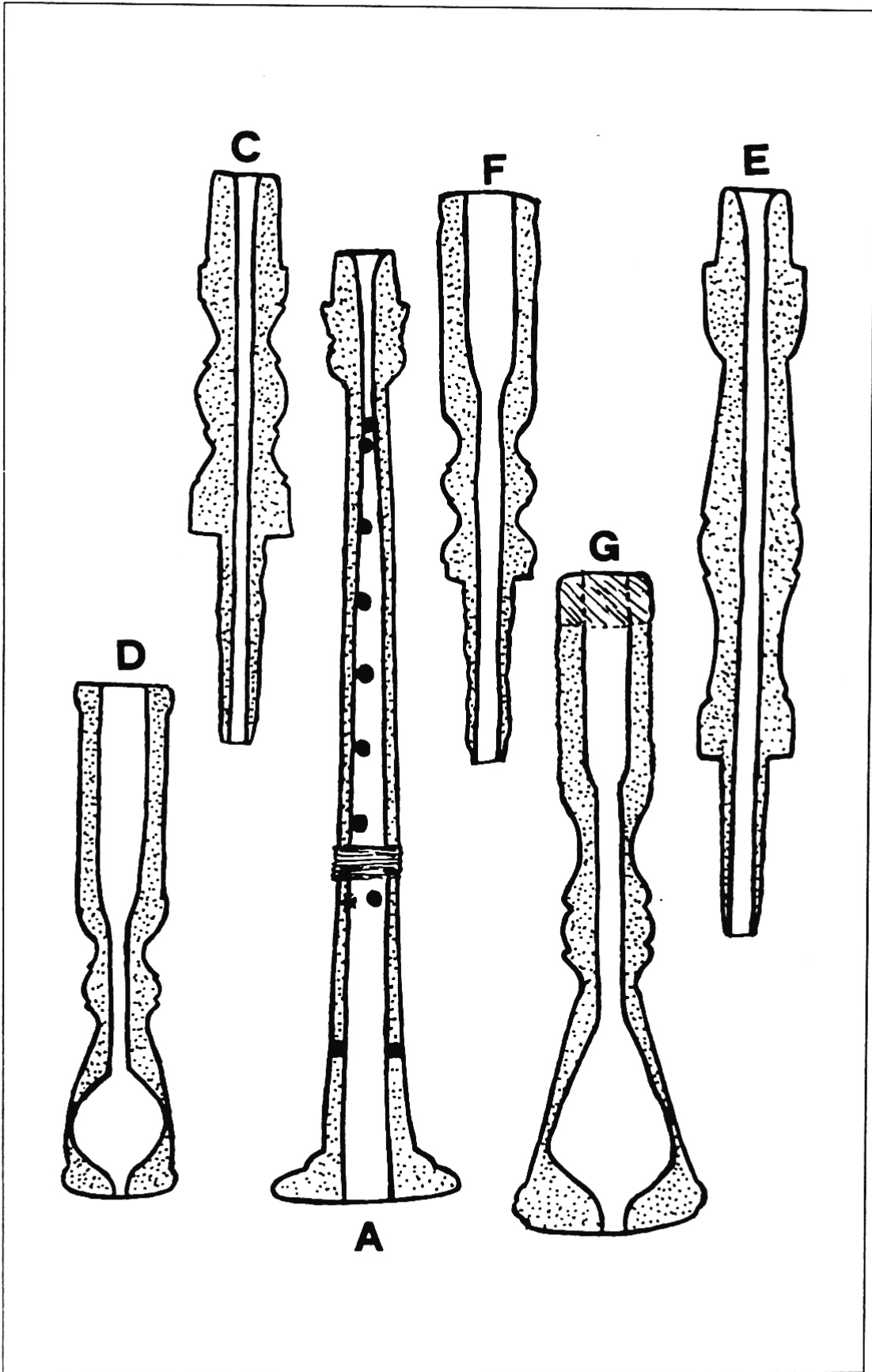
La cornamusa è in buono stato di conservazione. È tutta in legno di bosso, eccettuato l'insufflatore. La *diana* è stata riparata con l'aggiunta di una campana esterna posticcia, che però non ha modificato la foratura conica e quindi non ha determinato influenza alcuna sul suono.

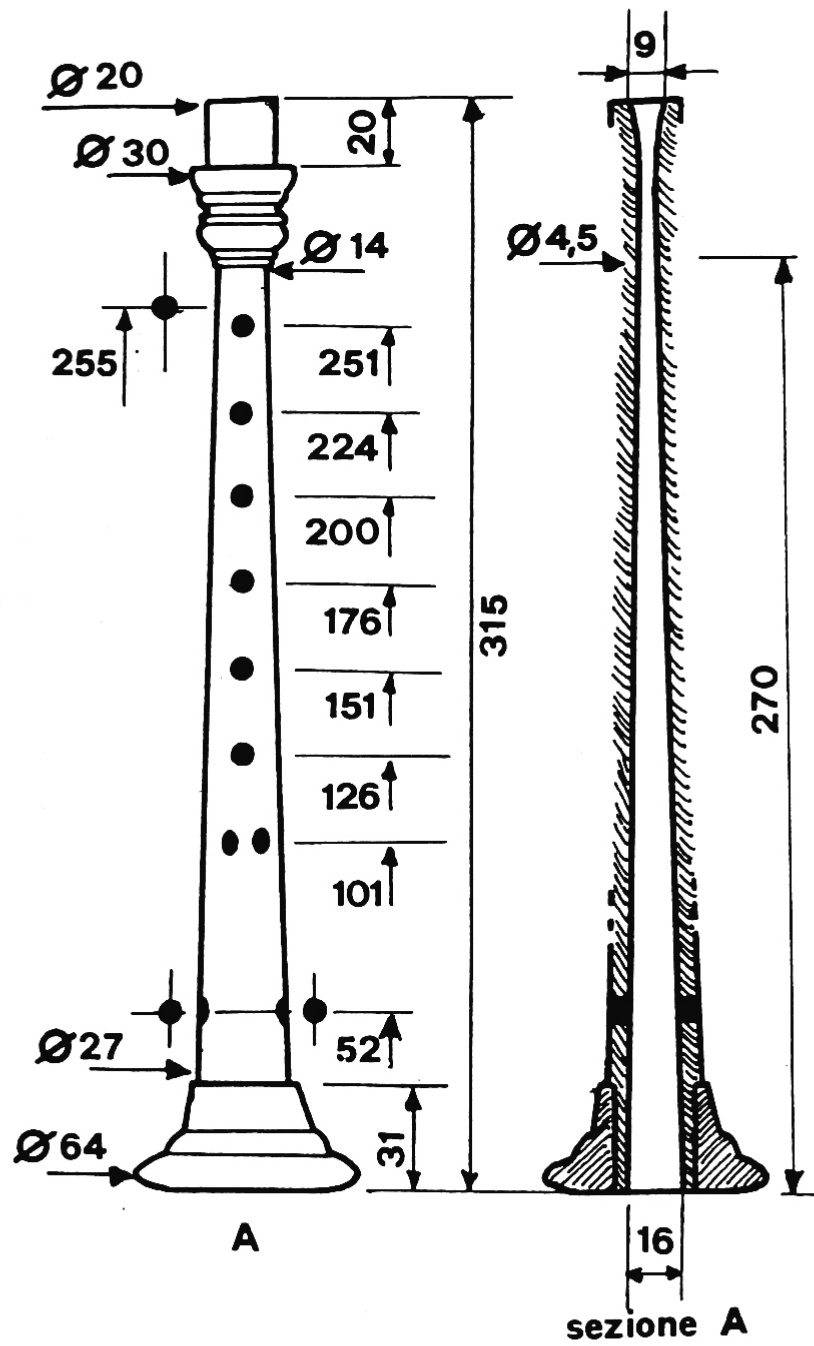
I segmenti D, F e G portano anelli di rinforzo e di abbellimento: in corno bovino sulle parti D e F, in ferro per il segmento G.

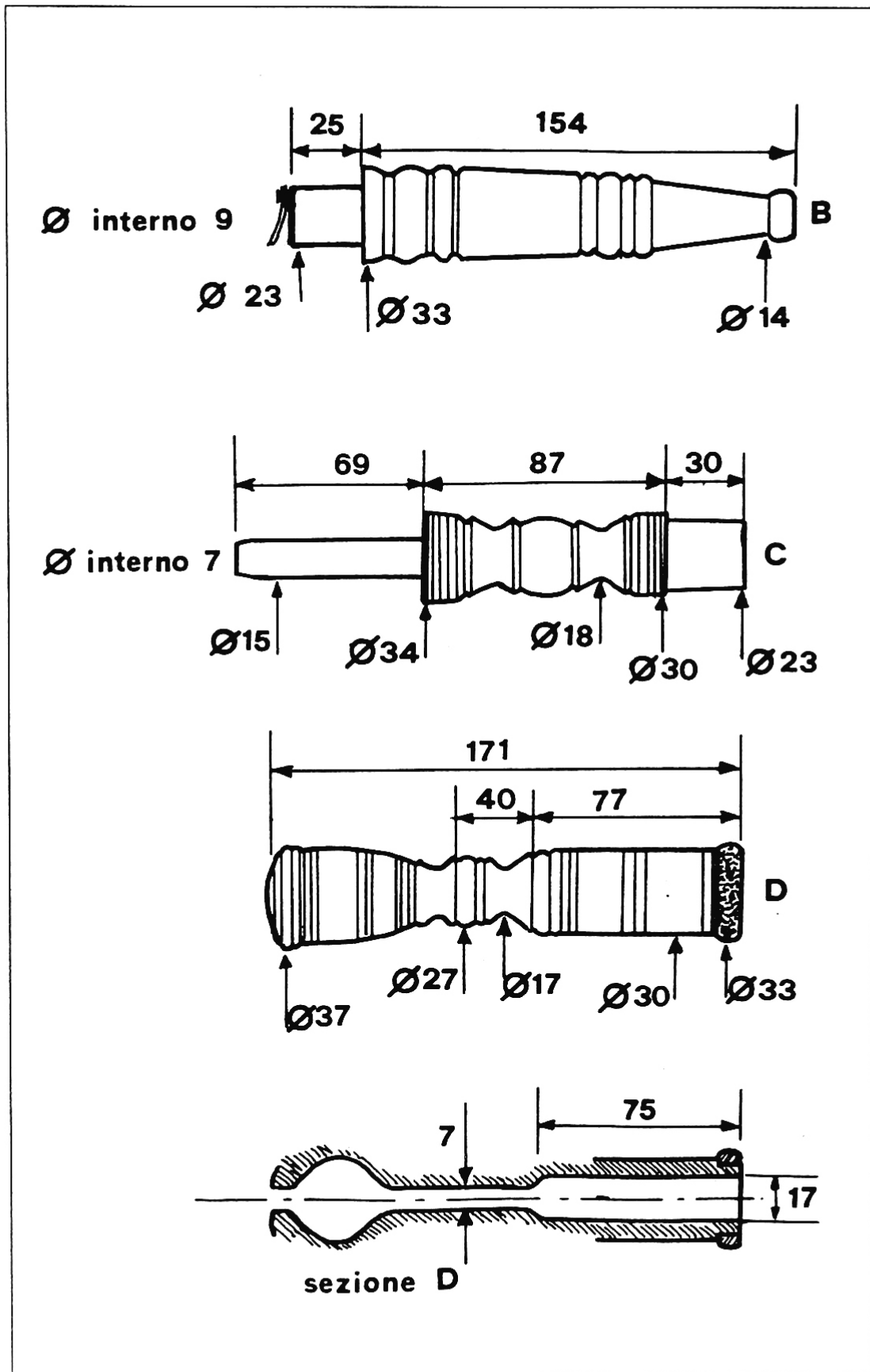
Lo strumento è di pregevole fattura, le finiture accurate denotano una notevole abilità dell'artigiano tornitore. I segmenti G e D hanno le geometrie esterne terminali visibilmente diverse. La parte G del bordone maggiore ha una forma a imbuto, mentre quella D del bordone minore ha una forma a ogiva. Questo perché il segmento D proviene dal secondo *baghèt* andato perso, che aveva una diversa forma di tornitura.

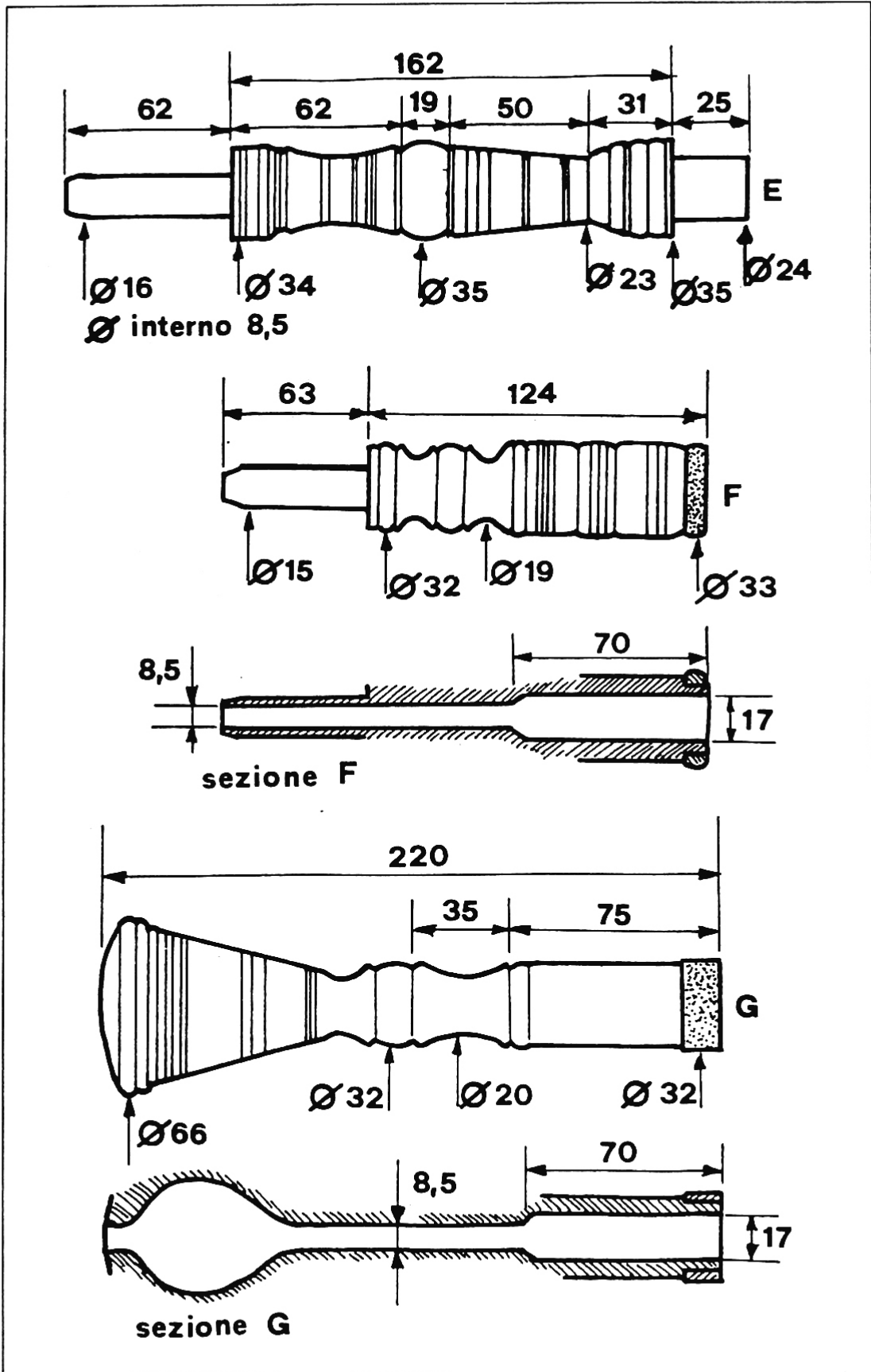
Come di norma, entrambe le parti terminali dei due bordoni sono svuotate all'interno. Questa concavità è stata ottenuta operando con il ferro opportuno dal foro terminale. Entrambi i segmenti sono infatti in un pezzo unico e non presentano tappi aggiunti. (16)











Tavole 6-7-8-9

Legenda:

A - *diana*

B - bordone minore, segmento superiore

C - bordone minore, segmento terminale

D - bordone maggiore, segmento superiore

E - bordone maggiore, segmento intermedio

F - bordone maggiore, segmento terminale

G - sacco

H - insufflatore.

Strumento appartenuto a Quirino Picinali, detto *Manòt* (Gandino 1880-1962), di professione falegname intagliatore. Picinali aveva tornito il *baghèt* (o parte di esso) all'età di 15 anni, con l'aiuto del fratello Domenico, più anziano di trent'anni.

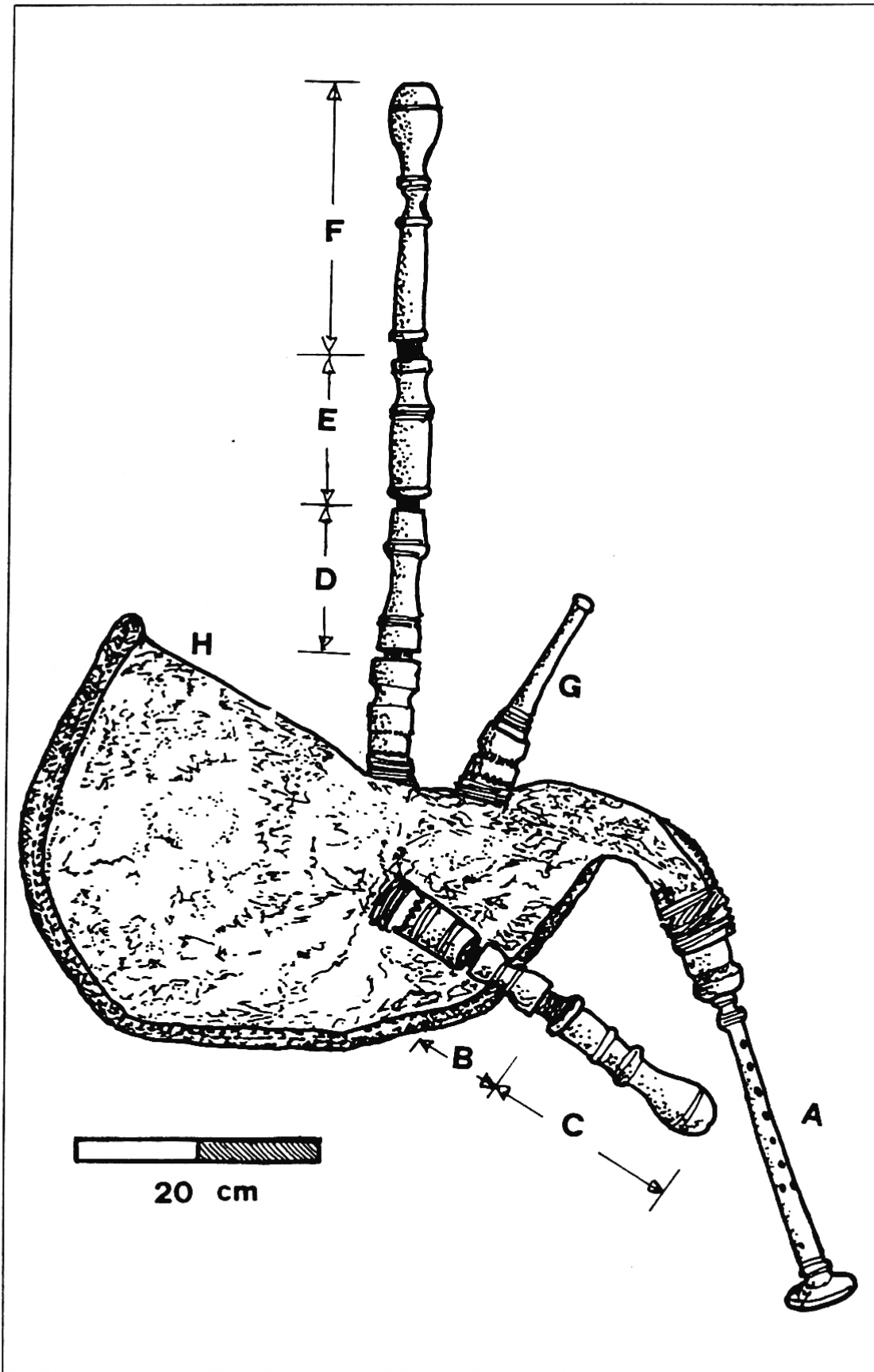
Questo suonatore è ricordato in paese come un abile campanaro. (17)

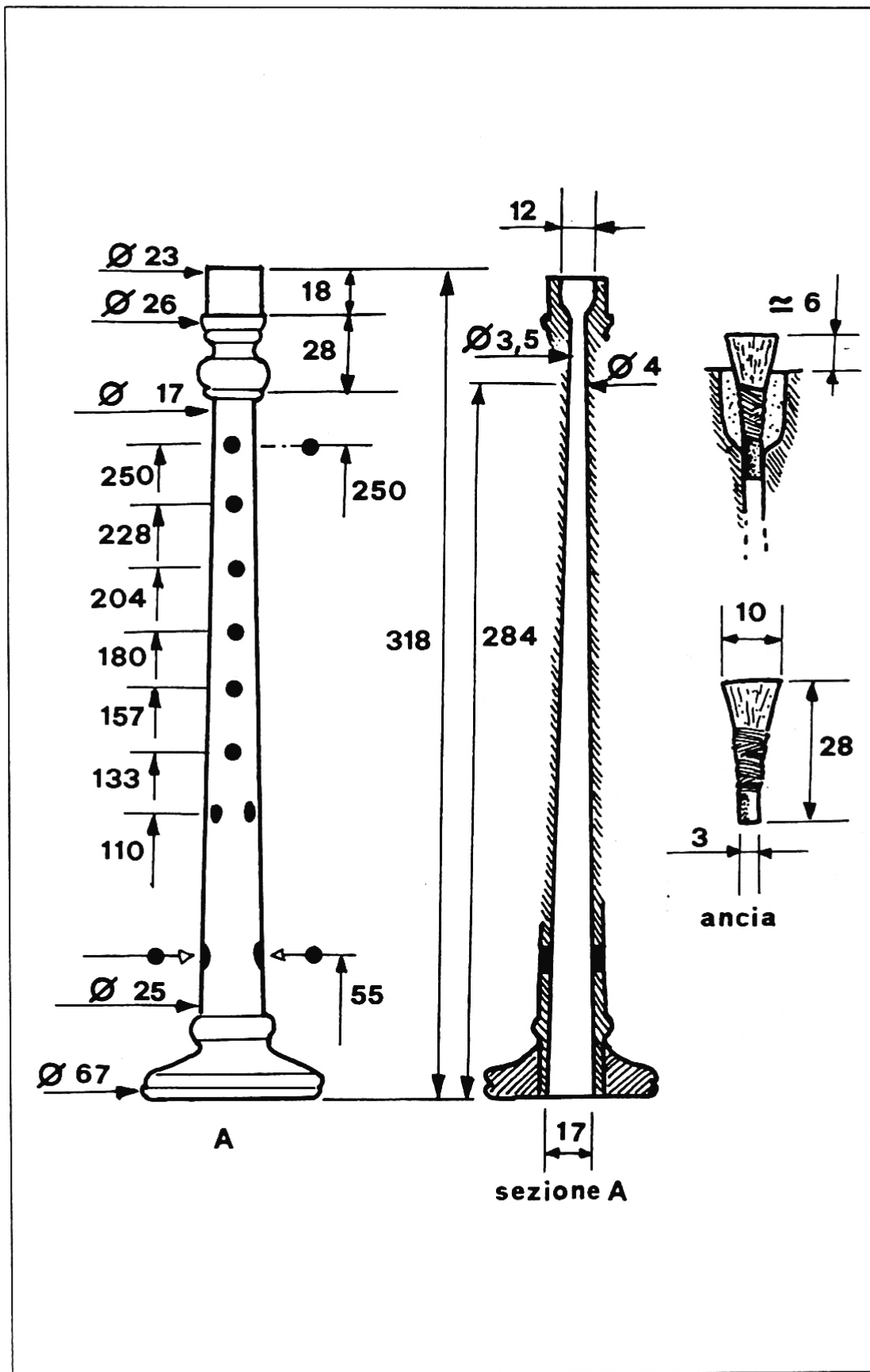
Lo strumento è in buono stato di conservazione ed è completo di sacco. Curiosamente il legno della *diana* è meno pregiato di quello usato per i bordoni. La *diana*, probabilmente in noce, termina esternamente con un'ampia campana ricavata da un disco incollato sulla parte terminale. I fori per le dita sono stati ricavati a caldo. Sulla *diana*, profondamente infissa, è stata ritrovata l'ancia doppia (non funzionante), di fattura particolarmente sottile.

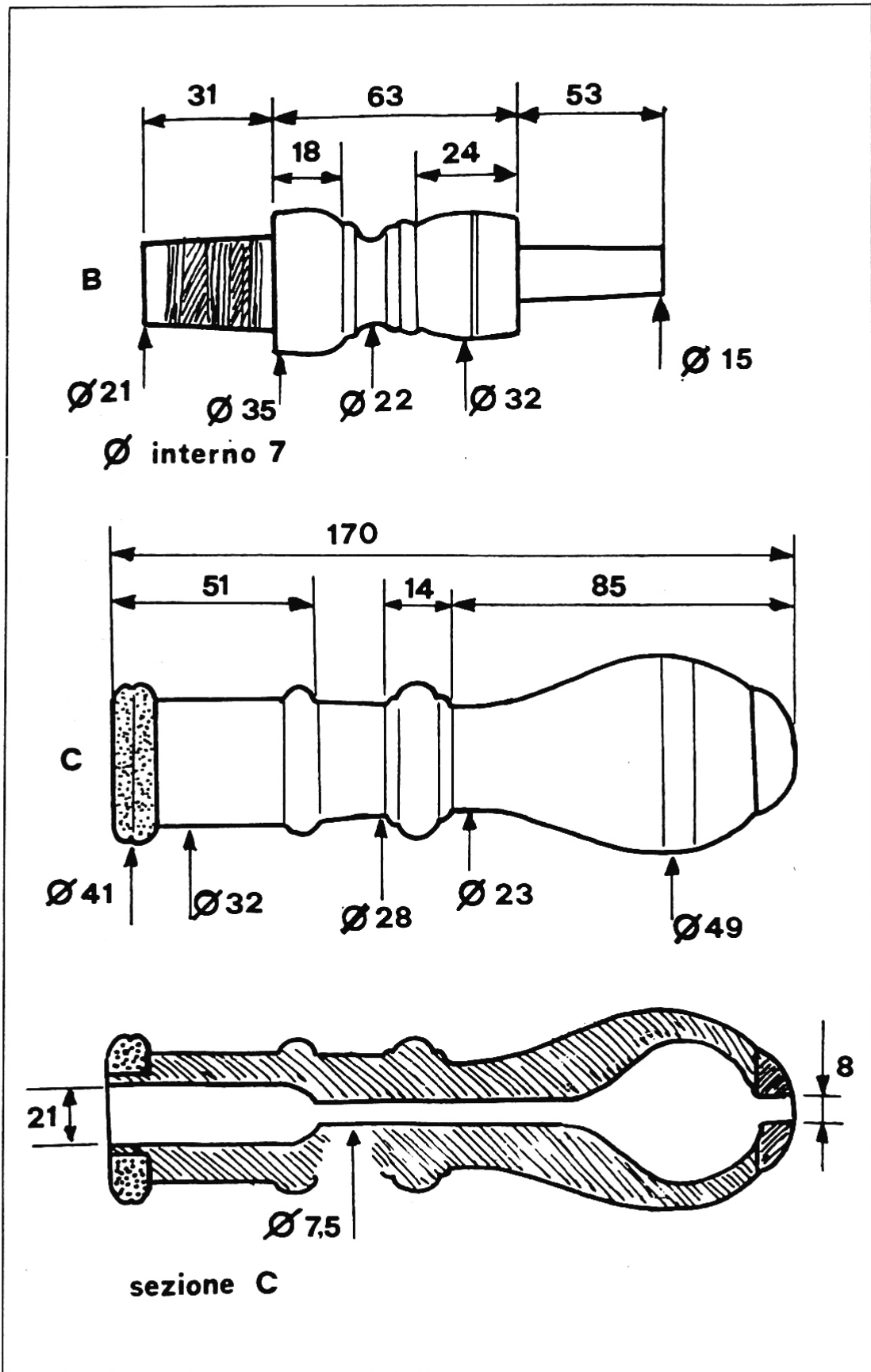
I bordoni sono in legno di bosso, eccettuato per il segmento C in ciliegio, che è anche l'unico che porta sul giunto un anello di abbellimento in osso.

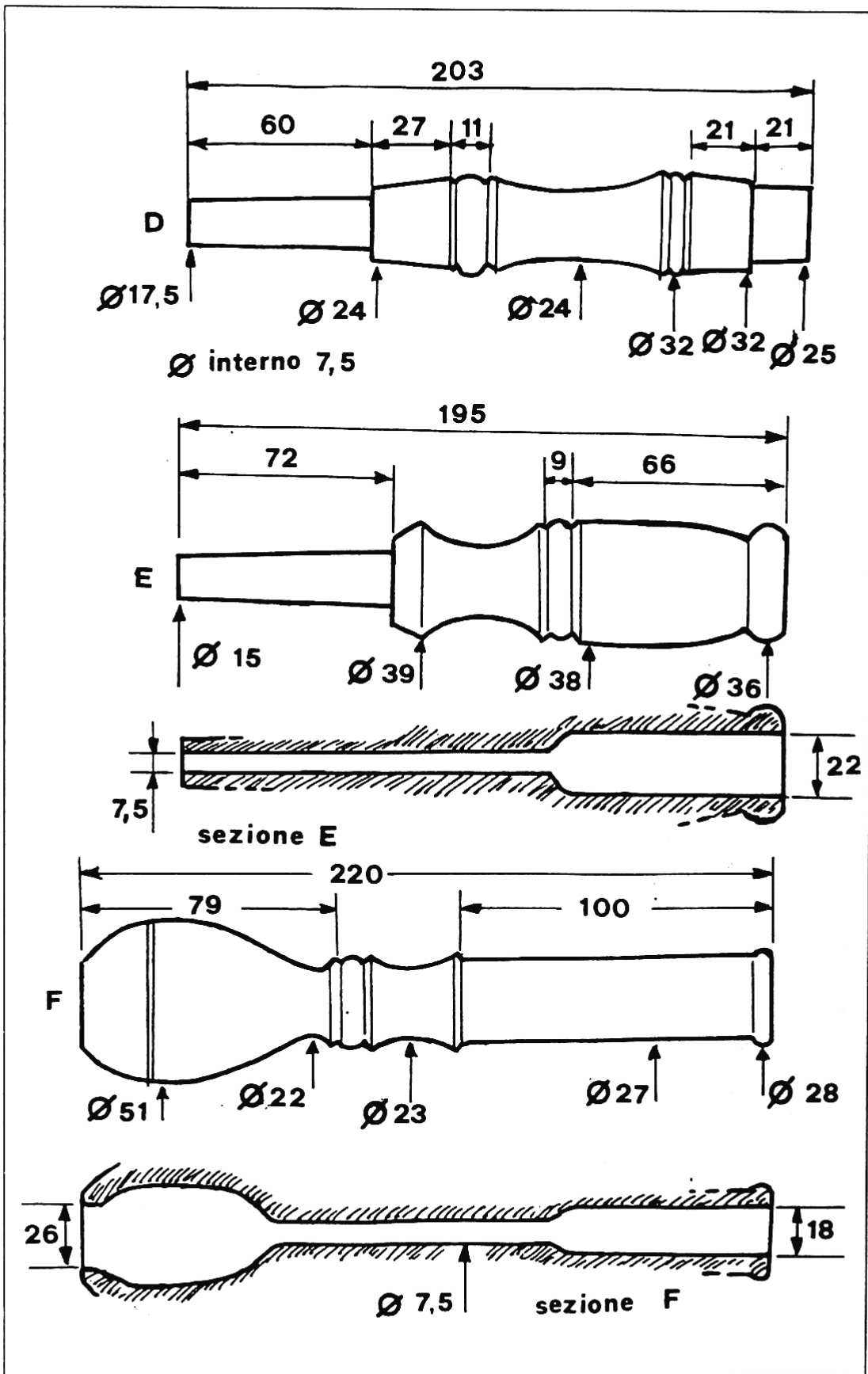
Entrambi i bordoni hanno la parte terminale scavata internamente. La concavità è stata ricavata prima svuotando il segmento e poi aggiungendo un tappo che riduce ulteriormente il foro terminale. Nel segmento F questo tappo è andato perduto.

Il sacco è in pelle di pecora, con il pelo all'interno. La бага è cucita sul bordo inferiore come di norma e porta una corda appiattita, a rinforzo tra pelle e cucitura, al posto dell'usuale striscia di cuoio. (18)









 Tavole 10-11-12-13-14

Legenda:

A - *diana*

B - bordone minore, segmento superiore

C - bordone minore, segmento terminale

D - bordone maggiore, segmento superiore

E - bordone maggiore, segmento terminale

F - insufflatore

G - sacco.

Strumento appartenuto a Michele Imberti, detto *Nano Magrì*, di Casnigo, scomparso nel 1929 all'età di 64 anni. Alla sua morte il *baghèt* è passato al nipote Giacomo Ruggeri, detto *Fagòt* (Casnigo, 1905-1990), che ha suonato per alcuni anni attorno al 1930.

Lo strumento, pur rimanendo con un identico impianto sonoro, è leggermente diverso da quelli ritrovati in valle .

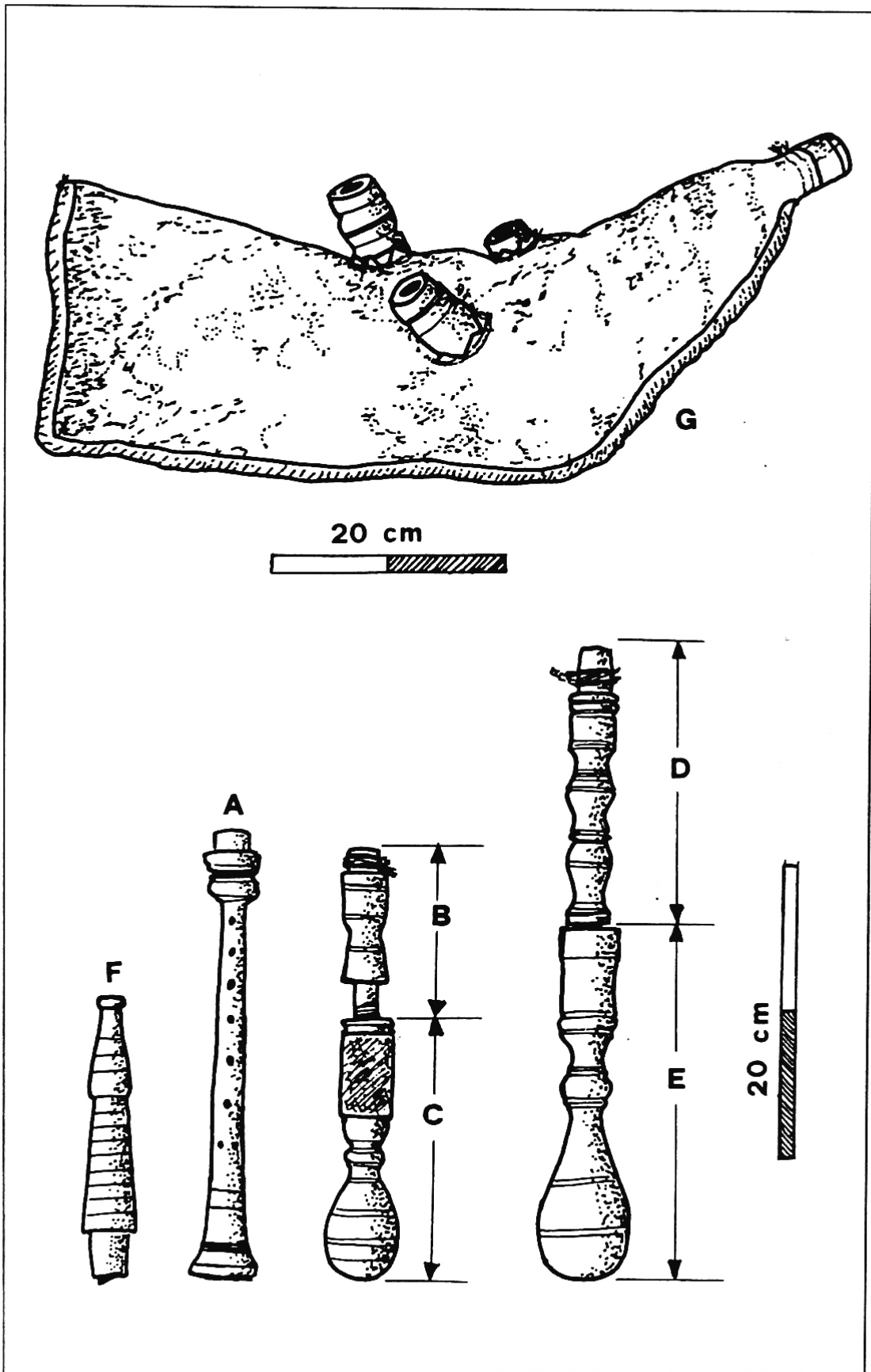
La *diana* è di poco più corta di quelle recuperate in Val Gandino, e ha subito alcuni rimaneggiamenti. La testa, dove si infila l'ancia, che corrisponde anche al giunto da infilare nel raccordo, è costituita da un cilindro che non fa corpo unico con la canna del canto, ma è posticcio. Così pure la parte esterna della campana non è perfettamente circolare. A causa di una diatriba sorta tra l'Imberti e degli abitanti di Gandino e finita a sassate contro il suonatore, la campana della *diana* colpita da un sasso aveva subito dei danneggiamenti. Imberti aveva poi corretto manualmente la campana, che però era rimasta visibilmente asimmetrica.

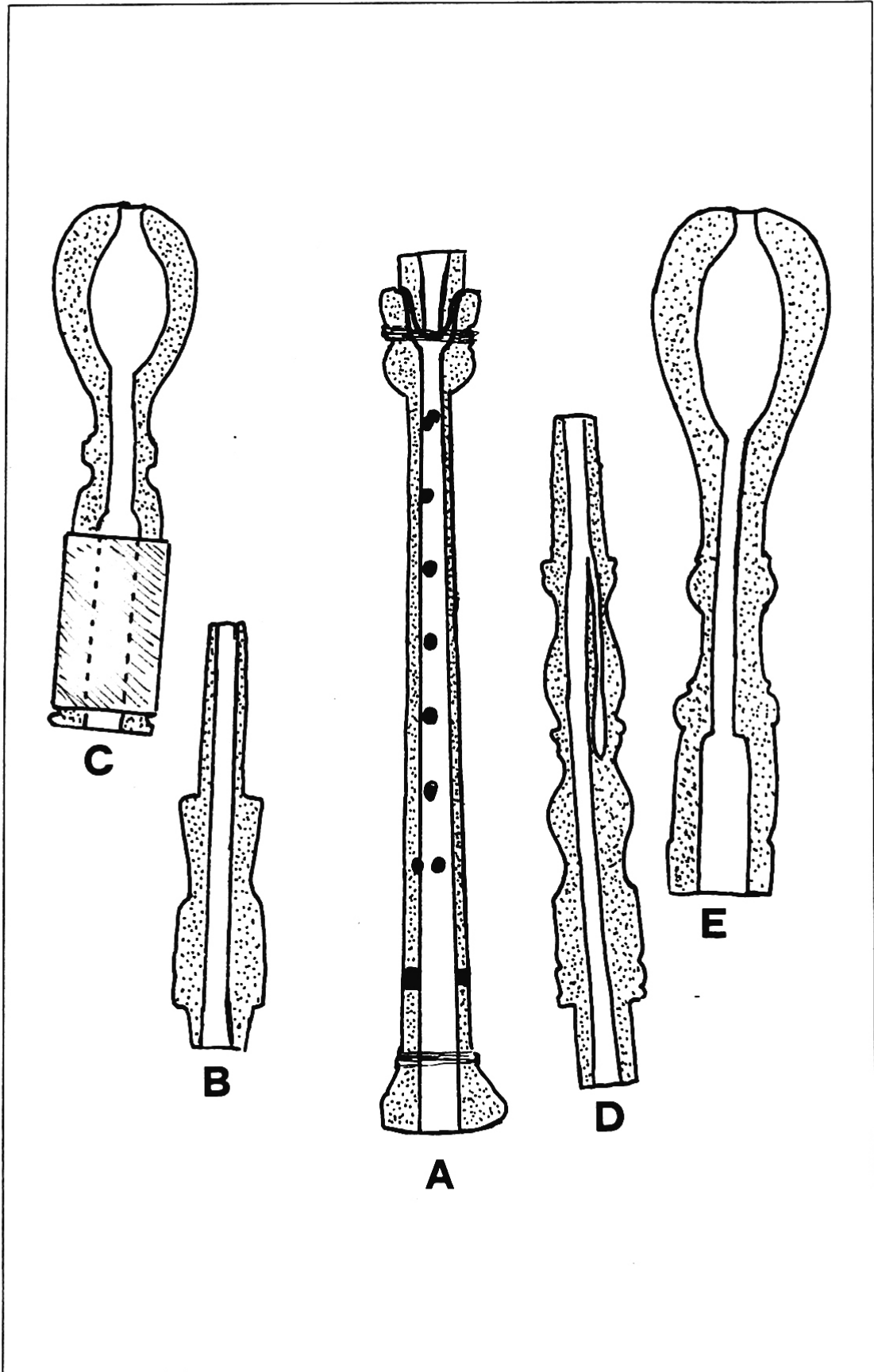
Riguardo poi ai bordoni, questo *baghèt* è l'unico che monta il bordone maggiore con due soli segmenti, mancando quello intermedio. Giacomo Ruggeri, che nel corso della ricerca è stata la principale fonte di informazioni, ricorda di aver sempre suonato lo strumento con il bordone così montato.

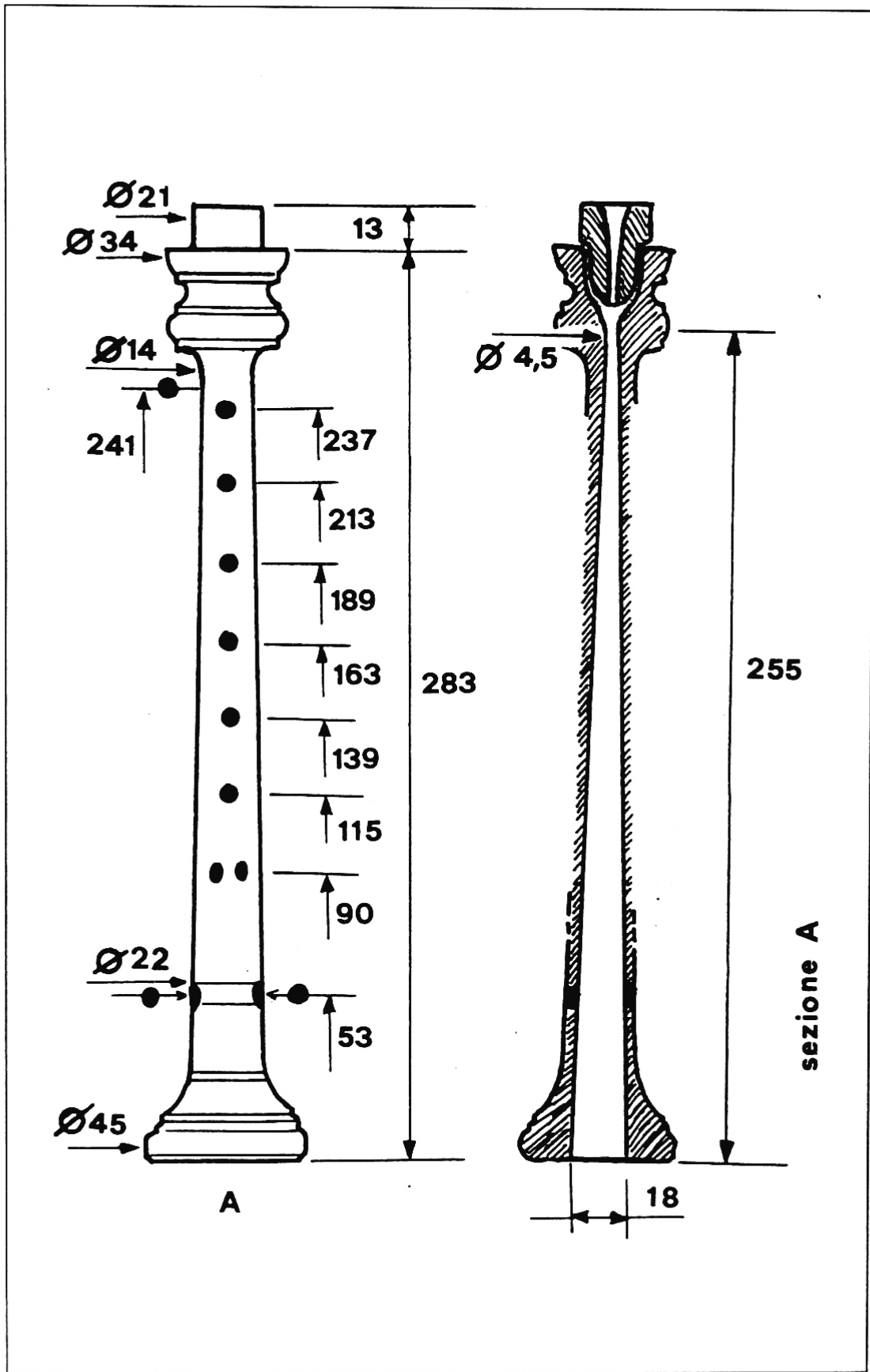
La radiografia dello strumento (tavola 11) evidenzia un errore di foratura del segmento terminale del bordone maggiore che presenta un foro cieco e di conseguenza un caneggio irregolare. Il Ruggeri si era in effetti sempre lamentato della difficoltà e dell'instabilità dell'accordatura del bordone basso, causata con ogni probabilità sia dalla scarsa lunghezza del bordone, venendo a mancare la parte intermedia, sia dalla foratura estremamente irregolare.

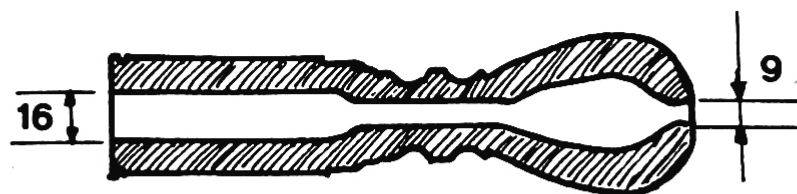
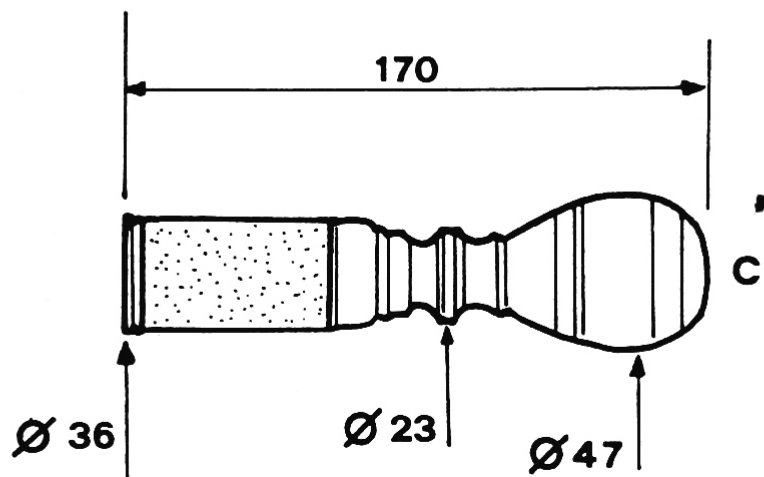
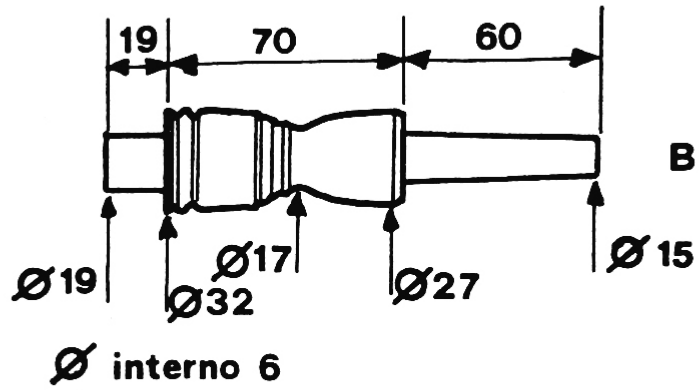
Entrambi i bordoni terminano con la concavità interna ricavata nel legno in un pezzo unico, senza l'aggiunta di tappi.

Il sacco non è funzionante. Si tratta di un fac-simile che il Ruggeri aveva preparato, come ricordo dello strumento completo, utilizzando una *baga* riempita di paglia e non perfettamente cucita, ma solo imbastita. (19)

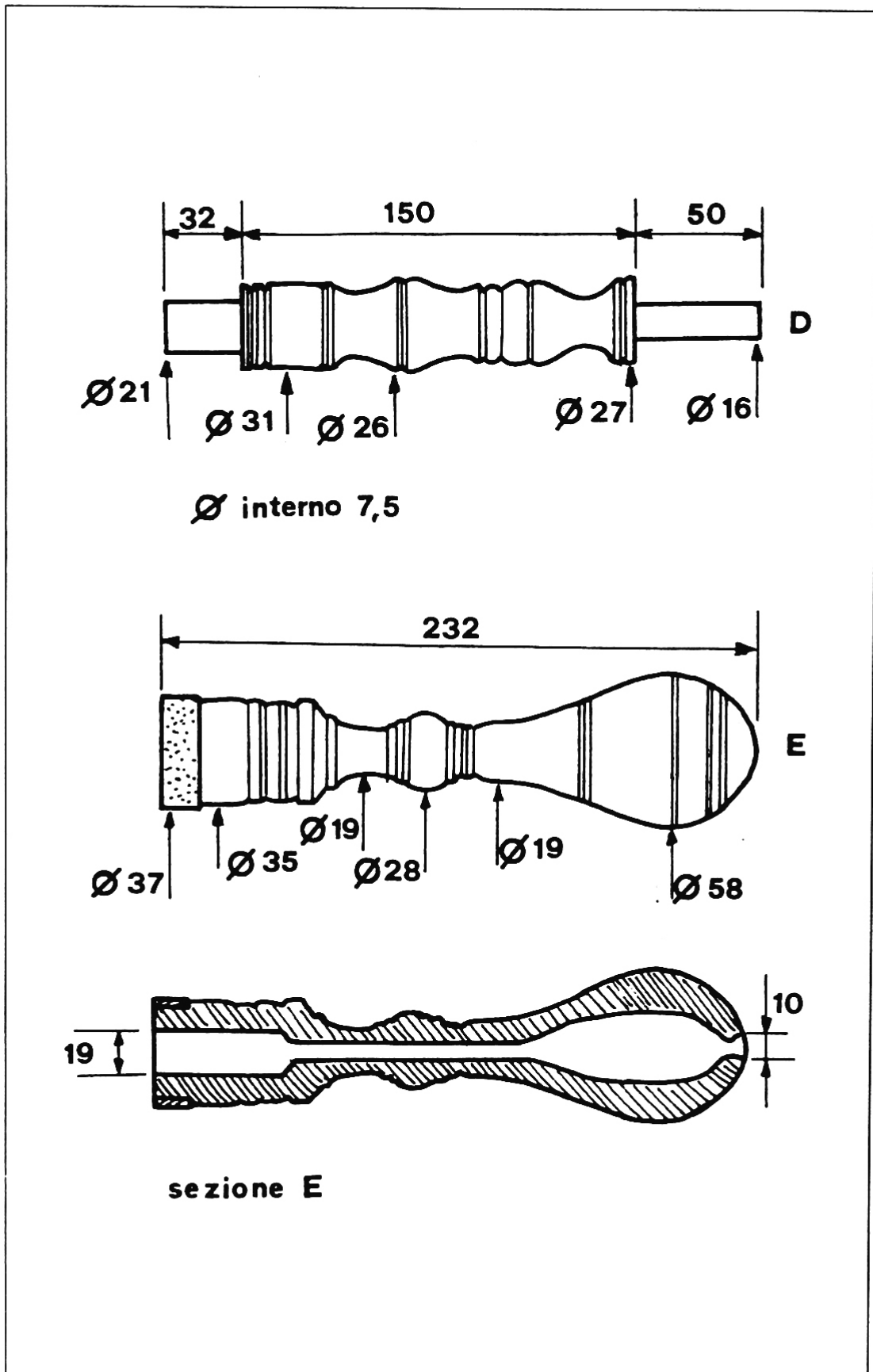








sezione C



 Tavole 15-16-17-18

Legenda:

A - *diana*

B - bordone maggiore, parte superiore

C - bordone maggiore, parte intermedia

D - bordone maggiore, parte terminale

E - bordone minore, parte terminale

F - bordone maggiore (presunto), parte superiore

G - bordone maggiore, parte intermedia

H - insufflatori.

Strumento appartenuto a Luigi Zilioli, detto *Fiai*, di Casnigo, scomparso nel 1923 all'età di 67 anni. Lo Zilioli abitava alla cascina *Casteli*, in fondo alla contrada *Agher* di Casnigo. Era ricordato come un esperto suonatore. Dal culmine dell'*Agher* suonava rivolto a valle e otteneva la risposta, che puntualmente arrivava, di un altro stimato *baghetér*, Michele Guerino Maffeis detto *Seri*, che suonava dalla sua casa di Semonte (Vertova).

· Scomparso Luigi ha continuato la tradizione il figlio Giacomo (Casnigo, 1906-1974). Meno bravo del padre, ha suonato per breve tempo durante la guerra e ha smesso appena terminato il conflitto, prestando poi lo strumento completo di sacco alla compagnia teatrale di Gandino. Qualcuno della compagnia, pensando di fare cosa saggia, aveva poi "pulito" lo strumento cospargendolo con soda caustica, ottenendo però l'unico risultato di bruciare il sacco. Da allora lo Zilioli non ha più ripristinato la piva.

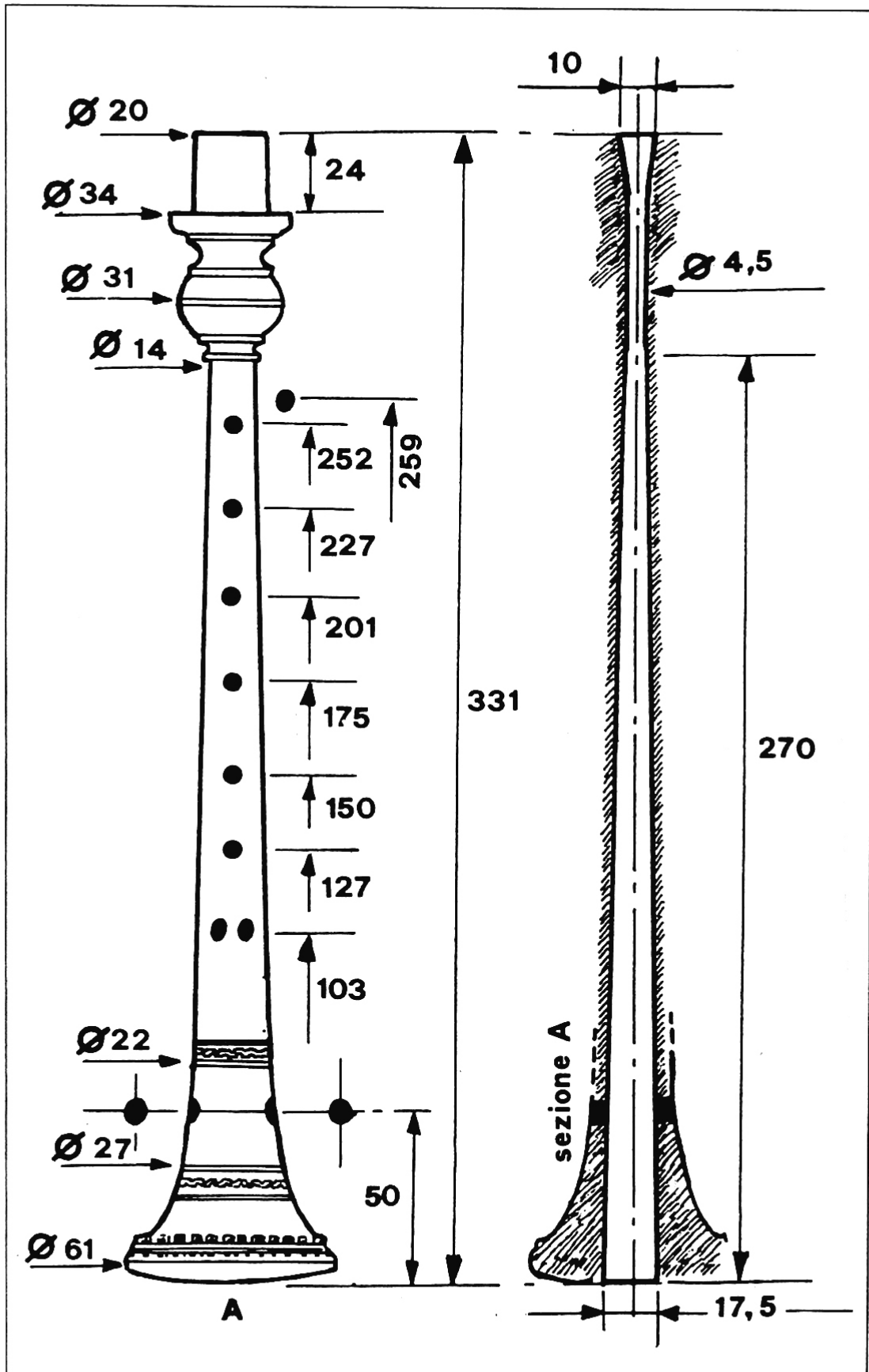
Dello strumento sono rimasti la *diana*, 6 segmenti per i bordoni, 3 insufflatori e 4 raccordi tra canne e sacco.

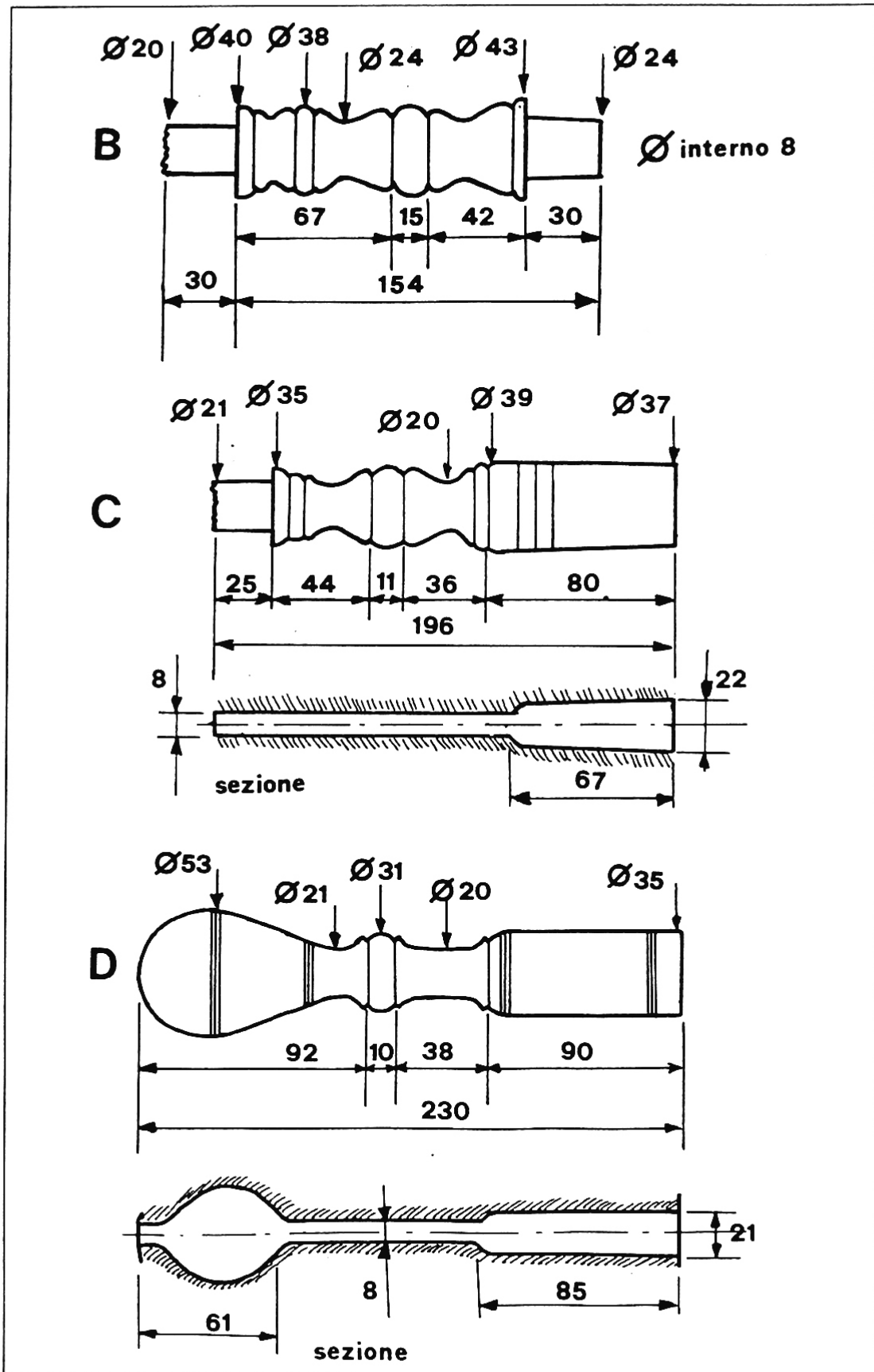
La *diana* è in legno di bosso e presenta delle evidenti crepe. Gli altri pezzi sono in essenze meno pregiate (probabilmente acero e ciliegio, eccetto per un segmento in bosso). I bordoni sono stati lavorati in maniera decisamente più grossolana della *diana*, che si presenta invece finemente intagliata e di forma più aggraziata. Tutti i legni sono stati ricoperti con vernice trasparente protettiva alcuni anni or sono quando lo strumento non era più in uso.

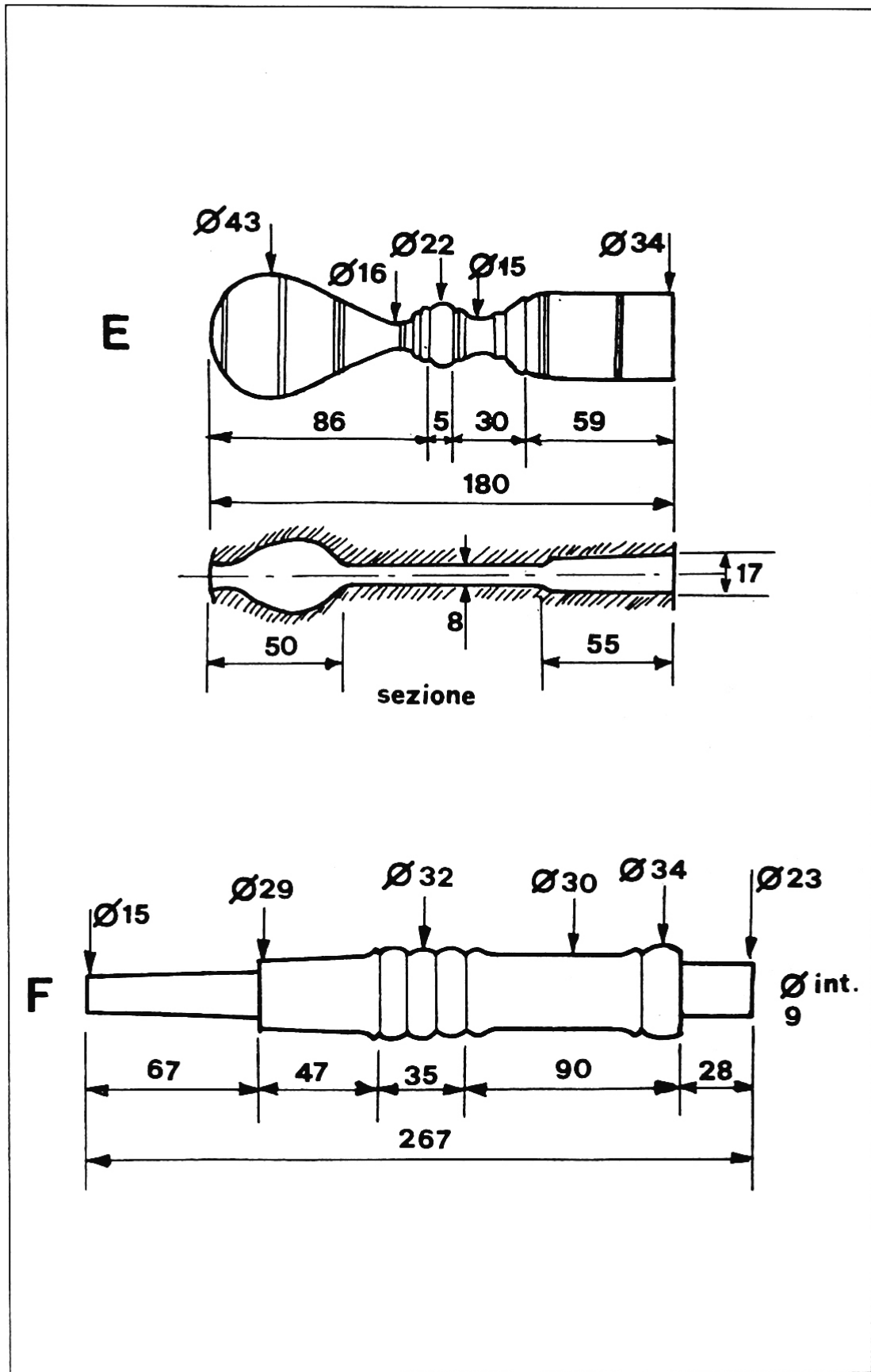
Come già detto sono conservati 6 segmenti per i bordoni, che però non bastano a completare lo strumento, in quanto vi sono sia doppioni, sia alcune parti mancanti.

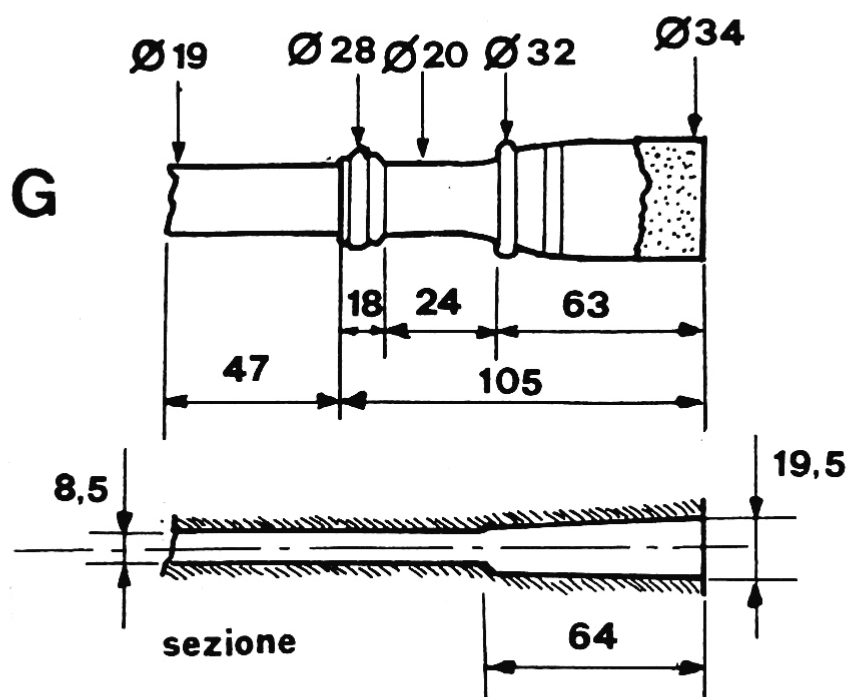
Confrontando il tipo di legno e il diametro dei giunti, secondo logica, si ottiene il bordone maggiore montando i segmenti B + C + D. Riguardo al bordone minore la parte terminale è costituita dalla parte E, mentre non è stata riconosciuta la parte superiore, in quanto il segmento F mal si combina come dimensioni nel giunto di E. Sembrerebbe più che altro la parte iniziale di un bordone maggiore, e inoltre è l'unico costruito nel più pregiato bosso. Rimane G, parte intermedia di un bordone maggiore, che però si differenzia dagli altri in quanto è l'unico segmento che porta un anello di rinforzo in metallo.

Entrambi i bordoni terminano con la concavità interna ricavata nel legno in un pezzo unico, senza l'aggiunta di tappi. (20)









insufflatori

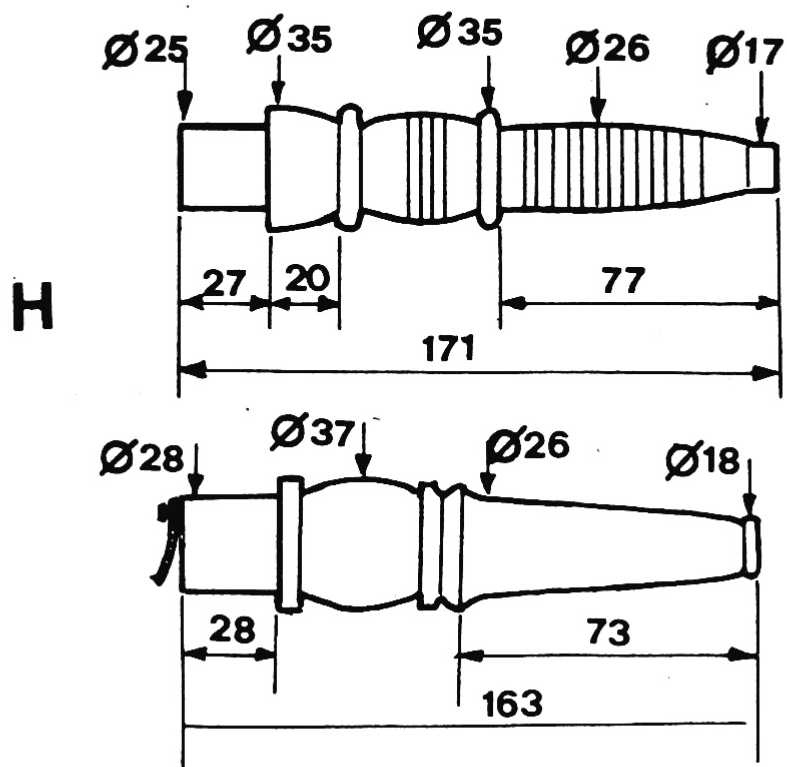
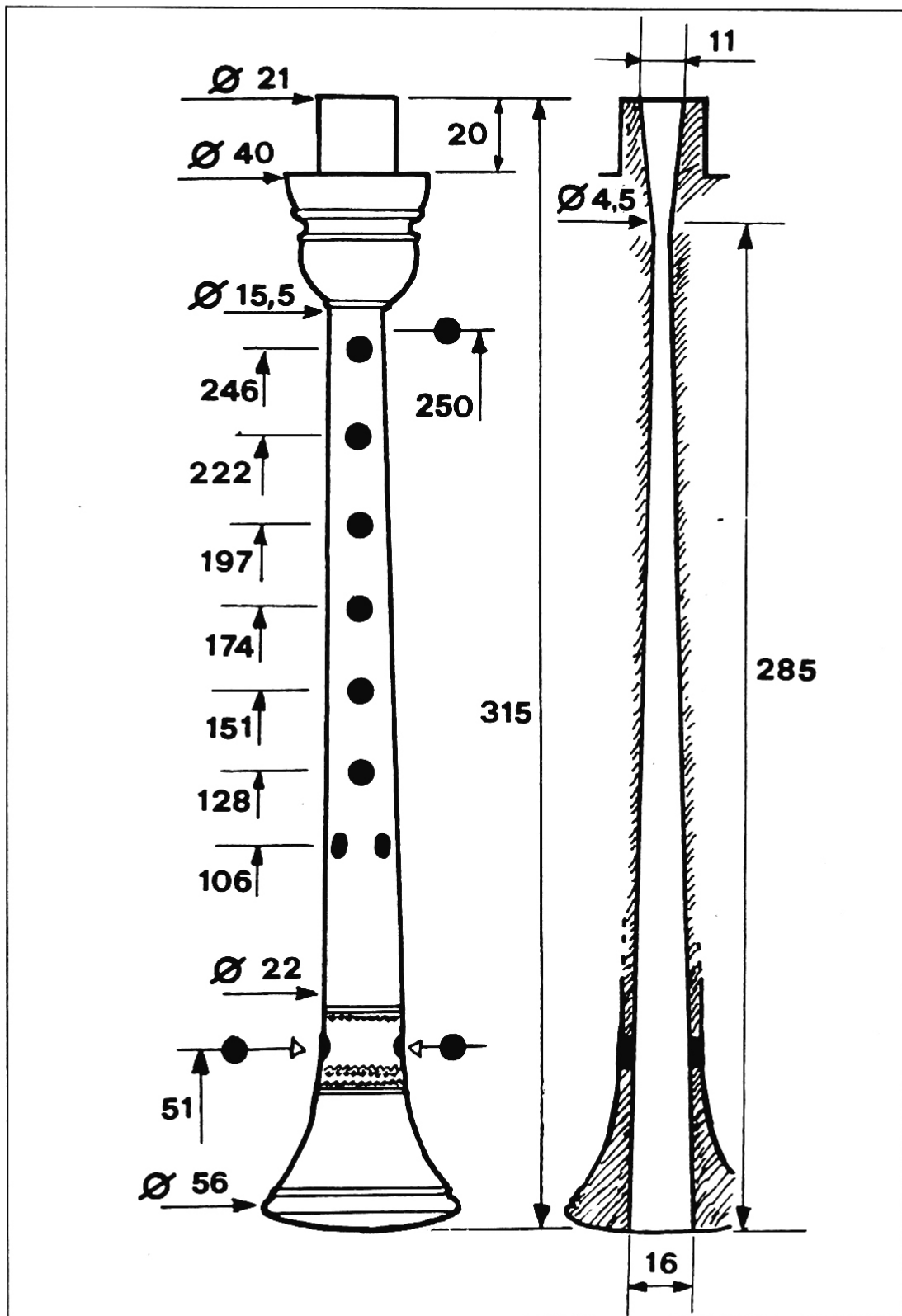


Tavola 19

Questa *diana* è ciò che rimane del *baghèt* appartenuto a Valentino Savoldelli, detto *Parècia*, di Gandino (1859-1924). Le altre parti sono andate perse. Il Savoldelli comprò il *baghèt* intorno al 1870. (21)



Tavole 20-21

Legenda:

- A - bordone minore, segmento superiore
- B - bordone minore, segmento terminale
- C - bordone maggiore, segmento superiore
- D - bordone maggiore, segmento intermedio
- E - bordone maggiore, segmento terminale.

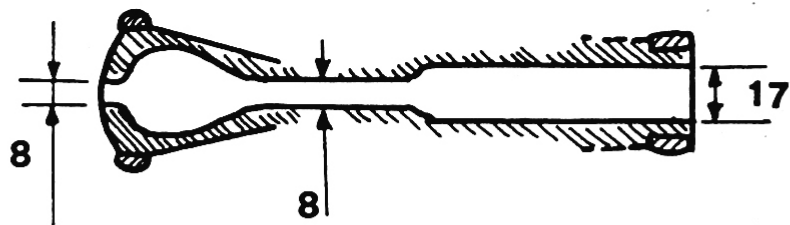
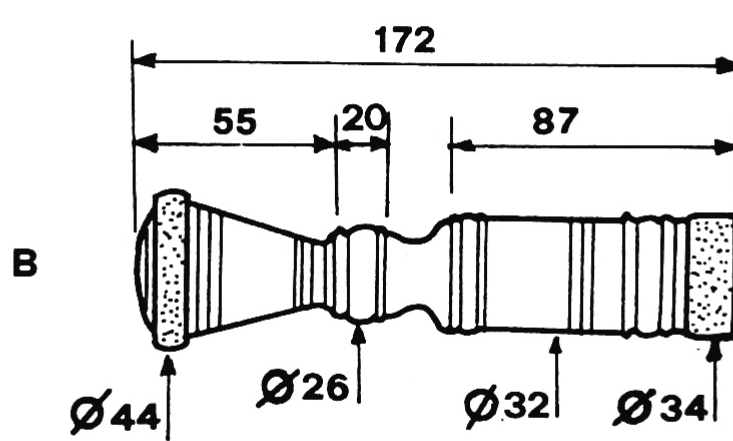
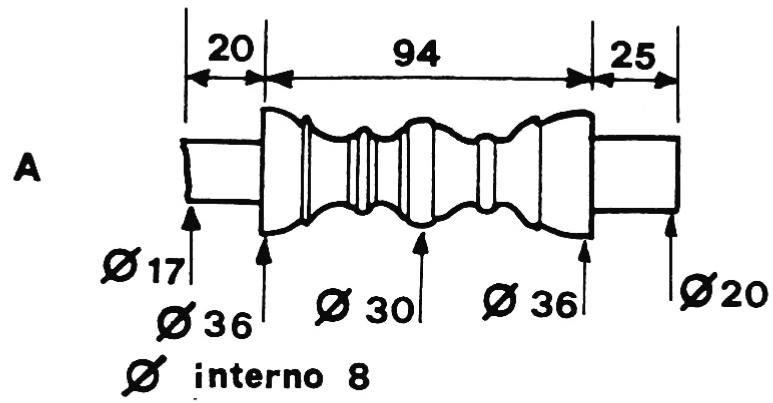
Si tratta di segmenti di bordone che il suonatore Cattaneo, detto *Rüina*, di Casnigo, scomparso attorno al 1979, aveva a suo tempo regalato a Giacomo Ruggeri. (22)

La provenienza comune nonché l'identico disegno costruttivo fanno ragionevolmente pensare che tutti questi segmenti appartenessero a un unico strumento, di cui è poi andata persa la *diana*.

Il legno prevalentemente usato è il bosso, eccettuata la parte A in legno più tenero non identificato. I segmenti B e D portano anelli di abbellimento in corno bovino, mentre E reca il segno di un anello che però è andato perso.

- Balza subito all'occhio come questi bordoni siano per fattura molto simili a quelli del *baghèt* dei Maffeis (tavole 1-2-3-4).

Entrambi i bordoni terminano con la concavità interna ricavata in un pezzo unico, senza l'aggiunta di tappi.



sezione B

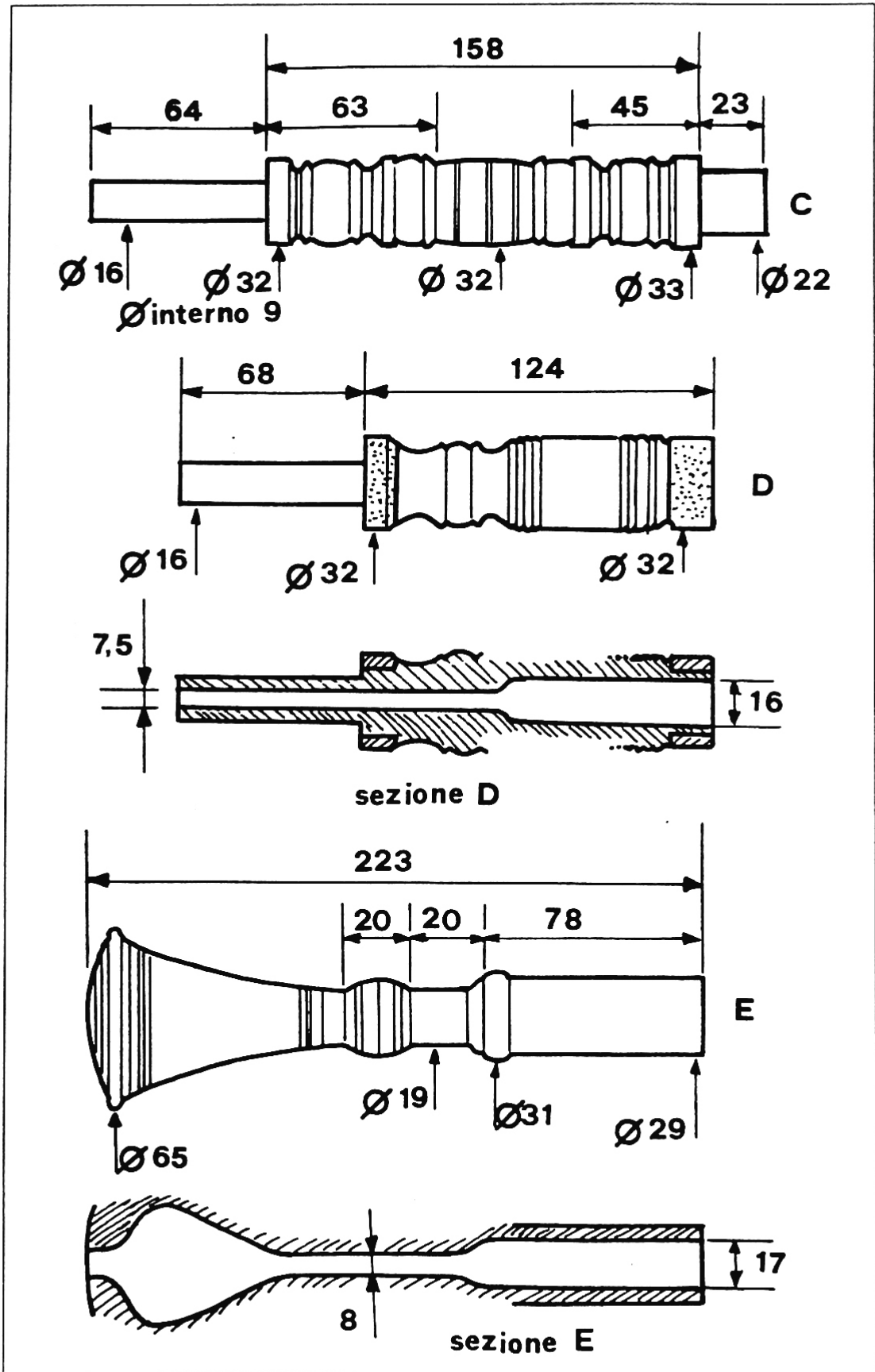


Tavola 22-Ance

Tra il materiale ritrovato vi sono alcune ance, sia per la *diana* che per i bordoni, costruite da Giacomo Ruggeri per lo strumento da lui posseduto e descritto alle tavole 10-14. (23)

Le ance erano ricavate da *Arundo Donax*. Secondo la testimonianza di Andrea Savoldelli di Gandino, figlio di Valentino già suonatore di *baghèt*, l'ancia doppia si poteva ricavare anche da una pianta di nocciolo morta e rinsecchita direttamente nel terreno.

La pianta di *Arundo Donax* non è pianta spontanea nelle nostre valli. Alcuni suonatori, per meglio sopperire al fabbisogno, provvedevano in prima persona a interrarne alcuni esemplari. I Maffei di Semonte avevano per esempio un loro piccolo canneto da cui ricavano la materia prima.

Non mi sono state segnalate particolari cure da usarsi o tempi da rispettare per la stagionatura delle canne. Se il materiale non era ancora pronto si provvedeva a una forzata stagionatura ponendolo per il tempo necessario accanto alla stufa o nel forno della stessa.

L'ancia da usarsi per la *diana* è un'ancia doppia, chiamata *pi-ì*. Il materiale ritrovato e le spiegazioni fornite da Giacomo Ruggeri permettono di delineare la tecnica seguita per costruire i *pi-ì*, metodologia che non si discosta sostanzialmente dai sistemi usati normalmente per costruire le ance doppie in genere.

Si inizia da spezzoni di canna da cui si ricavano delle strisce larghe 11-14 mm e lunghe 10-15 cm. Questi spezzoni grezzi vengono lavorati con il coltello e assottigliati fino a renderli piatti e privi della corteccia. Nel nostro caso il segmento di canna lavorato (particolare A), è largo intorno ai 10 mm, lungo 83 e spesso 0,3-0,4 mm circa.

Dalla lista si ricavano due triangoli (particolare B), uguali tra loro, che andranno a formare le due facce dell'ancia doppia. A parte si prepara, partendo da un lamierino di spessore inferiore al mezzo millimetro, un tubetto di metallo (particolare C), lungo tra i 20 e i 25 mm, con un diametro di 5 mm, cilindrico sul fondo e leggermente appiattito in testa.

Su questo tubetto vengono legati con filo di cotone i due triangoli di canna così che la costruzione risulta terminata (particolare C). L'ancia è però ancora grezza e va ulteriormente lavorata. La canna va infatti assottigliata con un coltello o uno spezzone di vetro e deve risultare tanto sottile da potervi "leggere attraverso" e da ottenere il suono con il solo fiato trattenuto dalle gote, secondo gli insegnamenti di Giacomo Ruggeri. (24)

Da un tubetto di canna di diametro minore si ricavano le *spòlette*, le ance semplici da usarsi per i bordoni. Queste vengono ottenute distaccando con un coltello una linguetta libera di vibrare che non viene completamente separata, ma è vincolata nel suo fulcro con il tubetto.

La linguetta può avere il taglio dal basso verso l'alto (particolare E) secondo la maniera di costruire le ance dei vecchi suonatori, oppure dall'alto verso il basso (particolare F) come talvolta le preparava Giacomo Ruggeri.

Era pratica per i suonatori tradizionali inserire sotto il fulcro della linguetta un capello nel caso che l'ancia tendesse a bloccarsi, così da allontanare la linguetta dal corpo del tubetto. Meglio se il

capello era di donna, "perché più fine", precisa il Ruggeri.

Le anze semplici ritrovate hanno lunghezze variabili dai 75 ai 110 mm e diametri esterni compresi tra gli 8 e i 12 mm. Nessuna di queste è però funzionante.

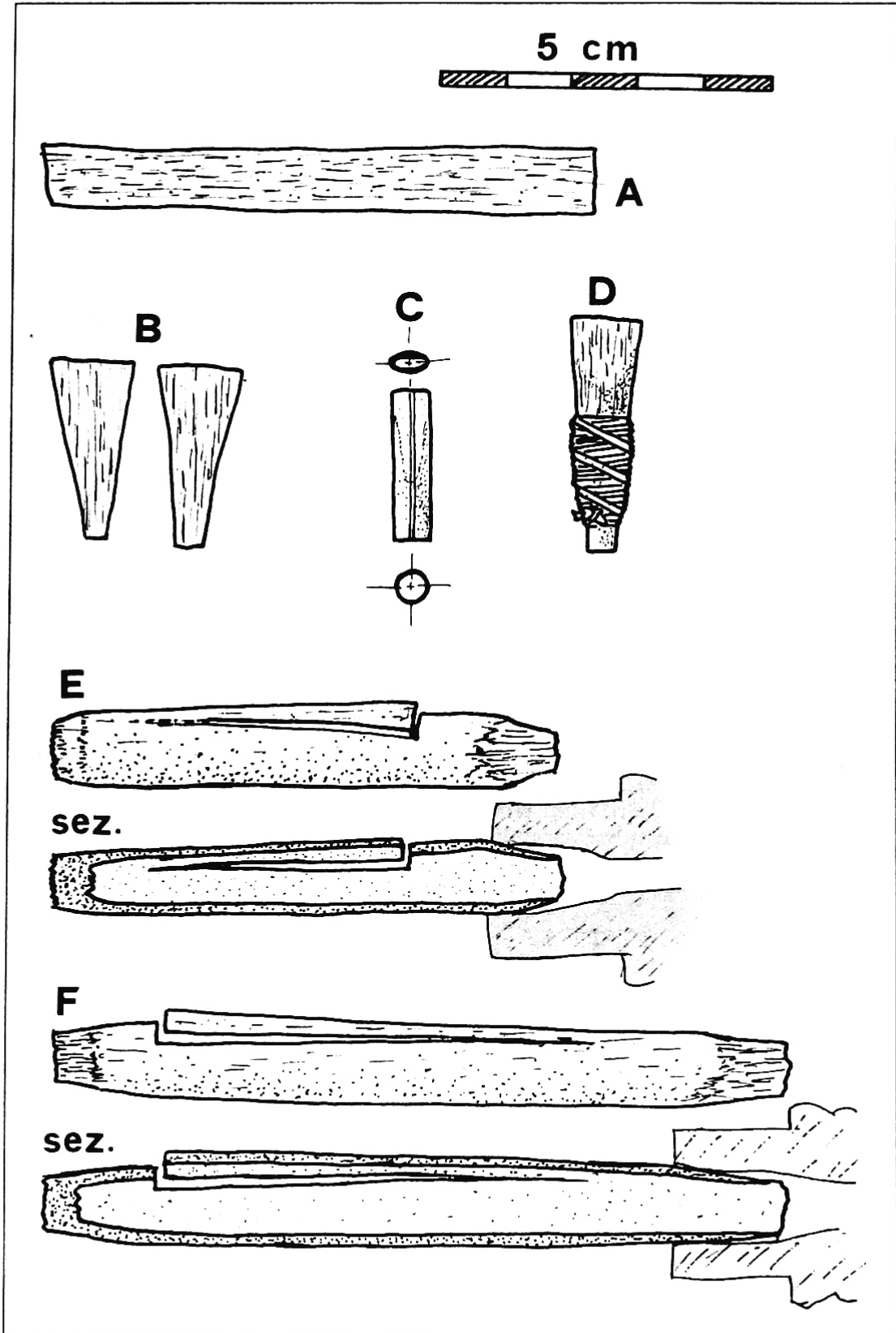


Tavola 23

Legenda:

A - flauto a becco

B - bocchino copri ancia.

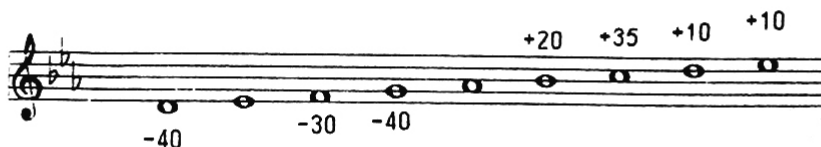
Era pratica comune per i *baghetér* usare un flauto per studiare i brani, prima di passare al più impegnativo *baghèt*. Per fare questo il flauto doveva avere la stessa diteggiatura della *diana*, cioè consentire l'esecuzione di una scala diatonica partendo dall'anulare basso fino ad aprire tutti i fori uno dopo l'altro, mentre chiudendo con il mignolo il primo foro inferiore si ottiene la sensibile.

Nella tavola 23 è riportato il flauto usato dai Maffeis. Secondo la testimonianza di Carlo Maffeis era stato costruito dal Cattaneo, *Rüina*, di Casnigo.

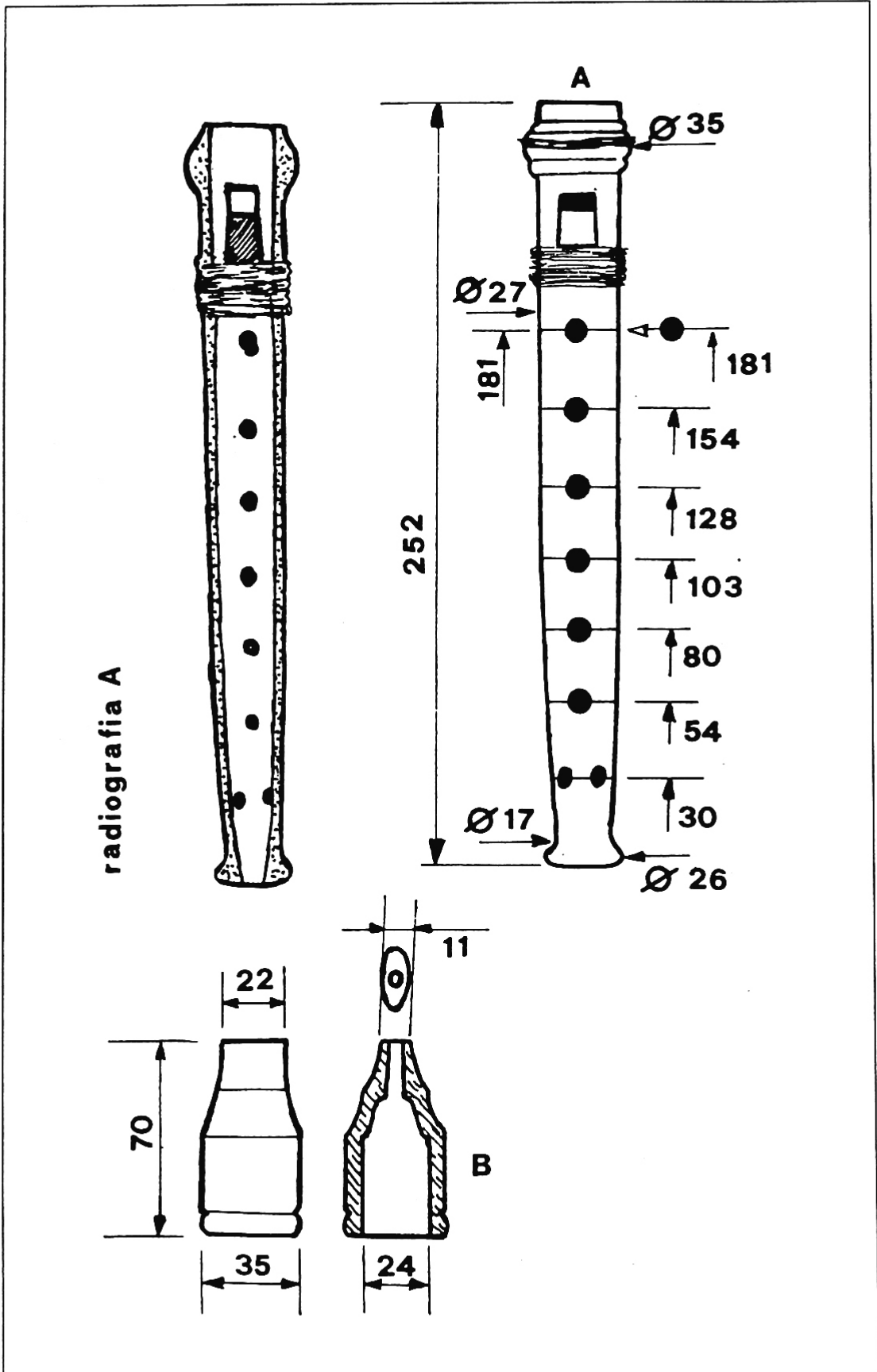
Il flauto ha sette fori anteriori e uno posteriore. Il primo foro inferiore è sdoppiato e quello di destra è chiuso da una zeppa di legno. Lo strumento era quindi usato secondo la pratica dei vecchi *baghetér*, con la mano sinistra sulle note gravi. Il taglio del labium è stato modificato con la sovrapposizione di una striscia di lamierino di rame.

Il flauto è stato ritrovato privo della zeppa che serve a convogliare il fiato. Ripristinando la zeppa perduta si è ottenuto la seguente scala:

diapason LA = 446 Hz



L'altro particolare riprodotto nella tavola riguarda la *éra*, una capsula copri ancia usata per suonare la *diana* fuori dal sacco e direttamente in bocca, quelle rare volte che occorreva farlo, sia per studiare sia per fare provare la melodia a qualche giovane suonatore. Nella tavola è raffigurata la *éra* fatta costruire e poi usata da Giacomo Ruggeri. Secondo la testimonianza di Carlo Maffeis anche il padre e il fratello usavano un simile ausilio.



- I suonatori
- In un'area compresa tra Albino e la Val Gandino è stata accertata la presenza di almeno tredici suonatori operanti in questo secolo. Tutti questi *baghetér* possedevano strumenti simili tra loro. Probabilmente diversi strumenti uscirono dalla stessa famiglia di costruttori, i Pezzera, detti *Pi-ù*, di Rovalto (frazione di Gazzaniga).
- Suddividendo i suonatori per paese abbiamo:
- Albino
- A Merano (frazione di Albino) suonava Pietro Pezzera (1890-1972), secondo la testimonianza del figlio Andrea (n. 1933) (25). Il padre, contadino, suonava anche quando scendeva a Comenduno e smise in tempo di guerra, attorno al 1940. Aveva probabilmente acquistato lo strumento da giovane nel 1905 prima di sposarsi dai Pezzera di Rovalto, suoi cugini. Il figlio Andrea ha riconosciuto con certezza lo strumento secondo lui identico a una copia del *baghèt*. Lo strumento del padre differiva solo negli anelli di abbellimento, costituiti nel suo caso da robusti anelli d'osso.
- Andrea Pezzera si ricorda ancora oggi come era costruita l'ancia doppia per la *diana*, in quanto il padre aveva più volte tentato di insegnargli il procedimento costruttivo. Tale ancia è identica a quelle approntate da Giacomo Ruggeri e descritte alla tavola 22.
- Rovalto (frazione di Gazzaniga)
- A Rovalto era presente la già menzionata famiglia dei Pezzera, *Pi-ù*, suonatori e costruttori.
- Semonte (frazione di Vertova).
- Originari di Semonte erano i Maffeis, *Serì*. Due erano i suonatori: Michele Guerino, contadino, scomparso attorno al 1940 all'età di 72 anni, e il figlio Piero, prima contadino e poi operaio, morto di silicosi nel 1959.
- Gandino
- A Gandino suonavano Valentino Savoldelli, contadino, detto *Parécia* (1859-1924), Quirino Picinali (1880-1962), falegname e *Batistì de Ca' da Pozz*, contadino. Di quest'ultimo si ricorda Giuseppe Loverini al quale, allora bambino, è rimasto impresso il fatto che *Batistì* suonasse tenendo il sacco sotto il braccio destro, così che il bordone rimaneva penzolo. A questi va ad aggiungersi Gabriele Servalli, detto *Bi-ili 'e Clapa*, scomparso nel 1948, che terminò di suonare all'incirca prima della grande guerra. (26) Lo strumento del Servalli fu ritrovato dai figli nascosto nel sottotetto, oramai però in completo disfacimento, e di conseguenza fu gettato via.
- Casnigo
- Nutrito era il gruppo di suonatori di Casnigo. Troviamo il Cattaneo, detto *Rüina*, falegname, scomparso attorno al 1970, i due *Fiai*, Luigi Zilioli (deceduto nel 1923 all'età di 67 anni) e il figlio Giacomo (1906-1974), entrambi contadini e infine Michele Imberti detto *Nano Magri*, anche lui contadino, morto nel 1929 all'età di 64 anni, il cui strumento passò al nipote Giacomo Ruggeri detto *Fagòt* (1905-1990), contadino e unico suonatore da me conosciuto.
- Ben radicata era quindi la presenza di suonatori nella media Valle Seriana. Quasi uniformemente questa comunità di musicisti smise di suonare attorno agli anni '40.
- Da notare come la maggior parte fosse di estrazione contadina. I pochi che non lo erano facevano di professione gli artigiani. Viene quindi smentito il luogo comune che vuole legare il *baghèt* alla dimensione sociale dei pastori. Contadini erano i suonatori e contadina era la cultura che permeava l'espressività del *baghèt*, legato alle sere d'inverno trascorse nella stalla. Così pure l'ambito temporale in cui si adoperava la piva era conseguentemente legato a questo mondo. Questa veniva riposta l'ultimo giorno di Carne-

vale, per essere poi ripresa all'inizio dell'inverno successivo, quando, con l'arrivo dei primi freddi, il lavoro nei campi dava maggior respiro ai suonatori che potevano così, con pazienza, provvedere a rimettere in funzione lo strumento dismesso l'anno prima.

Le musiche, i balli

Con il *baghèt* si eseguivano melodie proprie per questo strumento, alcuni balli antichi e si accompagnava il canto.

Giacomo Ruggeri (Casnigo 1913-1990) è stato il solo a ricordare alcune musiche da eseguirsi sul *baghèt*. Apprezzato musicista della banda locale, esperto suonatore di campane a tastiera nonché *baghetér* per alcuni anni prima dell'ultima guerra, ha eseguito i brani utilizzando un flauto diritto in terracotta, intonato in RE con la diteggiatura identica a quella della *diana* del *baghèt*. Questa pratica era comune a tutti gli anziani suonatori che usavano studiare i brani sfruttando flauti con la identica diteggiatura della *diana*, indipendentemente dalla tonalità degli stessi. Su mia precisa richiesta ha eseguito i brani legando le note e inserendo gli abbellimenti che si usavano sul *baghèt*. Nelle esecuzioni è evidente l'uso di acciaccature superiori e inferiori a gradi congiunti e disgiunti e di glissati. Tutto questo concorreva a creare uno stile melodico dove la tessitura musicale fosse vicina al canto.

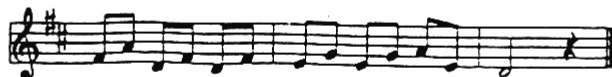
1) "Valzer del *Nano Magri*". Il brano, in realtà a tempo di mazurca, apparteneva al repertorio di Michele Imberti zio di Giacomo Ruggeri. (27)

The image shows a musical score for a piece titled "Valzer del Nano Magri". The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of six lines of music, each starting with a measure number: 1, 5, 10, 14, 18, and 22. The first line (measures 1-4) includes two triplet markings (3) over the eighth notes. The second line (measures 5-8) ends with a fermata. The third line (measures 10-13) includes a triplet marking (3) over the eighth notes. The fourth line (measures 14-17) ends with a fermata. The fifth line (measures 18-21) continues the melody. The sixth line (measures 22-25) ends with a fermata. The overall style is characteristic of a mazurka, with its distinctive rhythmic patterns and melodic phrasing.

26



31



2) Marcia. (28)

1



7



13



19



24



30



Il primo tema della marcia è molto simile al canto patriottico risorgimentale Camicia Rossa, testo di Rocco Traversa, musica di Luigi Pantaleoni, di cui si conosce un'edizione del 1860 (29). Eccone una successiva edizione a stampa (s. i. t.).

Camicia Rossa

Canzone Patriottica

1



Quan-do la trom-ba



3) "Ciàmela 'ndré ch'èla baciuchina" (30)

1 $\text{♩} = 100$



vacià-ma-la 'ndré ch'è-la ba-ciu- chi-na cià-ma-la 'ndré-é cià-ma-la



'ndré-é cià-ma-la 'ndré ch'è-la ba-ciu- chi-na cià-ma-la 'ndré che la ve-gne-



29



34



Brano prettamente strumentale appartenente all'antica tradizione del *baghèt*. Questo il testo verbale che ha infatti poca importanza nel contesto della sonata:

*Va ciàmela 'ndré chèla baciuchina
ciàmela 'ndré ciàmela 'ndré*

*va ciàmela ' ndré chèla baciuchina
ciàmela 'ndré che la vegnerà*

[trad.: vai a chiamare indietro quella ragazzina, chiamala indietro, chiamala indietro, vai a chiamare indietro quella ragazzina, chiamala indietro che lei verrà]

4) "Pastorella" (31)

È certamente uno dei brani più significativi del repertorio del *baghèt*. La pastorella veniva eseguita nel periodo natalizio. Questa la versione eseguita da Giacomo Ruggeri:

1 $\text{♩} = 116$ 

5



10



15



20



24





Dal segno ♩ al segno ♩ si tratta della melodia di “Tu scendi dalle stelle” che, come afferma lo stesso Ruggeri, non apparteneva alla tradizione dei *baghetér* della Val Gandino.

Il brano eseguito presenta diverse variazioni sul tema base, molte delle quali introdotte dallo stesso Ruggeri, che suonava questa musica anche sulle campane d'allegrezza sempre nel periodo di Natale. (32)

Il tema base si riconduce al canto, ampiamente diffuso, che narra del viaggio a Betlemme. Ecco una versione fornita da Carlo Maffei di Fiorano al Serio (33):

*Dove vai Regina Maria
che non sei buona di camminar*

*sebben sai che son piccolina
me camminerò assi ben*

*quando l'è poi dinanzi un tòco
la Madonna la gli va dré*

*'ndiamo 'ndiamo Regina Maria
'ndiamo 'ndiamo finché vüli*

*quando l'è poi dinanzi un tòco
la Madonna la gh'ira sit*

*'ndiamo 'ndiamo Regina Maria
qualche fontana si troverà*

*quando l'è poi dinanzi un tòco
la fontana gli compaiò*

*bevi bevi Regina Maria
bevi bevi finché vüli*

*la fontana si scomparìe
la Madonna la si alzò*

*'ndiamo 'ndiamo Regina Maria
'ndiamo 'ndiamo finché vùli*

*quando l'è poi dinanzi un tòco
la Madonna la gh'ira sòn*

*'ndiamo 'ndiamo Regina Maria
qualche capanna si troverà*

*quando l'è poi dinanzi un tòco
la capanna la si trovò*

*dormi dormi Regina Maria
dormi dormi finché vùli*

*San Giuseppe 'l va di fuori
a vedere se l'è serén*

*San Giuseppe va di dentro
l'è nasit Gesù e Bambin*

*l'è nasit Gesù e Bambino
senza fasa e panisèl*

[...]

col panisèl com'hai 'po' di far?

[vi è un attimo di esitazione probabilmente dovuta al fatto che la strofa riportata sopra non è stata cantata nella giusta sequenza]

col camisì la com'hai 'n po' di far?

*col camisì de la sò mama
camisì sarà ben fat*

col panisèl com'hai 'n po' di far?

*col fasolèt di la sò mama
panisèl sarà ben fat*

e la fasa com'hai 'n po' di far?

*col balsèt di la sò mama
e la fasa sarà ben fat*

*tre Re Magi l'han saputo
'n po' di oro gli han portà*

*han portato un po' di oro
per adorare Gesù e Bambino*

*gli han portato un po' di incenso
pe' 'ncensà Gesù e Bambino*

*pastorini e pastorelle
vegni ché coi òs-c besì*

a adorar sto car Bambi.

Il Maffei ricorda che i più abili suonatori riuscivano a sovrapporre alle note del baghèt una strofa cantata senza interrompere la melodia suonata.

5) *Bal del mórt.*

Si tratta di un ballo figurato eseguito da soli uomini. Secondo le testimonianze era conosciuto da tutti i vecchi *baghetér*, ma aveva nella famiglia Maffeis *Serì* gli esecutori e i ballerini più apprezzati. Mentre il padre Michele suonava, i figli Carlo e Piero (anch'egli suonatore) ballavano.

Si tratta di un importante e significativo momento comunicativo della cultura contadina, che però era già entrato in crisi all'inizio del nostro secolo. Racconta Giacomo Ruggeri che erano ben poche le persone che in tempi recenti avevano assistito nelle stalle alla rappresentazione del *bal del mórt*. In effetti se si escludono le testimonianze del Ruggeri e di Carlo Maffeis ben poco si è potuto raccogliere da altri testimoni.

Scomparsi poi gli ultimi anziani suonatori il ballo è rimasto patrimonio unicamente della famiglia Maffeis. Anche Giacomo Ruggeri ricorda a malapena la melodia. La descrizione del ballo ci è stata fornita da Carlo Maffeis: (34)

I due uomini ballavano ora abbracciati in cerchio, prendendo il braccio destro dell'uno sotto il sinistro dell'altro, ora separati. I passi mostrati sommariamente da Carlo Maffeis consistevano nel saltellare ora su di una gamba ora sull'altra, battendo le mani sopra la testa o sotto la coscia. Mentre saltellavano emettevano delle urla. Secondo il Ruggeri, i due ballerini eseguivano la pantomima di due ubriachi.

A un certo punto uno dei ballerini si fermava e si rifiutava di proseguire. Nel caso della famiglia Maffeis questa parte toccava a Carlo. L'altro fingeva di adirarsi e, dopo avergli fatto un giro attorno invitandolo a riprendere il ballo, con un coltello lo "colpiva" al ventre. Il ballerino colpito fingeva di soccombere e, sorretto dietro la nuca, veniva adagiato dall'uccisore per terra, dove talvolta era stata preparata un coperta.

Mentre il ballerino "morto" rimaneva immobile, disteso, l'altro gli ballava attorno. Poi si fermava e si inginocchiava per ascoltare i battiti del cuore, che sembrava si fossero fermati. Disperato, mimando anche un pianto con un fazzoletto per asciugarsi gli occhi, riprendeva a girargli attorno sempre ballando. Quindi si fermava e provava ad alzare una gamba al finto morto, che però ricadeva. Riprovava poi con gli altri arti, sempre con esito negativo, ballando e girando attorno al morto.

Infine si inginocchiava una seconda volta per riascoltargli il cuore, accorgendosi con stupore che aveva ripreso a battere. Al grido di «*l'è if!*», (è vivo!) riprendeva a ballare con maggior vigoria. Riprovava ad alzare ora un braccio ora una gamba, che stavolta non ricadevano. A questo punto il "resuscitato" veniva messo a sedere e poi tirato in piedi dall'"uccisore". Qui la musica cambiava il ritmo e la melodia, diventando più allegra e i due uomini terminavano con una danza simile a quella effettuata all'inizio.

Per la ricostruzione della musica ci si è affidati a Giacomo Ruggeri, che però nella sua carriera di *baghetér* non ha mai suonato, né ballato il *bal del mórt*. Il brano musicale è diviso in due parti ben distinte. La prima corrisponde alla pantomima rappresentata quando i due ballerini smettono di danzare a tempo ed eseguono la mimica della "morte" e della successiva "resurrezione". La seconda parte si riferisce invece alle fasi in cui i due protagonisti ballano in coppia, sia all'inizio che alla fine, con ritmo e movimento codificati e regolari. Ne consegue che nella parte mimata la

musica doveva seguire lo svolgersi della pantomima, con la necessità di accelerare, rallentare o spostare liberamente gli accenti ritmici. Questa è la parte più difficile da memorizzare e nell'esecuzione del Ruggeri si rileva qualche incertezza. Nella parte in coppia invece il ritmo in 6/8 e la melodia scorrono regolari e orecchiabili. Qui il Ruggeri, grazie alla sua abilità di musicista popolare, è sicuramente più attendibile.

Questa la trascrizione del brano:

1 A

6

11

16

20

25

30 B

35

40

45

1 FINE

La battuta con il segno ⌘ corrisponde approssimativamente al momento in cui il ballerino viene accoltellato.

Secondo il Maffei non esistevano delle scadenze calendariali precise in cui eseguire il *bal del mórt*. Doveva comunque essere ballato nel periodo che anticipava il carnevale, perché con il carnevale lo strumento veniva riposto per essere poi ripreso all'inizio

dei primi freddi invernali.

Balli rituali carnevaleschi in tutto simili a questo erano comunque diffusi in gran parte delle provincie del Nord Italia.

Oreste Trebbi cita il seguente ballo: (35)

Baraban (*Barabano*)-Ballo pantomimico di origine lombarda, in uso nelle nostre montagne (Valle di Reno). Un uomo si mette sdraiato in terra fingendosi morto, ed una coppia gli balla intorno, accostandosegli di tanto in tanto per sollevargli ora un braccio, ora una gamba, come per accertarsi se veramente sia morto. Ma seguitando la coppia a ballare, all'improvviso il morto risuscita e ruba al ballerino la donna con la quale si mette a danzare invece dell'altro. E questo è il *baraban mort*.

Un ballo identico è descritto da Nino Massaroli: (36)

Bal dla Luzeia o bal de mort. - Era ballo comune in su quel di Modigliana (Romagna Toscana), ce lo raccontava la mamma.

Un ballerino si metteva, sopra una coperta, a giacere per terra; i ballerini colle mani formavano una catena e cominciavano a ballonzolare attorno al morto improvvisando canti satirici e burleschi: poi cominciavano a tormentare il finto morto, come per accertarsi del decesso, e qualcuno a rivoltarlo e soffiargli con una canna, ove non è che luca.

Finchè il morto non saltava in piedi e si metteva in mezzo al cerchio a danzare un passo a due con una delle ballerine.

[...]

Fra i molti balli fecero anche quello della *Lucia morta*. [...]

Una giovinetta giace distesa, immobile, come fosse morta, nel mezzo dell'aia sopra uno strato di fiori e di foglie ed un giovane ballandole attorno evoca l'anima sua cantando.

*Bell'anima gentile e traditora
ritorna all'amor mio che qui t'aspetta,
vieni deh, vieni a rivedermi ancora,
e non restar laggiù così soletta*

A poco a poco l'anima gentile che non può resistere alla chiamata del suo giovane, ritorna ad animare la sua spoglia.

Prima piglia vita un braccio, poi una gamba, poi alla fine il corpo gentile si muove tutto e la giovane vispa si rialza e si getta fra le braccia del ballerino che la porta seco, con tanta foga e furia, che paiono aggirati da un vortice ed appena i loro piedi toccano terra.

Sempre a proposito del *bal del mórt* scrive Placida Staro: (37)

Balli con inserto pantomimico

Nel repertorio carnevalesco della valle Savena abbiamo, oltre alla Monferrina con Vitadoro, altri due balli pantomimici: Il ballo di Mantova, o del morto, e il ballo dei Gobbi. [...]

Nel caso del ballo del morto l'azione pantomimica si svolge indipendentemente (in Valle Savena) dalla struttura dell'accompagnamento musicale che rispecchia la struttura generica dei balli bipartiti. [...]

Il ballo del morto si esegue unicamente sull'aria detta "ballo di Mantova". In mezzo alla sala viene disteso il "morto", intorno al quale una coppia di ballerini esegue una tonda.

[...]

Sempre continuando a ballare essi devono spostare e muovere

gli arti che il morto mantiene rigidi, fargli assumere successivamente, tramite posizioni scomode e ridicole, la posizione del seduto che egli deve mantenere fino a quando il suonatore attacca la tresca dei preti. A quel punto il morto resuscita e, rubata la ballerina al compagno continua con lei la tresca.

Riguardo la "tragicità" del *bal del mórt* fa testo quanto racconta Carlo Maffeis di come una volta lo eseguirono in una stalla di Ponte Nossa alla presenza di alcune ragazze. Qui, invece di usare il coltello, adoperarono una pistola a salve e il ballerino che doveva morire si era preventivamente preparato del vino in bocca. Al momento dell'uccisione con la pistola fece uscire il vino dalla bocca come fosse sangue, mentre l'uccisore scoppiava in lacrime. La pantomima, già di per sé carica di emotività e di coinvolgimento, aumentò a tal punto la sua drammaticità che due ragazze svennero. Si può facilmente comprendere allora perché Carlo Maffeis si fosse sempre rifiutato di ballarmi il *bal del mórt* (38). Avendo imparato dal Ruggeri la musica, chiedevo al Maffeis di mostrarmi i passi e gli atteggiamenti dei ballerini, così da riuscire ad "assemblare" il tutto. Il Maffeis replicava che ciò non era più possibile. Scomparsi il padre e il fratello era venuta a mancare quell'intima unione che legava i due ballerini, sia tra loro sia con il musicista, perché non era solo una questione di passi e di azione mimica.

Altri elementi, a volte semplici spigolature, servono a meglio capire il rapporto che esisteva tra *baghèt*, rito e magia. La famiglia Maffeis, stando a molte testimonianze, era certamente, in questo secolo, il nucleo più coinvolto nel vissuto tradizionale della piva bergamasca. Il padre Michele era conosciuto in Val Gandino anche come persona dotata di "particolari poteri", capace di guarire diversi mali. Per fare questo tracciava con le mani segni magici sulle parti malate. Nella tradizione questi poteri sono infatti indicati con l'espressione "avere il segno". Il vecchio *Seri* conosceva dodici segni per curare i "cristiani" e uno per gli animali. (39)

Un'altra considerazione scaturisce indirettamente dal lavoro di indagine. Per forza di cose la mia ricerca è stata condotta in estate. Con il Maffeis erano frequenti gli incontri per verificare quanto raccoglievo dalle altre fonti. Cercando di mantenere un preconcetto indirizzo filologico chiedevo se il tale brano fosse eseguito esattamente, quale stile fosse più appropriato e così via puntando quasi unicamente su di un discorso prettamente musicale. Il Maffeis, con decisione, replicava che il problema non era che questa o quella musica fosse più o meno giusta, perché tutti i brani tradizionali che rientravano nelle possibilità dello strumento erano perfettamente compatibili. Il grave errore stava nel suonare la cornamusa d'estate, perché in questo periodo, oramai abbondantemente passato il carnevale, il *baghèt* doveva tacere. Altro grave errore era il colore del legno e del sacco. Mi ero infatti presentato con una copia di *baghèt* preparata utilizzando per un bordone dell'ebano, nero, e con il sacco ricoperto di un telo rosso. Tutto ciò aveva suscitato l'indignazione di Carlo Maffeis perché il "rosso e il nero sono i colori del diavolo". Il *baghèt* doveva essere chiaro, e a nulla valsero le mie spiegazioni sul fatto che l'ebano fosse un validissimo legno dal punto di vista acustico e che la sacca era stata coperta solo per protezione. La collocazione di questo importante momento comunicativo va quindi al di là del semplice aspetto ludico per meglio precisarsi come uno dei diversi momenti rituali

che concorrevano ad animare il periodo intercorrente tra l'inverno e l'ultimo giorno di carnevale che hanno sempre mantenuto una simbologia carica di significati pre-cristiani, nonostante gli interventi repressivi della chiesa cattolica.

6) La "lavandina"

Giacomo Ruggeri ricorda un frammento di melodia corrispondente al ballo denominato "lavandina" (40). Carlo Maffeis ha sommariamente spiegato che questo ballo era eseguito da una coppia, uomo e donna. L'azione consisteva nel mimare il lavare da parte della donna.

Questo è quanto il Ruggeri ricorda della musica, che era in una sola parte:



Notizie più concrete su di un identico ballo sono state raccolte a Zorzone in Val Serina da Giorgio Palazzi (nato nel 1930) che ha suonato la "lavandina" con la fisarmonica e fornito tutte le indicazioni sul ballo: (41)

La "lavandina", oggi non più in uso, è divisa in due parti. Nella parte A le donne mimano il lavare, utilizzando un fazzoletto, inginocchiate ora su una gamba ora sull'altra, mentre gli uomini girano attorno seguendo il ritmo della musica. Nella parte B le donne sceglievano i cavalieri. Il fazzoletto veniva tenuto in mano mentre la coppia eseguiva dei passi simili allo scottisch, l'informatore parla di "marcia vecchia", con saltelli meno accentuati e pochi spostamenti. Succedeva spesso che le donne fossero in numero in-

feriore agli uomini. A questi toccava rimanere in disparte fino a quando, seguendo il ritmo e i movimenti del ballo, riuscivano a sfilare il fazzoletto alla coppia, acquisendo perciò il diritto di ballare con la dama. La parte B era eseguita tante volte quante decidevano i suonatori. Il ballo riprendeva poi con la parte A, dove si riprendeva a mimare il lavare.

Di un ballo simile presente nel Canton Ticino in Svizzera parla Karl Viktor von Bonstetten: (42)

(a) Cevio [...] Un altro ballo imita il bucato: si fa il passo di fronte a una danzatrice, prendendo in mano il suo grembiule e strofinandolo come se lo si lavasse: il che deve svolgersi in modo abbastanza lascivo

Sulla "lavandina" scrive Trebbi: (43)

Lavandæra (Lavandaia) - Sorta di ballo che si fa in due, uomo e donna, su musica propria in tempo di sei ottavi; nel qual ballo la donna, fingendo di lavare un fazzoletto su di un ginocchio, fa certi movimenti che nella concitazione della danza riescono un po' liberi.

Altre citazioni sono quelle di Adolfo Zanotti: (44)

La Lavandera (Friuli) - Polka antica nella quale la dama a un dato momento compone una figura fingendo di lavare e l'uomo le saltella intorno come un gallo.

e di Nino Massaroli: (45)

È bal d'la lavandéra o d'la bugadéra - Danza antica che andava su l'aria della manfrina o del trescone.

La ballerina danzando fingeva di lavare un fazzoletto, servendosi del grembiule della festa o della sottana alquanto rialzata. La ballerina doveva sbattere a tempo e strusciare e fingere di distendere sempre a ragion di musica. È ballo desideroso perché ne le movenze ardite e civettuole con cui la ballerina non cessa di invitare il compagno che la insegue girandole attorno, le curve pronunciate si disegnano e la bianca sottana, sotto, sbricchiava occhiaggiando.

Della presenza di altri balli, chiamati anche "manfrine", si è persa praticamente ogni traccia (46). Quando Giacomo Ruggeri attorno agli anni trenta suonava il *baghèt*, alcuni anziani riuscivano a ricomporre qualche passo di danza. Si ballava "alla vecchia", saltellando su una gamba e sull'altra, battendo le mani sotto la coscia e sopra la testa.

7) "Nini de pèndole" (47)

The musical notation consists of three staves of music in 3/8 time. The tempo is marked as quarter note = 100. The first staff begins with a measure number '1' and a section marker 'A'. The second staff begins with a measure number '6' and contains two first endings, labeled '1' and '2'. The third staff begins with a section marker 'B'.

16

21

26 D.C.

8) "Son qui sotto ai tuoi balconi" (48)

1 $p = 162$ A

son qui sot - to ai tuo - i bal - co - ni

5

ad as - col - ta - re le tue pa - ro - o - le

9

nel sen - tir che i tuo - i non vuo - le

13

che tu fac - cia l'a - mo - re con me

17 $p = 100 B$

21

26 D.C.

La parte B è una aggiunta del Ruggeri e poteva avere anche questa versione :

1 variazione di B



Questo è il testo del canto:

*Son qui sotto ai tuoi balconi
ad ascoltar le tue parole
nel sentir che i tuoi non vuole
che tu faccia l'amore con me*

*Nel sentir queste parole
ho gettato capèl per aria [anche: per tera]
neanche per te morosa oi bella
di la passione non voglio morir*

*Di la passione non sono mai morta
ne per uno ne per l'altro
ne per quelli del capel bianco
di la passione non morirò*

La "Pastorale
di Natale"
pubblicata da
F.B. Pratella

Francesco Balilla Pratella nel suo lavoro *Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia* riporta alcune musiche a lui mandate dal "Dott. Giuseppe Bonandrini, sessantaseienne, medico condotto a Piazzatorre (Bergamo)". (49)

Tre sono le musiche che il Bonandrini spedisce al Pratella: due brani tradizionali di Casnigo da suonarsi con le campane foggiate a tastiera, o "d'allegrezza" (50), e una pastorale che il Pratella così descrive:

Pastorale di Natale: Si suonava dai pastori di Val Gandino (Bergamo) sulla cornamusa, la Notte di Natale. Scomparsi i pastori, la pastorale era stata dimenticata; ma il raccoglitore Dott. Bonandrini, che se l'era tenuta a mente, avendola imparata "dai pastori di 60 anni or sono" - in base alla data di trascrizione 11 marzo 1933 - l'ha poi (egli afferma) "fedelmente trascritta".

E noi pure riproduciamo qui fedelmente la trascrizione del Dott. Bonandrini, anche se alcuni passi di questa ci lascino un poco perplessi e dubbiosi. La musica è molto importante e un tentativo di sistemazione, senza constatazione diretta, potrebbe arrecare più danni che vantaggi; tanto più che il componimento, anche così come ci è pervenuto, scorre chiaro e ben inquadrato. (51)

La preziosa collaborazione di Fernando Bonandrini, figlio di Giuseppe, depositario della biblioteca privata "Bernardino e Giuseppe Bonandrini-Bergamo" ha permesso di trovare una precisa collocazione di tale brano, risolvendo i dubbi di un suo eventuale legame con la tradizione. (52)

Tra i carteggi depositati nell'archivio della biblioteca è conservato un manoscritto che porta sul frontespizio:

Il Santo Natale
Fantasia per Organo
all'egregio Dilettante e caris.^{mo} amico
Il Signor
Bernardino Bonandrini
ofre l'affezionato
Giuseppe Pezzoli

Giuseppe Pezzoli (1831-1908) era un organista originario di Leffe (53). Balza subito all'attenzione come questo manoscritto risulti essere molto simile alla "Pastorale di Natale" che il Pratella pubblica nel 1944. Qui di seguito ne diamo la riproduzione, da noi ritrascritta per una maggiore comprensione.

La pastorale regalata dal Pezzoli a Bernardino Bonandrini passò in seguito al figlio Giuseppe. Questi ne fece evidentemente poi omaggio ad amici e studiosi, con copie che si discostavano dall'originale per minime e marginali variazioni. Una di queste fu appunto quella spedita nel 1933 al Pratella. Un'altra pervenne ad Angelo Perani e il Bonandrini precisava nella lettera allegata alla trascrizione:

"...Caro collega, ti mando la pastorale che Nano suonava a Natale sul baghèt. È semplicissima ma agreste, caratteristica e, chi sa, non rammenti ancora a qualcheduno quella bella notte in cui era suonata con accompagnamento di chitarra e flauto..." (54)

Interessante questa annotazione del Bonandrini. Innanzitutto perché cita *Nano Magri*, al secolo Michele Imberti (1865-1929) di Casnigo, *baghetér*, coetaneo e amico del Bonandrini (55). Poi perché dimostra di conoscere la tradizione dei vecchi suonatori di *baghèt*, ma anche perché ci fornisce indirettamente una preziosa informazione di come potessero esistere delle ridotte formazioni orchestrali che comprendevano il *baghèt* e altri strumenti.

Quando il Bonandrini si trasferì a Piazzatorre fece regalo di un'altra copia della pastorale al parroco del luogo, aggiungendo di suo pugno alla fine del brano:

"Nella festa di Natale del 1923 davanti alla statua di Gesù bambino regalata dalla Signora Adele Calvetti alla chiesa di Piazzatorre fu eseguita la prima volta questa Pastorale che mio padre trascrisse da antichi motivi popolari - Nel venticinquesimo anniversario della mia venuta come Medico condotto in Piazzatorre offro al parroco D. Clemente Manzoni. D. G. Bonandrini 28-12-1923"

È qui evidente come il Bonandrini ritenesse, sbagliando, che la pastorale fosse in origine una trascrizione di antiche melodie tradizionali eseguita dal padre traendo poi in errore anche il Pratella, confondendo e sovrapponendo quanto si ricordava del tempo trascorso a Casnigo e dell'amicizia col suonatore Michele Imberti, con quanto gli aveva lasciato il padre.

D'altro canto alcuni anni prima di essere venuto a conoscenza di questo manoscritto e di aver raccolto tutti i dati sopra riportati grazie all'aiuto di Fernando Bonandrini, avevo provveduto a far sentire la melodia della pastorale riportata dal Pratella a Giacomo Ruggeri, nipote di Michele Imberti. Il Ruggeri affermava con sicurezza di non conoscere tale melodia e tanto meno di averla mai

sentita dallo zio.

In conclusione si può affermare con sicurezza che non si tratta di un brano tradizionale ma d'autore, del leffese Giuseppe Pezzoli, anche se a priori non si può escludere che questi si sia liberamente ispirato alle nenie tradizionali. Occorre infatti rilevare che, al di là delle discrepanze con i brani originali per *baghèt*, vi sono alcuni punti di unione con la tradizione. Intanto la tonalità della "pastorella" è la stessa dell'impianto del *baghèt*, il LA maggiore. Al canto sono poi affiancate due note di bordone, e giustamente nella partitura la più grave corrisponde alla nota della piva tradizionale bergamasca, il LA due ottave sotto il canto. L'estensione della melodia rientra poi nell'estensione di un'ottava della *diana*, anche se presenta dei cromatismi che non entravano nella diteggiatura tradizionale. Il Ruggeri ha però testimoniato che gli anziani suonatori, cercandosi delle opportune posizioni a forchetta, riuscivano comunque a ottenere delle note estranee alla scala diatonica della *diana*.



Andante
Allegretto
g^o alt
tr. tr.

This system contains the first two systems of handwritten musical notation. The top staff is for the piano, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is for guitar, starting with a bass clef and a key signature of one sharp. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A large vertical smudge is present in the middle of the system, partially obscuring the notation.

Pastorale
trillo d'arco

This system contains the third and fourth systems of handwritten musical notation. The top staff is for the piano, and the bottom staff is for guitar. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A large vertical smudge is present in the middle of the system, partially obscuring the notation.

Handwritten musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *f* and *imv*.

Pastorale allegretto

legato sempre

Musical score for Basso continuo, measures 1-6. The piece is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation is in bass clef and includes various rhythmic values and accidentals. The instruction *legato sempre* is written above the staff.

Musical score for Basso continuo, measures 7-11. The notation continues in bass clef with various rhythmic values and accidentals.

Musical score for Basso continuo, measures 12-17. The notation continues in bass clef with various rhythmic values and accidentals.

Musical score for Basso continuo, measures 18-21. The notation continues in bass clef with various rhythmic values and accidentals.

Musical score for Basso continuo, measures 22-25. The notation continues in bass clef with various rhythmic values and accidentals.

21

Musical notation for measures 21-23. The system consists of a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes with slurs. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes.

24

Musical notation for measures 24-26. The system consists of a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff continues with eighth and sixteenth notes. The bass staff accompaniment remains consistent with eighth notes.

29

Musical notation for measures 29-31. The system consists of a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff shows some rhythmic variation with slurs. The bass staff accompaniment continues with eighth notes.

44

Musical notation for measures 44-46. The system consists of a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff features eighth notes and slurs. The bass staff accompaniment continues with eighth notes.

49

Musical notation for measures 49-51. The system consists of a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff includes slurs and eighth notes. The bass staff accompaniment continues with eighth notes.

34

Musical notation for measures 34-36. The system consists of a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff features eighth notes and slurs. The bass staff accompaniment continues with eighth notes.

39

Musical notation for measures 39-41. The system consists of a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff features eighth notes and slurs. The bass staff accompaniment continues with eighth notes.

66

Musical notation for measures 66-69. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff is composed of eighth and quarter notes. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

70

Musical notation for measures 70-73. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The treble staff features a dense texture of sixteenth notes. The bass staff continues with eighth and quarter notes.

74

Musical notation for measures 74-77. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The treble staff has a melodic line with eighth notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

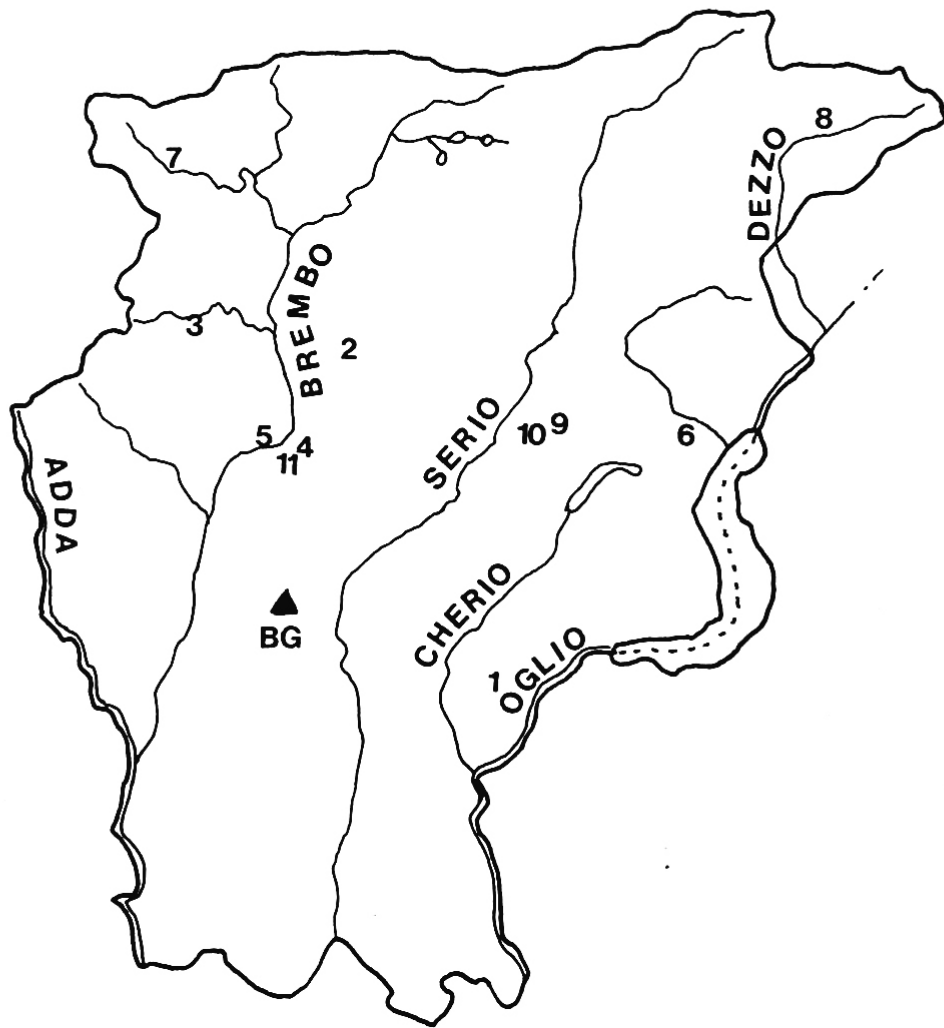
78

Musical notation for measures 78-81. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The treble staff contains a series of quarter notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

82

Musical notation for measures 82-85. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The treble staff has a melodic line with quarter notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

STRUMENTI MUSICALI A FIATO IN CORTECCIA



Luoghi interessati dalla ricerca sugli strumenti in corteccia:

- | | |
|--------------------------------|---------------------|
| 1- Grumello del Monte | 6- Sellere |
| 2- Ascensione (Costa Serina) | 7- Rava di Valtorta |
| 3- Olda | 8- Schilpario |
| 4- Grumello de' Zanchi (Zogno) | 9- Gandino |
| 5- Zogno | 10- Casnigo |

Fuori provincia:

- Vezza d'Oglio (Valle Camonica - Bs)
Bovegno (Valle Trompia - Bs)

Premessa

Con la ripresa del ciclo vegetativo, nel periodo del risveglio primaverile, nei tessuti vegetali si realizza un particolare stato di idratazione cellulare e vascolare, che fa sì che la corteccia, non ancora perfettamente aderente al legno, si possa distaccare da quest'ultimo con facilità.

Sfruttando la corteccia come materiale da costruzione si possono realizzare diversi tipi di strumenti musicali a fiato che nei tempi passati erano largamente in uso nel mondo popolare. Un gran numero di informazioni e di testimonianze ne attestano la vitale presenza anche nella provincia di Bergamo. (1)

La durata di questi strumenti, preparati utilizzando materiale che si presenta duttile e facile da lavorare fino a quando si mantiene umido, è forzatamente breve e va da qualche ora a pochi giorni se si ha l'accortezza di tenerli bagnati con continuità. Per questo motivo si suole definirli anche "strumenti effimeri".

Questa pratica, intimamente legata al mondo contadino, è arrivata fino a noi come gioco infantile e non si può dire del tutto abbandonata se, come si noterà nelle schede descrittive riportate qui di seguito, vi è ancora oggi qualche ragazzo che, pur non appartenendo più a una realtà sociale contadina, è in grado di costruire questi strumenti.

Relegarla però unicamente a una semplice attività ludica è riduttivo. Il periodo dell'anno, unico e irripetibile, in cui la costruzione è possibile è la primavera, momento in cui erano ben radicati riti tendenti a risvegliare e favorire l'arrivo della buona stagione. Questi riti erano conosciuti come la *giöbiàna* di Valtorta, *casà vià mars* (cacciare marzo), *destà l'erba* (2), la festa del "mazzo" o *mas* di Ponte Nossà (3). Lo stesso carnevale presenta come una delle sue tante chiavi di lettura, l'esorcizzare la morte (l'inverno) con lo scherzo, il ballo e la maschera perché la vita (l'estate) torni ad avere il sopravvento.

Prendere quindi un pezzo di corteccia di castagno, di salice, di gelso, di frassino o altro e, soffiandogli dentro, dargli il suono è ben più che gioco. Vuol dire anche dargli, o meglio ancora ridargli, vita.

Le filastrocche del tipo:

*süblì süblì 'é in amùr
che 'l ta ciàma 'l to signùr
che 'l ta ciàma San Michél
che 'l vòl dàt ü cüsgia de mèl*

[trad.: zufolino vieni in amore / che ti chiama il tuo signore / che ti chiama San Michele / che vuole darti un cucchiaino di miele] (4)

raccolta a Onore e quella da me registrata:

*siolòt i fò i fò
senò ta piche sö 'n del co
con il pìch e con la sapa
e te spache sö la crapa*

[trad.: zufolo vieni fuori vieni fuori / altrimenti ti picchio sul capo / con il piccone e con la zappa / e ti spacco la testa]

e proveniente dalla Val Camonica (5), sono di conseguenza qualcosa di diverso da semplici rime infantili, ma ciò che rimane di formule magiche. Le stesse testimonianze di alcuni informatori sono chiarificatrici. Strumenti ad ancia ricavati da foglie d'olivo avvolte a tubo erano suonate a Pasqua (6). Così pure in questo periodo di feste religiose erano utilizzati flauti in castagno e frassino (7). Vi è anche chi ricorda come fosse indispensabile costruire perfettamen-

te il primo strumento della stagione, altrimenti questo avrebbe poi compromesso tutti i successivi (8).

Le modalità di costruzione

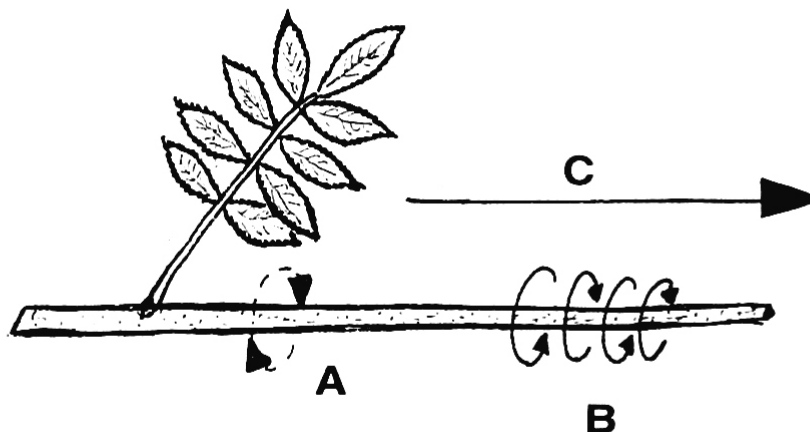
Due sono le forme che possono assumere gli strumenti in corteccia, siano essi indifferentemente flauti, corni oppure oboi: strumenti di forma cilindrico-tubolare, in quanto ricavati da tubi di corteccia, e strumenti di forma conica costruiti utilizzando una lunga striscia di corteccia avvolta su sè stessa.

Avendo due forme diverse avremo di conseguenza anche due diversi metodi di lavorazione.

Strumenti di forma tubolare.

La prassi costruttiva è sostanzialmente simile in tutta l'area documentata. Le operazioni da effettuare sono:

- 1- la scelta e il taglio del ramo o pollone opportuno, dritto e privo di nodi
- 2- l'incisione circolare della corteccia così da ottenere lo strumento della lunghezza desiderata (A)
- 3- il distacco della corteccia dal legno sottostante mediante una leggera e delicata torsione, in modo da non provocare fessure nella stessa (B)
- 4- la sfilatura della corteccia medesima (C).



Ottenuto così un tubo si può scegliere di costruire due diversi tipi di strumento: un flauto oppure un oboe.

Se si opta per il flauto si può arrivare a un immediato risultato reinfilandolo l'anima di legno dalla parte della corteccia con diametro maggiore, ottenendo un flauto a pistone scorrevole.

Con una ulteriore lavorazione, sempre utilizzando l'anima di legno, si possono costruire la zeppa e il tappo da infilare sul fondo. Direttamente sulla corteccia si ricava poi il labium. Il risultato è un flauto con imboccatura e labium.

Se invece ci si prefigge di costruire uno strumento ad ancia basta semplicemente appiattire e assottigliare una estremità della corteccia, in ragione di due o tre centimetri, così da ottenere un'ancia doppia che andrà a fare corpo unico con lo strumento.

Strumenti di forma conica in corteccia arrotolata.

È più laborioso ricavare strumenti partendo da una striscia di corteccia.

1- come prima operazione occorre scegliere un pollone o un ramo, sempre privo di nodi, ma di proporzioni ben maggiori, fino a due

metri e più di lunghezza

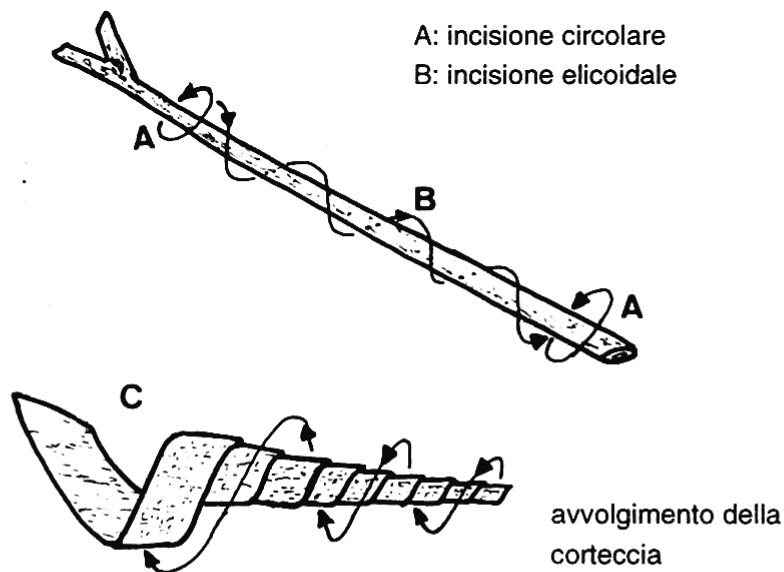
2- si eseguono quindi due incisioni circolari alle estremità del ramo o del pollone (A)

3- si congiungono le due estremità con una ulteriore incisione a spirale (B)

4- si distacca il lungo nastro facendo molta attenzione così che non abbia a rompersi

5- si avvolge la striscia di corteccia in modo da ottenere un cono, partendo dalla parte che costituirà l'imboccatura per terminare con il padiglione,

6- onde evitare lo srotolamento si ferma la corteccia sia legando il padiglione sia facendolo attraversare da un rametto appuntito, oppure costruendo una rudimentale forcina di legno.



Partendo anche da questa forma base si possono ottenere due diversi tipi di strumenti. Se all'imboccatura non si aggiunge nulla, si potrà suonare la corteccia avvolta come un corno. Se invece si appiattisce e si assottiglia l'imboccatura così da ottenere un'ancia doppia, oppure si aggiunge un'ancia doppia ricavata da un breve tubetto di corteccia, lo strumento diventa un oboe.

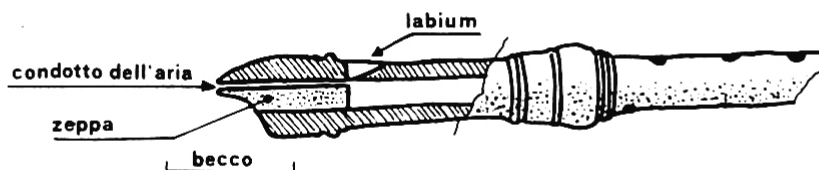
Nei prossimi capitoli verranno descritti i diversi tipi di strumenti raccolti la cui costruzione è stata documentata nel corso della ricerca, dividendoli in flauti, oboi e corni (o trombe).

I flauti

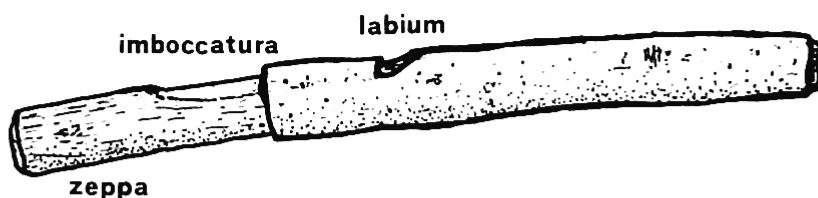
I flauti in corteccia documentati durante la ricerca sono sostanzialmente di due tipi: i flauti a siringa a pistone scorrevole, detto anche coulisse, e quelli con l'imboccatura costituita da zeppa e labium, chiusi sul fondo da un tappo che può essere fisso o scorrevole.

La struttura dei flauti in corteccia con l'imboccatura è del tutto simile a quella dei flauti rinascimentali: la parte superiore, testa o becco del flauto, è composta dalla zeppa, un segmento cilindroide sulla cui superficie viene ricavato un piano determinante il condotto dell'aria, che serve a sua volta a convogliare il fiato del suo-

natore contro lo spigolo frangi aria, conosciuto anche come labium. Il suono è determinato dal frangere del flusso gassoso contro lo spigolo del labium.



I flauti con imboccatura possono essere suonati frontalmente, dritti, oppure di traverso. Questi si differenziano dai primi per avere la zeppa non pareggiata alla testa dello strumento, ma sporgente di alcuni centimetri, con il relativo piano di scorrimento dell'aria anch'esso prolungato verso l'esterno di alcuni centimetri in modo da garantire una superficie d'appoggio maggiore e posta di traverso.



Riguardo alle note emesse dai diversi modelli di flauto si possono avere differenti risultati. Se si fa uso della coulisse, con cui si ottengono dei glissati, si emettono delle scale cromatiche ascendenti accorciando lo strumento, discendenti se invece lo si allunga.

L'impianto della coulisse può essere indifferentemente applicato ai flauti a siringa, come pure a quelli con imboccatura zeppata e labium. L'altro risultato è quello che si ottiene nei flauti con il fondo chiuso da un tappo fisso. Questi possono emettere una nota, la fondamentale, nel caso di strumenti tozzi e corti (fino a dieci, quindici centimetri di lunghezza), oppure più note se vengono usati strumenti più lunghi e in cui il rapporto tra lunghezza e diametro è maggiore. In questo caso a un'augmentata pressione del fiato corrisponde la possibilità di emettere altre note più acute, che nel nostro caso saranno armonici della fondamentale. Trattandosi di canne tappate, gli armonici che si potranno ottenere saranno unicamente quelli dispari.

L'emissione delle note è però lasciata al caso. Nessun costruttore ha seguito un metodo che gli permettesse di arrivare a strumenti in cui l'intonazione fosse predeterminata.

Tutti gli strumenti documentati non presentano fori per le dita.

Molto ricca è nella parlata dialettale la terminologia con cui vengono indicati i diversi modelli: *siolòt, sivolòt, séfolòt, siglòt, sübbì, sübiète, sivilì, siglì, fiu-fit, mösla*.

Nelle tavole seguenti sono riportati i disegni dei modelli più significativi. Si è privilegiata la vista in sezione per meglio evidenziare la fattura degli strumenti.

Scheda 1

Grumello del Monte, 24 aprile 1988.

Giovanni Lazzari (n. 1932) di Grumello del Monte.

Strumenti costruiti: flauti dritti e a siringa per un totale di cinque esemplari.

Denominazione dei flauti: *sivlòr*

I flauti costruiti da Giovanni Lazzari sono ricavati da polloni di castagno o rami di gelso. I modelli sono sia dritti con zeppa labium e tappo sul fondo, sia a siringa con il pistone scorrevole.

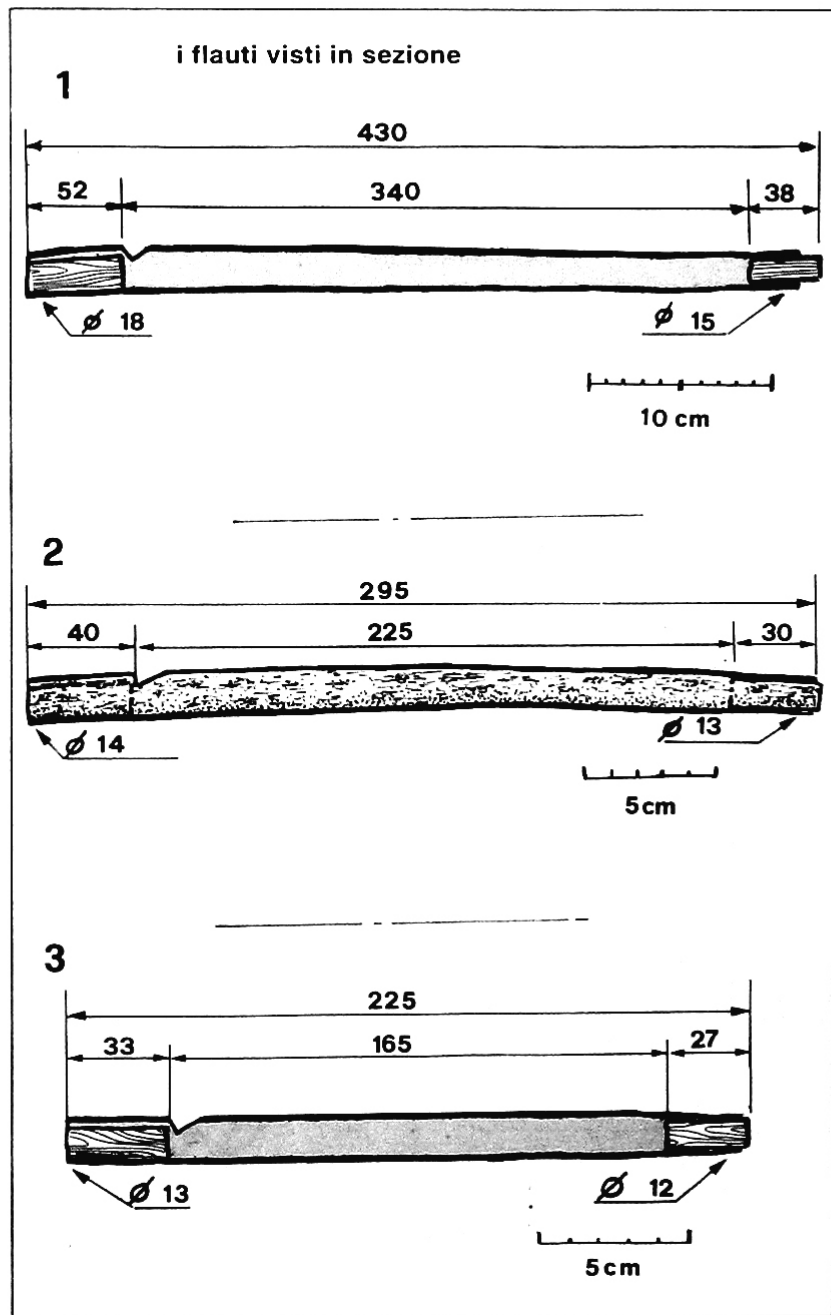
Il costruttore innanzitutto si accerta che la corteccia abbia a separarsi con facilità dal legno, quindi per torsione ne distacca 30-40 centimetri (di meno per i flauti a coulisse). Intesta quindi il ramo con un taglio netto all'altezza dell'estremità con diametro maggiore, quindi esegue l'incisione circolare sul lato opposto, infine sfila la corteccia.

Incide il labium dalla parte del tubo con diametro minore e costruisce la zeppa e il tappo utilizzando la medesima anima di legno. L'apparato zeppa-labium che produce il suono è chiamato dal Lazzari *pia*.

L'ultima operazione consiste nel reinfilare correttamente la zeppa e il labium. Un ritocco supplementare consiste nel ricavare il becco con un taglio obliquo sulla testa del flauto.

I flauti emettono una sola nota. Aumentando la pressione del fiato si riescono a ottenere anche alcuni armonici dispari, il cui numero è in funzione della qualità e delle dimensioni dello strumento. Nella fattispecie lo strumento n.1, oltre alla fondamentale, emette altre cinque note, che diventano quattro per lo strumento n.2 e invece tre per quello n.3. Questo perché il flauto n.1 è caratterizzato da un maggiore rapporto tra lunghezza e diametro.

Uno strumento meno laborioso è il flauto a siringa che si ottiene reinfilandolo semplicemente l'anima nel tubo.



Scheda 2

Ascensione (frazione di Costa Serina), 25 aprile 1988 e 9 aprile 1989.

Gottardo Dolci (n. 1927) di Ascensione. Strumenti costruiti: flauti dritti con coulisse e a siringa con coulisse per un totale di sei esemplari.

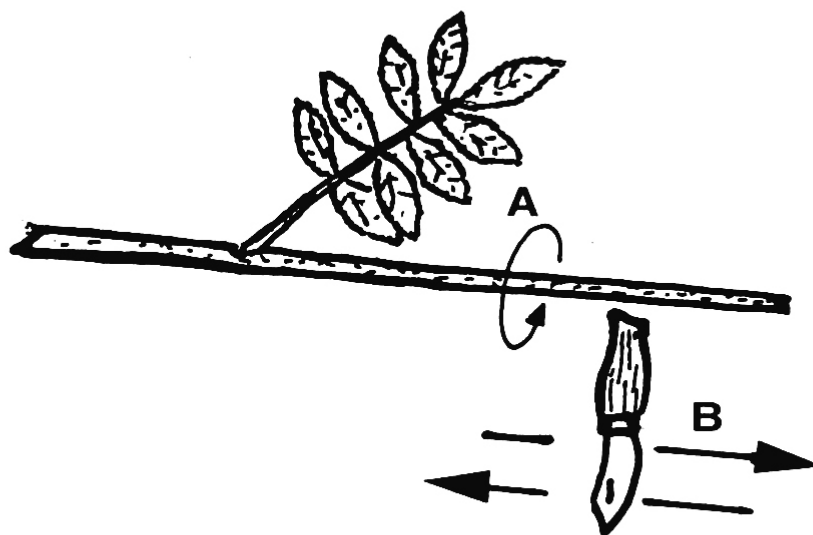
Denominazione: *sübi*

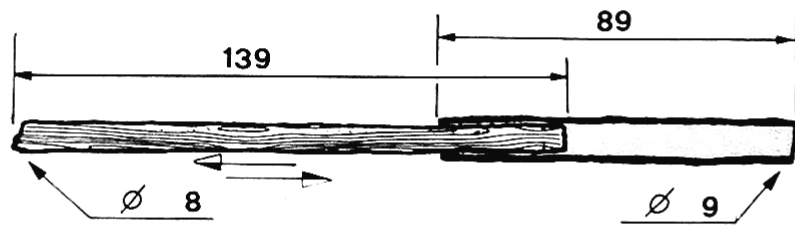
I flauti di Gottardo Dolci sono in corteccia di frassino. I modelli sono dritti con zeppa e labium oppure a siringa. In entrambi i casi montano la coulisse.

La costruzione inizia con il taglio di un ramo novello del diametro di un dito, privo di nodi, che viene intestato con un taglio netto dalla parte con diametro minore. Si esegue quindi una incisione circolare (particolare A) per poi passare al distacco che viene favorito dal far scorrere il manico del coltello sul ramo, premendo leggermente, fino a far fuoriuscire la linfa dall'incisione (particolare B). Si procede successivamente al distacco con il consueto movimento di torsione e alla sfilatura della corteccia dal ramo.

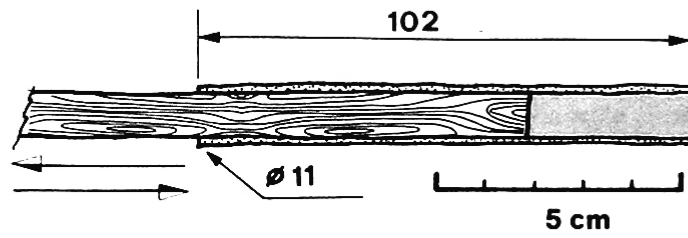
Il più semplice flauto del Dolci è a siringa a pistone scorrevole ottenuto semplicemente reinfilandolo l'anima di legno.

Per preparare i flauti dritti, dopo il distacco, si incide il labium con la corteccia momentaneamente reinfilata sul legno, in modo da non schiacciarla. Quindi si prepara la zeppa. Il tappo, sempre ricavato dall'anima di legno, può essere fisso o, preferibilmente, a coulisse. Una operazione supplementare consiste nel ricavare il becco obliquo sulla testa del flauto.

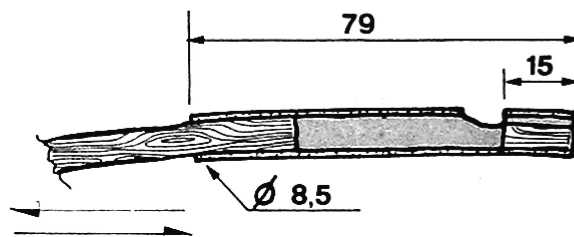
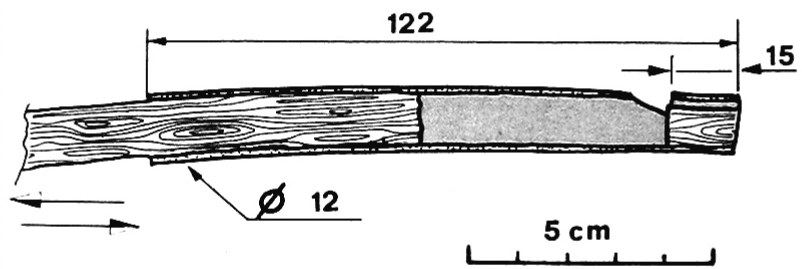




flauto a siringa a pistone visto in sezione



il flauto a siringa, sezione



i flauti a pistone, sezione

Scheda 3

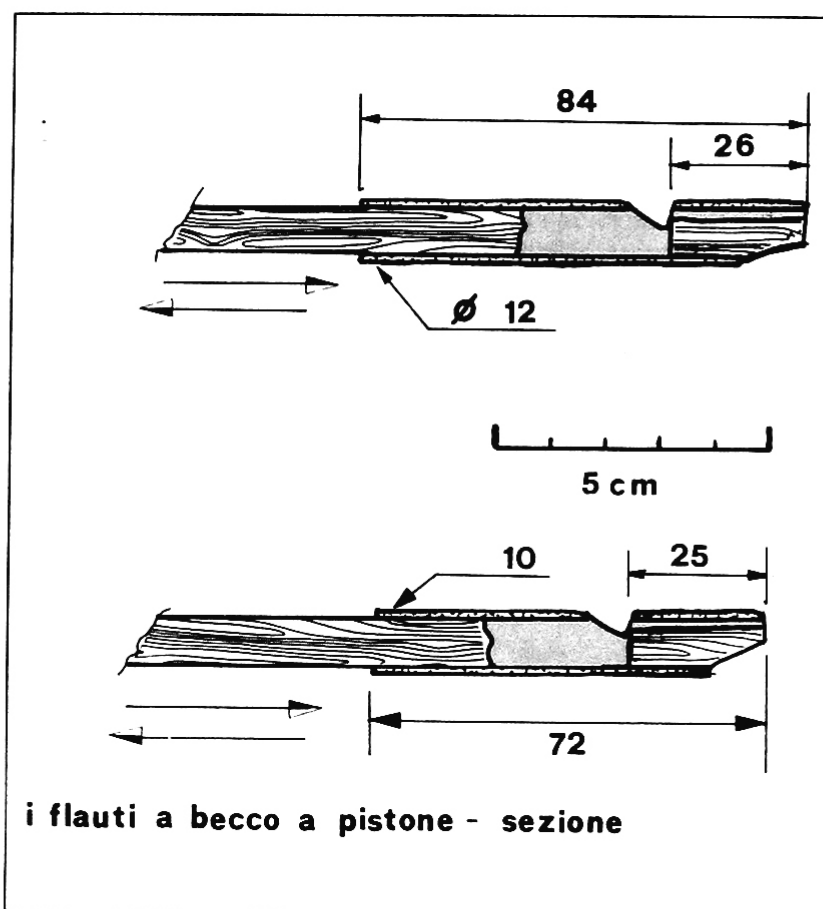
Olda, 30 aprile 1988.

Tiberio Rinaldi (n. 1951).

Strumenti costruiti: flauti dritti con zeppa e labium e coulisse per un totale di due esemplari.

Denominazione degli strumenti: *sefolòt*.

Gli strumenti costruiti dal Rinaldi sono flauti dritti, con zeppa e labium e pistone scorrevole. I metodi costruttivi sono sostanzialmente simili a quelli adottati da Gottardo Dolci di Ascensione. Le differenze sono minime e non particolarmente significative: prima di staccare la corteccia, anziché premere con il manico del coltello, il Rinaldi batte lievi colpi con la lama. Terminata la costruzione pratica il taglio obliquo della testa dello strumento.



Scheda 4

Grumello de' Zanchi (frazione di Zogno).

Giulio Donadoni (n. 1930) di Grumello de' Zanchi.

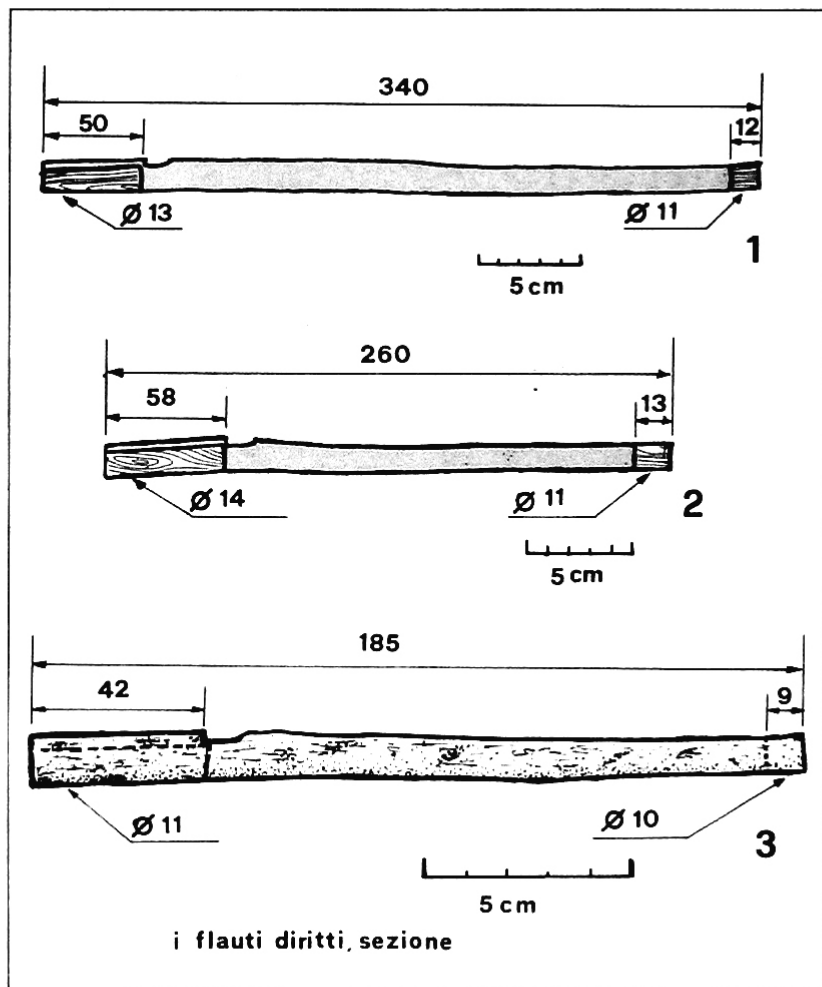
Strumenti costruiti: flauti con zeppa e labium e tappo sul fondo suonati sia dritti che trasversi, e flauti a siringa e coulisse.

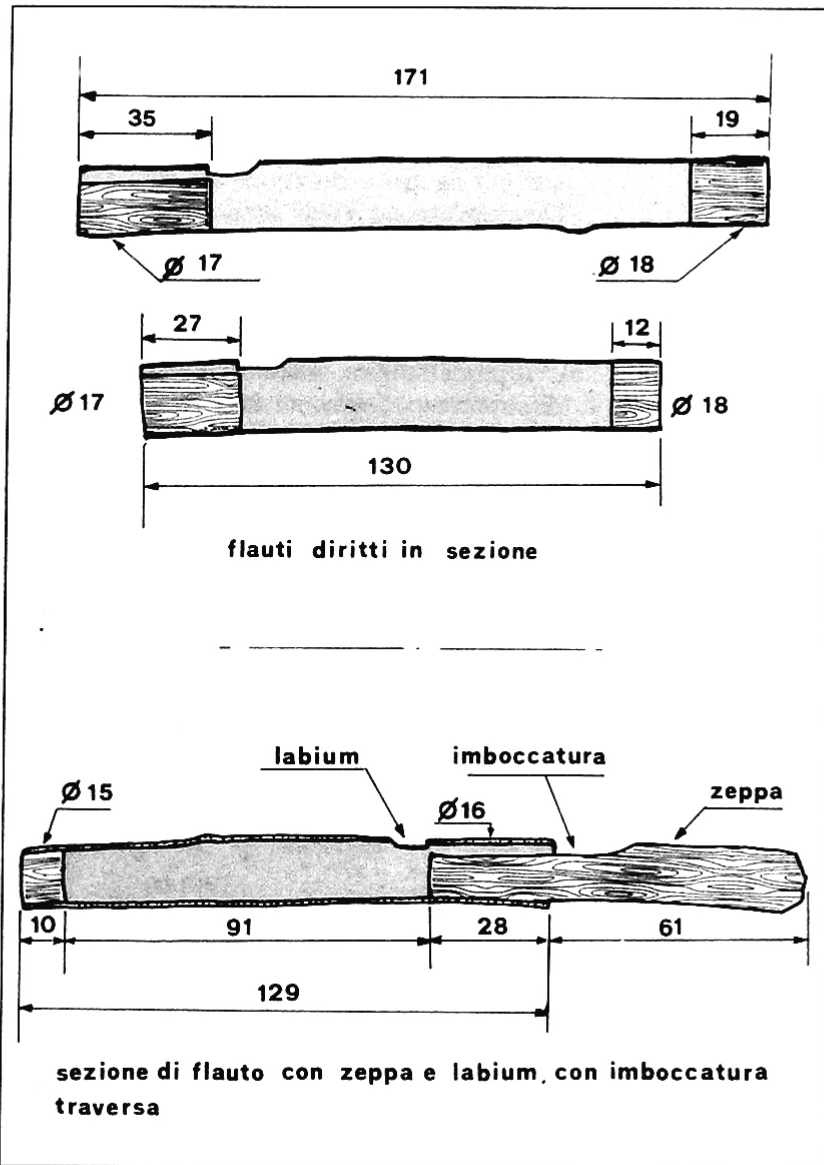
Denominazione: *sùbli, sùbiète*.

I flauti di Giulio Donadoni sono in corteccia di castagno, con zeppa e labium, tappati sul fondo e senza fori per le dita, suonati sia dritti che di traverso, e strumenti a siringa con coulisse.

Il procedimento costruttivo è il medesimo per qualsiasi modello di strumento. Innanzitutto il Donadoni si accerta che la corteccia abbia a staccarsi dal legno, quindi determina la lunghezza del flauto con una incisione circolare, poi reinsertisce momentaneamente l'anima per incidere il labium. Dall'anima di legno ricava poi il tappo e la zeppa. Questa può terminare a filo della testa oppure essere più lunga, così da poter suonare il flauto di traverso.

Il Donadoni ha costruito strumenti delle più svariate dimensioni. Si va dai flauti più corti e tozzi che emettono solo una nota a quelli più lunghi che, grazie al maggior rapporto tra lunghezza e diametro, producono oltre alla fondamentale anche alcuni armonici dispari. Il primo strumento emette 3 armonici, il secondo 2 e il terzo 1.





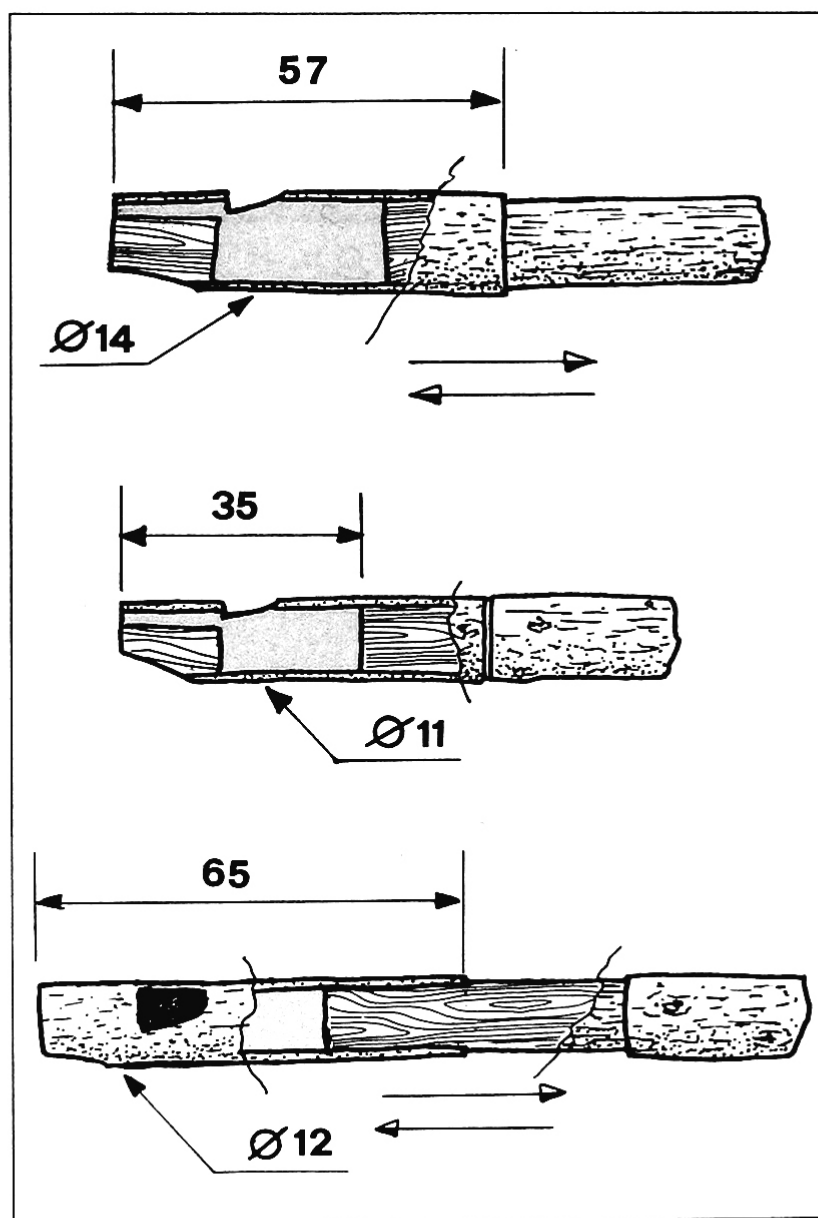
Scheda 5

Zogno, 15 maggio 1991.

Marco Calvi (n. 1979).

Strumenti costruiti: flauti dritti con zeppa e labium sia con tappo fisso che con coulisse per un totale di tre esemplari.

I flauti costruiti da Marco Calvi sono in corteccia di frassino. Per approntare tali strumenti il Calvi inizia con il taglio del becco per poi continuare con la finestrella che determinerà il labium. Procedo quindi con un'incisione circolare sul lato opposto determinando la lunghezza della corteccia da sfilare. Quindi batte sulla stessa con il coltello per poterla sfilare facilmente. Dall'anima di legno ricava la zeppa. Sempre dall'anima ricava la coulisse che viene reinfilata. Quindi posiziona la zeppa. Al posto della coulisse si può utilizzare un tappo fisso. Nella tavola sono riportati due strumenti a coulisse e uno a tappo fisso.



Scheda 6

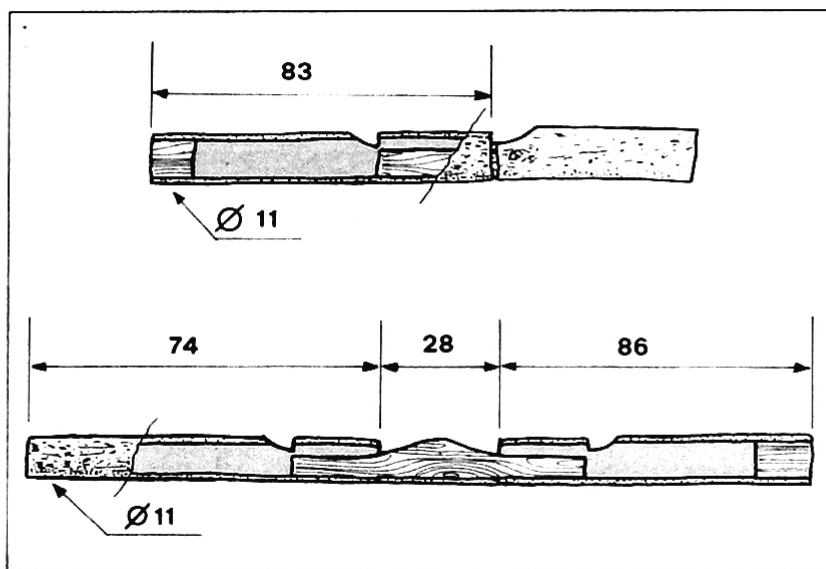
Sellere, 13 maggio 1989.

Ercole Ghirardelli (n. 1948) di Parzanica.

Strumenti costruiti: flauti con zeppa e labium, tappati, suonati di traverso.

Denominazione: *sivli*, *siibbi*.

Ercole Ghirardelli inizia con l'incisione circolare che andrà a determinare la lunghezza dello strumento. Batte poi con il manico del coltello sul ramo e quindi distacca mediante torsione la corteccia. Procede poi, prima di sfilare il legno, con l'incisione del labium. Dall'anima di legno ricava il tappo fisso e la zeppa sporgente onde favorire la posizione traversa delle labbra. Interessante è il secondo modello riportato nella tavola. Si tratta infatti di un doppio flauto traverso realizzato costruendo sul prolungamento della zeppa del primo un secondo strumento identico ma simmetrico con la medesima zeppa in comune.



Scheda 7

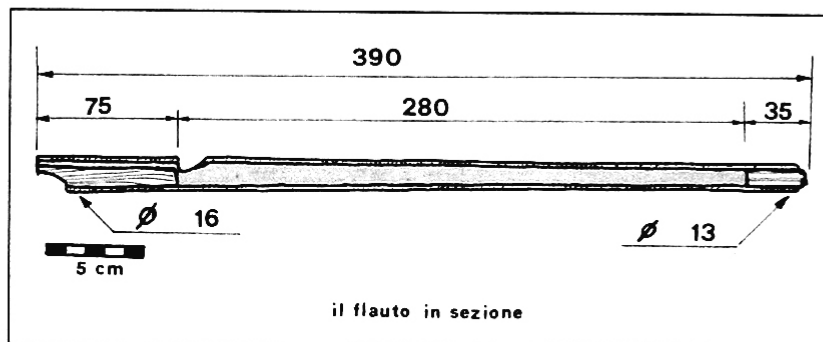
Rava di Valtorta, giugno 1983.

Giuseppe Regazzoni (1914-1986), detto *Pia*, di Rava di Valtorta.

Strumento costruito: un flauto diritto con zeppa e labium, tappato.

Denominazione: *siglòt*

Il flauto di Giuseppe Regazzoni è diritto, con zeppa e labium e il tappo sul fondo, in corteccia di salice. La prassi costruttiva è la medesima degli analoghi modelli precedenti.



Scheda 8

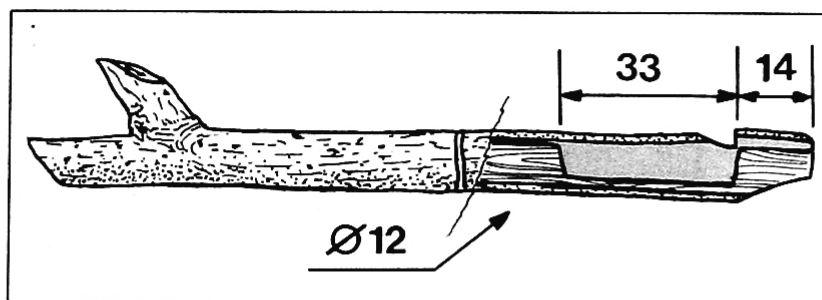
Schilpario, 10 luglio 1991.

Andrea Spada (n. 1929) di Schilpario.

Strumenti costruiti: flauti dritti con zeppa e labium e tappo fisso, in numero di due esemplari.

Denominazione: *siuli*

I flauti di Andrea Spada possono essere in ontano, sorbo, frassino e betulla. Gli strumenti qui descritti sono in sorbo. Per arrivare al flauto completo il costruttore esegue queste operazioni. Inizia con il taglio del becco dal lato con diametro maggiore. Incide poi il labium, chiamato *tàca*. Procede con l'incisione circolare che determina la lunghezza dello strumento. Batte quindi con il manico del coltello onde favorire il distacco della corteccia che si completa con la torsione. Costruisce poi zeppa e tappo in un unico pezzo ricavandoli dall'anima di legno. Riposiziona infine zeppa e tappo e verifica lo strumento.



Scheda 9

Bergamo, 1 maggio 1988.

Vittorio Occhi (n. 1951) di Vezza d'Oglio (Valle Camonica, BS).

Strumenti costruiti: flauti diritti sia con tappo fisso sia con coulisse, per un numero di quattro esemplari.

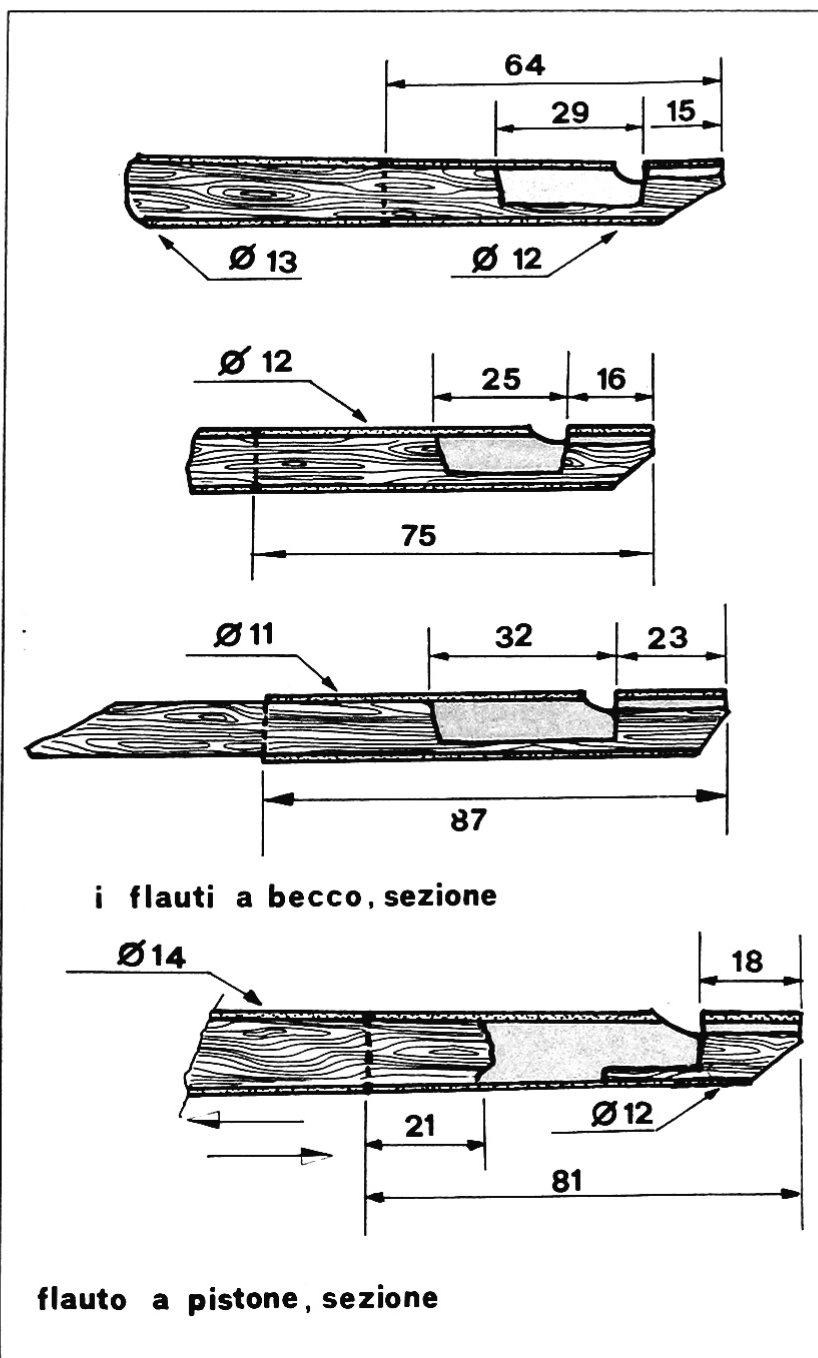
Denominazione: *siolòt*.

Gli strumenti di Vittorio Occhi sono flauti diritti a becco in corteccia di frassino, con zeppa e tappo in un unico segmento. Il costruttore inizia a ricavare il becco producendo un taglio netto nel ramo all'altezza dell'estremità con diametro minore. Quindi determina la lunghezza dello strumento con un'incisione circolare, intaglia poi la tacca del labium infine batte leggeri colpi sul ramo con il manico del coltello mentre contemporaneamente recita la formula propiziatoria:

*siolòt i fò i fò
senò ta piche sö 'n del co
con il pìch e con la sapa
e te spache sö la crapa*

[trad.: zufolo vieni fuori vieni fuori / altrimenti ti picchio sul capo / con il piccone e con la zappa / e ti spacco la testa].

Quando dall'incisione circolare fuoriesce la linfa la corteccia è pronta per essere staccata mediante torsione. Dall'anima di legno si ricava la zeppa e il tappo sul fondo, facendo in modo che rimangano uniti in un unico pezzo, infine si riposiziona il legno nel cilindro di corteccia. Separando zeppa e labium, Vittorio Occhi costruisce un piccolo flauto dotato di pistone scorrevole.



Scheda 10

Bovegno (Valle Trompia, BS), 26 luglio 1987 e 12 giugno 1988.

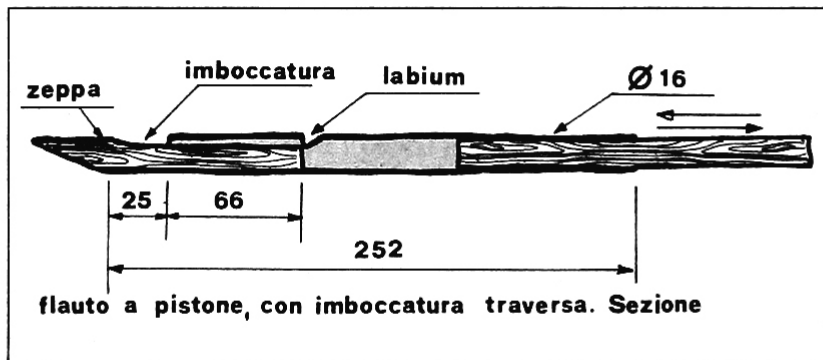
Giovanni Zanardini (n. 1937) di Bovegno.

Strumento costruito: un flauto traverso con zeppa e labium, chiuso sul fondo da un pistone scorrevole.

Denominazione: *sivli*.

Lo strumento costruito da Giovanni Zanardini è un flauto traverso, in corteccia di castagno, con zeppa e labium, chiuso sul fondo dal dito del suonatore o preferibilmente da un pistone scorrevole.

Zanardini utilizza un pollone di castagno. Su di questo pratica un'incisione circolare a circa 20 cm dall'estremità con diametro minore, quindi batte il virgulto con il coltello al fine di favorire la successiva operazione di distacco della corteccia mediante il consueto movimento di torsione. Esegue l'incisione del labium e poi sfila la corteccia. Dall'anima di legno ricava il pistone scorrevole e la zeppa. Quest'ultima viene riposizionata nel tubo di corteccia in modo da sporgere per alcuni centimetri dal bordo, andando a formare sullo strumento un sufficiente appoggio per le labbra, così da poter suonare il flauto trasversalmente.



Diamo qui di seguito le schede corrispondenti a descrizioni di strumenti di cui non è stata documentata la diretta costruzione, ma di cui si sono avute sommarie descrizioni, corrispondenti peraltro ai modelli fin qui descritti.

Scheda 11

Gandino, giugno 1988.

Andrea Savoldelli (1914-1992) di Gandino.

Strumento: flauto a siringa a pistone scorrevole, in corteccia di frassino.

Denominazione: *sivli, sigli*.

Scheda 12 e 13

Casnigo, giugno 1988.

Giacomo Ruggeri (1905-1990) di Casnigo.

Strumento A: flauto a siringa a pistone scorrevole, in corteccia di gelso.

Denominazione: *fiu-fit*. Ruggeri spiega come tale termine si riferisca al suono prodotto dallo strumento. *Fiu* il suono discendente, *fit* quello ascendente.

Strumento B: flauto diritto, a becco, in corteccia di gelso, lungo 20-30 cm, con zeppa e labium, (non tappato) e fori per le dita fino a un massimo di 7 +1. L'intonazione risulta però alquanto imperfetta.

Denominazione: *mösla*.

Scheda 14 e 15

Stabello (Zogno), 14 maggio 1991.

Michele Gotti (n. 1946) di Stabello.

Strumento A: flauto a siringa a pistone scorrevole in corteccia di castagno.

Denominazione: *sübi, hübi*.

Strumento B: flauto diritto con zeppa e labium e tappo sul fondo, in corteccia di castagno, con alcuni fori per le dita (casuali), lungo circa 20 cm.

Denominazione: *hübbièta*.

Corni e trombe

I corni e le trombe sono strumenti ad ancia labiale. È difficile stabilire una netta demarcazione fra corno e tromba. Comunemente si denominano "corni" gli strumenti che hanno una forma prevalentemente conica e un profilo ricurvo che richiama abbastanza esplicitamente i corni d'animale. Vengono invece denominati "trombe" gli strumenti che hanno una forma cilindroide, terminante però sempre con un padiglione a campana (9).

Scheda 16

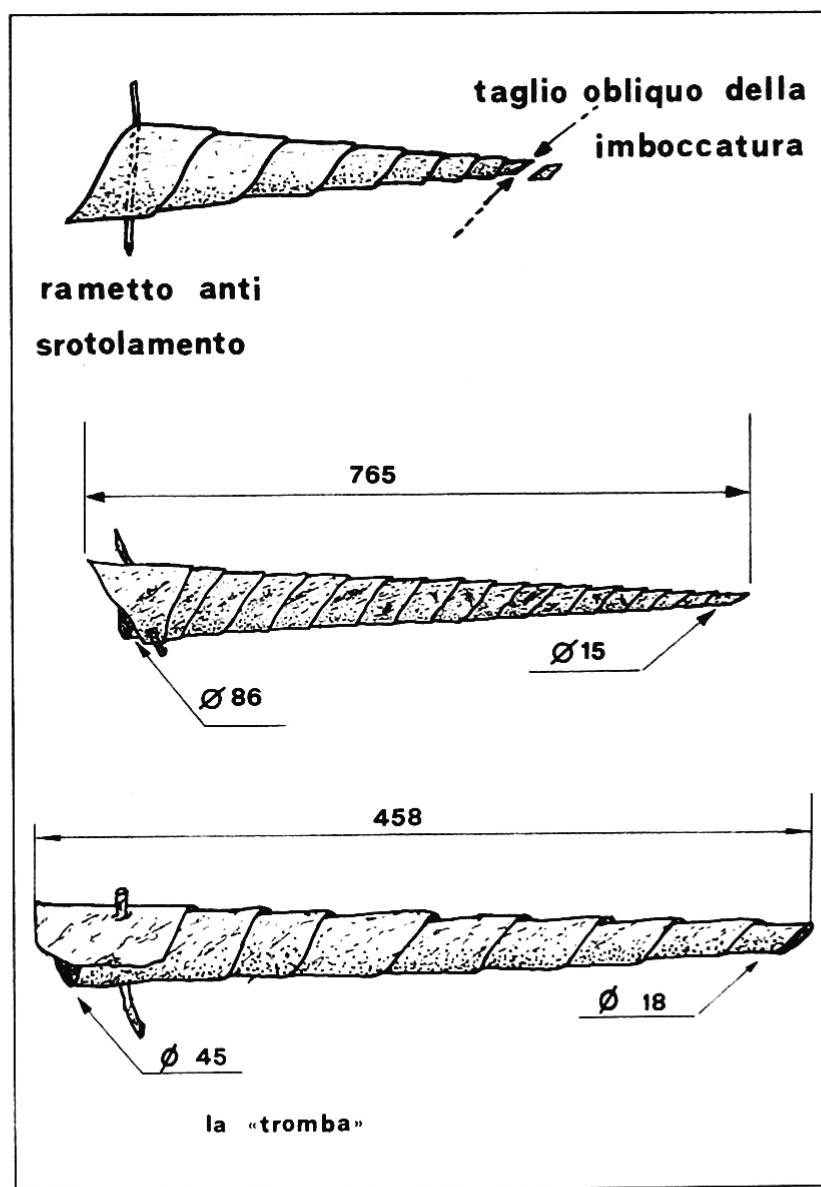
Sellere, 27 agosto 1987 e 13 maggio 1989.

Ercole Ghirardelli (n. 1948) di Parzanica.

Strumenti costruiti: corni in corteccia di castagno avvolta per un totale di tre esemplari.

Denominazione: *tromba*.

Il metodo adottato dal Ghirardelli per ricavare la striscia e poi avvolgere lo strumento a spirale è quello classico, descritto nel capitolo sulle diverse modalità di costruzione. Ghirardelli, onde evitare lo srotolamento, infila nel padiglione del corno un rametto appuntito. Particolare importante è il taglio obliquo della testa dello strumento, che determina la forma ellittica dell'imboccatura. Lo strumento non viene suonato frontalmente ma parzialmente di traverso. Il corno appena terminato viene immerso nell'acqua, così che le fibre gonfiandosi vanno a chiudere ermeticamente ogni fessura per migliorare le qualità acustiche (10).



Scheda 17

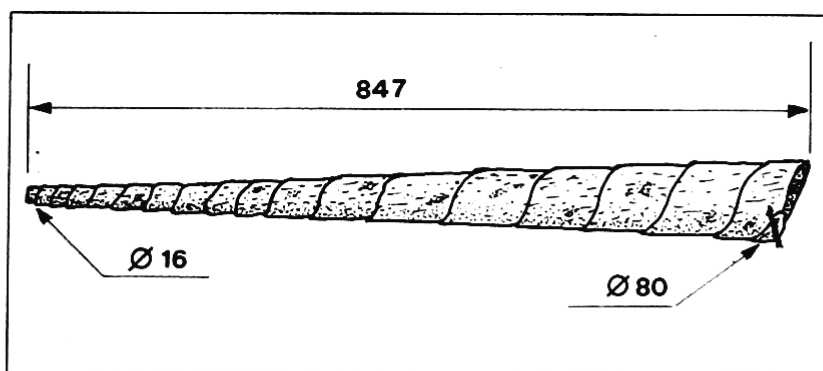
Stabello (Zogno), 30 maggio 1991.

Santina Ghisalberti (n. 1917) nata a Sedrina.

Strumento costruito: corno in corteccia di castagno avvolta.

Denominazione: *tromba*.

La *tromba* approntata da Santina Ghisalberti è praticamente identica allo strumento costruito da Ercole Ghirardelli e descritto nella pagina precedente. L'unica differenza è il tipo di imboccatu-
ra, nel nostro caso diritta e frontale alla suonatrice. Per evitare lo srotolamento, invece di un rametto che attraversa l'intero padiglione, la Ghisalberti usa un rametto infisso solo nel lembo termi-
nale.

Scheda 18

Stabello (Zogno), 14 maggio 1991

Strumento: corno in corteccia di castagno avvolta.

Denominazione: *còren*.

Di questo strumento si è raccolta unicamente la descrizione. Michele Gotti è figlio di Santina Ghisalberti il cui strumento è riportato nella tavola 17.

Oboi

Negli strumenti ad ancia il suono è generato dalla vibrazione dell'ancia, posta all'inizio del canneggio, che può essere di due tipi. Semplice come nel caso dei clarinetti e dei saxofoni o doppia, nel caso dell'oboe o del fagotto. Gli strumenti documentati nel corso della ricerca adottano unicamente la soluzione dell'ancia doppia. Questi possono essere costruiti in un pezzo unico, ricavati cioè da un tubo di corteccia, oppure ottenuti da una lunga striscia avvolta a spirale, come nel caso dei corni descritti nel capitolo precedente. Con quest'ultima soluzione l'ancia può fare corpo unico con lo strumento oppure essere aggiunta all'imboccatu-
ra in un secondo momento, trasformando talvolta un corno in oboe.

Scheda 19

Schilpario, 10 luglio 1991.

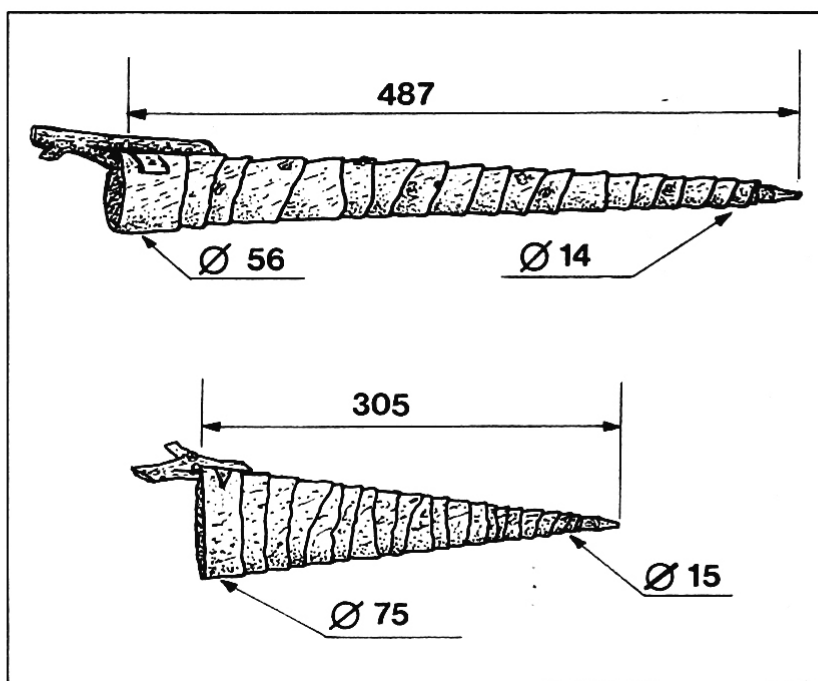
Andrea Spada (n. 1929) di Schilpario.

Strumenti costruiti: due oboi in corteccia di frassino avvolta, con ancia doppia in sorbo applicata sull'imboccatura.

Denominazione: *pi-èta*.

Andrea Spada costruisce oboi in corteccia avvolta ricavandoli da frassino, ontano e acero (anche se più difficile da lavorare). Gli strumenti qui riprodotti sono in frassino. Il metodo utilizzato è quello solito, che prevede l'ottenimento di una lunga striscia di corteccia da avvolgere poi su sé stessa partendo dall'imboccatura. Lo Spada, per evitare lo srotolamento della corteccia, ferma la parte terminale del padiglione con una forcina di legno.

Terminato l'avvolgimento, ricava da un tubo di corteccia di sorbo, opportunamente assottigliato e appiattito in testa, l'ancia doppia e appiattito in testa, l'ancia doppia da infilare sulla sommità del cono di corteccia avvolta.



Scheda 20

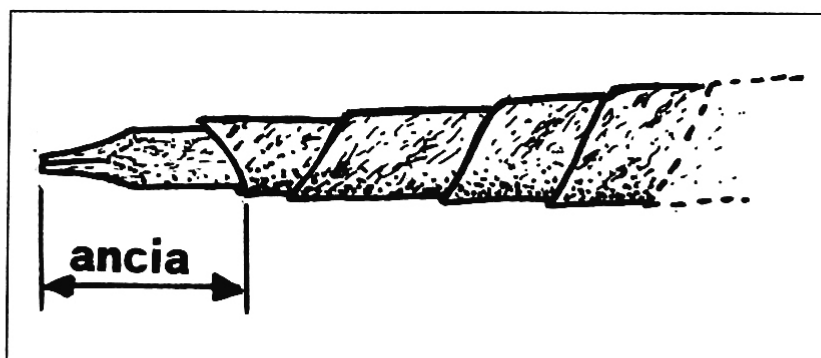
Sellere, 13 maggio 1989.

Ercole Ghirardelli (n. 1948) di Parzanica.

Strumento costruito: oboe in corteccia di castagno avvolta montante un'ancia doppia ricavata da un tubo di corteccia sempre di castagno.

Denominazione: *tromba*

Ercole Ghirardelli, partendo da un corno di corteccia avvolta (nel nostro caso lo strumento lungo 765 mm descritto nella tavola 16) ottiene un oboe applicando all'imboccatura del corno un'ancia doppia ricavata da un tubo di corteccia di castagno. Questa viene appiattita e assottigliata fino a quando emette un suono.



Scheda 21

Bovegno (Valle Trompia), 26 luglio 1987.

Giovanni Zanardini (n. 1937) di Bovegno.

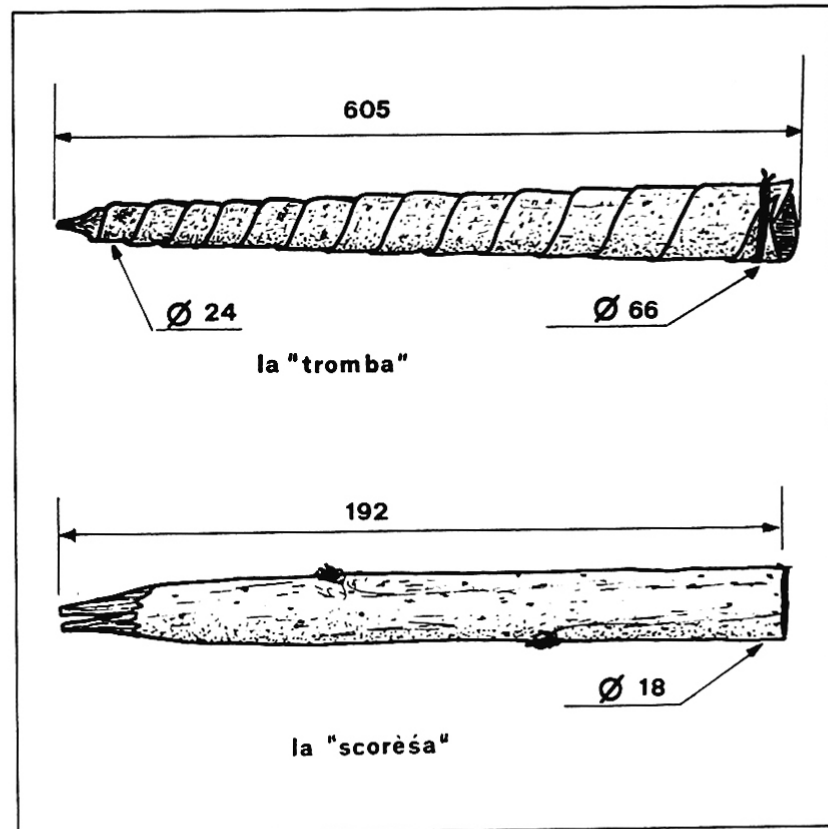
Strumenti costruiti: oboe in corteccia di castagno avvolta, e oboe tubolare in corteccia di castagno. Un esemplare per tipo.

Denominazione: l'oboe in corteccia avvolta è chiamato *tromba*, quello in un pezzo unico tubolare *scorèsa*.

Lo Zanardini indica come *tromba* uno strumento ad ancia doppia ottenuto avvolgendo a spirale un lungo nastro di corteccia di castagno.

Il procedimento costruttivo è simile agli altri metodi documentati. Per evitare lo srotolamento, Zanardini lega il padiglione con dello spago. L'ancia viene ricavata assottigliando e appiattendolo l'imboccatura in modo da ottenere due piani giustapposti, separati da una sottile fessura che, una volta pressati fra le labbra, vengono fatti vibrare dal fiato del suonatore.

La *scorèsa* è uno strumento ad ancia doppia, privo di fori per le dita, in un pezzo unico di corteccia di castagno. Utilizzando un virgulto privo di nodi lo Zanardini esegue un'incisione circolare, distante 20-30 cm dall'estremità con diametro minore, quindi batte leggeri colpi con la lama del coltello al fine di favorire il distacco della corteccia per torsione. La fase conclusiva consiste nel ricavare dall'estremità con diametro minore del cavo di corteccia le due linguette dell'ancia doppia, prima producendo un taglio profondo due centimetri nel senso della lunghezza, e poi assottigliando e appiattendolo l'imboccatura, fino a quando esce agevolmente il suono.



Scheda 22

Grumello de' Zanchi (fraz. di Zogno), 8 aprile 1989.

Giulio Donadoni (n. 1930) di Grumello de' Zanchi.

Strumento: oboe in un unico pezzo tubolare di corteccia di castagno, senza fori per le dita, lungo 20 cm circa.

Denominazione: *petù*

Scheda 23

Casnigo, 14 marzo 1985.

Giacomo Ruggeri (1905-1990) di Casnigo.

Strumento: oboe in un unico pezzo tubolare di corteccia di gelso, senza fori per le dita, lungo almeno 20 cm.

Denominazione: *petù*.

Scheda 24

Grumello del Monte, 24 aprile 1988.

Giuseppe Serughetti (n. 1926) di Grumello del Monte.

Strumento: oboe in un unico pezzo tubolare di corteccia di castagno, senza fori per le dita, lungo 30-40 cm.

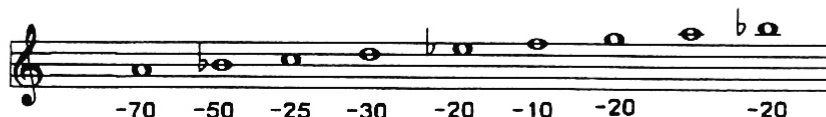
Denominazione: *trumbù*.

NOTE

Il baghèt,
la cornamusa
bergamasca

- (1) Sulla presenza delle cornamuse nel Nord Italia cfr: LEYDI, GRASSO, GRULLI, STRUMENTI.
- (2) Vi sono ancora diverse coppie di giovani suonatori che fanno ben sperare nel futuro del *piffero*. Non bisogna però dimenticare i meriti di Ettore Losini, *Bani*, il quale, oltre a essere un valido suonatore, ha ripreso la costruzione dello strumento, permettendo a un sempre maggior numero di persone di accostarsi ancora al *piffero*.
- (3) Lo strumento è stato ritrovato da Franco Patà (di Sonogno in Val Verzasca), in casa di Cherubino Patà (1827-1899), pittore di Sonogno; il merito di avere giustamente riconosciuto lo strumento come un chanter di piva va all'etnomusicologo ticinese Pietro Bianchi, in quanto inizialmente il chanter era stato scambiato per un flauto. La descrizione di questo chanter è in BIELLA 1.
- (4) TIRABOSCHI alle voci.
- (5) Il Tiraboschi non è però l'unico che, con un identico termine, richiama una piva. Con quasi sessant'anni di anticipo Giovan Battista Melchiori scrive nel suo vocabolario:
Baghèt. Cornamusa. Piva. Strumento da fiato composto di un otro e di tre canne, una per dargli il fiato, e l'altre due per sonare (MELCHIORI, alla voce).
 Così pure troviamo identici riferimenti in SAMARANI:
Baghèt = cornamusa, piva
Pia = piva: gozzo.
- (6) Tutti i dati sul *baghèt* a Valtorta sono stati forniti da Giuseppe Regazzoni (1914-1986).
- (7) Il ritrovamento è frutto del lavoro di ricerca condotto in loco da Giuliano Grasso, Febo Guizzi e Aurelio Citelli. I segmenti ritrovati sono stati esposti alla mostra *Gli strumenti della musica popolare in Italia, (1983-1984)*. Vedi STRUMENTI p. 49. Il catalogo provvisorio della mostra è stato ripubblicato in CULTURE MUSICALI. Del *Pischira* suonatore di piva parla F. Guizzi in CULTURE MUSICALI, 249-259. Altri dati sulla presenza a Locatello di un suonatore di piva e violino (Giuseppe Arrigoni, di professione fabbro, scomparso attorno al 1922/23) sono stati raccolti da Valter Biella e Piergiorgio Mazzocchi, vedi BIELLA 4.
- (8) Tutti i dati sul *baghèt* sono stati forniti da Vittorio Marchi di Cene.
- (9) Secondo la testimonianza di Giovanni Migliorati di Bratto, nato nel 1964.
- (10) Tutti i dati organologici sullo strumento sono stati forniti da Giacomo Ruggeri *Fagòt* (Casnigo 1905-1990), apprezzato musicista della locale banda, campanaro, nonché continuatore della tradizione dei *baghetér*, in quanto negli anni antecedenti all'ultimo conflitto aveva suonato per un breve periodo il *baghèt* ereditato dallo zio Michele Imberti. È interessante notare come lo strumento qui diffuso corrisponda a quello descritto in TIRABOSCHI.
- (11) D'altro canto occorre far notare che tra le cinque *diane* recuperate e riportate nelle tavole 3, 7, 12, 15 e 19 troviamo lunghezze diverse, che vanno da 296 a 331 mm.
- (12) La costruzione dell'ancia è descritta alla tavola 22.

- (13) Anche quest'ancia è descritta alla tavola 22.
- (14) Come nel caso dello strumento riportato alle tavole 6-9.
- (15) Tutto il materiale descritto, a eccezione di quello riportato nelle tavole 10-14, è stato raccolto dall'autore.
- (16) Le notizie sui suonatori e sullo strumento sono state fornite da Carlo Maffeis (1912-1990), figlio di Michele Guerino. Lo strumento è oggi conservato da Arturo Maffeis, figlio di Carlo. Sulla *diana* è stata effettuata una prova, montando una copia delle ance ritrovate. Questo il risultato:



Certo è necessario tener conto che l'esito dell'esperimento è condizionato dall'uso di un'ancia non originale.

- (17) Parte del suo repertorio di suonatore di campane a tastiera è stato riportato in BIELLA 5.
- (18) Le informazioni sono state fornite dal figlio Domenico Picinali di Gandino (n. 1921).
- (19) Lo strumento è stato ritrovato in casa di Giovanni Imberti, cugino del Ruggeri, da Febo Guizzi e Giuliano Grasso e poi esposto alla mostra *Gli strumenti della musica popolare in Italia, (1983-1984)*. Vedi CULTURE MUSICALI p. 335.
- (20) Tutte le informazioni sui suonatori sono state fornite da Caterina Zilioli di Casnigo (nata nel 1928), figlia di Giacomo, che conserva tutt'oggi il *baghèt*.
Le valutazioni sul giusto assemblaggio dello strumento, valutazioni soggettive, traggono spunto unicamente dall'esperienza acquisita. Non mi è stata d'aiuto Caterina Zilioli, che non ha ricordato come il *baghèt* venisse montato. Occorre però rammentare che era consuetudine degli anziani suonatori di incontrarsi per suonare collettivamente ed eventualmente passarsi o prestarsi lo strumento, con il pericolo che poi qualche parte andasse persa o mischiata. Nel nostro caso poi la cornamusa fu data alla compagnia teatrale di Gandino che vi operò una decisa manipolazione, con l'operazione di pulitura alla soda caustica. Nulla però vieta che nella realtà fossero offerte altre soluzioni di assemblaggio, a noi sconosciute, che si discostavano dalla norma.
- (21) Testimonianza del figlio Andrea (Gandino, 1914-1992).
- (22) Il Ruggeri aveva poi passato in un secondo tempo alcune parti dello strumento al nipote Luciano Carminati di Casnigo, più precisamente i segmenti A-B-C-E, mentre il segmento intermedio D mi è stato regalato in uno dei frequenti incontri.
- (23) Il materiale, regalatomi da Giacomo Ruggeri, consiste in: 9 ance doppie complete, 5 ance semplici per i bordoni, 4 spezzoni di canna grezza, una striscia di canna lavorata, una decina di triangoli di canna ricavati dalle strisce lavorate, 6 tubetti metallici di supporto e una piccola matassa di cotone per le legature.
- (24) Su una di queste ance da lui costruite negli anni passati e ancora sufficientemente in funzione, sono state eseguite alcune prove, in modo da verificare queste valutazioni empiriche.
Gli insegnamenti del Ruggeri sono stati tradotti in numeri utilizzando un manometro a colonna d'acqua e un accordatore elettronico e si è così rilevato che l'ancia entra in vibrazione a una pressione compresa tra i 24 e i 28 cm di acqua e che contemporaneamente emette una nota che si colloca tra il MI e il FA 6. La stessa ancia infissa in una *diana* copia di un

originale permette di ottenere una scala intonata in LA, seppur in maniera approssimativa.

- (25) Testimonianza raccolta a Cazzano il 6 febbraio 1991.
- (26) Testimonianza di Andrea Castelli.
- (27) Fiorano al Serio, 20 luglio 1984 e Casnigo, 2 agosto 1984.
- (28) Casnigo, 26 aprile 1984.
- (29) Una versione cantata di matrice popolare è incisa nel LP *Camicia Rossa. Antologia della canzone giacobina e garibaldina*, a cura di Cesare Bermani, Dischi del Sole DS 1117/19, Edizioni Bella Ciao, Milano 1980. Devo queste informazioni a Marino Anesa che qui ringrazio.
- (30) Casnigo, 2 marzo 1984 e 26 aprile 1984 e Fiorano al Serio, 20 luglio 1984. Per una versione completa del canto si veda ANESA-RONDÌ 1, pp. 43-44.
- (31) Casnigo, 2 marzo 1984.
- (32) Altre versioni sono fornite da Vittorio Marchi (di Cene, nato nel 1930), proveniente da una famiglia di suonatori di *baghèt*, che l'11 aprile 1985 ha eseguito con l'armonica a bocca il brano che il padre suonava sul *baghèt* di Cene:

1 $\text{♩} = 120$
A

5 B

9 C

13 D

17 ripetere C ripetere A

22

26 rallentare

Una seconda versione è prodotta il 29 aprile 1989 da Giuseppe Arrigoni, detto *Pigno Beta*, di Locatello in Valle Imagna, nato nel 1919, suonatore

di tromba e nipote di un suonatore di *pia* e violino di Locatello, scomparso nel periodo 1922-1923:

Successione.

(largo) A+B+C+D+E / (largo rallentando) F / allegro C+D.

I musicisti che portavano la pastorale di casa in casa durante la notte di Natale, ricevevano in cambio noci, nocciole, ciliegie secche e uva passa. Sulla tradizione di suonare la "pastorella" con la fisarmonica e di aver in cambio della frutta secca, in uso ancora oggi a Zorzone in Val Serina, cfr. GOTTI, pp. 31-32. Tale rito prende il nome di *secaröla*.

Un'ulteriore versione della pastorale è stata eseguita il 2 febbraio 1983 ad Alzano Lombardo da Antonio Cassina (scomparso nel 1984). Il brano, intitolato significativamente *Baghèt*, era suonato dallo stesso sulle campane "d'allegrezza" (BIELLA 3, p. 53).



Altre notizie sulla diffusione in area lombarda del rito della pastorale si possono trovare in CITELLI-GRASSO.

(33) Fiorano al Serio, 20 giugno 1984.

La melodia eseguita dal Maffeis è incerta, in quanto lo stesso aveva purtroppo subito un intervento chirurgico alla gola. Dello stesso brano ripor- to però la versione più completa dal punto di vista musicale, registrata a Ranica nel 1988, informatrice Agnese Trezzi, di anni 60:

1
San Giu-se- e- ppe 'l vòl in- dà- vi- a la Ma-dó- na la

4
ghè- é va dré sta- i a ca- sa o Ver- gin Ma- ri- a

7
qualche- co- sa ti suc- ce- de- rà cor- ri cor- ri Sa- an- Giusep- pe

11
ghe è na- sùt Ge- sù- ù Bam- bi

*San Giuseppe 'l vòl indà via
la Madóna la ghe va dré
San Giuseppe 'l vòl indà via
la Madóna la ghe va dré*

*stai a casa o Vergin Maria
qualche cosa ti succederà
stai a casa o Vergin Maria
qualche cosa ti succederà*

San Giuseppe va innanzi un tòco

la Madóna la ghe va dré
 San Giuseppe va innanzi un tòco
 la Madóna la ghe va dré

vieni vieni o Vergin Maria
 vieni vieni se vuoi tu
 vieni vieni o Vergin Maria
 vieni vieni se vuoi tu

quan fu stata innanzi un tòco
 la Madóna la gh'era sét
 quan fu stata innanzi un tòco
 la Madóna la gh'era sét

'ndiamo andiamo o Vergin Maria
 qualche fontana noi troverem
 'ndiamo andiamo o Vergin Maria
 qualche fontana noi troverem

quan fu stata innanzi un tòco
 la fontana l'è comparì
 quan fu stata innanzi un tòco
 la fontana l'è comparì

bevi bevi o Vergin Maria
 bevi bevi finchè vuoi tu
 bevi bevi o Vergin Maria
 bevi bevi finchè vuoi tu

quan fu stata innanzi un tòco
 la Madóna la gh'era fam
 quan fu stata innanzi un tòco
 la Madóna la gh'era fam

'ndiamo andiamo o Vergin Maria
 qualche fornaio noi troverem
 'ndiamo andiamo o Vergin Maria
 qualche fornaio noi troverem

quan fu stata innanzi un tòco
 il fornaio l'è comparì
 quan fu stata innanzi un tòco
 il fornaio l'è comparì

mangia mangia o Vergin Maria
 mangia mangia finchè vuoi tu
 mangia mangia o Vergin Maria
 mangia mangia finchè vuoi tu

quan l'ariva innanzi un tòco
 la Madóna la gh'era sòn
 quan l'ariva innanzi un tòco
 la Madóna la gh'era sòn

'ndiamo andiamo o Vergin Maria
 qualche capanna noi troverem
 'ndiamo andiamo o Vergin Maria
 qualche capanna noi troverem

quan fu stata innanzi un tòco
 la capanna l'è comparì
 quan fu stata innanzi un tòco
 la capanna l'è comparì

dormi dormi Vergin Maria
 dormi dormi finchè vuoi tu
 dormi dormi Vergin Maria
 dormi dormi finchè vuoi tu

quan fu sta' la mezzanotte
 gh'è nasit Gesù Bambi
 quan fu sta' la mezzanotte
 gh'è nasit Gesù Bambi

*corri corri San Giuseppe
ghe è nasit Gesù Bambi
corri corri San Giuseppe
ghe è nasit Gesù Bambi*

Sulla "pastorella", uno dei più interessanti e noti canti natalizi lombardi, si veda LEYDI-ROSSI.

- (34) Fiorano al Serio, 20 giugno 1984.
- (35) TREBBI, p. 235.
- (36) MASSAROLI, pp. 70-72.
- (37) STARO, pp. 126-127.
- (38) Questo nonostante che i rapporti con Carlo Maffeis, come pure con Giacomo Ruggeri, fossero sempre stati estremamente aperti e cordiali. Superata la normale iniziale ritrosia, erano molto orgogliosi, talvolta emozionati, che la tradizione del *baghèt* potesse ancora essere fonte di curiosità e di recupero da parte di un giovane.
- (39) Una testimonianza sul *Serì* guaritore si può trovare anche in ANESA 2, pp. 22-24.
- (40) Casnigo, 5 giugno 1984.
- (41) Occorre ricordare che alla famiglia Maffeis, *baghetér* da sei generazioni, è stato attribuito il soprannome *Serì* in quanto proveniente dalla Val Serina.
- (42) BONSTETTEN, pp. 28-29.
- (43) TREBBI, p. 239.
- (44) ZANOTTI, p. 121.
- (45) MASSAROLI, pp. 72-73.
- (46) Testimonianza di Giulio Castelli di Gandino, nato nel 1912 e della moglie Giovanna Bonazzi, nata nel 1923, pure di Gandino, registrata da Valter Biella il 2 novembre 1989.
- (47) Casnigo, 5 giugno 1984, informatore Giacomo Ruggeri. La tonalità originale è RE maggiore. Si tratta di un brano sostanzialmente per campane, che il Ruggeri aveva appreso da un anziano campanaro di Gazzaniga, conosciuto come *Mandulina*.
- (48) Casnigo, 4 gennaio 1988. L'informatore Giacomo Ruggeri, che ha eseguito questo brano sul *baghèt*, non riuscendo a mantenere gonfio il sacco, badava unicamente a tastare la diana, mentre il nipote Luciano Carminati provvedeva a riempire la *baga*.

Strumenti musicali
a fiato in
corteccia.

- (1) Ritengo utile segnalare testi che affrontano, anche solo marginalmente, l'argomento degli strumenti in corteccia in Italia. Nel Museo Etnografico di Premana sono raccolti due flauti in corteccia di castagno, zeppati e tappati sul fondo, e due strumenti ad ancia doppia, sempre in castagno, composti in un unico pezzo di forma tubolare. Si veda BELLATI, p. 26. In MARAGLIANO, p. 49, troviamo descritto *ar süflen*. Febo Guizzi in CULTURE MUSICALI, pp. 274-284, descrive quattro *farauli*, flauti a bocca zeppata, suonati di traverso, depositati presso il Museo Calabrese di etnografia e folklore di Palmi. Questi quattro *farauli*, assieme ad altri flauti (*zuffilo*) e oboi di corteccia arrotolata (*trombon*) provenienti dalla Toscana, sono stati esposti alla mostra *Gli strumenti della musica popolare in Italia*. Si veda STRUMENTI e CULTURE MUSICALI, pp. 307-348. In SATRIANI, pp. 57-59, sono descritti alcuni strumenti effimeri in uso in Calabria. Abbiamo la *zommara*, ricavata dallo stelo del grano e dell'avena, la *trumba*, costruita con il gambo secco della cipolla, il *liùtu* o *farleùtu*, fatto nel mese di maggio con corteccia di salice, noce, pioppo o castagno.

La *zumbettana*, costruita a Decollatura in provincia di Catanzaro, è descritta in PLASTINO, pp.17-23. La *zumbettana* è un flauto in corteccia di castagno con labium ma senza zeppa, dove il fiato viene indirizzato verso la fessura per mezzo di un condotto dell'aria che il suonatore crea con il labbro inferiore e la lingua. Senza fori per le dita, veniva chiusa dal dito del suonatore, il quale, sia aumentando la pressione che chiudendo totalmente o parzialmente il fondo, riusciva a ottenere più di un suono.

Alcune testimonianze sulla presenza di strumenti effimeri in Sicilia si trovano in PITRÈ, pp. 412-413, dove sono descritti *la trumma, lu tuturutù, lu frautu, lu sirpenti*.

Sempre riguardo alla Sicilia, in NASELLI, pp. 251-280, vengono riportate anche alcune formule magiche che il fanciullo doveva recitare durante la costruzione degli strumenti.

Strumenti ad ancia ricavati dal calice della pianta chiamata comunemente "ombelico di Venere" (*Cotyledon Umbilicus Veneris*) o da due internodi di tralcio di vite scorticati e legati fra di loro con in mezzo una strisciolina della medesima corteccia, sono descritti in DORE, pp. 191-193.

- (2) GOTTI.
- (3) MPL.
- (4) ANESA-RONDI 2, p. 81.
- (5) Testimonianza di Vittorio Occhi di Vezza d'Oglio (Bs).
- (6) Testimonianza di Serafino Meriti di Verolanuova (Bs) raccolta da Angelo Arici.
- (7) Testimonianza di Giulio Donadoni di Grumello de' Zanchi (frazione di Zogno).
- (8) Testimonianza di Vittorio Occhi.
- (9) SACHS.
- (10) In BIELLA 7 Ercole Ghirardelli è stato erroneamente chiamato Ercole Zanni.

BIBLIOGRAFIA

La *Bibliografia* è ordinata alfabeticamente secondo la sigla di riferimento usata nelle *Note*.

- Anesa 1 – Marino Anesa, *Musica in piazza*, Sistema Bibliotecario Urbano, Bergamo 1988.
- Anesa 2 – Marino Anesa, «*Vedevamo la fame, i morti e le stelle*». *Due donne parlano della loro cultura*, Il filo di Arianna, Bergamo 1987.
- Anesa-Rondi 1 – Marino Anesa e Mario Rondi, «*Sotto il ponte passa l'acqua*», *Canzoni popolari raccolte nel Bergamasco*, «*Fonti per lo studio del territorio bergamasco*», n. IX, Provincia di Bergamo-Centro Documentazione Beni Culturali, Bergamo 1989.
- Anesa-Rondi 2 – Marino Anesa e Mario Rondi, *Filastrocche popolari bergamasche*, «*Quaderni dell'archivio della cultura di base*», n. 2/3, Sistema Bibliotecario Urbano, Bergamo, I edizione 1983, II edizione 1991.
- Bellati – Antonio Bellati, *Le cose che ci parlano - Guida al museo Etnografico Comunale di Premana*, Il Museo, Premana s. d.
- Biella 1 – Valter Biella, *A sonarem la piva e balarem un po'*, Scuola di musica popolare ACP Valle Verzasca, Lavertezzo (Ticino - CH) 1992.
- Biella 2 – Valter Biella, *Baghèt o piva delle Alpi*, «*Quaderni di ricerca*», n. 3. A.R.P.A., Bergamo 1984.
- Biella 3 – Valter Biella, *Campane e campanari nella provincia di Bergamo*, «*Quaderni di ricerca*», n. 5, A.R.P.A., Bergamo 1986.
- Biella 4 – Valter Biella, *Il baghèt un'antica tradizione bergamasca*, Villadiseriane, Bergamo 1988.
- Biella 5 – Valter Biella, *I suoni delle campane*, «*Quaderni dell'archivio della cultura di base*», n. 13, Sistema Bibliotecario Urbano, Bergamo 1989.
- Biella 6 – Valter Biella, *Ricerca sulla piva nel bergamasco*, «*Preprint musica*» n. 4, Università degli Studi di Bologna - Dipartimento di Musica e Spettacolo, Bologna 1985.
- Biella 7 – Valter Biella, *Strumenti musicali in corteccia*, Coop A.R.C.A., Villa Carcina (Bs) 1989.
- Bonandrini – Giuseppe Bonandrini, *Sonetti in Vernacolo*. Grafica e Arte Bergamo, con il patrocinio del Ducato di Piazza Pontida, Bergamo 1982.

-
- Bonstetten – Karl Viktor von Bonstetten, *Briefe über di italienischen Aemter - 1. Teil. Briefe aus dem Jahre 1795*. Brummer, Kopenhagen 1800 (ristampa anastatica: Edizioni S. Pietro, Ascona - CH, 1982)
- Culture Musicali – «*Culture Musicali*», Semestrale della Società Italiana di Etnomusicologia, anno II, n. 4, luglio-dicembre 1983, Bulzoni Editore, Roma. Questo numero di *Culture musicali* è stato ristampato come: *Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia*, a cura di Roberto Leydi e Febo Guizzi, Bulzoni Editore, Roma 1985.
- Citelli-Grasso – Aurelio Citelli e Giuliano Grasso, *La tradizione della piva tra Milano e il Ticino*, «Preprint Musica» n. 8, Università degli Studi di Bologna - Dipartimento di Musica e Spettacolo, Bologna 1987.
- Dore – Giovanni Dore, *Gli strumenti della musica popolare della Sardegna*, Edizioni 3T, Cagliari 1976.
- Gotti – Claudio Gotti, *L'inverno e la maschera*, «Quaderni dell'Archivio della cultura di base», n. 15, Sistema Bibliotecario Urbano, Bergamo 1991.
- Grasso – Giuliano Grasso, *Les cornamuses de l'Italie du Nord*, in *Actes du Simposium International sur la Cornamuse*, La Haye, Pays-Bas, 17 settembre 1988, Stichting Volksmuziek, Utrecht 1989.
- Grulli – Bruno Grulli, *La piva dal carner*, in «Il Cantastorie», n. 30 (n.s.) gennaio-giugno 1980.
- Guizzi – Febo Guizzi, *Primi appunti di ricerca sulla piva e sulla musa* in «Materiali per il Laboratorio di musica popolare-Autunno musicale a Como», Como 1981.
- Leydi – Roberto Leydi, *Le zampogne in Europa* Nani, Como 1979.
- Leydi-Rossi – Roberto Leydi e Annabella Rossi, *Osservazioni sui canti religiosi non liturgici*, Edizioni del Gallo, Milano 1965.
- Maragliano – Alessandro Maragliano, *Tradizioni popolari vogheresi*, a cura di Giuseppe Vidossi e Iria Maragliano, Le Monnier, Firenze s. d. [ma 1963].
- Massaroli – Nino Massaroli, *Antiche danze Romagnole*, in «Il Folklore Italiano», a. V, gennaio-giugno 1930.
- Melchiori – *Vocabolario bresciano - italiano compilato da Giovan Battista Melchiori*, Tipografia Franzoni, Brescia 1817.
- MPL – *Bergamo e il suo territorio*, a cura di Roberto Leydi, «Mondo popolare in Lombardia», n. 1, Silvana Editoriale, Milano 1977.
- Naselli – Carmelina Naselli, *Strumenti da suono e strumenti da musica del popolo siciliano*, in «Archivio storico per la Sicilia Orientale», a. IV, fasc. 2-3, 1951.
- Plastino – Goffredo Plastino, *La zumbettana*, in «Calabria Sconosciuta», n. 41, aprile-giugno 1988, Reggio Calabria.
- Pitrè – Giuseppe Pitrè, *Giuochi fanciulleschi Siciliani*, Pedone Lauriel, Palermo 1883.

-
- Pratella – Francesco Balilla Pratella, *Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia*, Vol. 1, IDEA, Udine 1944.
- Sachs – Curt Sachs, *Storia degli strumenti musicali*. Edizione italiana a cura di Paolo Isotta e Maurizio Papini, Mondadori, Milano 1980 (edizione originale: *The History of Musical Instruments*, 1940).
- Samarani – *Vocabolario cremasco-italiano compilato da Bonifacio Samarani*, Crema 1852.
- Satriani – Raffaele Lombardi Satriani, *Strumenti musicali arcaici in uso in S. Costantino Briatico (Calabria)*, in «Folklore Italiano», a. V, gennaio-giugno 1930.
- Staro – Placida Staro, *Un repertorio di ballo saltato*, in *Musiche da ballo, balli da festa*, a cura di Stefano Cammelli, Edizioni Alfa, Bologna 1983.
- Strumenti – *Gli strumenti della musica popolare in Italia (1983-1984)*, Catalogo provvisorio della mostra promossa e allestita dalla Civica scuola d'arte drammatica di Milano. Amministrazione Comunale di Milano - Regione Lombardia, Milano s.d [ma 1984].
- Tiraboschi – *Vocabolario dei dialetti bergamaschi antichi e moderni compilato da Antonio Tiraboschi*, Tipografia Editrice Fratelli Bolis, Bergamo, 1873, 2.a edizione.
- Trebbi – Oreste Trebbi, *Costumanze e tradizioni del popolo bolognese con pagine musicali di canti e danze*, Zanichelli, Bologna 1932.
- Zanotti – Adolfo Zanotti, *Alcune danze popolari italiane*, in «Ricreazione», rivista mensile, Roma anno I n. 7-8, luglio-agosto 1949.

1) Malpaga. Castello del Colleoni. Anonimo metà del XV secolo, particolare

2) Bergamo. Soffitta della chiesa di S. Agostino. Autore ignoto, 1475-1476, particolare

3) Solto Collina. ex Oratorio dei Disciplini della chiesa del Crocefisso (o di S. Giorgio). Giacomo Busca, "Natività", seconda metà del XV sec., particolare

4) Francesco di Girolamo da Santa Croce. "Madonna col Bambino in una nube angelica, con paesaggio", particolare

1



2



3



4

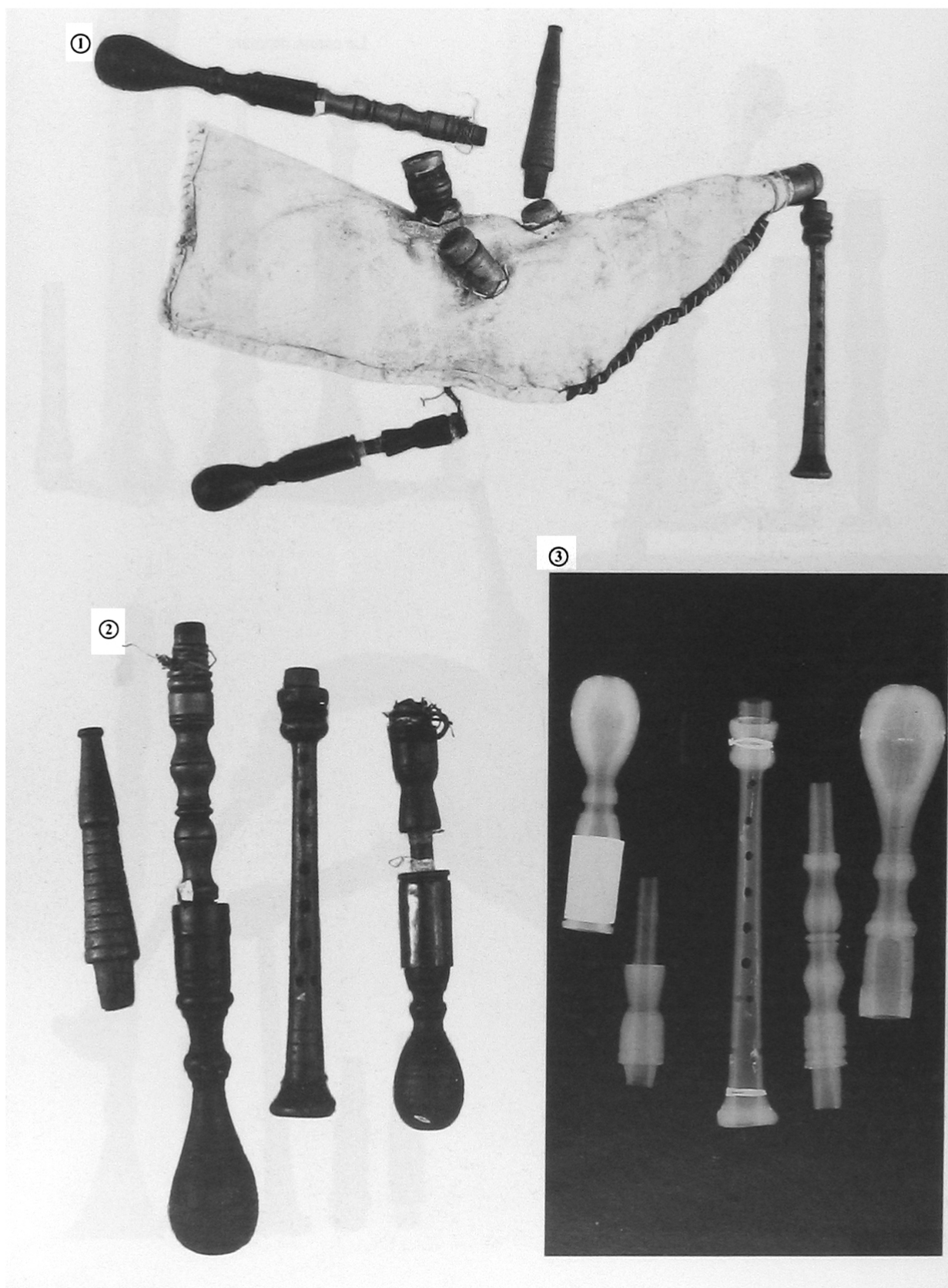


Giacomo Ruggeri di Casnigo (1905-1990)

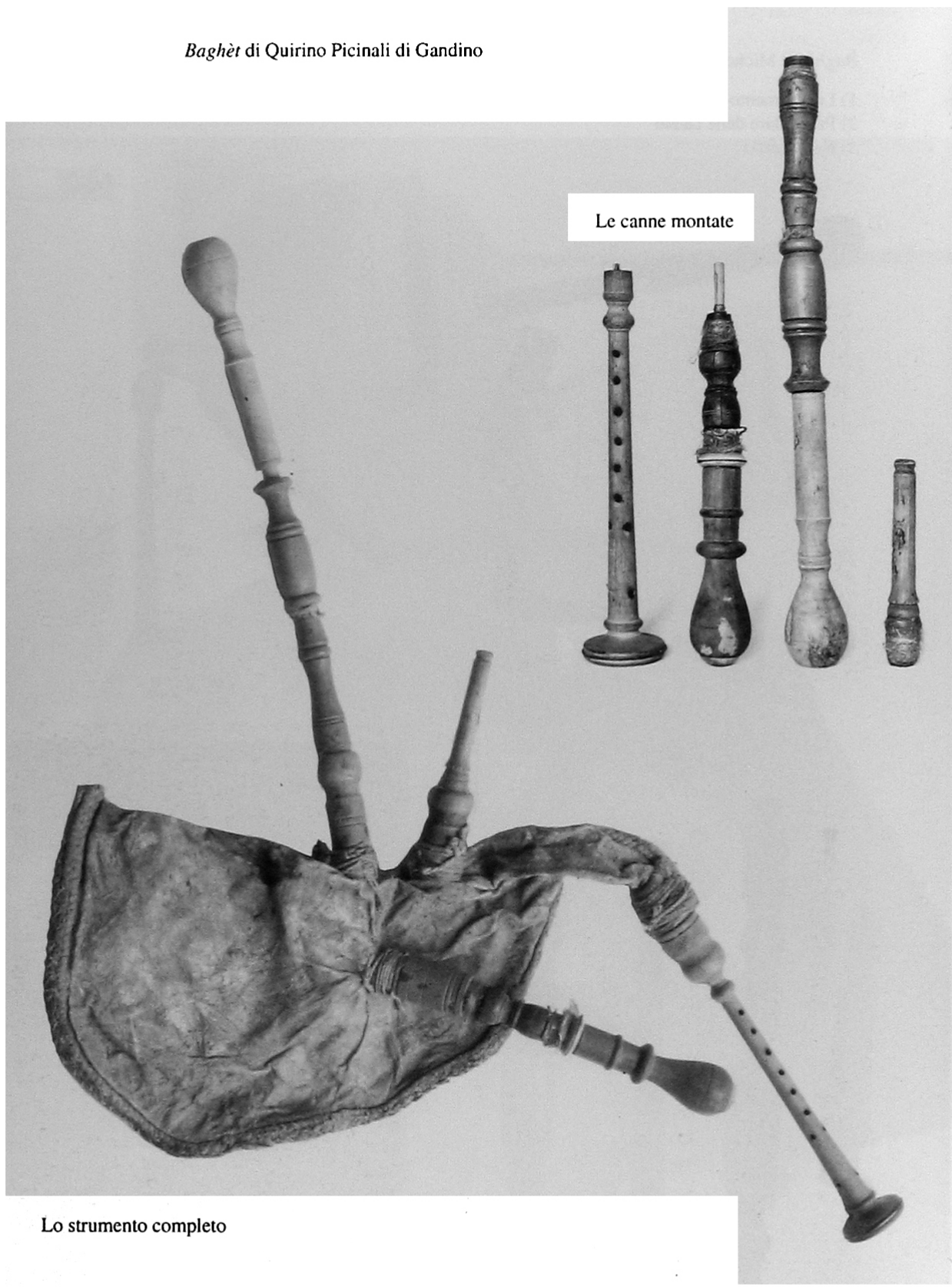


Baghèt di Michele Imberti, poi di Giacomo Ruggeri

- 1) Lo strumento completo
- 2) Particolare delle canne
- 3) Radiografia



Baghèt di Quirino Picinali di Gandino



Le canne montate

Lo strumento completo

Strumento appartenuto a Michele Guerino Maffei, di Semonte

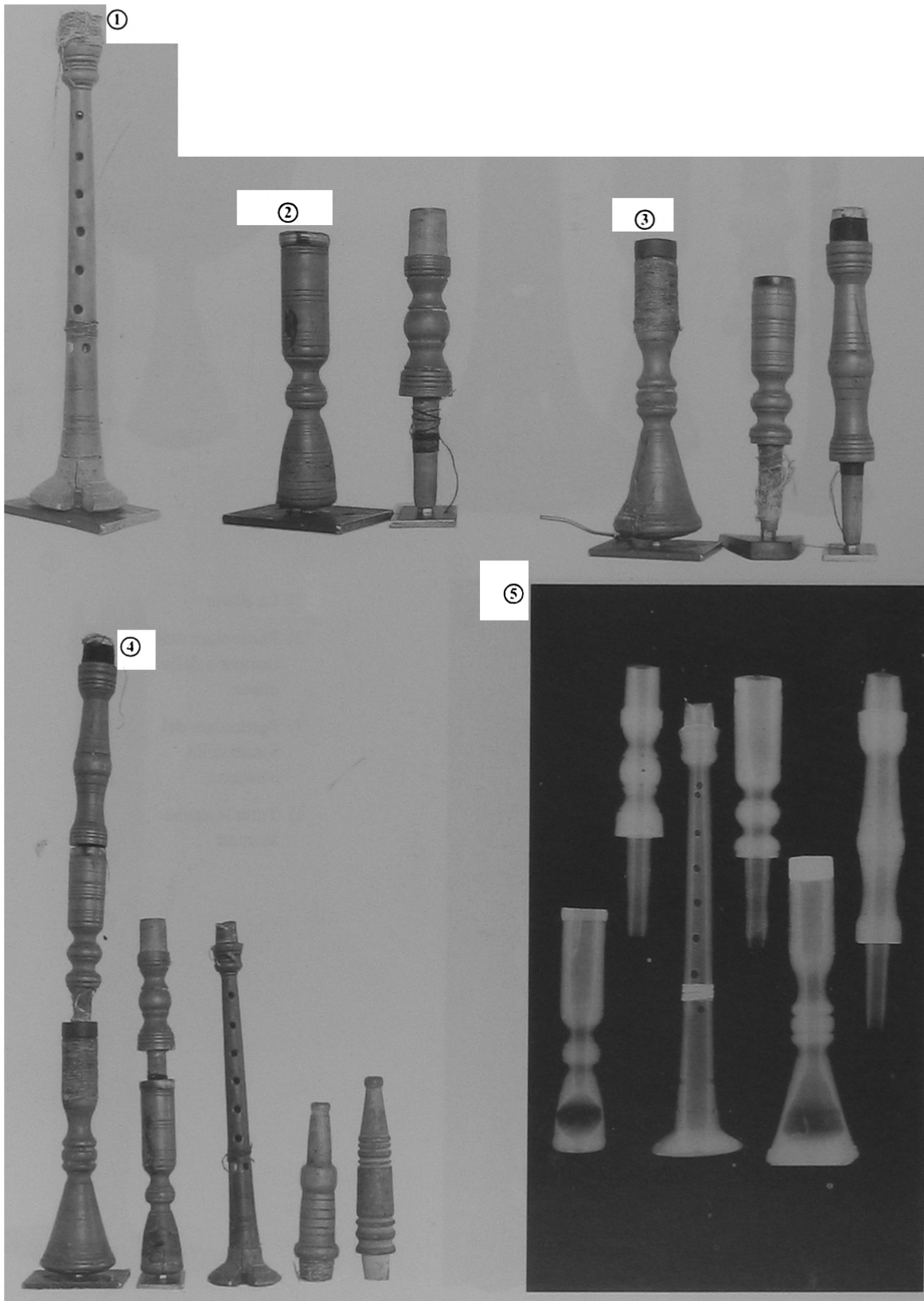
1) La *diana*

2) Bordone minore

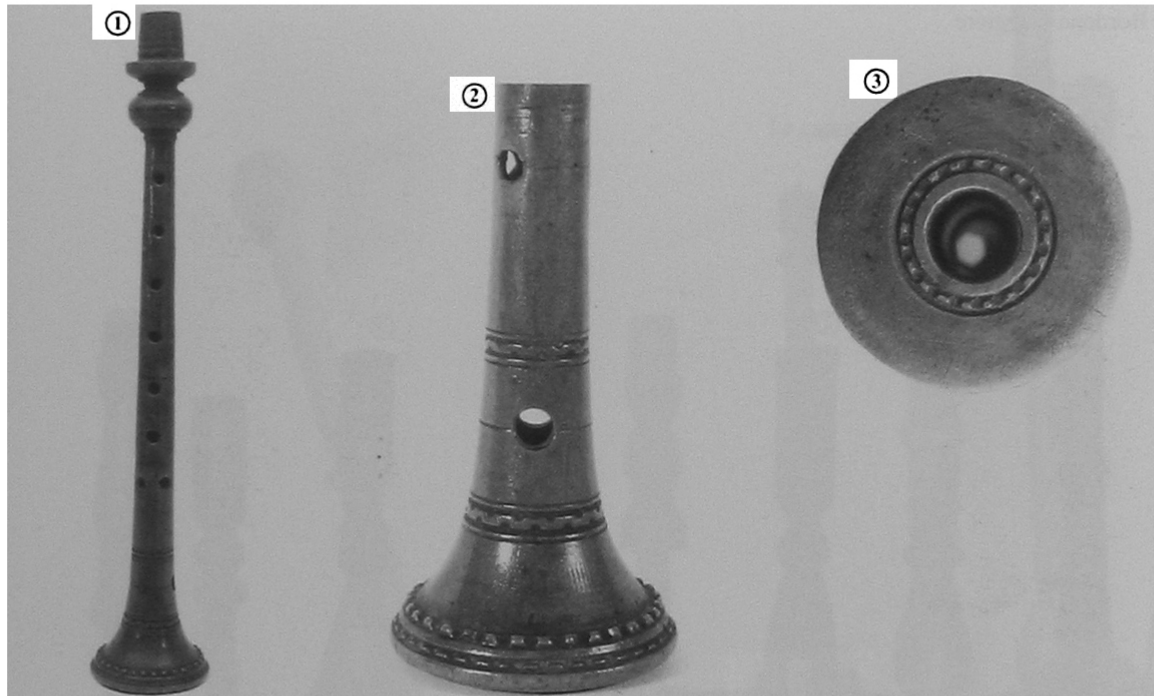
3) Bordone maggiore

4) Tutti i segmenti montati

5) Radiografia dello strumento completo



Lo strumento di Luigi Zilioli di Casnigo



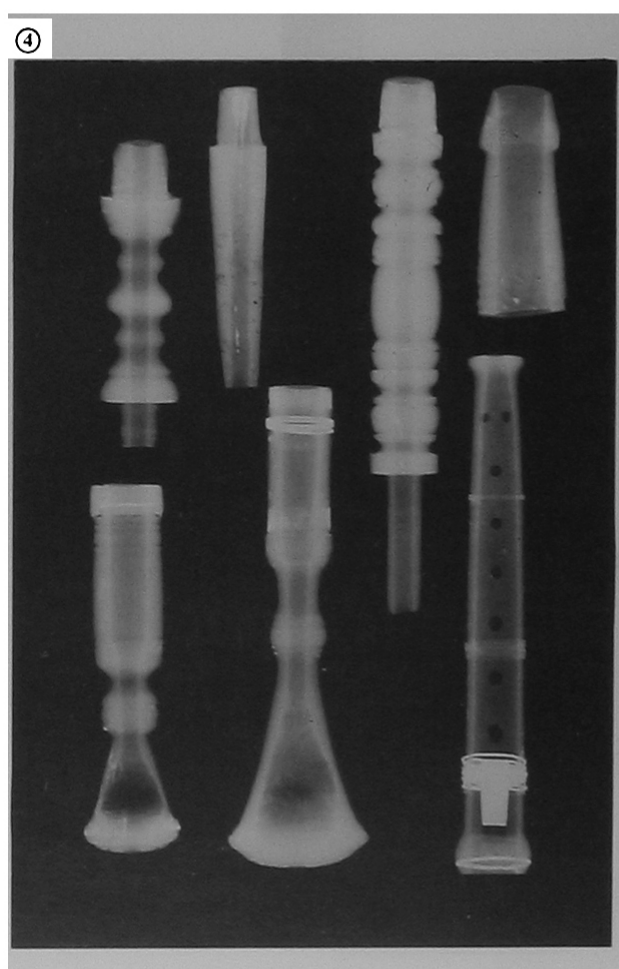
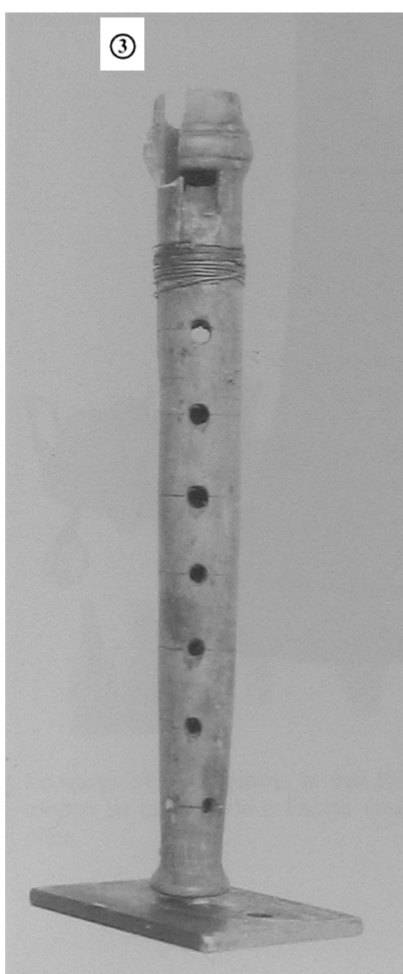
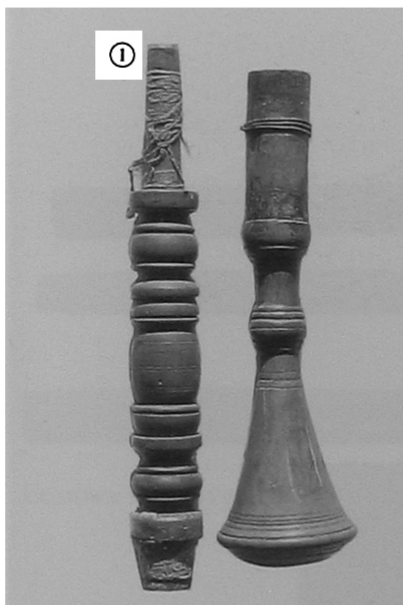
- 1) La *diana*
- 2) Particolare della campana della *diana*
- 3) Particolare del fondo della campana
- 4) Tutte le canne montate

1) Due segmenti di bordone maggiore appartenuti prima al Cattaneo e poi passati a Giacomo Ruggeri

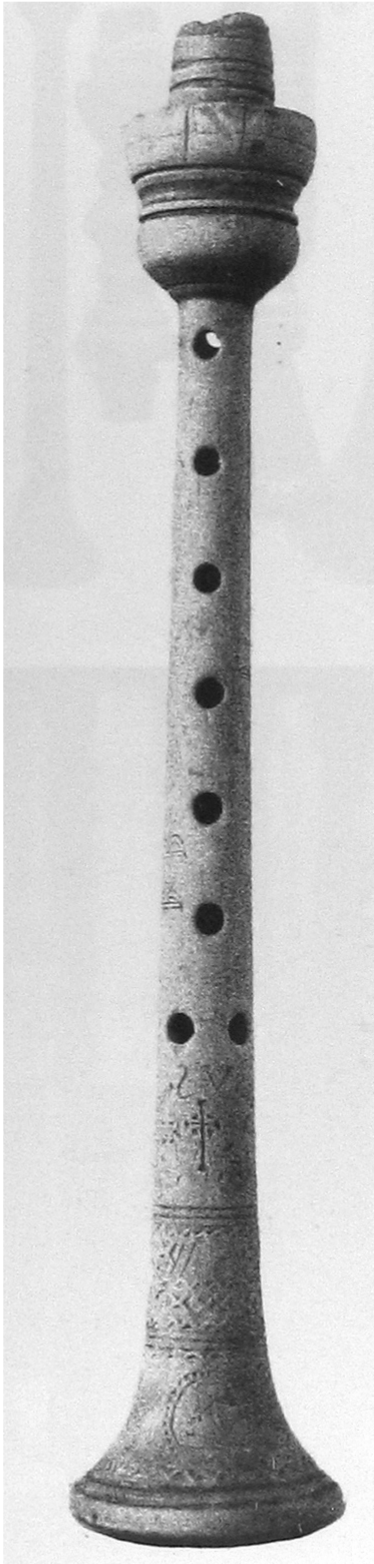
2) Bordone minore prima del Cattaneo e poi del Ruggeri

3) Flauto appartenuto a Michele Guerino Maffei

4) Radiografia dei bordoni e del flauto

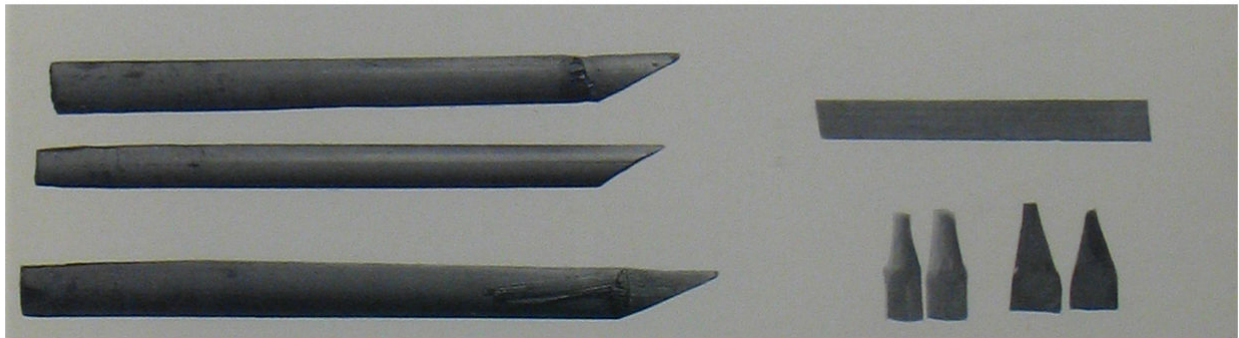


Diana del *baghèt* appartenuto
a Valentino Savoldelli di
Gandino



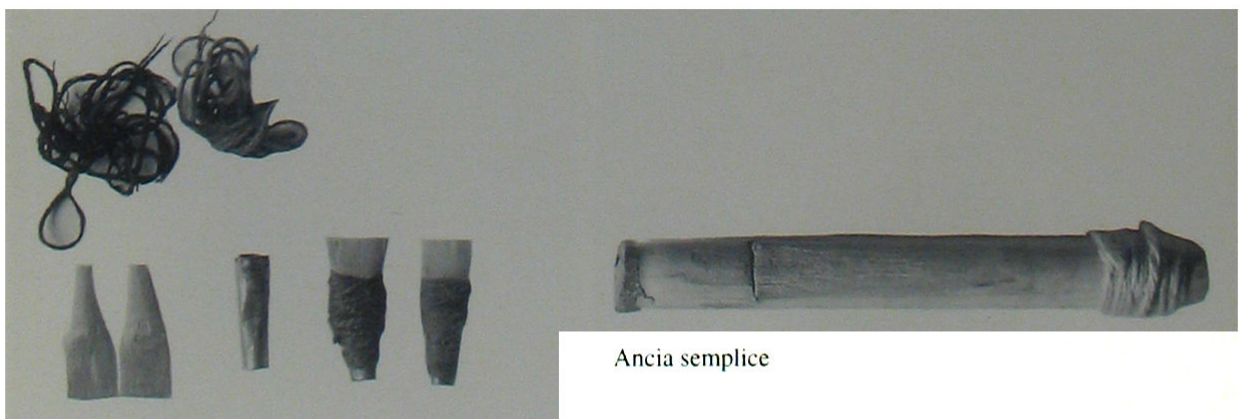
Particolare della campana





Le strisce di canna grezza

La striscia di canna appiattita e le coppie di linguette di forma triangolare, ricavate dalla striscia appiattita



Ancia semplice

Lo spago per le legature, le due linguette, il tubetto su cui legarle e l'ancia doppia completa

Gottardo Dolci di Ascensione
(fraz. di Costa Serina).
Fasi diverse della costruzione dei flauti

①



②



③

- 1) Incisione del ramo
- 2) Sfilatura della corteccia
- 3) Incisione del labium
- 4) Preparazione della zeppa

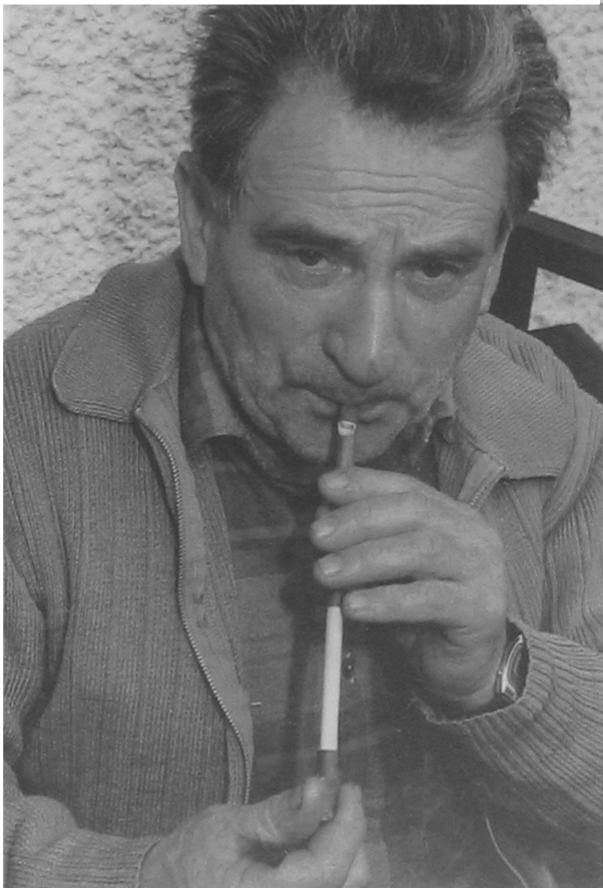
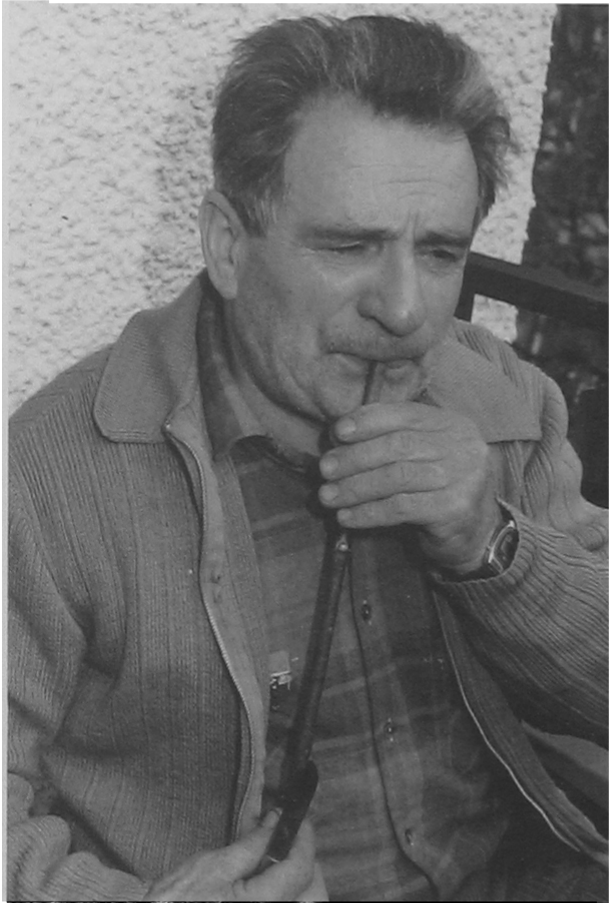
④



①

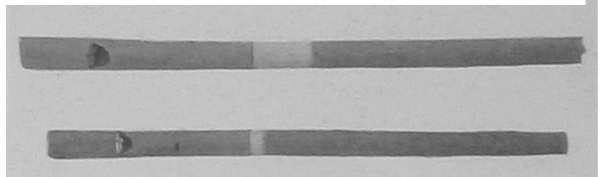


②



③

- 1) Posizionamento della zeppa
- 2) Flauto a siringa e coulisse
- 3) Flauto a becco e coulisse



Due flauti a becco costruiti da Gottardo Dolci



① Ercole Ghirardelli di Parzanica.
Fasi diverse della costruzione di un corno

- 1) Incisione a spirale
- 2) Distacco della corteccia
- 3) Avvolgimento della corteccia
- 4) La parte terminale dello strumento

②

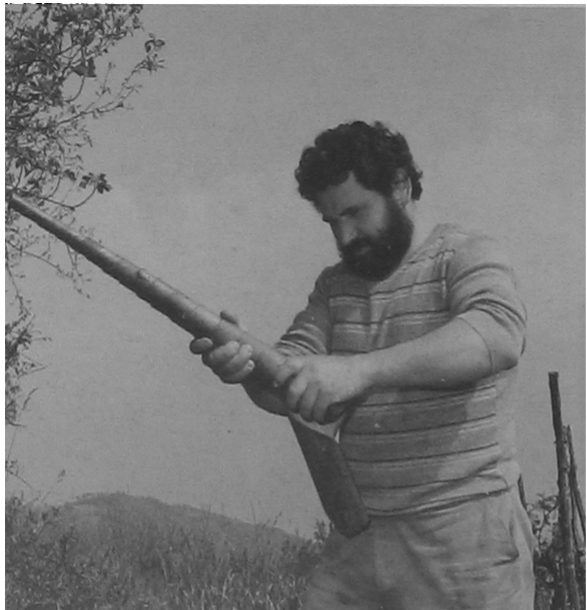


③

Nella pagina seguente:

- 5) Lo strumento completato
- 6) Particolare dell'imboccatura obliqua
- 7) Al corno viene applicata un'ancia per trasformarlo in oboe

④



5

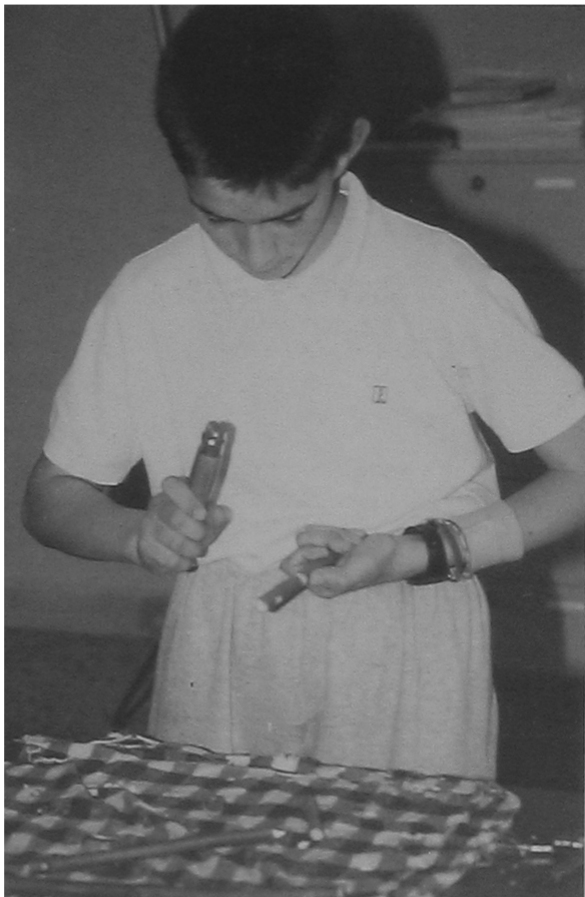
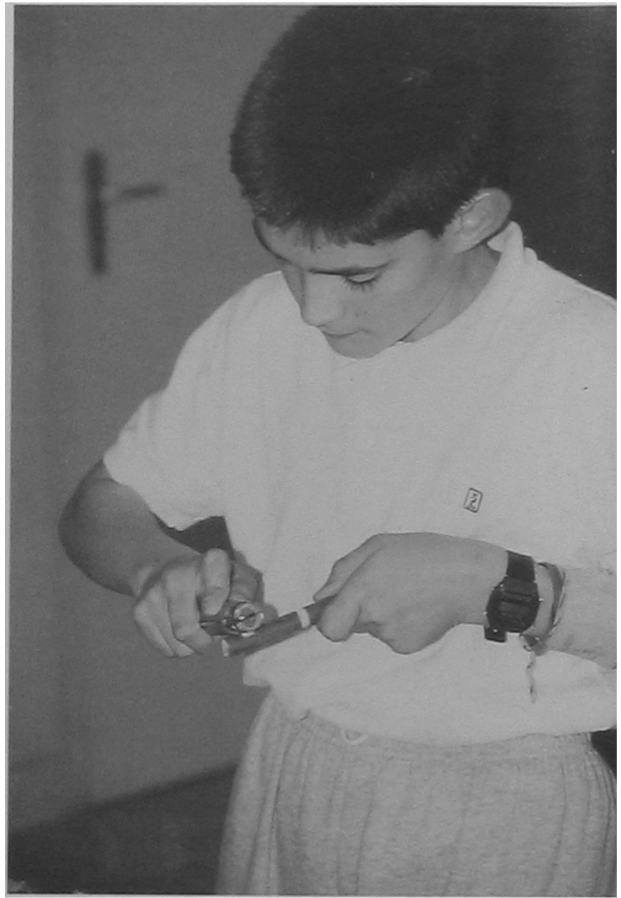


6

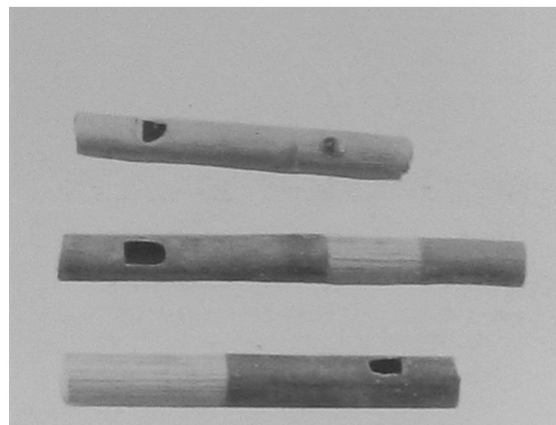


7

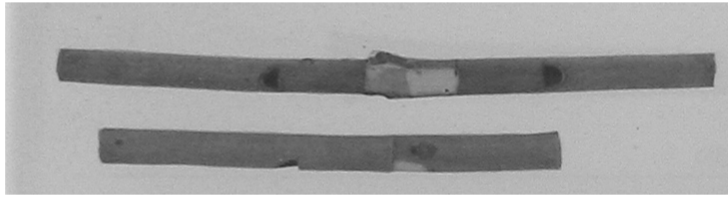




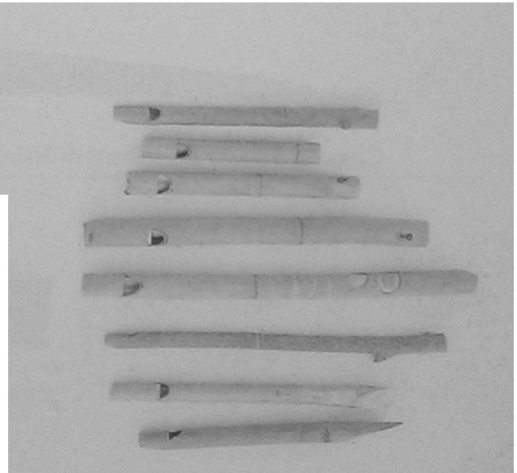
Marco Calvi di Endenna.
Sopra e a lato alcune fasi della costruzione



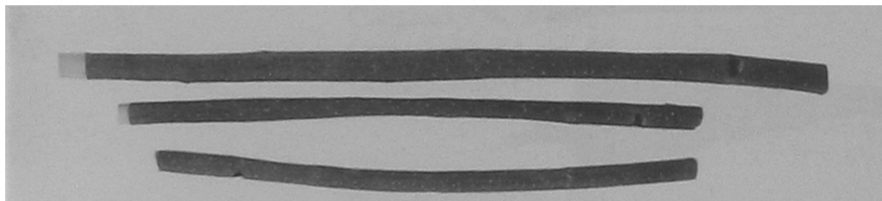
Tre flauti a becco costruiti da Marco Calvi



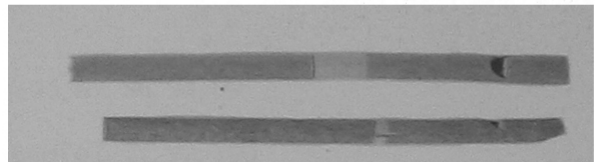
Doppio flauto con imboccatura traversa e flauto con imboccatura traversa di Ercole Ghirardelli di Parzanica



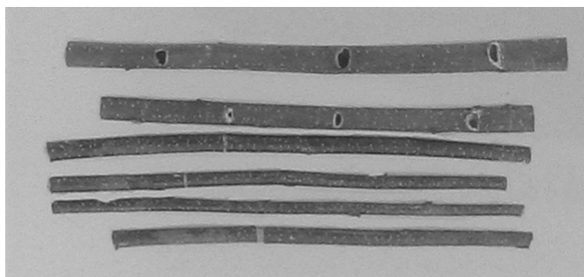
Flauti di Vittorio Occhi di Vezza d'Oglio (Bs)



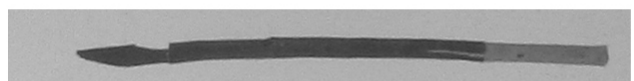
Flauti di Giovanni Lazzari di Grumello del Monte



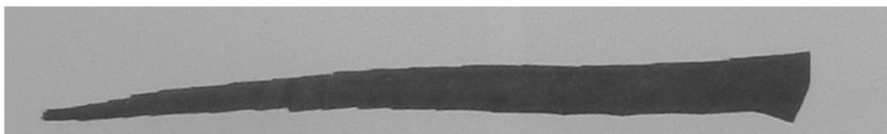
Flauti di Tiberio Rinaldi di Olda



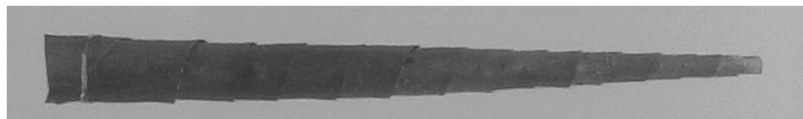
Flauti di Michele Gotti di Stabello



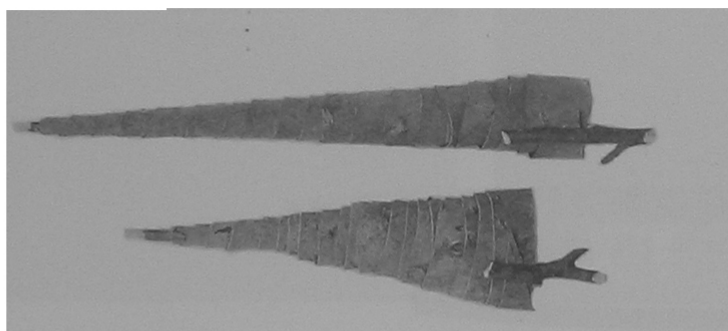
Flauto con imboccatura traversa di Zanardini di Bovegno (Bs)



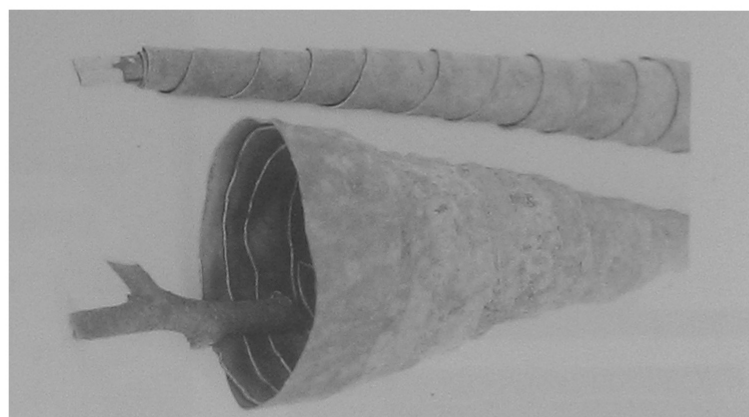
Corno di Santina Ghisalberti di Stabello



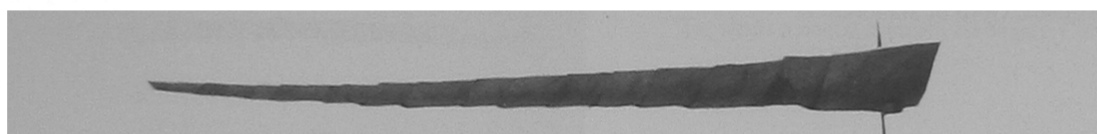
Tromba di Giovanni Zanardini di Bovegno (Bs)



Oboe di Andrea Spada di Schilpario



Particolare dell'ancia e del padiglione dell'oboe costruito da Andrea Spada



Corno di Ercole Ghirardelli di Parzanica

INDICE DELLE LOCALITÀ

Albino 7, 11, 45
Alzano Lombardo 96
Ascensione (Costa Serina) 67, 74

Bergamo 83
Bovegno (Bs) 67, 85, 91
Bratto 7, 10, 11, 93

Canton Ticino - CH 9, 58
Casnigo 7, 26, 32, 38, 43, 45, 46, 60, 61, 67, 86, 92, 93, 94, 95, 99
Cazzano 95
Cene 7, 10, 14, 93, 95
Comenduno 45

Decollatura (Cz) 100

Fiorano al Serio 7, 11, 51, 95, 97, 99

Gandino 7, 21, 32, 37, 41, 45, 67, 86, 94, 99
Gazzaniga 11
Grumello de' Zanchi (Zogno) 67, 77, 92, 100
Grumello del Monte 67, 72, 92

Leffe 61
Locatello 7, 10, 93, 95, 96

Malpaga 9
Merano (Albino) 45
Modigliana (Fo) 55

Onore 68
Olda 67, 76

Palmi (Rc) 99
Parzanica 87
Piazzatorre 60, 61
Ponte Nossa 56, 68
Premana (Co) 99

Ranica 97
Rava di Valtorta 67, 81
Rova (Gazzaniga) 7, 45

Schilpario 67, 82, 89
Sellere 67, 80, 87, 90
Semonte (Vertova) 7, 15, 45
Solto Collina 9
Sonogno (Val Verzasca-Canton Ticino, CH) 93
Stabello 86, 88

Valle Savena 55
Valle di Reno 55
Valtorta 7, 10, 68, 93
Verolanuova (Bs) 100
Veza d'Oglio (Bs) 67, 83, 100

Zogno 67, 79
Zorzone 57, 96

INDICE DEI NOMI DI PERSONA

Anesa Marino 95
Arici Angelo 100
Arrigoni Giuseppe 93, 95

Bermani Cesare 95
Bianchi Pietro 93
Bonandrini Bernardino 60, 61
Bonandrini Fernando 60
Bonandrini Giuseppe 60
Bonazzi Giovanna 99
Bonstetten Karl Viktor 58
Bortolotti 11
Busca Giacomo 9

Calvetti Adele 61
Calvi Marco 79
Carminati Luciano 94
Cassina Antonio 96
Castelli Andrea 95
Castelli Giulio 99
Cattaneo 38, 43, 45
Citelli Aurelio 93

Dolci Gottardo 74
Donadoni Giulio 77, 92, 100

Ghirardelle Ercole 80, 87, 90, 100
Ghisalberti Santina 88
Gotti Michele 86
Grasso Giuliano 93, 94
Guizzi Febo 93, 94

Imberti Giovanni 94
Imberti Michele 26, 45, 46, 61, 93

Lazzari Giovanni 72
Losini Ettore 93
Loverini Giuseppe 45

Maffeis Arturo 94
Maffeis Carlo 43, 51, 53, 56, 94, 99
Maffeis Michele Guerino 15, 32, 45, 53, 56, 94
Maffeis Piero 15, 45, 53
Manzoni Clemente 61
Marchi Vittorio 10, 11, 95
Massaroli Nino 55, 58
Meriti Serafino 100
Migliorati Giovanni 93
Migliorati Luigi 11

Occhi Vittorio 83, 100

Palazzi Giorgio 57
Pantaleoni Luigi 47
Patà Cherubino 93
Patà Franco 93
Perani Angelo 61
Pezzerà Andrea 45
Pezzerà Pietro 45
Pezzoli Giuseppe 61, 62
Picinali Domenico 21, 94
Picinali Quirino 21, 45
Pratella Francesco Balilla 60, 61

Regazzoni Giuseppe 10, 81, 93
Rinaldi Tiberio 76
Ruggeri Giacomo 26, 38, 41, 42, 43, 45, 46, 49, 51, 53, 56, 57, 58,
59, 61, 62, 86, 92, 93, 94, 99

Salvi 10
Savoldelli Andrea 41, 86, 94
Savoldelli Valentino 37, 41, 45
Serughetti Giuseppe 92
Servalli Gabriele 45
Spada Andrea 82, 89
Staro Placida 55

Traversa Rocco 47
Trebbi Oreste 55, 58
Trezzi Agnese 97

Zanardini Giovanni 85, 91
Zanni Ercole 100
Zanotti Adolfo 58
Zilioli Caterina 94
Zilioli Giacomo 32, 45
Zilioli Luigi 32, 45

ENGLISH SUMMARY

The background material has been collected by Valter Biella, mainly from the valleys of the Bergamasque Prealps. The work deals with two different facets of local cultural traditions, namely, the existence here of a bagpipe known as *baghèt* and the making of wind instruments out of tree bark.

The Bergamasque *baghèt* is viewed in the wider context of the North of Italy, where some types of bagpipes, such as the *piva* and the *musa* of the Northern Appenines, as well as the bagpipe of Canton Ticino, the Italian-speaking part of Switzerland, were still popular in this century.

The *baghèt* has been localized in several villages in Valle Imagna and Val Seriana, where most of the information comes from. The activity of the old pipers has been charted up to the years just before World War II, the moment in time when this traditional instrument fell into disuse and eventually vanished. Several specimens have been found, all of them described in the chapter on the drawings. A one-time piper encountered supplied a description of the sound-producing arrangement of the local instrument.

The section which deals with the Bergamasque bagpipe ends with a chapter on a "Christmas Pastoral" - erroneously believed to be a traditional piece of music from Casnigo - published by F.B. Pratella in 1944, of which the original manuscript is reproduced here.

The second section of this publication deals with a completely different subject: the construction of wind instruments using the barks of trees such as the chestnut, ash, mulberry or willow.

This can be done only in spring, at the beginning of the vegetative cycle, since it is then that the bark comes most easily off the underlying wood.

There are essentially two ways of making a wind instrument. One of them requires a tube-shaped bark, the other consists of a strip wound into a long cone. Flutes, horns and oboes can be constructed using one or the other of these procedures.

Bark flutes can only be tubular, they may lack a mouthpiece and be fitted with a tuning slide or else have a mouthpiece as well as a tuning slide or a stopper at the end. These flutes are always made of bark twisted off a straight, smooth branch or twig.

Horns or trumpets are always made using only a strip of chestnut bark, removed from a small tree and twisted into a cone.

The oboes can be made either out of a tube or out of a strip of chestnut bark wound to a conical shape. The reed may be obtained from the body of the instrument or else inserted separately in a small additional flattened bark tube.

A bibliography completes the volume.

**QUADERNI
DELL'ARCHIVIO DELLA CULTURA DI BASE**

Numeri pubblicati

- 1 *Repertorio dei documenti sonori originali contenuti nei nastri del Fondo Riccardo Schwamenthal*, a cura di Mimmo Boninelli, 1982 (esaurito).
- 2/3 Marino Anesa e Mario Rondi, *Filastrocche popolari bergamasche*, 1983 (esaurito).
- 4 Antonio Tiraboschi, *L'anno festivo bergamasco*, a cura di Mimmo Boninelli, 1984.
- 5 *Antonio Tiraboschi. Opere a stampa*, a cura di Gemma Bondioli Magnati e Mimmo Boninelli, 1984 (esaurito).
- 6 *Modestina la va a la Morla. Canzoni popolari bergamasche dell'Ottocento. I - Fondo Carlo Tenca*, a cura di Cesare Bermani, 1985 (esaurito).
- 7 Marino Anesa e Mario Rondi, *Storie di magia*, 1986 (esaurito).
- 8 *Repertorio dei documenti sonori bergamaschi contenuti nei nastri del Fondo Roberto Leydi*, a cura di Roberto Leydi, 1986.
- 9 Antonio Tiraboschi, *Giocchi fanciulleschi. Indovinelli popolari bergamaschi*, a cura di Giovanni Mimmo Boninelli, 1987 (esaurito).
- 10 Franco Nicefori, *Dalla cava alla campagna. Le pietre coti di Pradalunga: testimonianze, immagini e documentazione*, 1988 (esaurito).
- 11 Giorgio Foti, *Il flauto di Pan nel bergamasco. "Sifoi, canì, bilifù": costruttori e suonatori di uno strumento popolare*, 1988.
- 12 Matteo Rabaglio, *Drammaturgia popolare e teatro sacro. Riti e rappresentazioni del Venerdì Santo nel bergamasco*, 1989.
- 13 Valter Biella, *I suoni delle campane. Una ricerca etnomusicale nel bergamasco*, 1989.
- 14 Giampiero Valoti, *Dal bosco ai campi. Aspetti dell'artigianato agricolo nel bergamasco*, 1990.
- 15 Claudio Gotti, *L'inverno e la maschera. Rito e teatro popolare in Valle Brembana*, 1991.
- 16 Marino Anesa e Mario Rondi, *Filastrocche popolari bergamasche*. Seconda edizione ampliata con scritti di Silvia Goi e Marino Anesa, 1991.
- 17 *La filanda nei documenti del Fondo Ambrogio Vailati. Dalle carte di famiglia alla ricerca "sul campo"*, a cura di Giovanni Mimmo Boninelli, Riccardo Schwamenthal, Maria Vailati, 1992.

- 18-19-20 Mauro Gelfi, *Repertorio dei periodici editi e stampati a Bergamo: 1662-1945*, 1993.
- 21 Valter Biella, *Legno, corteccia e canna. Strumenti musicali nella tradizione popolare bergamasca*, 1993.

Ogni Quaderno L. 20.000. Le richieste vanno inoltrate a: Biblioteca Civica "A. Mai", Piazza Vecchia, 15 - 24129 Bergamo.

Finito di stampare nel Dicembre 1993

È una ricerca sulla cornamusa bergamasca, *baghèt*, strumento musicale popolare che si inserisce nella più ampia area del nord Italia e di cui si è individuata la presenza in alcuni paesi della provincia di Bergamo. Troviamo dapprima informazioni sull'attività dei suonatori, ora scomparsi, e una descrizione analitica degli strumenti ritrovati. Nella seconda parte il lavoro affronta lo studio degli strumenti musicali cosiddetti effimeri, quelli che si costruiscono in primavera, utilizzando le cortecce di diversi alberi. Il testo è corredato da un ampio apparato iconografico con fotografie, radiografie e disegni.

Valter Biella (Bergamo 1956), dal 1980 è impegnato nella documentazione e nello studio della tradizione musicale nella bergamasca. Ha collaborato al gruppo "Il Popolario", poi A.R.P.A. Ha svolto ricerche sui campanari e sulla costruzione dei flauti in valle Imagna. Uno dei suoi impegni principali è rivolto al recupero e alla valorizzazione del *baghèt*, strumento che ha ricostruito lui stesso e che suona abitualmente. Partecipa attivamente alla *Bandalpina*, formazione musicale che riunisce suonatori lombardi e ticinesi. Ha all'attivo diverse pubblicazioni inerenti alle sue ricerche e in questa collana è apparso il suo *I suoni delle campane* nel 1989.

