

*I quaderni della Meridiana*

*Valter Biella*

## *Il Baghèt*

*La cornamusa bergamasca*





*Valter Biella*

# ***Il Baghèt***

***La cornamusa bergamasca***

*I quaderni della Meridiana*



## **MERIDIANA**

*Associazione per la ricerca,  
la didattica e l'aggregazione  
nella musica etnica*

*c/o Diego Facchetti  
Via Moroni, 344  
24127 - Bergamo  
Tel. e fax 035/252557  
<http://www.bandalpina.org>  
E-mail: [meridiana@bandalpina.org](mailto:meridiana@bandalpina.org)*

*Disegni, fotografie degli strumenti e  
trascrizioni musicali di Valter Biella.  
Impaginazione grafica Diego Facchetti*

***In copertina:  
Castello del Colleoni a Malpaga (Bg)***

*Meridiana Edizioni  
Bergamo 2000*

*Finito di stampare presso  
la Coop. CLAS di Seriate  
nel maggio 2000.*

*Nata alla fine del 1992 dall'esperienza del gruppo musicale Bandalpina, l'Associazione Culturale Meridiana si prefigge attraverso diverse attività, l'approfondimento e la diffusione della conoscenza dei patrimoni etnico-musicali.*

*Composta da musicisti, ricercatori, liutai e semplici appassionati, l'aggregazione persegue le proprie finalità incentivando dapprima il lavoro di ricerca sul territorio – nell'ambito della fascia prealpina che va dal lecchese, al bergamasco e al bresciano – e patrocinando poi le edizioni delle ricerche, sia a livello letterario sia a livello audiomusicale.*

*In secondo luogo la Meridiana organizza stages di strumenti appartenenti alla cultura musicale caduti in disuso quali "l'organetto" (la fisarmonica diatonica), il "baghèt" (la cornamusa bergamasca) e il violino; mostre di strumentario e di ricerche svolte; rassegne musicali.*

*Valter Biella (Bergamo 1956), dal 1980 è impegnato nella documentazione e nello studio della tradizione musicale bergamasca. Ha collaborato al gruppo "Il Popolario", poi A.R.P.A.. Ha svolto ricerche sui campanari, sulla costruzione dei flauti in valle Imagna e sugli strumenti in corteccia d'albero. Uno dei suoi impegni principali è rivolto al recupero e alla valorizzazione del baghèt, strumento che ha ritrovato, ricostruito e che abilmente suona. Partecipa attivamente alla "Bandalpina", formazione musicale che riunisce suonatori lombardi. Ha all'attivo diverse pubblicazioni inerenti alle sue ricerche.*

— VALTER BIELLA —

Con questa pubblicazione si continua un percorso nato attorno al 1980 attraverso il quale si è cercato di documentare quale fosse il patrimonio strumentale del mondo popolare bergamasco.

I temi base indagati e sviluppati in più di venti anni di lavoro vanno da una conoscenza sulla tradizione ancora oggi ben radicata di suonare le campane a festa, o "d'allegrezza", ad una analisi sulla 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.

La presente pubblicazione integra e completa le precedenti: **Baghèt o piva delle Alpi** ("Quaderni di ricerca" n° 3, A.R.P.A., Bergamo 1984), **Ricerca sulla piva nel bergamasco** (Preprint n° 4, Università degli studi di Bologna – Dipartimento di Musica e Spettacolo, Bologna 1985), **Il baghèt un'antica tradizione bergamasca** (Villadiseriane, Bergamo 1988) e **Legno, corteccia e canna**, ("Quaderni dell'archivio della cultura di base n° 21", Sistema bibliotecario Urbano di Bergamo, 1993) aggiungendo ulteriormente nuovi dati che servono a definire il quadro complessivo riguardo la diffusione della cornamusa in area bergamasca.

Nel presente lavoro sono riportate tutte le pive, complete o no, fino ad oggi ritrovate. È stato scelto di descrivere gli strumenti rinvenuti lasciando largo spazio al disegno, in quanto questi "oggetti sonori" si caratterizzano prima di tutto per i rispettivi diametri, lunghezze, tipi di materiale, ecc. ecc. . Le descrizioni contengono il maggior numero di informazioni possibili, anche se queste sono spesso ripetitive. Sono ben conscio che un tale lavoro può apparire pedante al lettore, ma sono altrettanto convinto di questa necessità. Dal 1983, anno in cui è iniziata la ricerca, fino ad arrivare ai giorni nostri, sono scomparsi gli ultimi anziani testimoni che avevano direttamente vissuto la tradizione della cornamusa bergamasca. Riguardo gli strumenti conservati dalle famiglie dei suonatori, questi 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, spesso restaurati (dato che alcuni di essi risalgono tranquillamente al secolo scorso), ma soprattutto protetti e conservati in luoghi sicuri. 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 mantenere il più a lungo possibile la memoria di questo patrimonio, con la speranza che un simile lavoro possa essere utile in futuro a qualunque persona intenda costruire o ricostruire nuovi strumenti.

## LA PRESENZA DELLE CORNAMUSE NEL NORD ITALIA

---

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 antica è la loro origine. Si hanno notizie certe sull'uso di aerofoni muniti di riserva d'aria a Roma già dal primo secolo dopo Cristo.

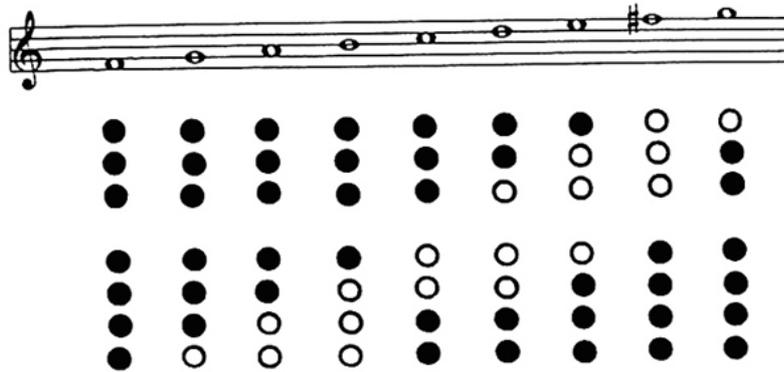
In epoca medioevale la molteplicità delle fonti iconografiche documenta una famiglia di strumenti, largamente in uso, che si differenziano in svariate tipologie. Tali differenti modelli sono i capostipiti delle pive o zampogne ancora oggi presenti in Europa.

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<sup>1</sup>.

Il quadro generale si può così riassumere:

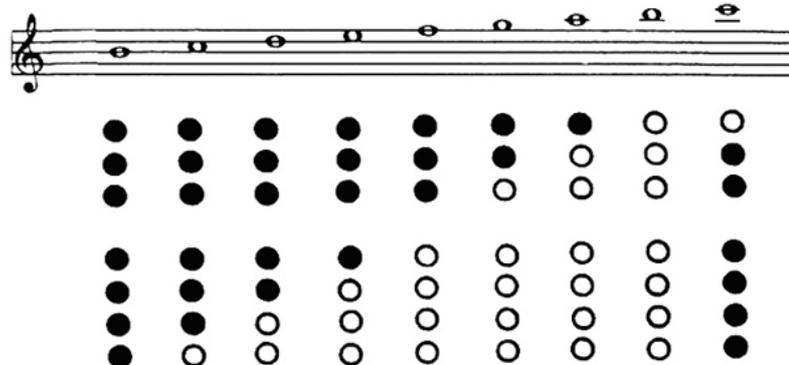
1) Nell'area dell'Appennino settentrionale era presente fin verso la fine degli anni sessanta la *piva*. Lo strumento si caratterizza per avere una canna per il canto con sette fori sul davanti senza il foro alto sul retro per il pollice, per essere intonata in SOL e montare due bordoni, il piccolo sull'avambraccio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

La diteggiatura:

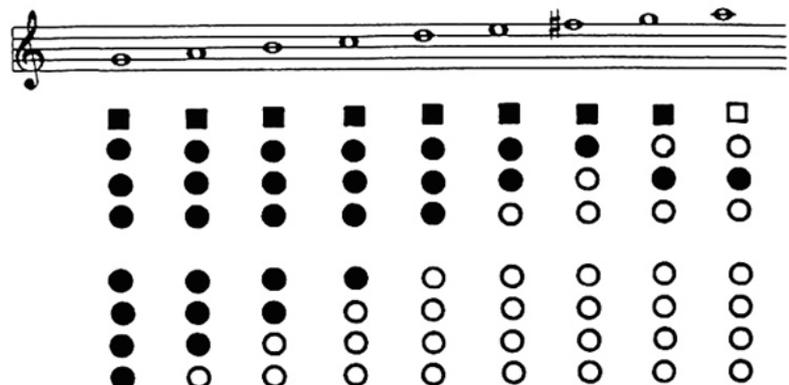


2) A nord-ovest dell'area della *piva* e in alcuni casi sovrapposta, troviamo la zona in cui era diffusa la *musa*, uno strumento con una canna per il canto con sette fori sul davanti e con un bordone laterale. Nel bordone sono praticati alcuni fori: esistono strumenti che hanno da 1 a 12 aperture, per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

Diteggiatura della *musa* :

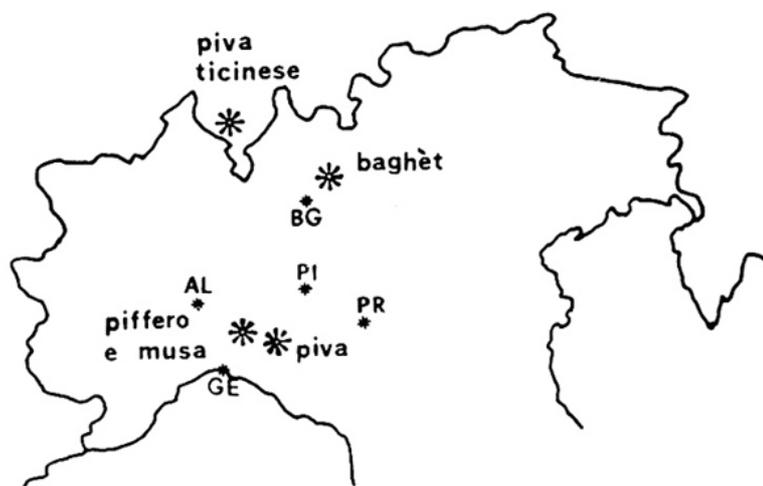


diteggiatura del *piffero* :



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<sup>3</sup>. Non è dato sapere quanti bordoni montasse.



---

## NOTE:

- <sup>1</sup> - Le descrizioni organologiche delle altre cornamuse presenti nel Nord Italia sono state dedotte da:  
Roberto Leydi, **Le zampogne in Europa** Nani, Como 1979  
Bruno Grulli, "La piva dal camer", in **Il Cantastorie – rivista di tradizioni popolari**, nuova serie n° 30 (50), gennaio –giugno 1980, pagine 57 - 73  
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  
Bruno Grulli, "Considerazioni sulla radiografia di due pive emiliane", in **La piva dal camer**, n. 17, Reggio Emilia, gennaio 1982  
Bruno Grulli, "La Piva", in **Modal. La Revue des Musiques Traditionnelles**, n° 5, 1984, pagine 12 - 21  
**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). Il catalogo, ampliato e completato, è stato ristampato in: **Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia**, a cura di Roberto Leydi e Febo Guizzi, Bulzoni Editore, Roma 1985  
Giuliano Grasso, "Les cornamuses de l'Italie du Nord," in **Actes du Symposium International sur la Cornamuse**, La Haye, Pays-Bas, 17 settembre 1988, Stichting Volksmuziek, Utrecht 1989  
Febo Guizzi, "Note organologiche sul piffero della montagna pavese", in **Pavia e il suo territorio**, "Mondo Popolare in Lombardia" n° 14, a cura di Roberto Leydi – Bruno Pianta – Angelo Stella, Silvana Editoriale, Milano 1990
- <sup>2</sup> - Vi sono ancora diverse coppie di giovani suonatori che continuano la tradizione del piffero. Non bisogna però dimenticare i meriti di Ettore "Bani" Losini, il quale, oltre che a essere un valido suonatore, ha ripreso la costruzione dello strumento, permettendo ad un sempre maggior numero di persone di ricominciare a suonare.
- <sup>3</sup> - 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 cornamusa va attribuito alle ricerche dei ticinesi Pietro Bianchi e Mireille Ben, in quanto inizialmente il chanter era stato scambiato per un flauto. La descrizione di questo chanter è in: Valter Biella, **A sonarem la piva e balarem un po'**, Scuola di musica popolare ACP Valle Verzasca, Lavertezzo (Ticino - CH) 1992.

## LA CORNAMUSA IN PROVINCIA DI BERGAMO: LE ORIGINI

---

- L'uso di cornamuse o pive in provincia di Bergamo è attestato già dal XV secolo. Diverse infatti sono le fonti iconografiche che ne documentano la presenza:
- a) in S. Maria Maggiore in Città a Alta, nel "Albero di Bonaventura", in un affresco del 1347 di probabile scuola lombarda, sono rappresentate, nel particolare che ritrae la Natività, due figure in adorazione. Una di queste, vista di spalle, tiene sotto il braccio sinistro un involucro, apparentemente il sacco di una cornamusa, mentre contemporaneamente le guance dello stesso sono gonfie. Non sono disegnate, o non si vedono, né canne per il canto né tantomeno bordoni sulla spalla. L'attribuzione è perciò dubbia, e comunque la cornamusa sarebbe priva di bordone <sup>1</sup>
  - b) al castello del Colleoni a Malpaga, in un fregio a piano terreno. I pittori sono anonimi e il dipinto è presumibilmente della metà del XV secolo. Lo strumento ha una canna per il canto, un bordone sulla spalla destra e il sacco ricoperto da della stoffa a quadretti <sup>2</sup>
  - c) a Solto Collina, nell'ex Oratorio dei Disciplini della Chiesa del Crocefisso ( o di San Giorgio), in un affresco della "Natività" attribuito al bergamasco Giacomo Busca, della seconda metà del XV secolo. La cornamusa ha una canna per il canto ed un bordone sulla spalla sinistra <sup>3</sup>
  - d) sul soffitto della chiesa di S. Agostino in Città Alta. Due raffigurazioni di suonatori di pive con una canna per il canto e un bordone sulla spalla. I pittori sono anonimi e sul soffitto sono state ritrovate nove iscrizioni di date collocate tra il 1475 e il 1476 <sup>4</sup>
  - e) a Piario nella chiesa parrocchiale di S. Antonio Abate, in una "Natività", tela a tempera attribuita a Giacomo Borlone, pittore bergamasco morto nel 1487 <sup>5</sup>
  - f) ad Almenno S. Salvatore, nel santuario della Madonna del Castello, nella volta della cappella centrale è raffigurato un suonatore di cornamusa con uno strumento privo del bordone e ricoperto da un panno a strisce bianche e rosse. L'affresco è degli inizi del 1500 ed è attribuito a Antonio Boselli di San Giovanni Bianco <sup>6</sup>
  - g) a Venezia nella galleria dell'Accademia è conservato un olio su tela attribuito al pittore di origine bergamasca Andrea Previtali, nato tra il 1470 e il 1480 probabilmente a Brembate Sopra, trasferitosi poi a Venezia nel 1500, dove è rimasto fino al 1511. Nella tela, denominata "Il presepe e l'annuncio ai pastori", il suonatore tiene in mano una piva con una canna per il canto e un bordone appoggiato sulla spalla sinistra <sup>7</sup>
  - h) il musicista bergamasco Franchino Gaffurio (o Gaforio), dal 1483 al 1485 direttore e insegnante di musica nella cappella di S. Maria, ritrae nel suo libro "**De harmonia musicorum instrumentorum**" (Gottardo da Ponte, Milano 1518) un suonatore di cornamusa che monta una canna per il canto e un bordone sulla spalla destra
  - i) In Val Rendena in provincia di Trento troviamo l'opera di Simone II Baschenis, nato presumibilmente attorno al 1490, originario di Averara e figlio di Cristoforo II. Il Baschenis affrescò nel Trentino due "Danze macabre": una a Pinzolo (la meglio conservata) e una a Carisolo ( dove l'affresco è molto deteriorato). In tutte e due le rappresentazioni il corteo è aperto dallo scheletro della morte che suona la cornamusa, con una canna per il canto e un bordone

---

sulla spalla destra. Accanto al suonatore di cornamusa sono raffigurati due altri suonatori di bombarda, con strumenti di dimensioni maggiori rispetto alla piva<sup>8</sup>

- l) In un olio su tela denominato "Adorazione dei pastori" di Giovanni de' Busi, olio depositato presso la Pinacoteca di Brera a Milano, è raffigurato un suonatore di piva, con un solo bordone appoggiato sulla spalla sinistra e una canna per il canto. Il Cariani, nato presumibilmente tra il 1485 e il 1490 a S. Giovanni Bianco, operò sia a Bergamo che a Venezia. La datazione dell' "Adorazione" si colloca tra il 1520 e il 1524, in pieno periodo bergamasco. A mio avviso il quadro è la più precisa rappresentazione di un suonatore di piva, tra quelle indagate in area bergamasca. La maniera di impugnare lo strumento è tecnicamente perfetta, le posizioni delle dita sono identiche alla maniera di suonare di Giacomo "Fagòt" Ruggeri, si confronti con la fotografia in cui il Ruggeri tiene in mano un baghèt. Impressionante è come le due documentazioni siano praticamente "sovrapponibili", segno di una constatazione e conoscenza diretta e ben approfondita da parte del pittore di San Giovanni Bianco<sup>9</sup>
- m) nella chiesa dei Santi Fermo e Rustico a Caravaggio è conservata una tempera su tavola di Nicola Moietta, pittore caravaggesse. Nel quadro, datato 1529 e denominato "Adorazione dei pastori", lo strumento è rappresentato con una canna per il canto e un bordone sulla spalla sinistra<sup>10</sup>
- n) al museo civico di Padova è esposto un olio su tavola di Francesco di Girolamo da Santa Croce, nato a Venezia nel 1516 ma figlio di Girolamo, bergamasco di Santa Croce. Nel dipinto, chiamato "Madonna col Bambino in una nube angelica, con paesaggio", è rappresentato un suonatore di cornamusa, con un bordone sulla spalla sinistra e una canna per il canto. Accanto al suonatore di pive ne troviamo un secondo che tiene in mano una più lunga bombarda. La coppia di musicisti accompagna il ballo di alcuni popolani<sup>11</sup>
- o) Giovan Battista Moroni, nato ad Albino tra il 1520 e il 1524, raffigura nel suo quadro "Adorazione dei pastori" un suonatore di piva<sup>12</sup>
- p) il pittore Simone Peterzano, nato nel 1540 a cui vengono attribuite origine bergamasche, ma che operò soprattutto a Milano, affrescò una "Adorazione dei pastori" sulla parete sinistra del presbiterio della Certosa di Garegnano (Milano) in cui è raffigurato un suonatore di cornamusa ad una canna per il canto e un bordone sulla spalla destra<sup>13</sup>
- q) a Rovetta nell'archivio dei Fantoni è conservato un disegno per una facciata di un organo, della fine XVI e inizio XVII secolo, proveniente dalla bottega di Adriano Fantoni. Nel disegno, accanto ad altre statue, è raffigurato un angelo che suona una piva, con una canna per il canto e un bordone<sup>14</sup>
- r) nella chiesetta di San Bernardino a Lallio, nella "nascita di Gesù", uno dei diciotto affreschi dedicati alla vita di Maria, è dipinto un popolano in adorazione con in grembo una cornamusa. Gli affreschi sono datati 1609, l'autore è ignoto<sup>15</sup>
- s) nel santuario di Sombreno (frazione di Paladina) è conservato un olio su tela attribuito a Giuseppe Cesareo, nato nel 1930 in Borgo Santa Caterina a Bergamo e scomparso nel 1698. La cornamusa monta una canna per il canto e un bordone<sup>16</sup>

- t) suonatori di cornamusa sono ritratti da Enrico Albrici ( Vilminore di Scalve 1714 – Bergamo 1775), pittore di “bambocciate”. Un suonatore di piva accompagnato da una bombardarda si trova in “Kermess di nani”, un altro sempre accompagnato da una bombardarda compare in “Fiera in onore di un idolo”. In entrambi i casi lo strumento ha una canna per il canto e due bordoni appaiati sulla spalla, sul tipo degli strumenti raffigurati da Pieter Bruegel <sup>17</sup>
- u) nella “Natività con pastori” di Lattanzio Querena di Clusone, quadro firmato e datato 1793, conservato al Santuario della Madonna d’Erba sopra Casnigo, è raffigurato un suonatore di cornamusa con una canna per il canto e un bordone sulla spalla sinistra. La rappresentazione della canna del canto è particolarmente precisa: si nota infatti il particolare dei due fori conosciuti come “le orecchie” e la scampanatura interna della campana, così come è nella realtà <sup>18</sup>
- v) a Brembate Sopra nella villa Brembati, in un salone a piano terra, tra stucchi probabilmente di inizio ‘800, è raffigurata una cornamusa ad un bordone e una canna per il canto, con accanto anche una bombardarda <sup>19</sup>

Praticamente tutte le fonti iconografiche indagate sono sostanzialmente simili tra loro in quanto documentano uno strumento con un'unica canna per il canto, un bordone che poggia sulla spalla e il sacco tenuto sotto il braccio. Dopo la raffigurazione di Lattanzio Querena di fine ‘700, che per la precisione dei particolari riportati nel dipinto e confermati poi dalla ricerca mostra di aver conosciuto la cornamusa, arriviamo come ultima testimonianza ad Antonio Tiraboschi, alla voce “*baghèt*” del suo **Vocabolario dei dialetti bergamaschi antichi e moderni**, ( Tipografia Editrice Fratelli Bolis, Bergamo 1873) :

***Baghèt, Pia e Gnora** 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.*

Ancora oggi nella consueta parlata in dialetto, si usa il termine maschile “*baghèt*” per indicare la cornamusa, o più genericamente una qualsiasi cornamusa. Il particolare interesse per la descrizione del Tiraboschi è rappresentata dal fatto che l'autore del vocabolario 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. <sup>20</sup>

**NOTE:**

<sup>1</sup> - Sandro Angelini, **Santa Maria Maggiore in Bergamo**, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1968

<sup>2</sup> - Franco Mazzini – Germano Mulazzani, “*I pittori colleoneschi*”, in AAVV, **I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento**, 1°, Poligrafiche Bolis,

- 
- Bergamo 1986
- <sup>3</sup> - Luisa Bardin, " *Giacomo Borlone e Giacomo Busca*", in AAVV, **I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento**, 1°, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1986
  - <sup>4</sup> - Franco Mazzini, " *Pittori anonimi 1450 - 1575*", in AAVV, **I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento**, 1°, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1986
  - <sup>5</sup> - AAVV, *Per una politica dei beni culturali - Restauri 1961 / 1981*, Grafica Gutenberg, Gorle (BG) 1981
  - <sup>6</sup> - Don Angelo Rota, **La Madonna del Castello in Almenno San Salvatore**, Tipografia Breda e Carrara, Nembro (BG) senza data
  - <sup>7</sup> - Pietro Zampetti, " *Andrea Previtali*", in AAVV, **I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento**, 1°, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1975
  - <sup>8</sup> - Bruno Passamani " *I Baschenis di Averara, dinastia di Cristoforo*", in AAVV, **I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento**, 1°, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1975
  - <sup>9</sup> - Rodolfo Pallucchini - Francesco Rossi, **Giovanni Cariani**, Monumenta Bergomensia LXIII, Bergamo 1983
  - <sup>10</sup> - Pietro Tironi, " *Nicola Moietta*", in AAVV, **I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento**, 1°, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1975
  - <sup>11</sup> - Bruno Della Chiesa - Edi Baccheschi, " *I pittori di Santa Croce*", in AAVV, **I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento**, 2°, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1976
  - <sup>12</sup> - Mina Gregosi, " *Giovan Battista Moroni*", in AAVV, **I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento**, 3°, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1979
  - <sup>13</sup> - Edi Baccheschi, " *Simone Peterzano*" in AAVV, **I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento**, 4°, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1978
  - <sup>14</sup> - Lidia Rigon, **Casa Fantoni - dalla bottega d'arte al museo**, Editrice Cesare Ferrari, Clusone (BG) 1988. Il disegno è contrassegnato dal numero d'archivio A 587
  - <sup>15</sup> - Achille Bonardi, **La Chiesa di San Bernardino in Lallio e i suoi affreschi**, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1978
  - <sup>16</sup> - Fernando Noris - Ugo Ruggeri, " *Esiti e crisi della pittura post-salmeggese*", in AAVV, **I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento**, 2°, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1984
  - <sup>17</sup> - Maria Adelaide Baronchelli, **Faustino Bocchi ed Enrico Albrici - pittori di bambocciate**, Tipo-lito Fratelli Geroli, Brescia 1965
  - <sup>18</sup> - (da una pubblicazione reperita in loco) **Santuario della Madonna d'Erba in Casnigo (Bergamo)**, Istituto Grafico Litostampa, Gorle (BG), 1978
  - <sup>19</sup> - Carlo Pierogalli - Maria Grazia Sandri - Vanni Zanella, **Ville della Provincia di Bergamo**, Rusconi, Milano, 1983
  - <sup>20</sup> - 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 ( Giovan Battista Melchiori, **Vocabolario bresciano-italiano compilato da Giovan Battista Melchiori**, Tipografia Franzoni, Brescia 1817) alla voce:
 

*Baghèt. Cornamusa. Piva. Strumento da fiato composto di un otre e di tre canne, una per dargli il fiato, e l'altre due per sonare*

Così pure troviamo identici riferimenti in Bonifacio Samarani ( Bonifacio Samarani, **Vocabolario cremasco-italiano compilato da Bonifacio Samarani**, Crema 1852 ) alla voce:

*Baghèt = cornamusa, piva*  
*Pia = piva: gozzo.*

## 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.

**Valtorta ( nella frazione Rava di Valtorta).** A Valtorta lo strumento era costituito da una canna per il canto e da un bordone. Ultimo suonatore è stato un Regazzoni di Rava di Valtorta, 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 da Giuseppe Regazzoni, nipote del suonatore, fino agli anni '50 per essere poi gettato via perché oramai troppo deteriorato.<sup>1</sup>

**Val Imagna.** In Val Imagna, e più precisamente a Locatello, sono stati recuperati alcuni segmenti di bordone di piva appartenuti alla famiglia Salvi, soprannominata *Pischira*.<sup>2</sup>

**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 (*besotì*), 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 (*spòlète*), 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.<sup>3</sup>

**Bratto.** Di 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.<sup>4</sup>

**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:

- a) il sacco, la *baga*, che dava il nome anche all'intera piva,
- b) la canna per il canto, chiamata *diana* o *pia*,
- c) il bordone minore, detto *prim òrghen*,
- d) il bordone maggiore, o *segond òrghen*.

---

**NOTE:**

- <sup>1</sup> - Tutti i dati sul baghèt a Valtorta sono stati forniti da Giuseppe Regazzoni (1914 -1986).
- <sup>2</sup> - 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). Si veda il catalogo provvisorio **Gli strumenti della musica popolare in Italia (1983 – 1984)** a pagina 49. Del Pischira suonatore di piva parla F. Guizzi in **Strumenti Musicali e tradizioni popolari in Italia**, alle pagine 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, e pubblicati in V. Biella, **Il baghèt un'antica tradizione bergamasca, Villadiseriane**, Bergamo 1988
- <sup>3</sup> - Tutti i dati sul baghèt sono stati forniti da Vittorio Marchi di Cene.
- <sup>4</sup> - Secondo la testimonianza di Giovanni Migliorati di Bratto, nato nel 1964.

## LO STRUMENTO DELLA MEDIA VAL SERIANA E DELLA VAL GANDINO

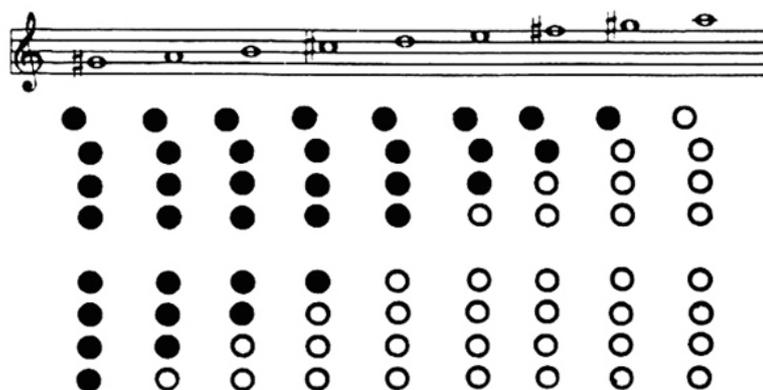
Abbiamo visto che con il termine di *baghèt* venivano identificati nella provincia di Bergamo diversi strumenti tra loro simili, anche se non identici, tutti a impianto separato. Se però le notizie raccolte riguardo gli strumenti di Cene, Valtorta e Val Imagna sono alquanto scarse e lacunose, sono invece decisamente più congrue per la cornamusa presente in un'area che comprende la media Val Seriana e la confluyente Val Gandino. <sup>1</sup>

Lo strumento qui diffuso è costituito da:

- il sacco, la *baga*, che da 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*. <sup>2</sup>

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 ottiene la sensibile. La tonalità è in LA maggiore, anche se erano possibili leggere variazioni crescenti o calanti <sup>3</sup>. 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*. <sup>4</sup>

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*.<sup>5</sup>



Il bordone maggiore è costituito da tre segmenti innestati telescopicamente. 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.<sup>6</sup>

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.

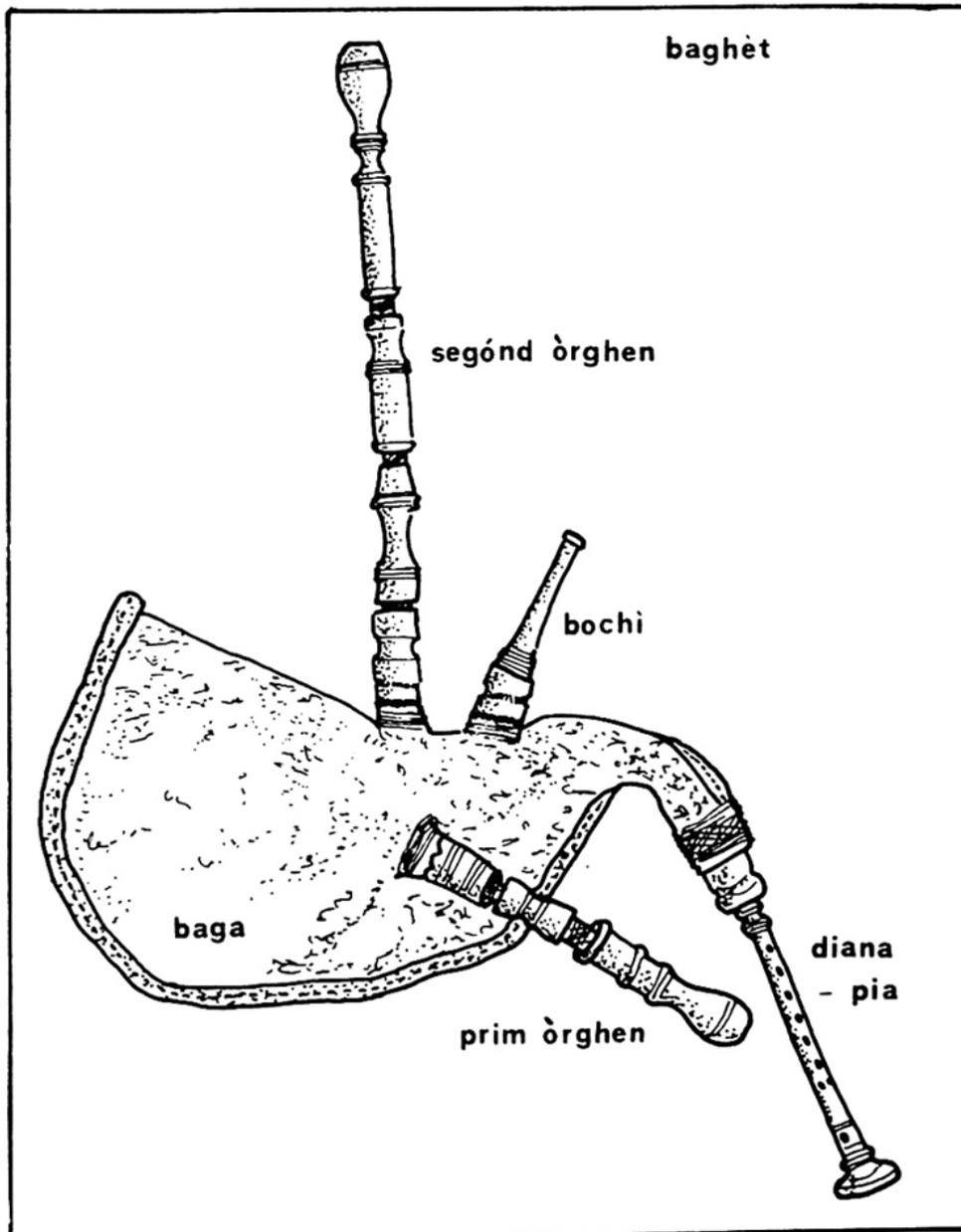
Il *baghèt* era suonato tenendo il sacco sotto il braccio sinistro. Il bordone minore appoggiava sull'avambraccio destro mentre il maggiore rimaneva sulla spalla sinistra. Questa era la posizione consueta; c'era chi però teneva il sacco sotto il braccio destro. In questo caso il bordone minore restava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

E' 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 alle voci:

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



---

**NOTE:**

- <sup>1</sup> - Tutto il materiale descritto, a eccezione di quello riportato nelle tavole 10-14, è stato raccolto dall'autore.
- <sup>2</sup> - Tutti i dati organologici sullo strumento sono stati forniti da Giacomo "Fagòt" Ruggeri (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. .
- <sup>3</sup> - D'altro canto occorre far notare che tra le sei diane recuperate e riportate nelle tavole 3, 7, 12, 15, 19 e 22 troviamo lunghezze diverse, che vanno da 296 a 331 mm.
- <sup>4</sup> - La costruzione dell'ancia è descritta alla tavola 25.
- <sup>5</sup> - Anche quest'ancia è descritta alla tavola 25.
- <sup>6</sup> - Come nel caso dello strumento riportato alle tavole 6-9.

## GLI STRUMENTI RITROVATI NELLA MEDIA VALLE SERIANA E IN VAL GANDINO: TAVOLE

### Tavole 1 - 2 - 3 - 4 - 5

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 *Seri*. 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 accomunandoli entrambi: i segmenti A, B, C, E, F, G provengono da una piva, il segmento D dall'altra. Le parti rimanenti sono andate perse.

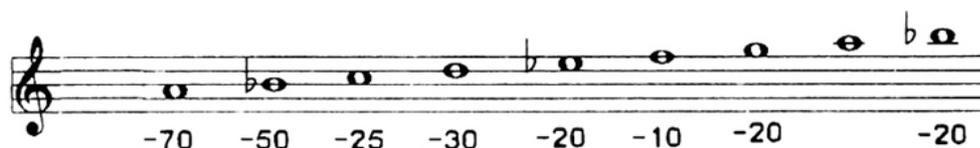
La cornamusa è in buono stato di conservazione. E' tutta in legno di bosso, eccettuato l'insufflatore. La *diana* è stata riparata con l'aggiunta di una campana esterna posticcia, che però non ha modificato la foratura conica e quindi non ha determinato influenza alcuna sul suono.

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.<sup>1</sup>

Sulla *diana* è stata effettuata una prova, montando una copia delle ance ritrovate. Questo il risultato:



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

Tavola 1

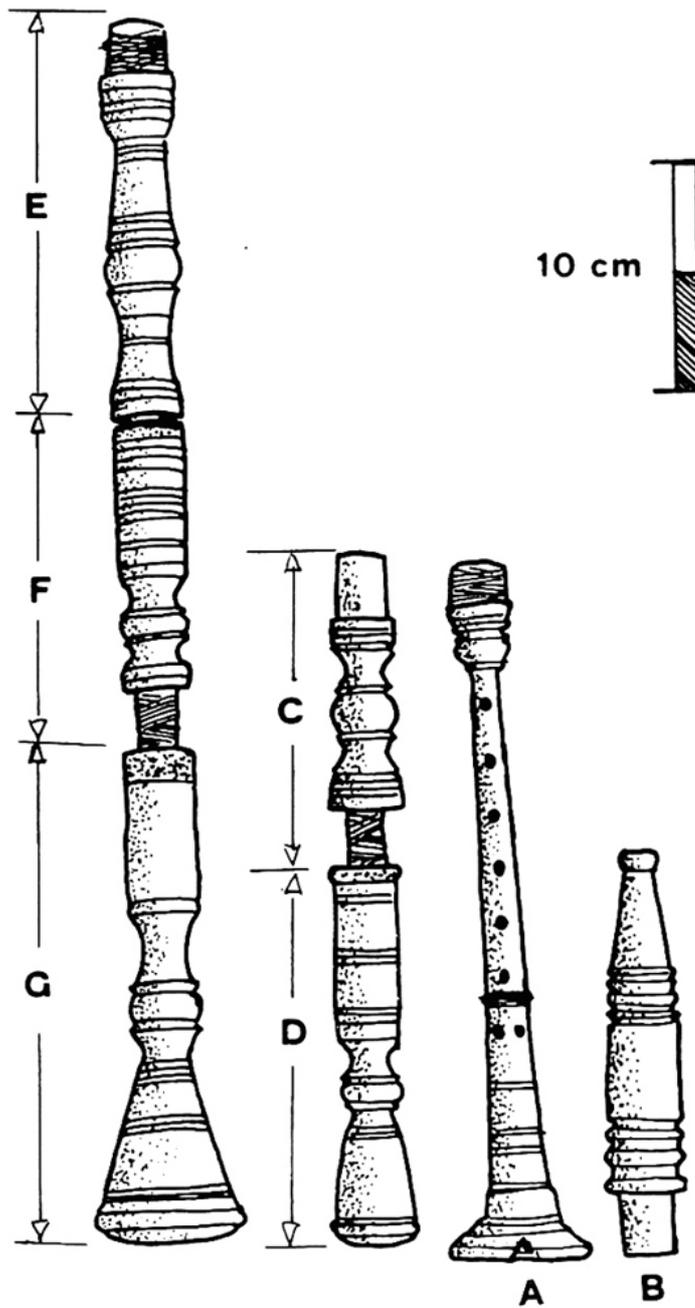


Tavola 2  
radiografia

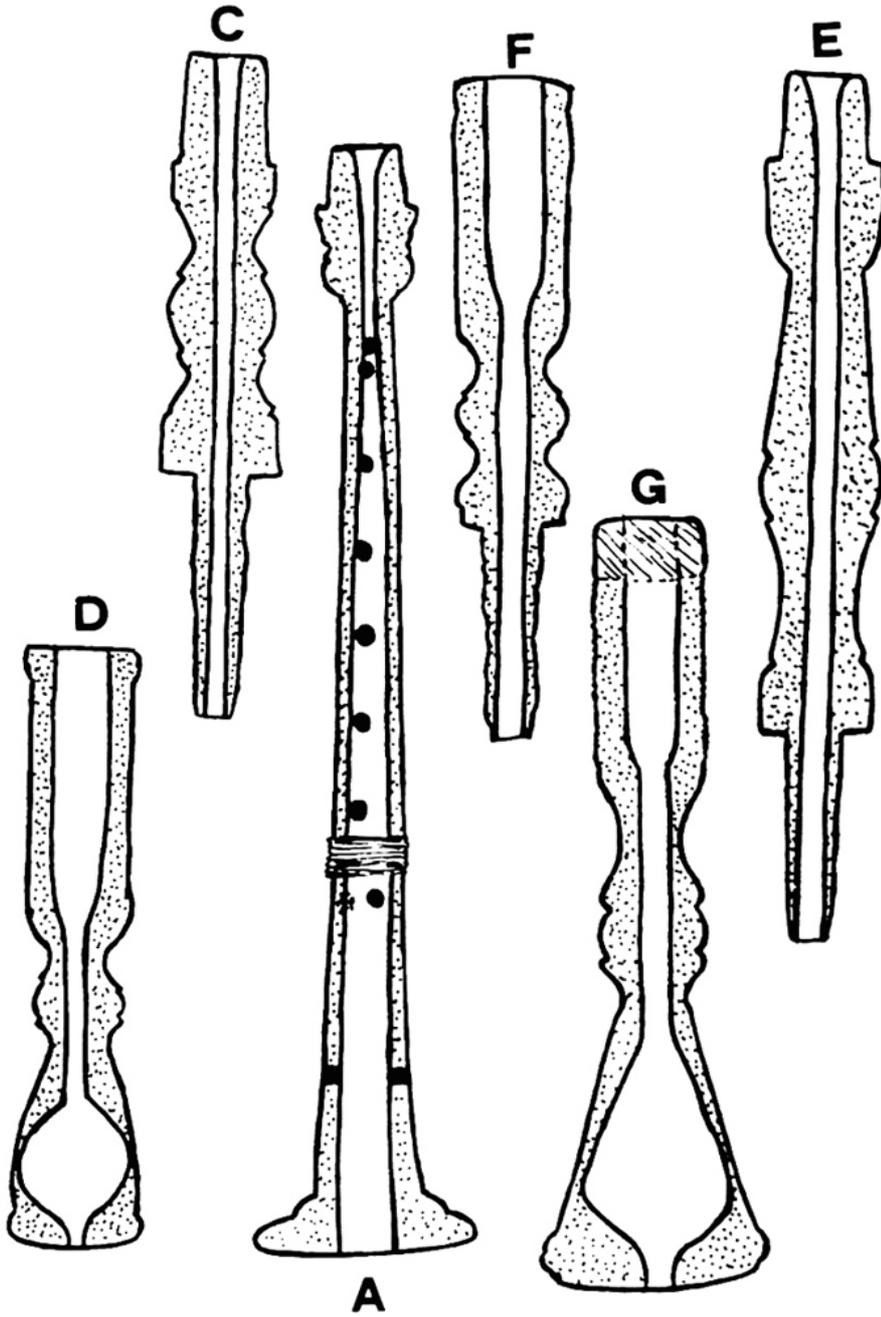


Tavola 3

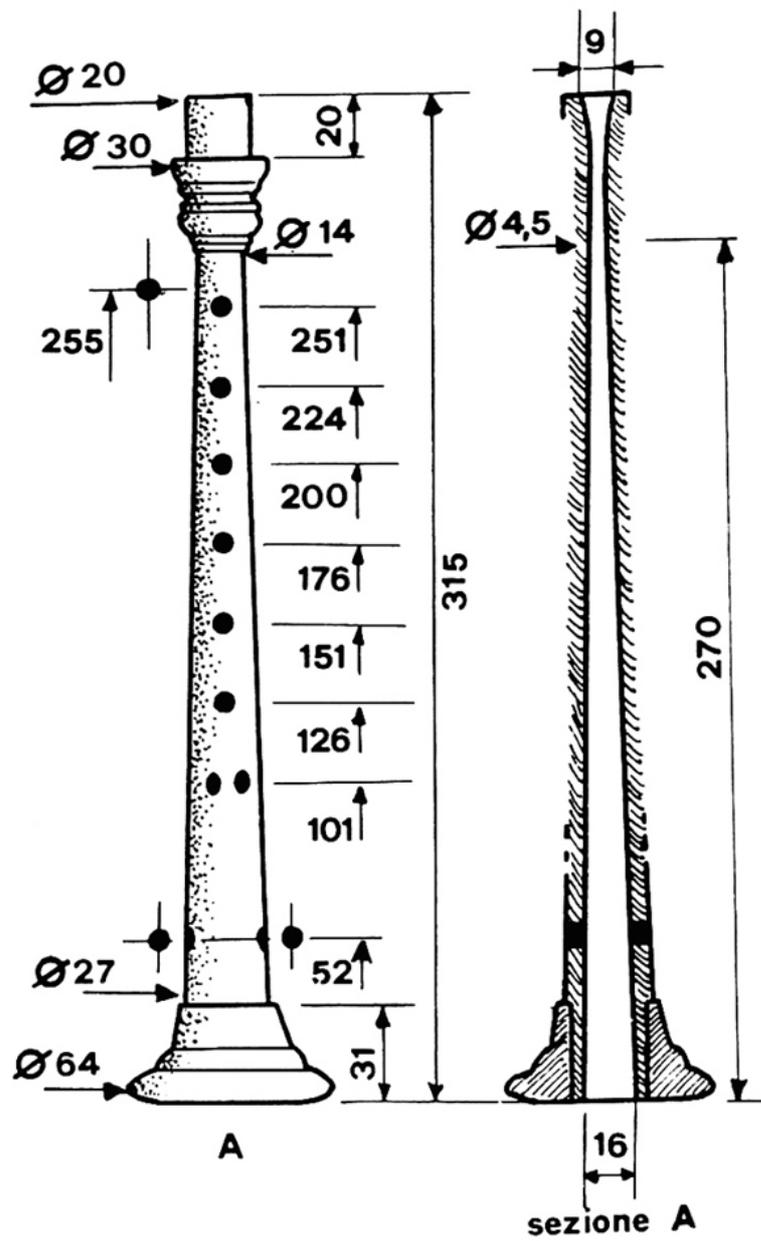


Tavola 4

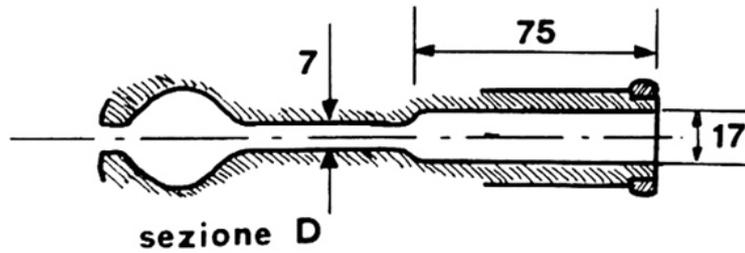
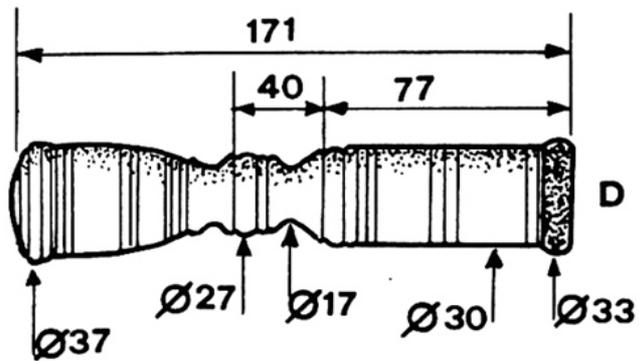
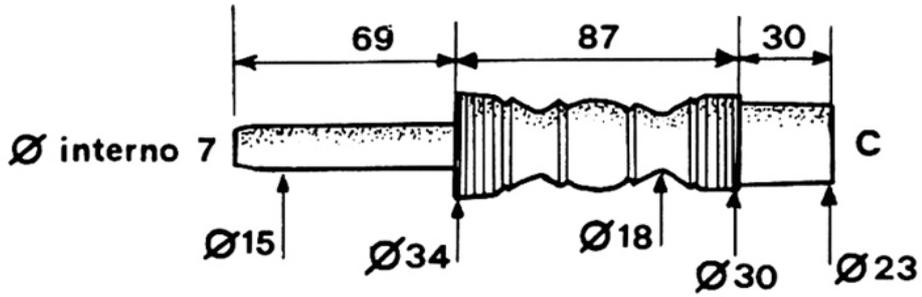
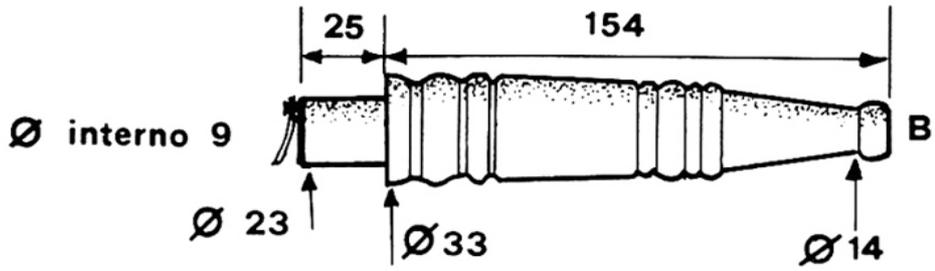
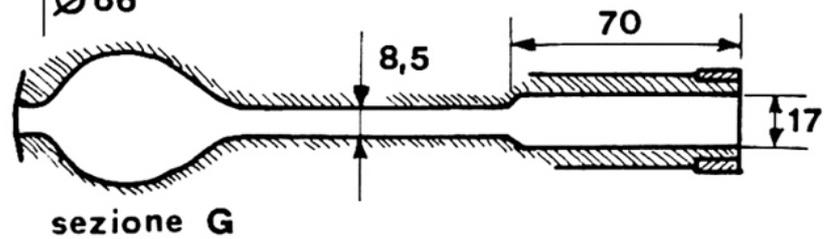
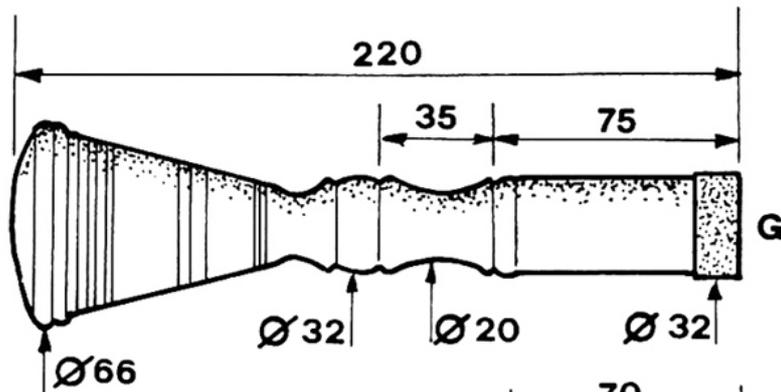
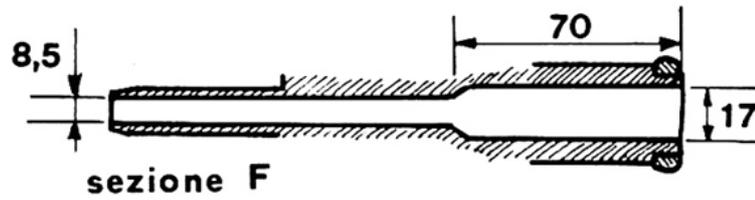
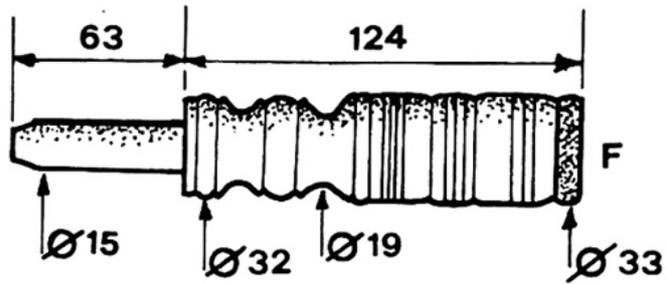
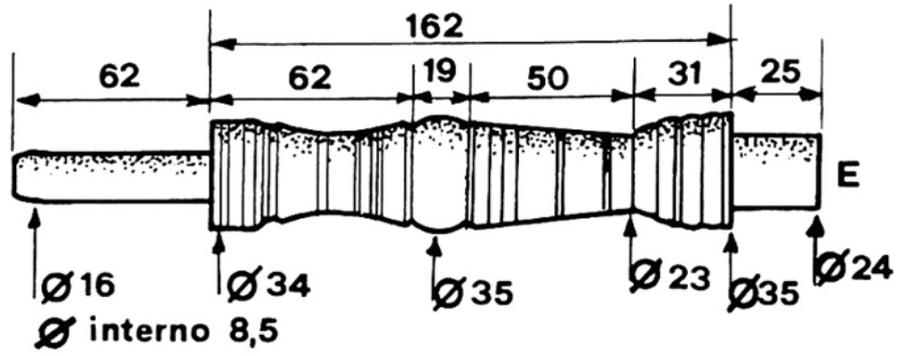


Tavola 5



---

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.<sup>2</sup>

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 *baga* 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.<sup>3</sup>

Tavola 6

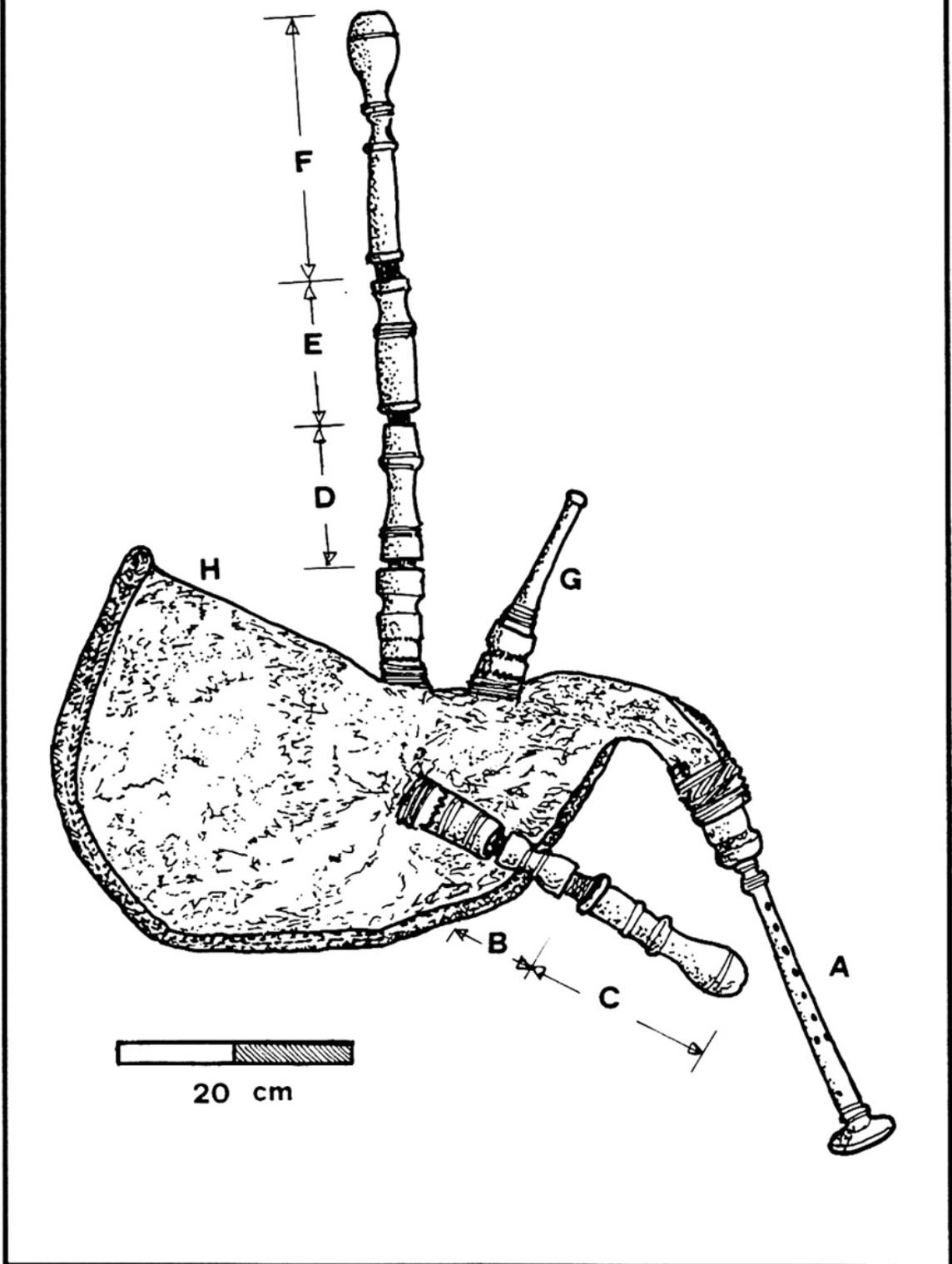


Tavola 7

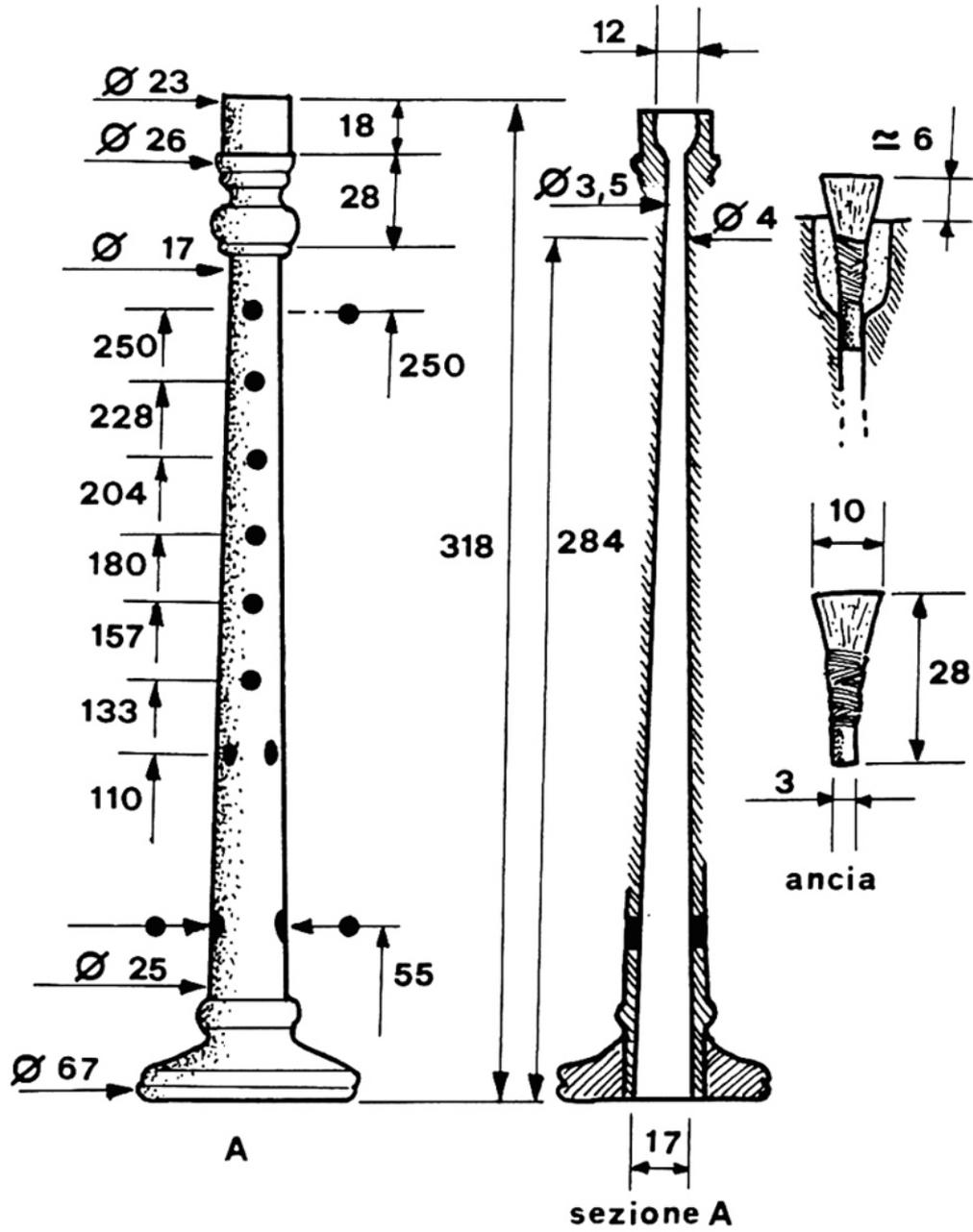


Tavola 8

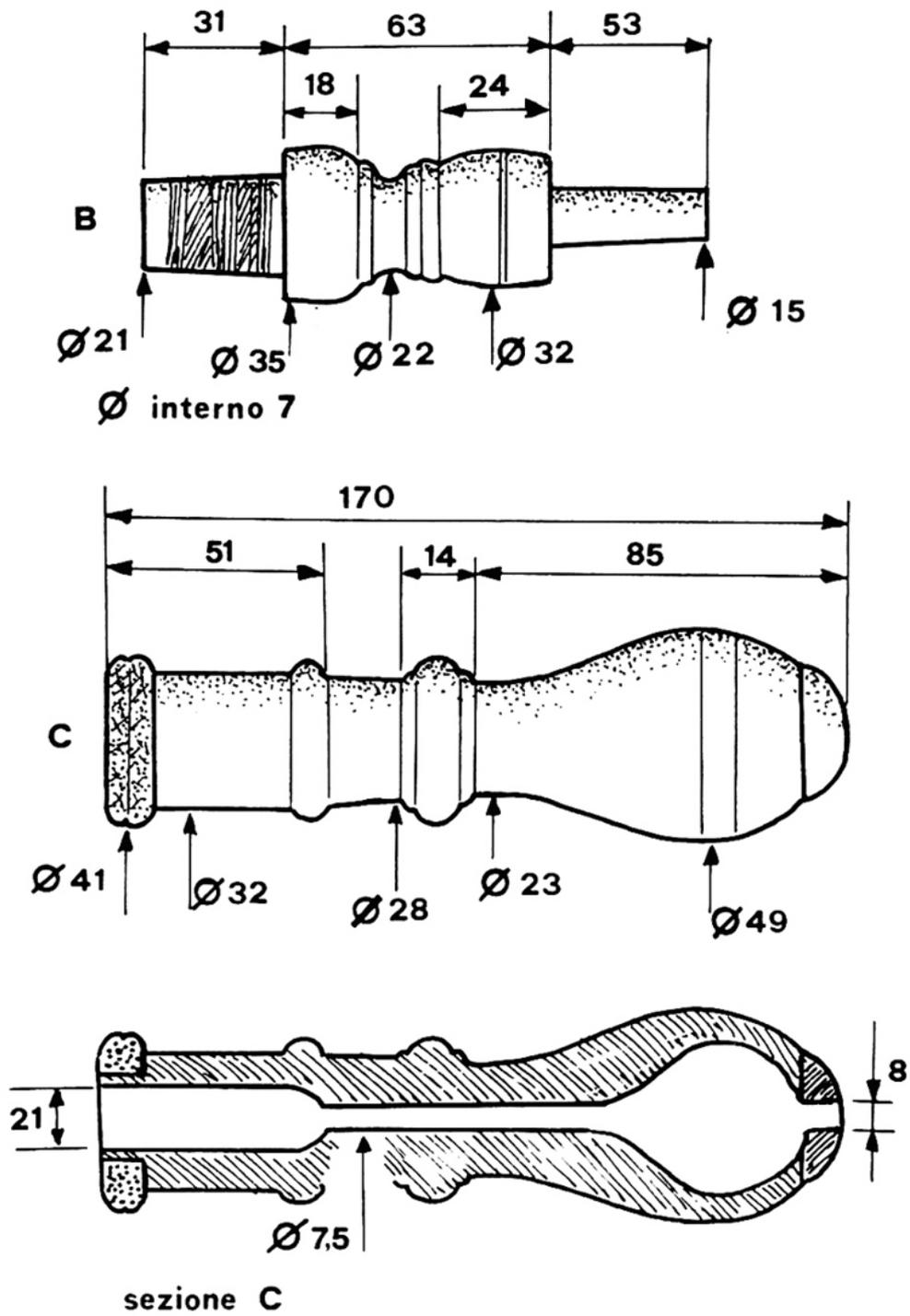
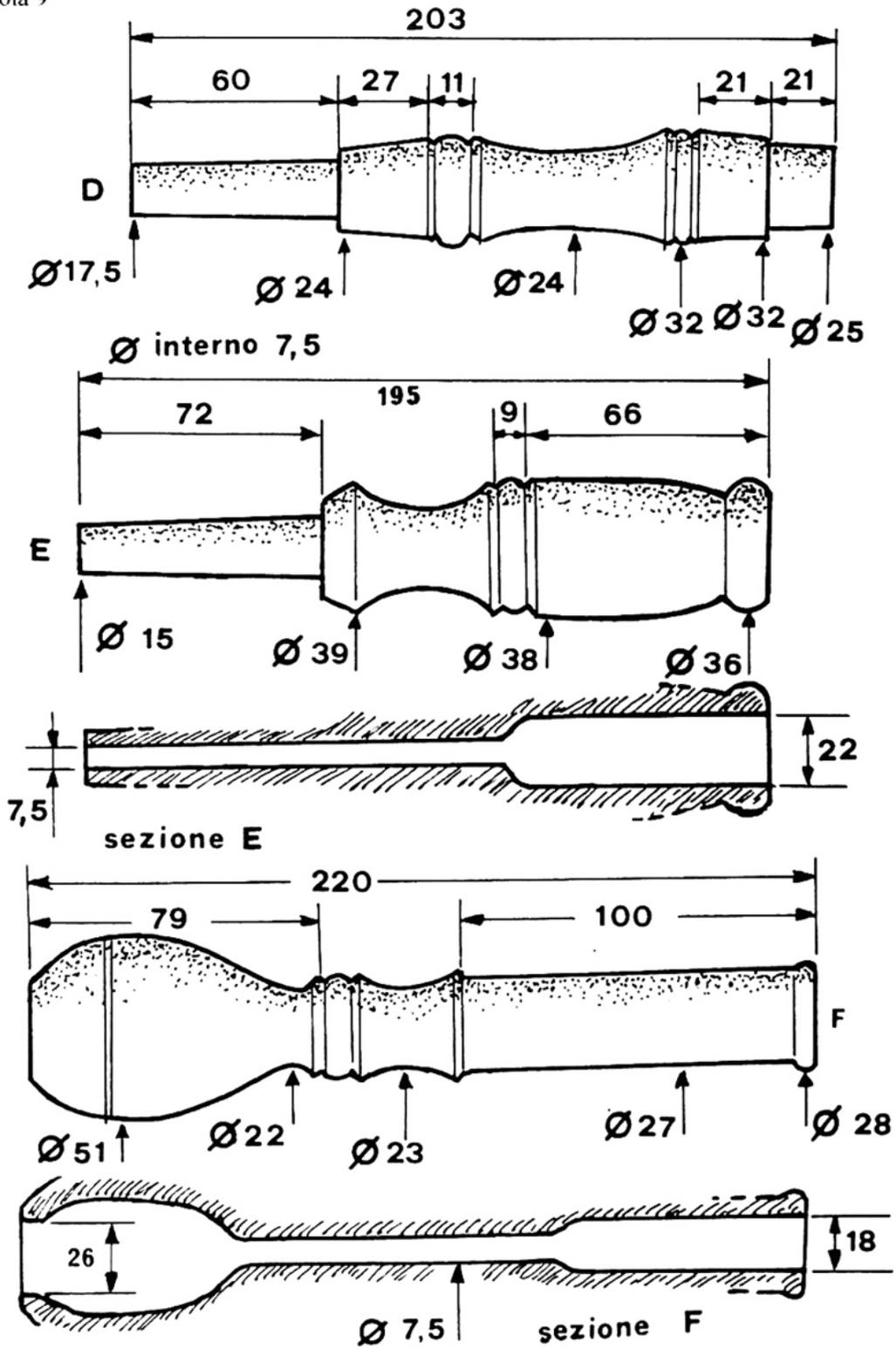


Tavola 9



---

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 Magri*, 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 tra l'Imberti e alcuni abitanti di Gandino sfociata in alcune 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.

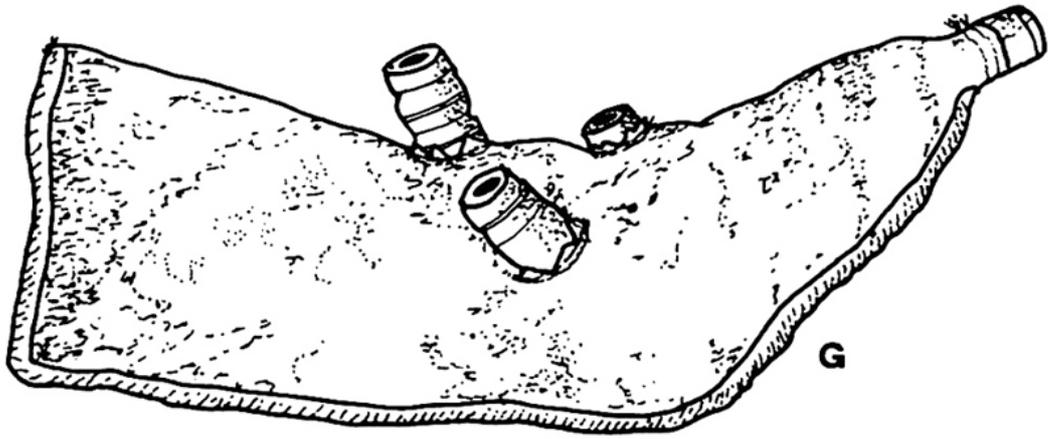
Riguardo poi ai bordoni, questo *baghèt* è l'unico che monta il bordone maggiore con due soli segmenti, mancando quello intermedio. Giacomo Ruggeri, che nel corso della ricerca è stata la principale fonte di informazioni, ricorda di aver sempre suonato lo strumento con il bordone così montato.

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.<sup>4</sup>

Tavola 10



20 cm

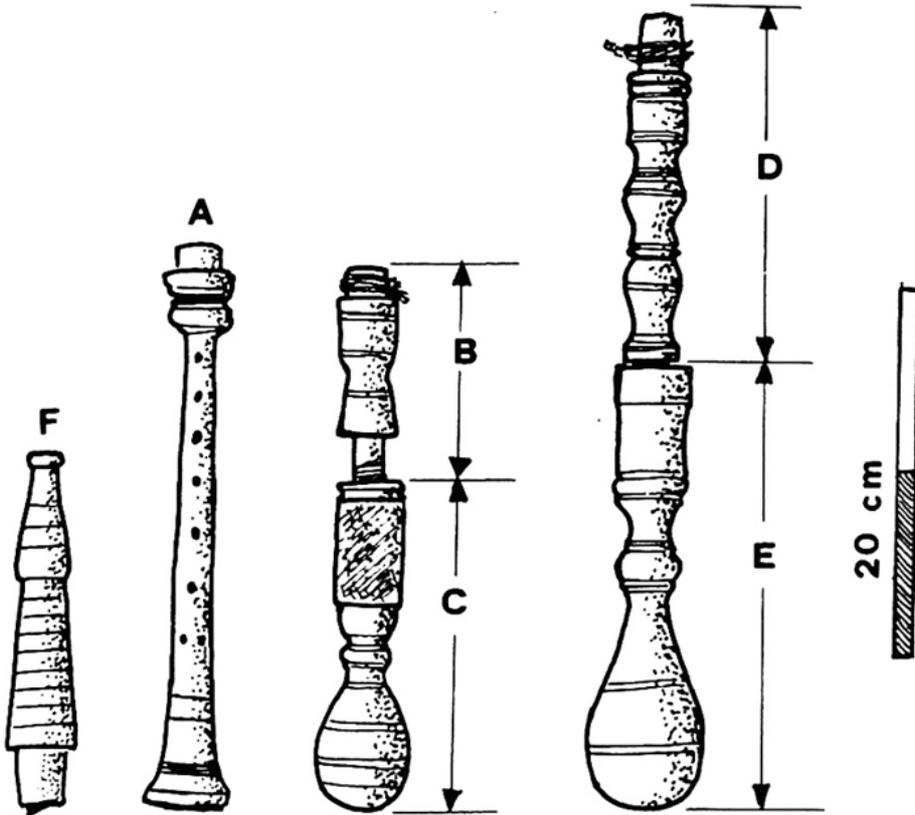


Tavola 11  
radiografia

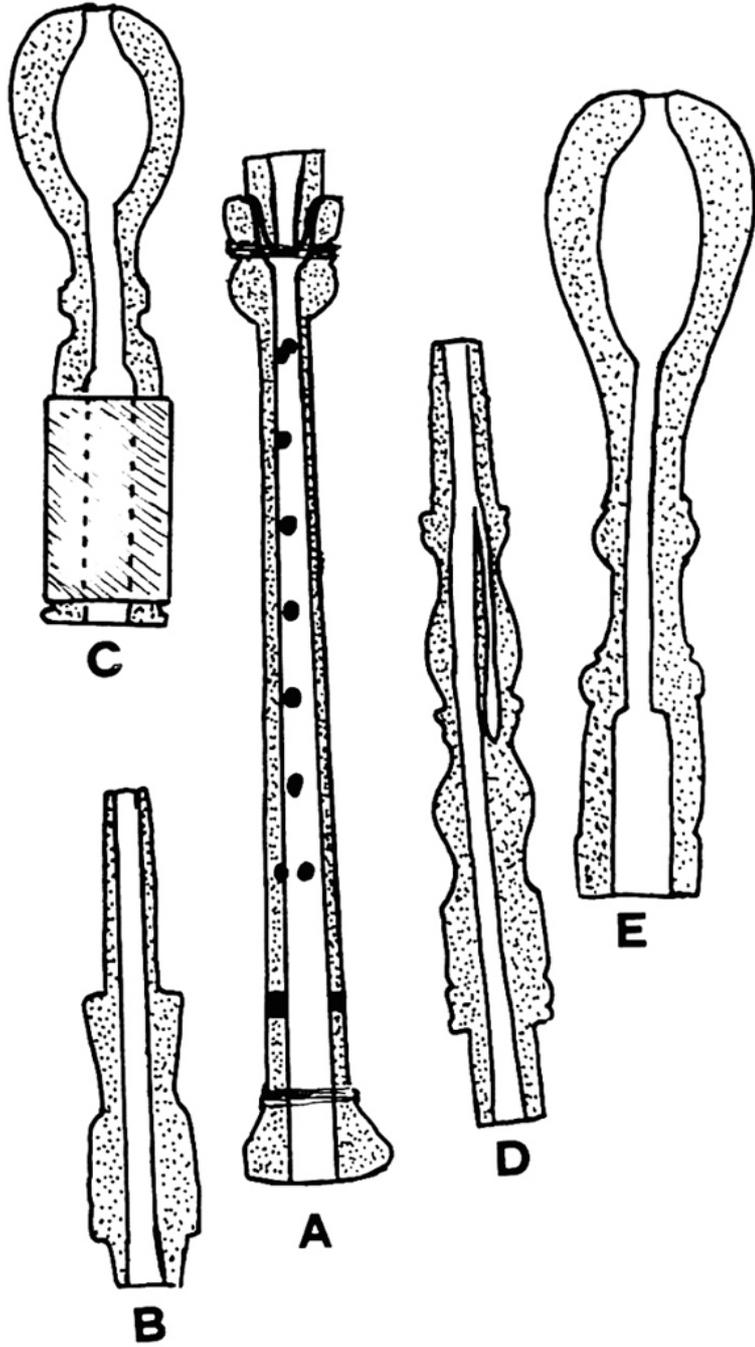


Tavola 12

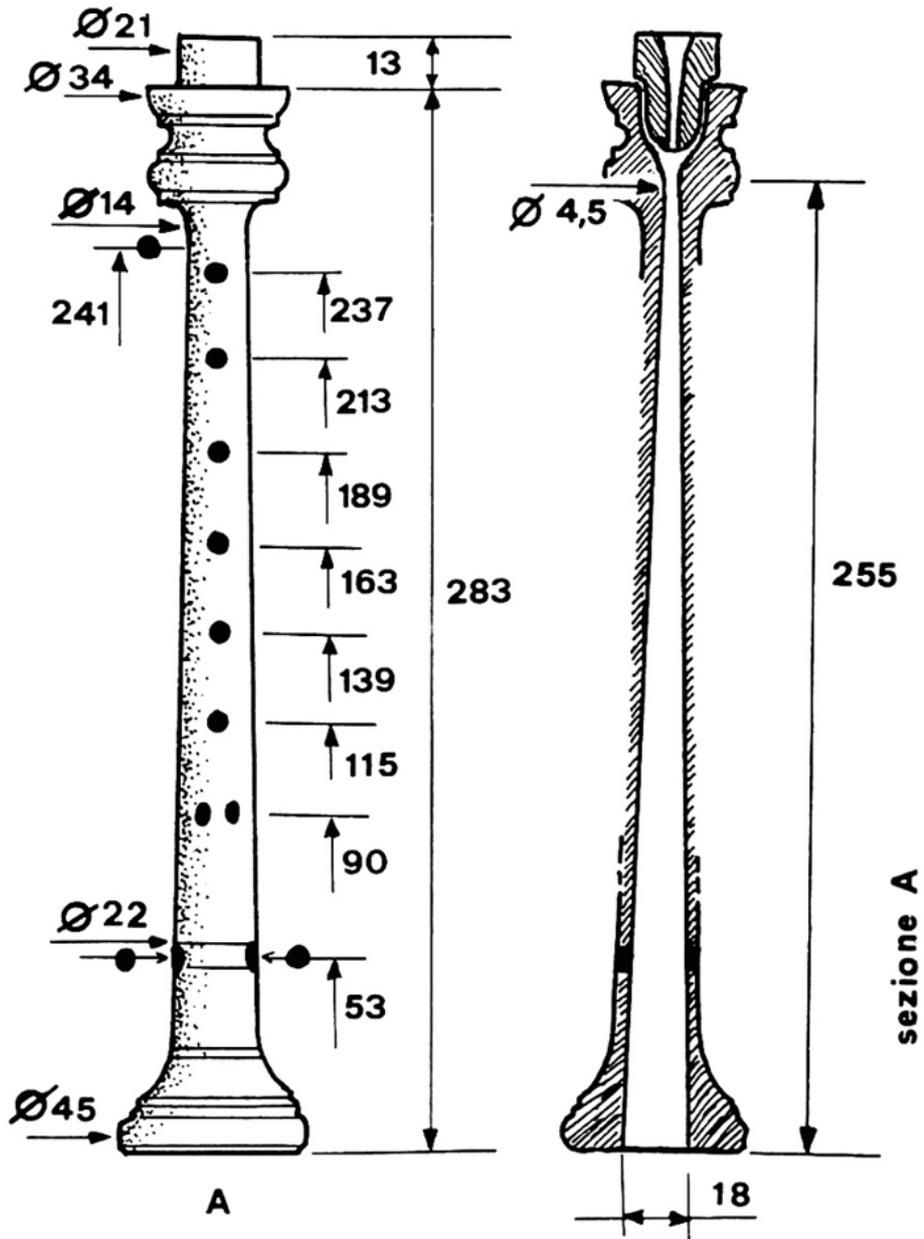
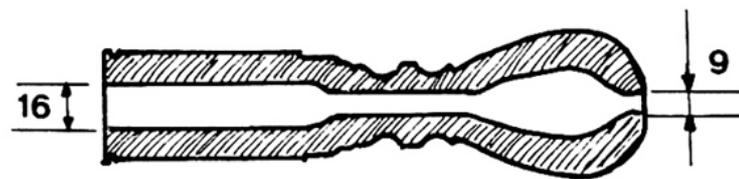
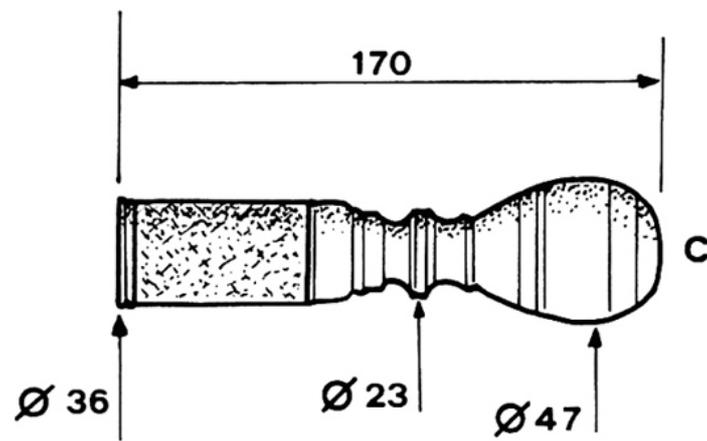
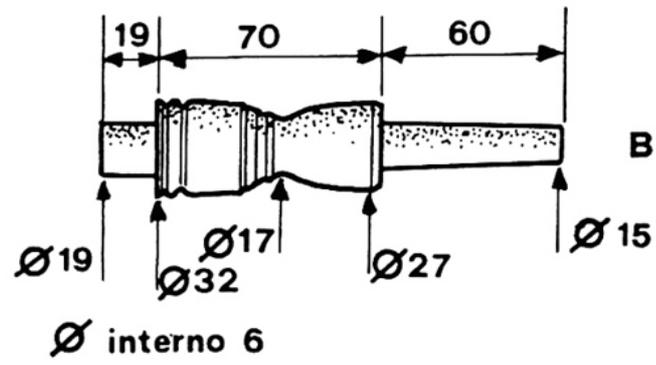
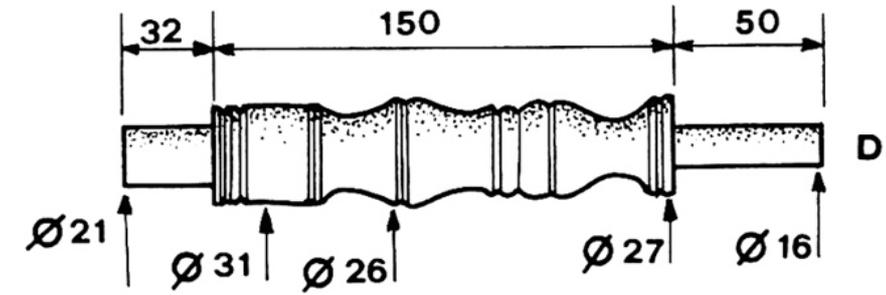


Tavola 13

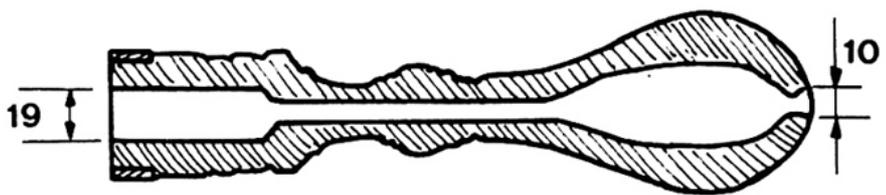
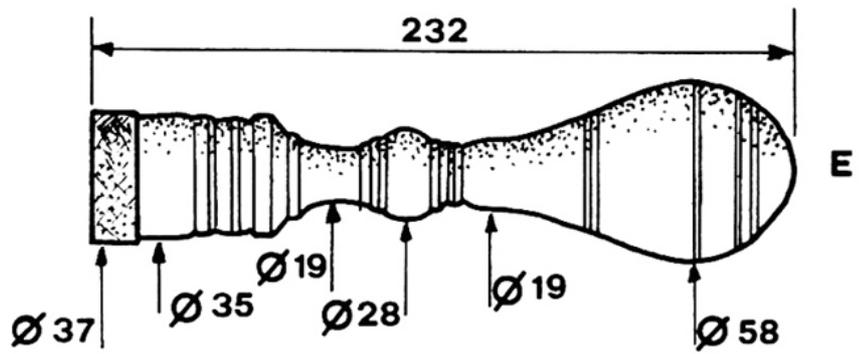


sezione C

Tavola 14



$\varnothing$  interno 7,5



sezione E

---

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 Maffei detto *Seri*, che suonava dalla sua casa di Semonte (Vertova).

Scomparso Luigi ha continuato 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 doppiotti, 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.<sup>5</sup>

Tavola 15

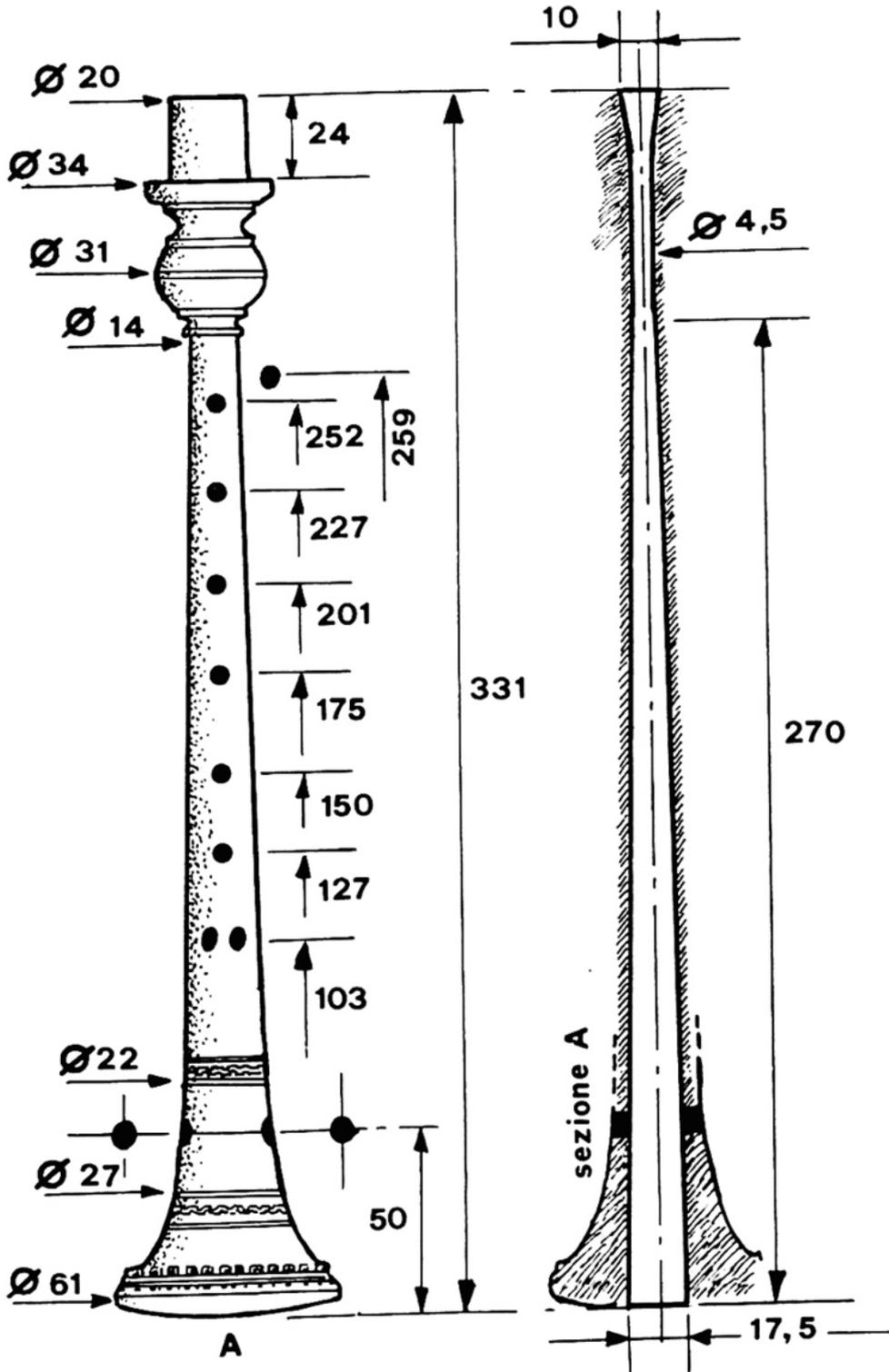


Tavola 16

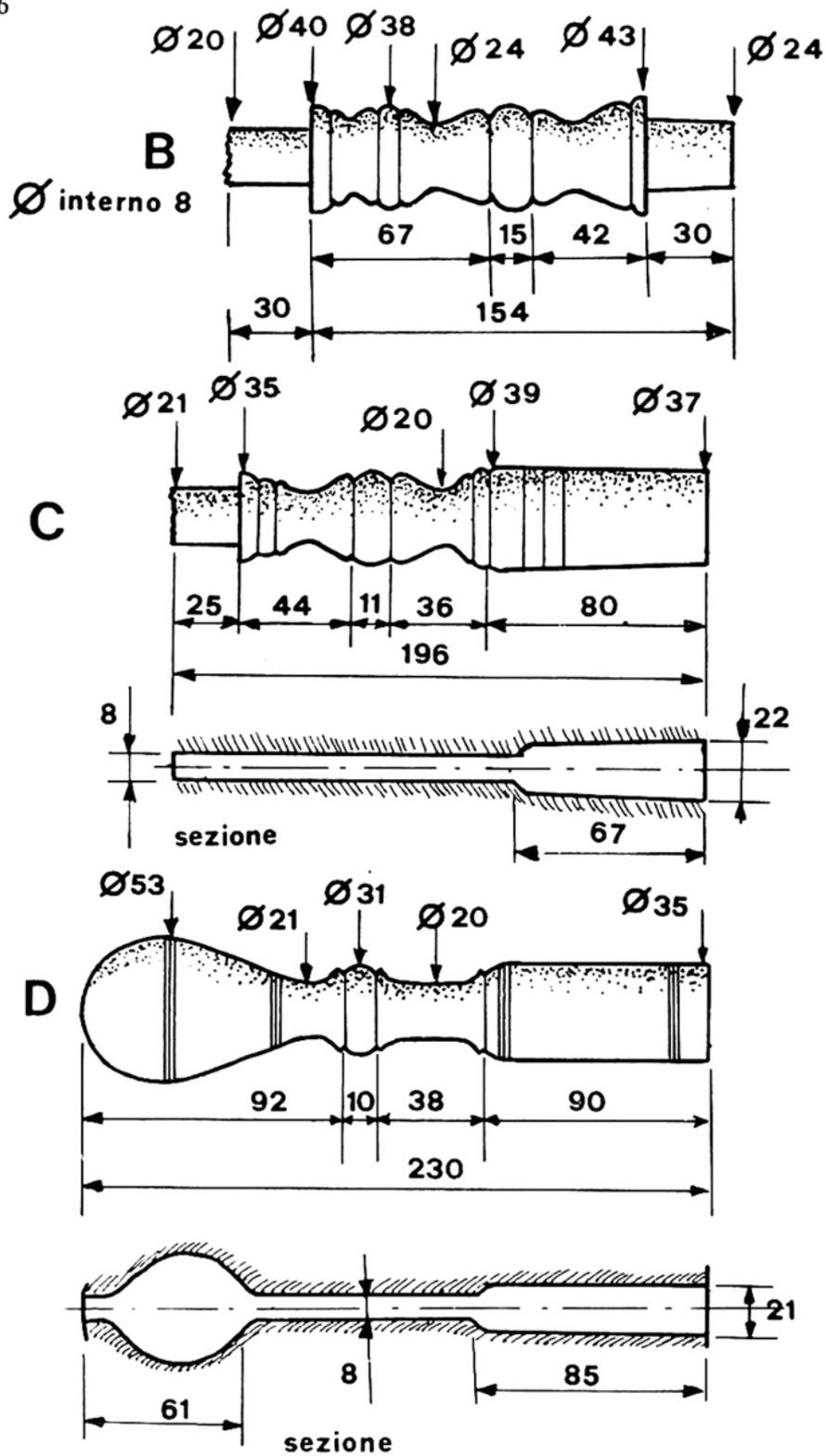
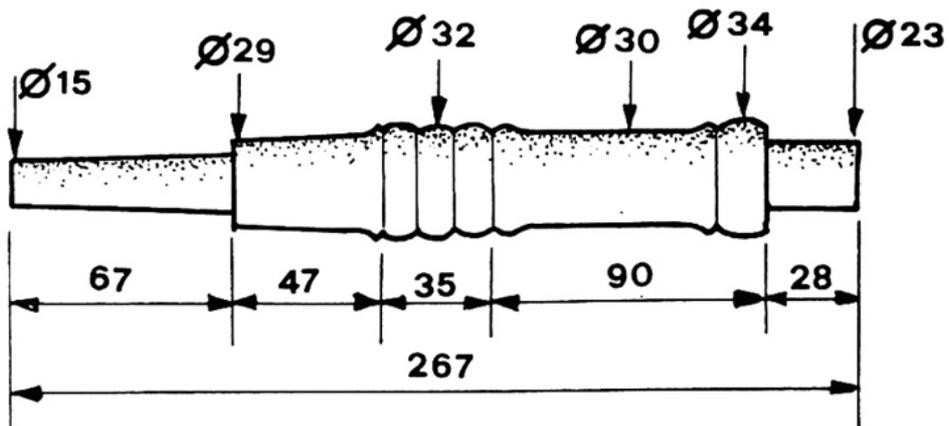
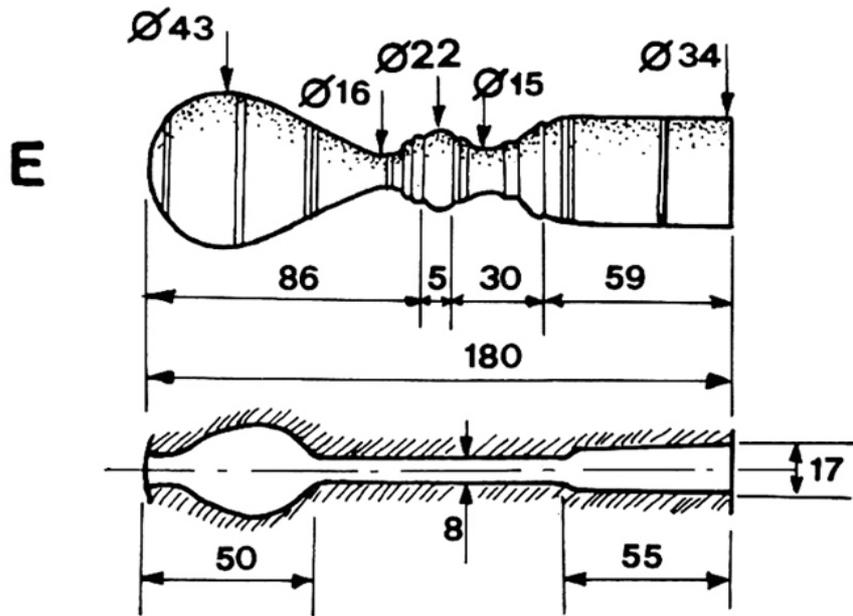
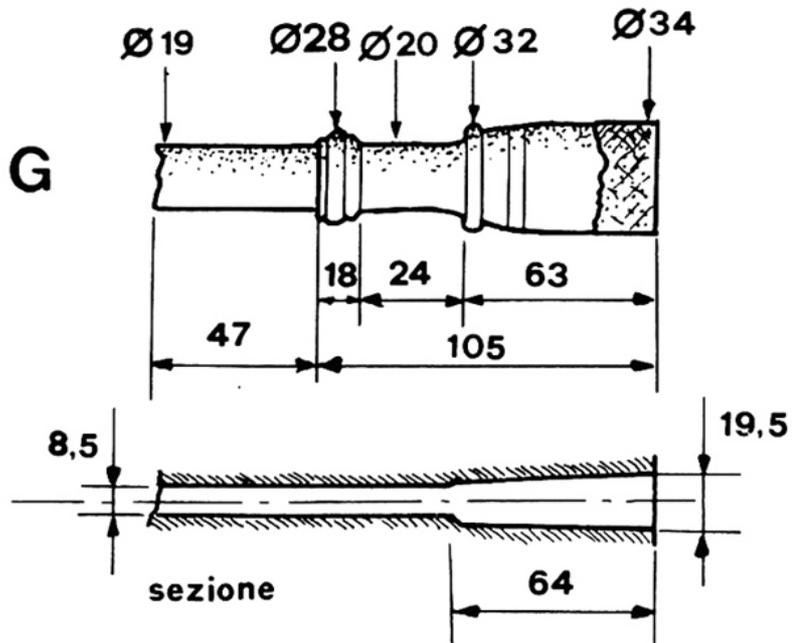


Tavola 17

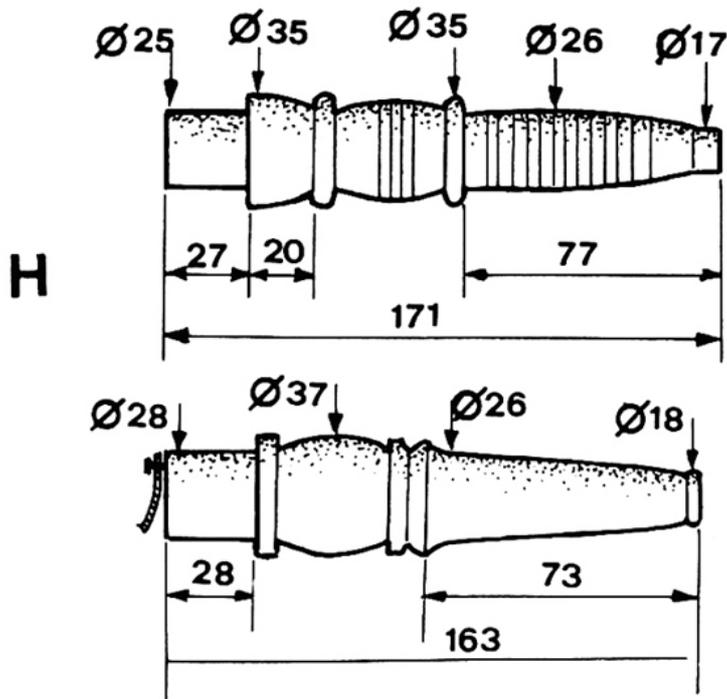


**F** Ø int. 9

Tavola 18



insufflatori



---

Tavole 19 – 20 – 21

Strumento appartenuto a Alessandro “Pesceri” Pezzera (1905 – 1976) di Semonte (Vertova). È in legno di bosso. L’ultimo foro per il mignolo è sdoppiato e quello di sinistra è chiuso con un tassello di legno. La diana monta un’ancia rotta con spezzoni di canna ancora attaccati. I bordoni sono in legno di bosso, con anelli di abbellimento (dove ancora esistono) in corno. La parte iniziale del bordone maggiore è abbondantemente fasciata con del nastro isolante, per riparare le crepe dello strumento. Altre parti dei bordoni sono riparate con del filo di ferro. È conservata anche un’ancia non funzionante del bordone minore.

Stando a quanto ha raccontato la figlia Margherita Pezzera, l’ultima volta che il padre ha suonato è stato nel 1975 e, rimandando ai ricordi del padre, la tradizione di suonare la piva in casa Pezzera risale a diverse generazioni addietro. La diana è oggi conservata dalla figlia Margherita, mentre i bordoni dall’altra figlia Teresa Pezzera.<sup>6</sup>

Tavola 19

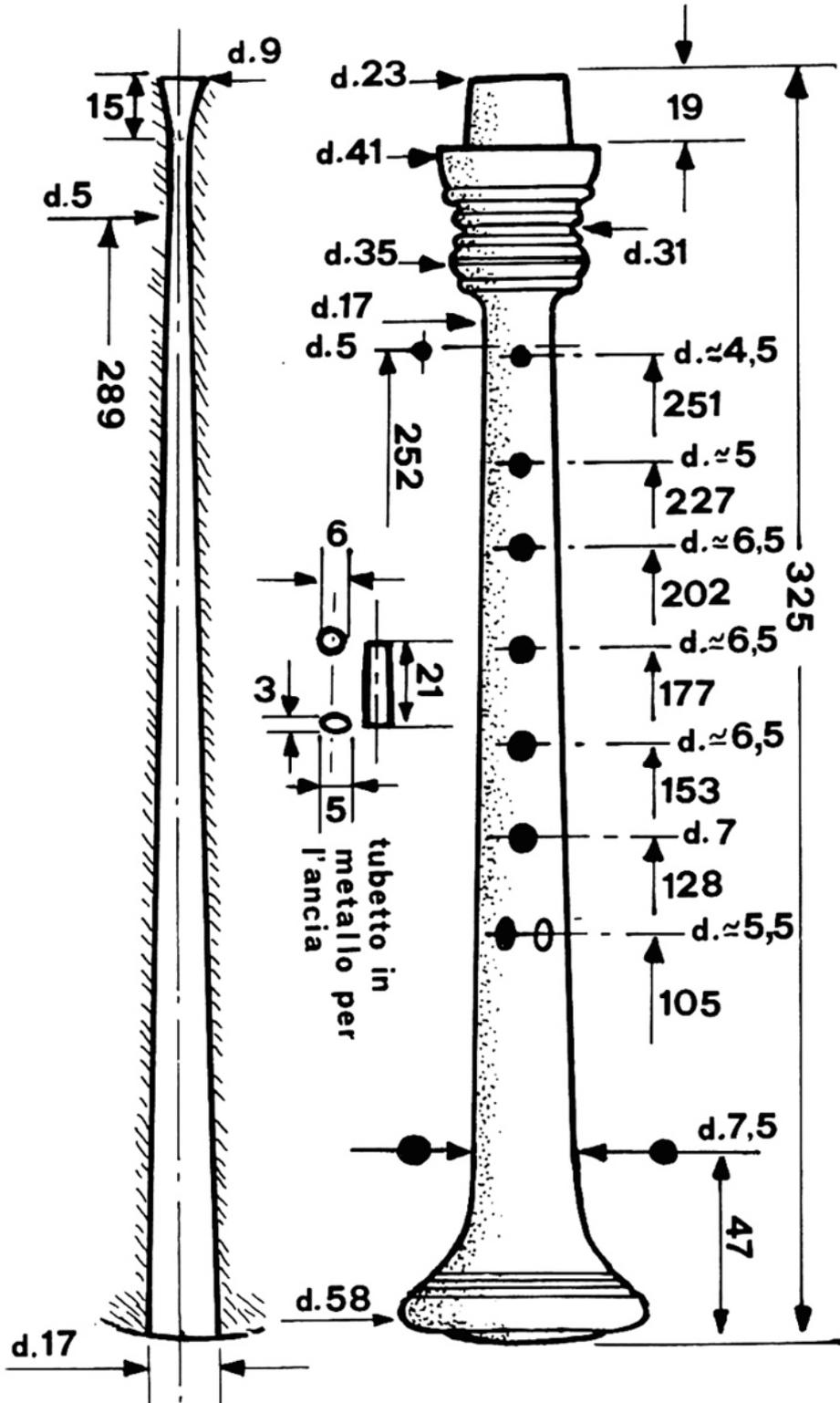


Tavola 20

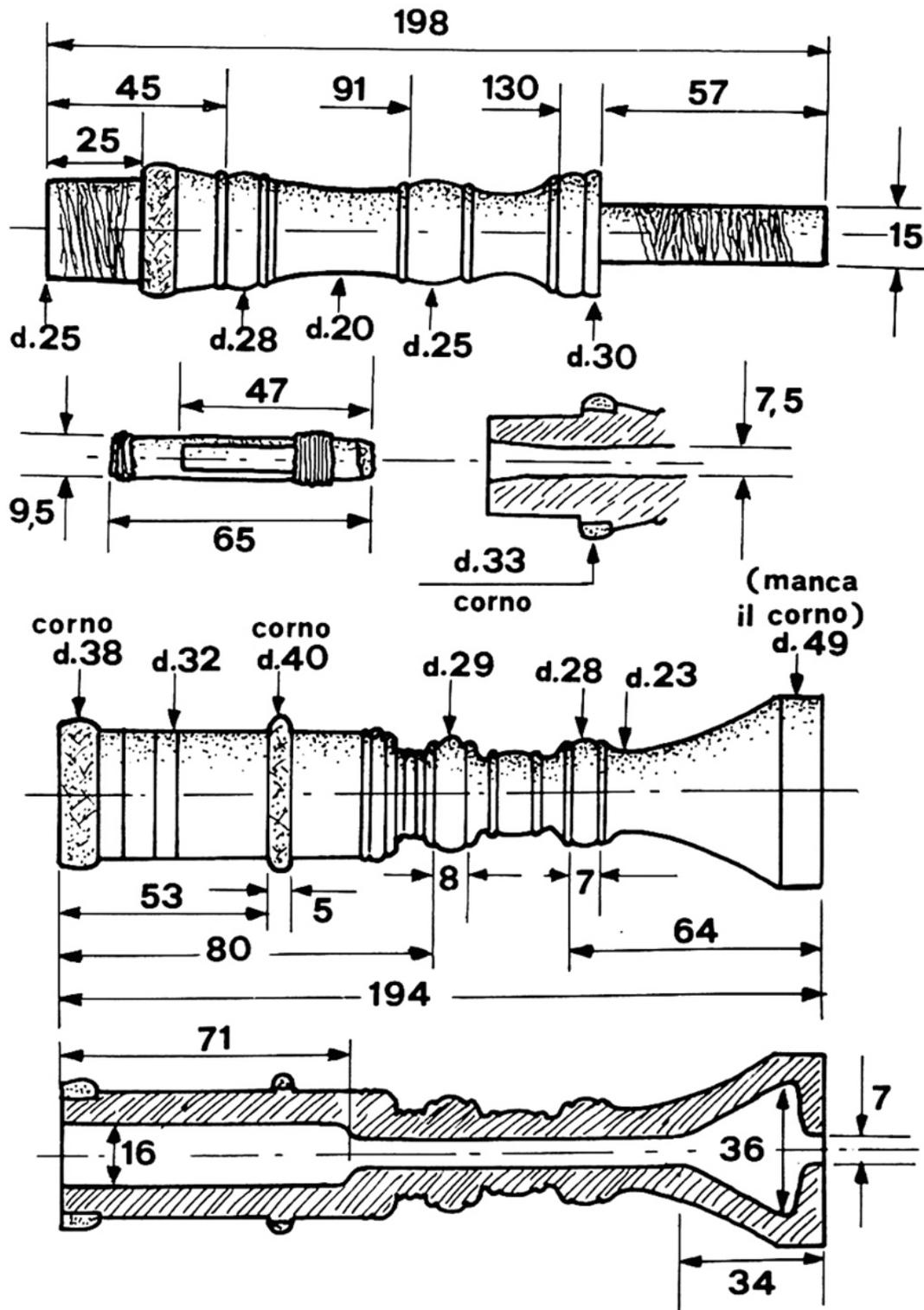
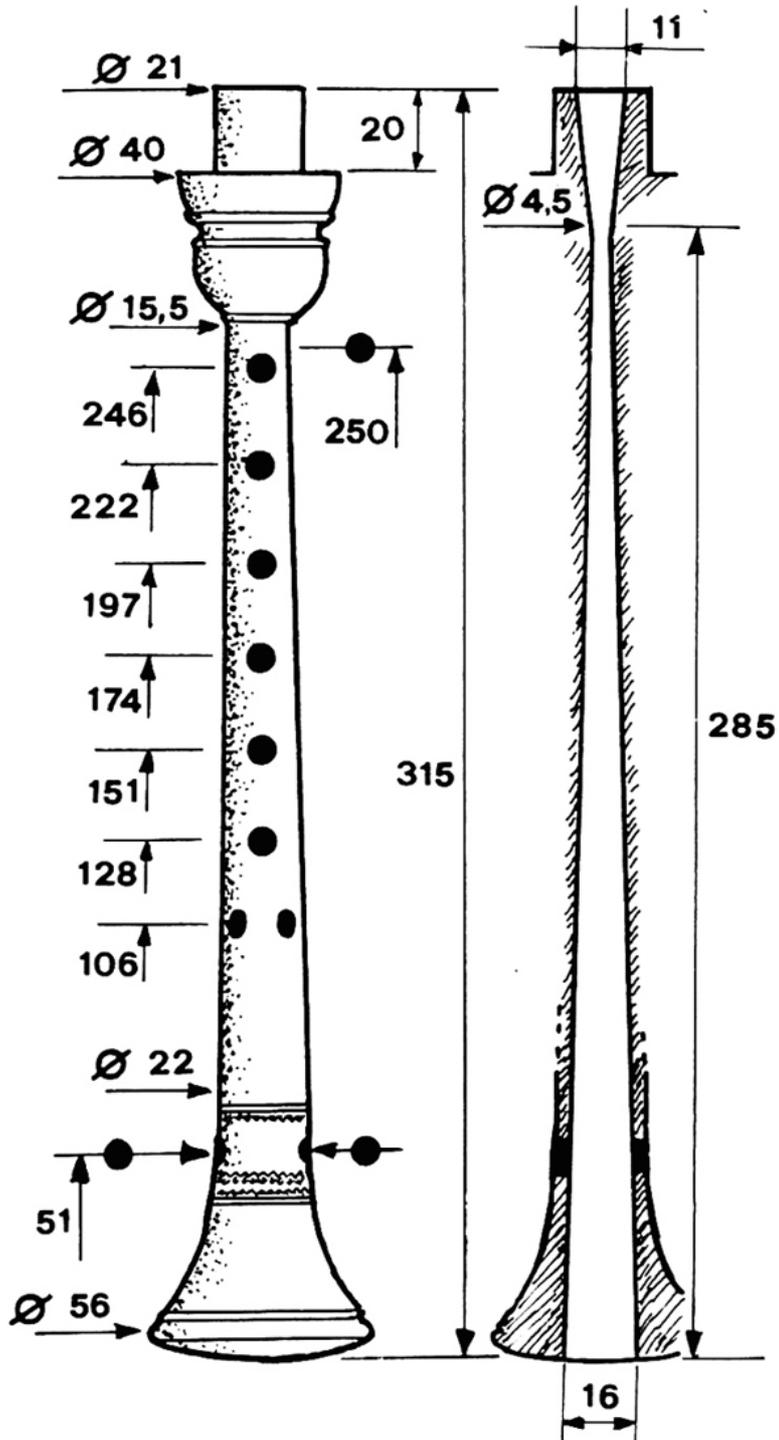




Tavola 22

Questa *diana* è ciò che rimane del *baghèt* appartenuto a Valentino Savoldelli, detto *Parécia*, di Gandino (1859-1924). Le altre parti sono andate perse. Il Savoldelli comprò il *baghèt* intorno al 1870.<sup>7</sup>



---

Tavole 23 - 24

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.<sup>8</sup>

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.

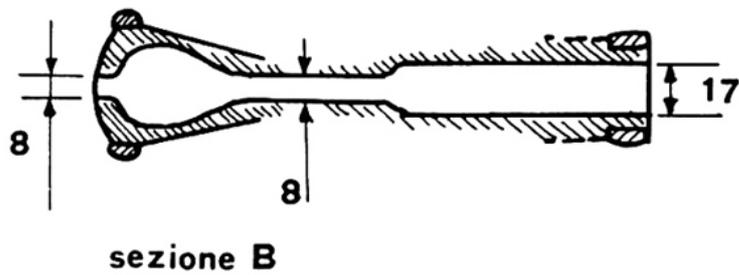
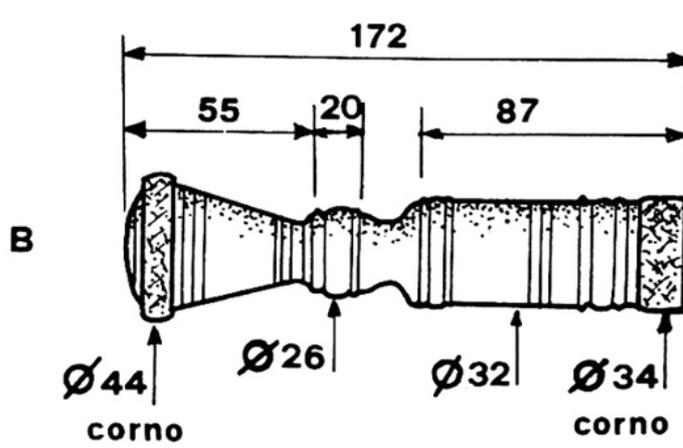
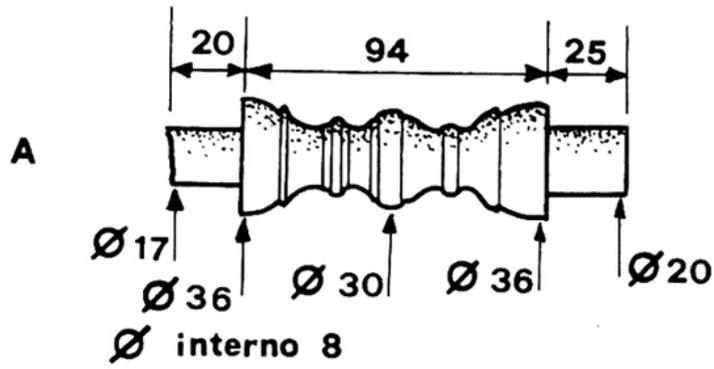
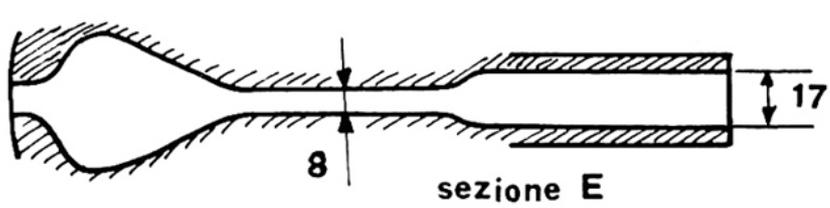
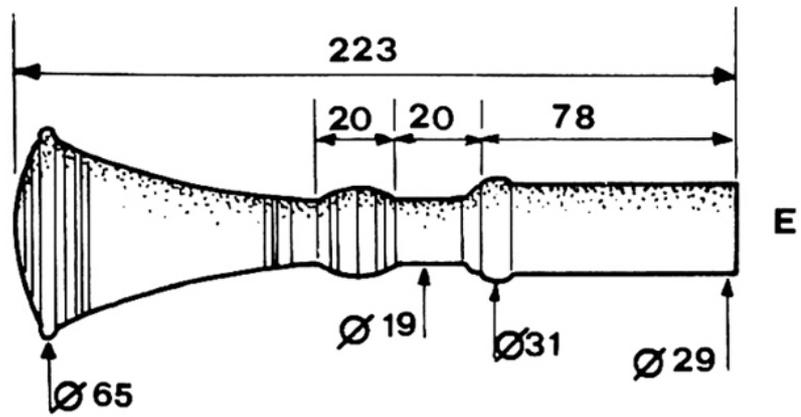
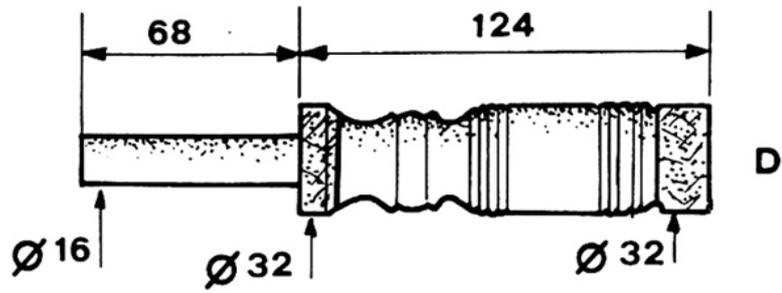
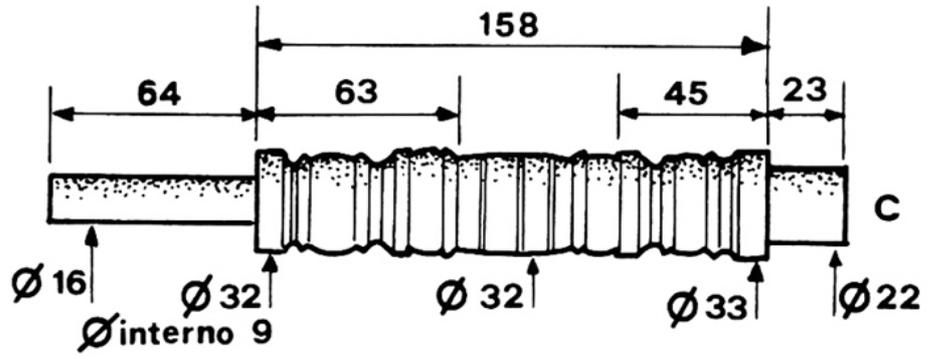


Tavola 24



---

## Tavola 25 - 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.<sup>9</sup>

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 interrare alcuni esemplari. I Maffeis 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-i*. Il materiale ritrovato e le spiegazioni fornite da Giacomo Ruggeri permettono di delineare la tecnica seguita per costruire i *pi-i*, 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 cortecchia. 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 potersi "leggere attraverso" e ottenere il suono con il solo fiato trattenuto dalle gote, secondo gli insegnamenti di Giacomo Ruggeri. Su di una delle ance originali costruite da Giacomo Ruggeri negli anni passati e ancora sufficientemente in funzione, sono state eseguite alcune prove. 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, alla suddetta pressione, permette di ottenere una scala intonata in LA, seppur in maniera approssimativa.<sup>10</sup>

Da un tubetto di canna di diametro minore si ricavano le *spòlète*, 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

---

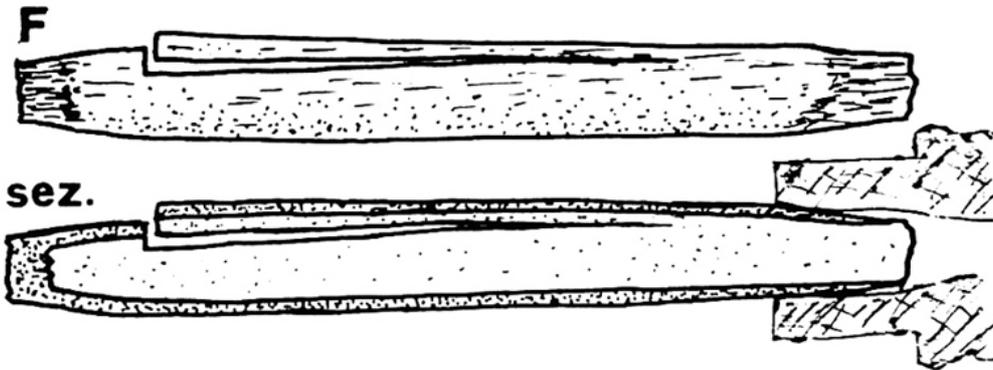
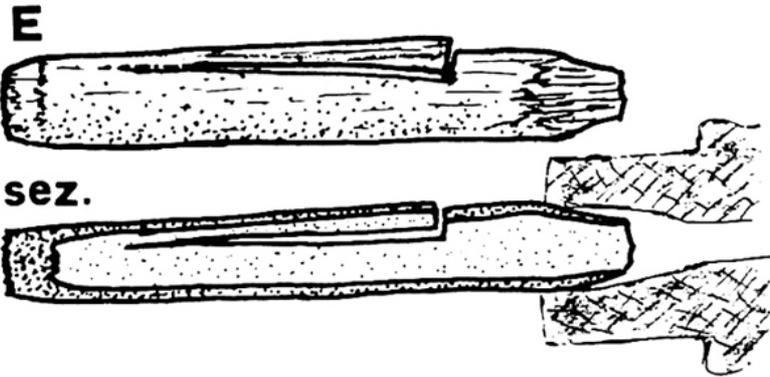
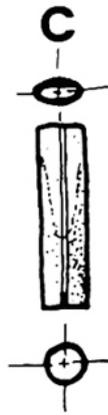
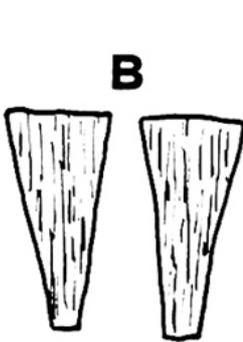
vincolata nel suo fulcro con il tubetto.

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", precisava il Ruggeri.

Le ance 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.

5 cm



---

## Tavola 26

Legenda:

A - flauto a becco di legno

B - flauto a becco di terracotta

C - bocchino copri ancia.

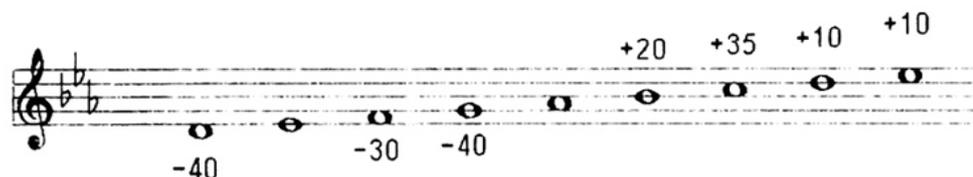
Era pratica comune per i *baghetér* usare un flauto per studiare i brani, prima di passare al più impegnativo *baghèt*. Per fare questo il flauto doveva avere la stessa diteggiatura della *diana*, cioè consentire l'esecuzione di una scala diatonica partendo dall'anulare basso fino ad aprire tutti i fori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

Nella tavola 26 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

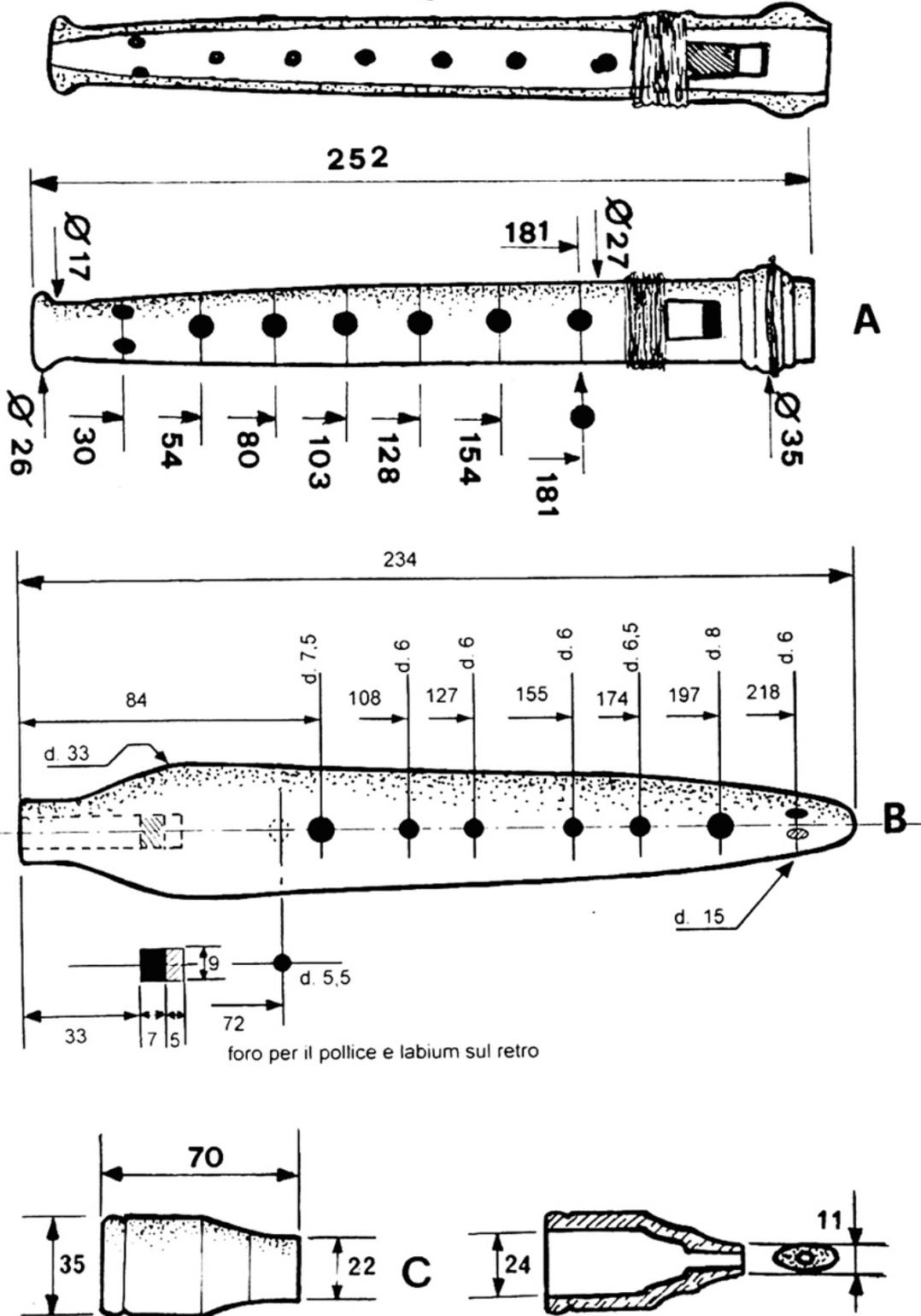


Il disegno B corrisponde al flauto di Giacomo Ruggeri. Lo strumento è in terracotta, fatto costruire su indicazioni del Ruggeri ad un fabbricante di galletti sonori brianzolo. In realtà si tratta di un modello di ocarina, perché il caneggio è chiuso, con l'imboccatura diritta e non laterale. È intonato in RE maggiore ed è stato intonato ad orecchio dallo stesso Ruggeri

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, vuoi per studiare vuoi 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.

Tavola 26

radiografia



---

#### NOTE:

- <sup>1</sup> - 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.
- <sup>2</sup> - Parte del suo repertorio di suonatore di campane a tastiera è stato riportato in: V.Biella, **I suoni delle campane**, "Quaderni dell'archivio della cultura di base"
- <sup>3</sup> - Le informazioni sono state fornite dal figlio Domenico Picinali di Gandino (n. 1921).
- <sup>4</sup> - Lo strumento è stato recuperato 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). Si veda: **Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia**, alla pagina 335.
- <sup>5</sup> - Tutte le informazioni sui suonatori sono state fornite da Caterina Zilioli di Casnigo (nata nel 1928), figlia di Giacomo. 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.
- <sup>6</sup> - Le informazioni sono state fornite da Margherita e Teresa Pezzerà
- <sup>7</sup> - Testimonianza del figlio Andrea (Gandino, 1914-1992)
- <sup>8</sup> - 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.
- <sup>9</sup> - 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.
- <sup>10</sup> - Ritengo che l'utilizzo di un manometro per rilevare a che pressione realmente lavora una cornamusa, cioè uno strumento a riserva d'aria e a pressione costante, e poi raggiunta questa pressione misurare a che frequenza vibri l'ancia, sia una metodologia estremamente utile. A tutt'oggi non mi è dato sapere di altri studi che utilizzino tale protocollo. Eppure, a mio avviso, tale metodo di analisi e di comparazione poi con altri strumenti della stessa famiglia, da un aiuto sostanziale per trasformare considerazioni del tutto soggettive, del tipo "strumento duro – faticoso" secondo taluni, o al contrario "morbido – semplice" secondo tal altri, in valutazioni oggettivamente scientifiche, quindi sgombre da empirismi e luoghi comuni. Un tale dato è poi fondamentale per la ricostruzione di copie di strumenti il più vicino possibile all'originale, se non altro nella tecnologia della produzione del suono stesso, e può indirettamente chiarire o confermare alcuni aspetti della tradizione che si sta studiando. Riguardo il baghèt alcune testimonianze, come riportato in seguito, raccontano che i più bravi suonatori riuscivano a suonare e poi a cantare una strofa della melodia

---

senza mai smettere di suonare il baghèt. Per esperienza personale ho constatato che ciò è possibile, senza particolare difficoltà, a patto che si montino delle ance simili all'originale come pressione di lavoro, con valori che non si discostino dai 28 cm di acqua, pressione che colloca il baghèt decisamente tra gli strumenti "morbidi, abbordabili" anche da suonatori non "professionisti", come erano appunto i musicisti bergamaschi

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)<sup>1</sup>. 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 25.

Rovalto (frazione di Gazzaniga). Qui era presente la già menzionata famiglia dei Pezzera, *Pi-ù*, suonatori e costruttori.

Semonte (frazione di Vertova). Originari di Semonte erano i Maffei, *Seri*. 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. Altro suonatore era Alessandro "Pesceri" Pezzera (1905 - 1976)

Gandino. Qui suonava Valentino Savoldelli, contadino, detto *Parécia* (1859-1924), Quirino Picinali (1880-1962), falegname. *Batisti de Ca' da Pozz*, contadino. Di lui si ricorda Giuseppe Loverini al quale, allora bambino, è rimasto impresso il fatto che *Batisti* 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.<sup>2</sup>

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) ed 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. Si iniziava a

---

suonare all'inizio dell'inverno, 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 e si continuava a suonare fino a carnevale. Arrivata la primavera, con la ripresa dei lavori, la cornamusa era poi di nuovo riposta, adeguatamente avvolta in un telo, in attesa del successivo inverno.

**NOTE:**

<sup>1</sup> - Testimonianza raccolta a Cazzano il 6 febbraio 1991.

<sup>2</sup> - Testimonianza di Andrea Castelli di Cirano.

## 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 1905-1990) 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.<sup>1</sup>

The image shows a musical score for a piece titled "Valzer del Nano Magri". The score is written on eight staves of music, all in treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) in the first, third, and fifth staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth staff.

---

2) Marcia. <sup>2</sup>

A musical score for a march in G major, 2/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, rhythmic style with eighth and quarter notes. The second staff continues the melody. The third staff introduces a bass line with eighth and quarter notes. The fourth staff continues the bass line. The fifth staff continues the melody. The sixth staff concludes the piece with a double bar line.

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 <sup>3</sup>. Eccone una successiva edizione a stampa.

**Camicia Rossa**

**Canzone Patriottica**

A musical score for the song 'Camicia Rossa' in G major, 2/4 time. It consists of four staves of music. The first staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, rhythmic style with eighth and quarter notes. Below the first staff, the lyrics 'Quan-do la trom-ba' are written. The second staff continues the melody. Below the second staff, the text 'in 4 ad libitum .' is written. The third staff continues the melody. The fourth staff continues the melody and ends with a double bar line.

in 2 mov :



3) "Ciàmela 'ndré chèla baciuchina" <sup>4</sup>

1  $\text{♩} = 100$

vacìa-ma-la 'ndré chè-la ba-ciu- chi-na cià-ma-la 'ndré-é cià-ma-la

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

rà

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" <sup>5</sup>

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

$\text{♩} = 116$

$\text{♩} = 136$

Musical score in D major (two sharps) and 3/4 time. The score consists of ten staves of music.

- Staff 1:  $\oplus$   $p = 116$
- Staff 2:  $\oplus$   $p = 116$
- Staff 3:  $\oplus$   $p = 116$
- Staff 4:  $\oplus$   $p = 116$
- Staff 5:  $\oplus$   $p = 116$
- Staff 6: (interruzione)...
- Staff 7:  $\oplus$   $p = 116$
- Staff 8:  $\oplus$   $p = 116$
- Staff 9:  $\oplus$   $p = 116$
- Staff 10:  $\oplus$   $p = 116$

Additional markings and instructions:

- Staff 6: (interruzione)...
- Staff 7: *rallentare*
- Staff 8:  $\hat{p} = 101$ , **A**
- Staff 9: **\* 1**
- Staff 10: **2 B**
- Staff 11: *ripetere A fino al \* poi fine*



Una seconda versione è prodotta 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 : <sup>7</sup>

**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 talvolta in cambio noci, nocciole, ciliegie secche e uva passa. Tale rito prende il nome di *secaröla*. <sup>8</sup>

---

Un'ulteriore versione della pastorale, suonata questa volta sulle campane "d'allegrezza", è stata eseguita ad Alzano Lombardo da Antonio Cassina (scomparso nel 1984)<sup>9</sup>. Il brano è intitolato significativamente "Baghèt"<sup>10</sup>:

$\text{♩} = 72$



Il tema base si riconduce sempre al canto, ampiamente diffuso in provincia, che narra del viaggio a Betlemme. Ecco la versione fornita da Carlo Maffei di Fiorano al Serio<sup>11</sup>:

*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 vùli*

*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 vùli*

---

*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.*

Ricorda il Maffeis che i più abili suonatori riuscivano senza interrompere la melodia suonata, a sovrapporre alle note del *baghèt* una strofa cantata.

La melodia del Maffeis è purtroppo incerta <sup>12</sup>. Dello stesso brano riporto però la versione più completa dal punto di vista musicale registrata a Ranica nel 1988, informatrice Agnese Trezzi, di anni 60:

San Giu-se- e- ppe 'l vòl in- dà- vi- a la Ma-dó- na la  
ghé- é va dré sta- i a ca- sa o Ver- gin Ma- ri- a  
qualche- sa ti suc- ce- de- rà cor- ri cor- ri Sa- an Giusep- pe  
ghe è na- siit Ge- sù- ü 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*

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 rappresenta-



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:<sup>14</sup>

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: <sup>15</sup>

**Bal dia 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 mort* scrive Placida Staro: <sup>16</sup>

**Balli con inserto pantomimico**

Nel repertorio carnevalesco della valle Savena abbiamo, oltre alla Monferina 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 mort* fa testo quanto racconta Carlo Maffei di come una volta lo eseguirono in una stalla di Ponte Nossa alla presenza anche 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 buttò 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*<sup>17</sup>. 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.<sup>18</sup>

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"<sup>19</sup>. 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 : <sup>20</sup>



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 inferiore 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 <sup>21</sup> :

*(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 : <sup>22</sup>

**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: <sup>23</sup>

*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: <sup>24</sup>

*E' bal dla lavandæra o dla bugadæra - 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. E' 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, sbiricchina occhiaggiando.*

Della presenza di altri balli, chiamati anche "manfrine", si è persa praticamente ogni traccia <sup>25</sup>. Quando Giacomo Ruggeri, attorno agli anni trenta, suonava il *baghèt*, qualche anziano riusciva 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 pëndole" <sup>26</sup>

$\text{♩} = 100$

D.C.

8) " Son qui sotto ai tuoi balconi" <sup>27</sup>

$\text{♩} = 162$

son qui sot-to ai tuo-i bal-co-ni  
 ad as-col-ta-re le tue pa-ro-o-le  
 nel sen-tir che i tuo-i non vuo-le  
 che tu fac-cia l'a-mo-re con me

$\text{♩} = 100$  B

D.C.

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

variazione di B

2 volte poi D.C.

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*

9) Canzone d'autore "Passa la ronda" (frammento)<sup>28</sup>

... interruzione

Del brano "Passa la ronda" riporto il testo ricordato dall'informatrice Teresa Bonzi di Dossena (nata nel 1912), che aveva ricorda di aver appreso la canzone da ragazza a Milano, dove lavorava come collaboratrice familiare:<sup>29</sup>

*Lenta va in giro la ronda guidata dal poco baglior dei fanali  
mentre la notte circonda nel furto e nel giuco le imprese fatali*

---

*come una vela sull'onda del mar  
nel bello d'un bacio si sente a frusciar  
sono il maggiore accidenti  
la pianti altrimenti ti sgnacco in prigion*

*gira gira la ronda il segnal del rigido caporal  
fa zitto marciare il ploton pian piano con grande illusion  
ma tutto svanisce nel ven che stringe la terra e il ciel  
e la ronda lontana lontana si perde nell'ombra e va*

**NOTE:**

- <sup>1</sup> - Fiorano al Serio, 20 luglio 1984 e Casnigo, 2 agosto 1984.
- <sup>2</sup> - Casnigo, 26 aprile 1984.
- <sup>3</sup> - Una versione cantata di matrice popolare è incisa nel LP Camicia Rossa. Antologia della canzone giacobina e garibaldina, a cura di Cesare Bermanni, Dischi del Sole DS 1117/19, Edizioni Bella Ciao, Milano 1980. Devo queste informazioni a Marino Anesa che qui ringrazio.
- <sup>4</sup> - Casnigo, 2 marzo 1984 e 26 aprile 1984 e Fiorano al Serio, 20 luglio 1984. Per una versione completa del canto si veda Marino Anesa – Mario Rondi, **"Sotto il ponte passa l'acqua", Canzoni popolari raccolte nel Bergamasco**, n° IX, Provincia di Bergamo - Centro Documentazione Beni Culturali, Bergamo 1989, pagine 43 - 44 .
- <sup>5</sup> - Casnigo, 2 marzo 1984. Sulla "pastorella" , uno dei più interessanti e noti canti natalizi lombardi, si veda Roberto Leydi – Annabella Rossi, **Osservazioni sui canti religiosi non liturgici**, Edizioni del Gallo, Milano 1965.
- <sup>6</sup> - Cene 11 aprile 1985
- <sup>7</sup> - Locatello, 29 aprile 1989, documentazione raccolta da Valter Biella e Piergiorgio Mazzocchi
- <sup>8</sup> - 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, si veda Claudio Gotti, **L'inverno e la maschera** "Quaderni dell'Archivio della cultura di base" n° 15, Sistema Bibliotecario Urbano, Bergamo 1991, pp. 31 - 32
- <sup>9</sup> - Alzano Lombardo 2 febbraio 1983
- <sup>10</sup> - Valter Biella, **Campane e campanari nella provincia di Bergamo**, "Quaderni di ricerca n° 5" A.R.P.A., Bergamo 1986, p. 53 . Altre notizie sulla diffusione in area lombarda del rito della pastorale si possono trovare in: Aurelio Citelli – 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.
- <sup>11</sup> - Fiorano al Serio, 20 giugno 1984
- <sup>12</sup> - Il Maffeis aveva subito un intervento chirurgico alla gola.
- <sup>13</sup> - Fiorano al Serio, 20 giugno 1984.
- <sup>14</sup> - Oreste Trebbi, **Costumanze e tradizioni del popolo bolognese con pagine musicali di canti e danze**, Zanichelli, Bologna 1932, p. 235 .
- <sup>15</sup> - Nino Massaroli, **"Antiche danze romagnole"** in **Il Folklore italiano**, anno V, gennaio – giugno 1930, pp. 70-72 .
- <sup>16</sup> - Placida Staro, **Un repertorio di ballo saltato**, in **Musiche da ballo, balli da festa**, a cura di Stefano Cammelli, Edizioni Alfa, Bologna 1983, pp 126 - 127.
- <sup>17</sup> - 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.

- <sup>18</sup> - Una testimonianza sul Seri guaritore si può trovare anche in Marino Anesa, **"Vedevamo la fame, i morti e le stelle" Due donne parlano della loro cultura**, Il filo di Arianna, Bergamo 1988, pp. 22-24.
- <sup>19</sup> - Casnigo, 5 giugno 1984
- <sup>20</sup> - Occorre ricordare che alla famiglia Maffeis, baghetér da sei generazioni, è stato attribuito il soprannome Seri in quanto proveniente dalla Val Serina.
- <sup>21</sup> - Karl Viktor von Bonstetten, **Briefe über die italienischen Aemter – 1. Teil. Briefe aus dem Jahre 1795**, Brummer, Kopenhagen 1800. Ristampa anastatica Edizioni S. Pietro, Ascona, Svizzera, 1982, pagine 28 - 29
- <sup>22</sup> - Oreste Trebbi, **Costumanze e tradizioni del popolo bolognese con pagine musicali di canti e danze**, Zanichelli, Bologna 1932, p. 239
- <sup>23</sup> - Adolfo Zanotti, **Alcune danze popolari italiane**, in *"Ricreazione"*, rivista mensile, Roma, anno I n° 7 – 8, luglio – agosto 1949, p. 121
- <sup>24</sup> - Nino Massaroli, **Antiche danze Romagnole**, in *"Il Folklore italiano"* anno V, gennaio – giugno 1930, pagine 72 - 73 .
- <sup>25</sup> - Testimonianza di Giulio Castelli di Gandino, nato nel 1912 e della moglie Giovanna Bonazzi, nata nel 1923, pure di Gandino, registrata il 2 novembre 1989.
- <sup>26</sup> - 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.
- <sup>27</sup> - 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 бага.
- <sup>28</sup> - Casnigo 26 aprile 1984
- <sup>29</sup> - Testimonianza raccolta dal figlio Francesco Zani nel maggio 1999

### 1) 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)".<sup>1</sup>

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", 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.*<sup>2</sup>

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.

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

**Il Santo Natale**  
**Fantasia per Organo**  
**all'egregio Dilettante e caris. <sup>mo</sup> amico**  
**Il Signor**  
**Bernardino Bonandrini**  
**ofre l'affezionato**  
**Giuseppe Pezzoli**

Giuseppe Pezzoli (Lefte 1831-1908) era un organista originario di Lefte<sup>3</sup>. Il manoscritto originale risulta più completo in quanto contiene quattro variazioni in più della "Pastorale di Natale" che il Pratella pubblica nel 1941, che oltretutto si discosta per altre marginali differenze.

La pastorale regalata dal Pezzoli a Bernardino Bonandrini<sup>4</sup> 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. E' 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..."<sup>5</sup>*

Interessante questa annotazione del Bonandrini. Innanzitutto perchè cita *Nano Magrì*, al secolo Michele Imberti (1865-1929) di Casnigo, *baghetér*, coetaneo e amico del Bonandrini. 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 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 D. G. Bonandrini 28-12-1923"*

E' qui evidente come il Bonandrini ritenesse, sbagliando, che la pastorale fosse in origine una trascrizione eseguita dal padre di antiche melodie tradizionali, 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*.

*Io veggio J. veggio*  
*Maria Tanhauser*  
*Allegro*  
*Allegro molto*  
*Fantasia per Organo*  
*All' Egregio dilettante e carissimo amico*  
*St. Supizi*  
*Bernardino Bonandini*  
*Otto affezionato*  
*Giuseppe Ferrato*



Handwritten musical score for guitar and voice. The score is written on ten staves. The first two staves are for the voice, with the first staff labeled "Soprano" and the second "Allegretto". The remaining eight staves are for guitar. The music is in 4/4 time and features a mix of melodic lines and rhythmic patterns. There are several annotations in the score, including "Allegretto", "g. alla tri. st.", and "Ti". The score is signed "BONARDINI & GIUSEPPE BONARDINI" and "BERGAMO".

Handwritten musical score on a page with seven systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as "F" and "Fissimo". The score concludes with a double bar line and several empty staves at the bottom of the page.



*Pastorale allegretto*

1 *legato sempre*

*Basso continuo*

7

11

15

19

23

34

Musical notation for measures 34-38. 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, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

39

Musical notation for measures 39-43. 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, and the bass staff accompaniment remains consistent.

44

Musical notation for measures 44-48. 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, and the bass staff accompaniment remains consistent.

49

Musical notation for measures 49-53. 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, and the bass staff accompaniment remains consistent.

54

Musical notation for measures 54-58. 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, and the bass staff accompaniment remains consistent.

59

Musical notation for measures 59-63. 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, and the bass staff accompaniment remains consistent.

---

64

Musical notation for measures 64-67. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

68

Musical notation for measures 68-70. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The treble staff contains a dense sixteenth-note pattern, while the bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

71

Musical notation for measures 71-73. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The treble staff features a continuous sixteenth-note run, and the bass staff maintains its eighth-note accompaniment.

74

Musical notation for measures 74-78. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The treble staff has a series of dotted half notes, while the bass staff continues with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

79

Musical notation for measures 79-82. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The treble staff begins with a melodic phrase and then has rests, while the bass staff continues with a rhythmic accompaniment. The system ends with a double bar line.

## 2) "La vera piva montanara - Pastorale per organo ad imitazione del baghetto" di Padre Davide da Piacenza

Padre Davide da Bergamo (o da Piacenza), al secolo Felice Moretti, nacque a Zanica nel 1791 e scomparve nel 1863<sup>6</sup>. Fu organista e compositore assai noto ed eseguito nel secolo scorso. Fu dapprima organista a Gandino dal 1 gennaio 1815 al 23 giugno 1818 per passare poi alla Basilica di Santa Maria di Campagna a Piacenza, dove restò quarantacinque anni. Qui compose diverse opere per organo, tra le quali "La vera piva montanara, pastorale per organo ad imitazione del baghetto"<sup>7</sup>. Essa sarebbe direttamente ispirata dalle melodie delle zampogne montanare

### LA VERA PIVA MONTANARA

PASTORALE PER ORGANO  
AD IMITAZIONE DEL BAGHETTO  
Composta dal  
PADRE DAVIDE DA PIACENZA

REGISTRI OCCORRENTI Flauto in 12<sup>a</sup>, Flauto in 8<sup>a</sup>, Trombe Soprani, Contrabassi e Facetti.

con un sol dito

Audante  
ad libitum

Flauto in 12<sup>a</sup> Solo  
Flauto in 8<sup>a</sup> con il Flauto in 12<sup>a</sup>  
tasto solo continuo  
tasto continuo  
Pedale continuo

---

**NOTE:**

- <sup>1</sup> - Francesco Balilla Pratella, **Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia**, Vol 1, IDEA, Udine 1941, pagina 54. La pastorale è stata ristampata in **Bergamo e il suo territorio**, a cura di Roberto Leydi, "*Mondo popolare in Lombardia*", n° 1, Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1977a pagina 533. Giuseppe Bonandrini, medico, nato a Casnigo nel 1867, trasferito a Piazzatorre in alta Val brembana dove aveva preso la condotta di medico per i paesi di Piazzatorre, Mezzoldo e Piazzolo, scomparso nel 1940.
- <sup>2</sup> - Dubbi peraltro già messi in dubbio da Roberto Leydi in LEYDI p. 100
- <sup>3</sup> - Le note biografiche su Giuseppe Pezzoli si possono trovare in : Marino Anesa, **Musica in piazza**, Sistema Bibliotecario Urbano, Bergamo 1988
- <sup>4</sup> - Bernardino Bonandrini, 1841 - 1896
- <sup>5</sup> - Giuseppe Bonandrini, **Sonetti in vernacolo**, Grafica e Arte Bergamo con il patrocinio del Ducato di Piazza Pontida, Bergamo 1982, pagina 65
- <sup>6</sup> - da: Sante Celli, **P. Davide da Bergamo ( 1791 – 1863)**, Associazione "Pietro Generali", Biella 1982 (opera del 1964), ed anche: *La Val Gandino*, periodico mensile, numero speciale, anno LXVII, n° 8, Gandino, agosto 1980
- <sup>7</sup> - Quest'opera si può trovare nella riedizione anastatica **Musica sacra per organo** (2 sinfonie), prefazione di P. Marenzi, Forni, Bologna, 1975

## BIBLIOGRAFIA

---

AAVV, **Per una politica dei beni culturali – Restauri 1961 / 1981**, Grafica Gutenberg, Gorle (BG) 1981

Anesa Marino, **Musica in piazza**, Sistema Bibliotecario Urbano, Bergamo 1988

Anesa Marino, **"Vedevamo la fame, i morti e le stelle" Due donne parlano della loro cultura**, Il filo di Arianna, Bergamo 1987

Anesa Marino – Rondi Mario, **"Sotto il ponte passa l'acqua", Canzoni popolari raccolte nel Bergamasco**, n° IX, Provincia di Bergamo - Centro Documentazione Beni Culturali, Bergamo 1989

Anesa Marino – Rondi Mario, **Filastrocche popolari bergamasche**, "Quaderni dell'archivio della cultura di base" n° 2/3, Sistema Bibliotecario Urbano, Bergamo, 1° edizione 1983, 2° edizione 1991

Angelini Sandro, **Santa Maria Maggiore in Bergamo**, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1968

Baccheschi Edi, **"Simone Peterzano"**, in AAVV, **I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento**, 4°, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1978

Bardin Luisa, **"Giacomo Bortone e Giacomo Busca"**, in AAVV, **I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento**, 1°, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1986

Baronchelli Maria Adelaide, **Faustino Bocchi ed Enrico Albrici - pittori di bambocciate**, Tipo-lito Fratelli Geroli, Brescia 1965

**Bergamo e il suo territorio**, a cura di Roberto Leydi, **"Mondo popolare in Lombardia"**, n° 1, Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1977

Biella Valter, **I suoni delle campane**, "Quaderni dell'Archivio della cultura di base", n° 13, Sistema Bibliotecario Urbano, Bergamo 1989

Biella Valter, **A sonarem la piva e balarem un po'**, Scuola di musica popolare ACP Valle Verzasca, Lavertezzo (Ticino - CH) 1992

Biella Valter, **Baghèt o piva delle Alpi**, "Quaderni di ricerca" n° 3, A.R:P:A., Bergamo 1984

Biella Valter, **Campane e campanari nella provincia di Bergamo**, "Quaderni di ricerca" n° 5, A.R.P.A., Bergamo 1986

Biella Valter, **Il baghèt un'antica tradizione bergamasca**, Villadiseriane, Bergamo 1988

Biella Valter, **Legno, corteccia e canna**, "Quaderni dell'archivio della cultura di base" n° 21, Sistema bibliotecario Urbano di Bergamo, 1993

Biella Valter, **Ricerca sulla piva nel bergamasco**, Preprint n° 4, Università degli studi di Bologna – Dipartimento di Musica e Spettacolo, Bologna 1985

---

Bonandrini Giuseppe, **Sonetti in vernacolo**, Grafica e Arte Bergamo con il patrocinio del Ducato di Piazza Pontida, Bergamo 1982

Bonardi Achille, **La Chiesa di San Bernardino in Lallio e i suoi affreschi**, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1978

Von Bonstetten Karl Viktor, **Briefe über die italienischen Aemter – 1. Teil. Briefe aus dem Jahre 1795**, Brummer, Kopenhagen 1800. Ristampa anastatica Edizioni S. Pietro, Ascona, Svizzera, 1982

Celli Sante, **P. Davide da Bergamo (1791 – 1863)**, Associazione "Pietro Generali", Biella 1982 (opera del 1964)

Citelli Aurelio – Grasso Giuliano, **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

Della Chiesa Bruno – Edi Baccheschi, **"I pittori di Santa Croce"**, in AAVV, **I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento, 2°**, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1976

Gaffurio (o Gaforio) Franchino, **"De harmonia musicorum instrumentorum"** Gottardo da Ponte, Milano 1518

**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). Il catalogo, ampliato e completato, è stato ristampato in: **"Culture Musicali"**, Semestrale della Società 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

Gotti Claudio, **L'inverno e la maschera**, "Quaderni dell'Archivio della cultura di base" n° 15, Sistema Bibliotecario Urbano, Bergamo 1991

Grasso Giuliano, **"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

Gregosi Mina, **"Giovan Battista Moroni"**, in AAVV, **I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento, 3°**, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1979

Grolli Bruno, **"Considerazioni sulla radiografia di due pive emiliane"**, in **La piva dal carner**, n. 17, Reggio Emilia, gennaio 1982

Grolli Bruno, **"La piva dal carner"**, in **Il Cantastorie – rivista di tradizioni popolari**, nuova serie n° 30 (50), gennaio –giugno 1980

Grolli Bruno, **"La Piva"**, in **Modal. La Revue des Musiques Traditionnelles**, n° 5,

---

1984

Guizzi Febo, "Note organologiche sul piffero della montagna pavese", in Pavia e il suo territorio, "Mondo Popolare in Lombardia" n° 14, a cura di Leydi Roberto –Pianta Bruno – Stella Angelo, Silvana Editoriale, Milano 1990

Guizzi Febo, "Primi appunti di ricerca sulla piva e sulla musa" in Materiali per il Laboratorio di musica popolare – Autunno musicale a Como , Como 1981

**La Val Gandino**, periodico mensile, numero speciale, anno LXVII, n° 8, Gandino, agosto 1980

Leydi Roberto – Rossi Annabella, Osservazioni sui canti religiosi non liturgici, Edizioni del Gallo, Milano 1965

Leydi Roberto, Le zampogne in Europa, Nani, Como 1979

Massaroli Nino, "Antiche danze romagnole" in **Il Folklore italiano**, anno V, gennaio – giugno 1930

Mazzini Franco –Mulazzani Germano, "I pittori colleoneschi", in **AAVV, I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento**, 1°, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1986

Mazzini Franco, "Pittori anonimi 1450 - 1575", in **AAVV, I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento**, 1°, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1986

Melchiori Giovan Battista, **Vocabolario bresciano – italiano compilato da Giovan Battista Melchiori**, Tipografia Franzoni, Brescia 1817

**Musica sacra per organo** (2 sinfonie), prefazione di P. Marenzi, Forni, Bologna, 1975

Noris Fernando –Ruggeri Ugo, " *Esiti e crisi della pittura post-salmeggese*", in **AAVV, I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento**, 2°, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1984

Pallucchini Rodolfo – Francesco Rossi, **Giovanni Cariani**, Monumenta Bergomensia LXIII, Bergamo 1983

Passamani Bruno, " *I Baschenis di Averara, dinastia di Cristoforo*", in **AAVV, I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento**, 1°, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1975

Pierogalli Carlo – Sandri Maria Grazia – Zanella Vanni, **Ville della Provincia di Bergamo**, Rusconi, Milano, 1983

Pratella Francesco Balilla, **Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia**, Vol 1, IDEA, Udine 1941

Rigon Lidia, **Casa Fantoni – dalla bottega d'arte al museo**, Editrice Cesare Ferrari, Clusone (BG) 1988

---

Don Rota Angelo, **La Madonna del Castello in Almenno San Salvatore**, Tipografia Breda e Carrara, Nembro (BG) senza data

Samarani Bonifacio, **Vocabolario cremasco-italiano compilato da Bonifacio Samarani**, Crema 1852

**Santuario della Madonna d'Erba in Casnigo (Bergamo)**, Istituto Grafico Lito-stampa, Gorle (BG), 1978

Staro Placida, *Un repertorio di ballo saltato*, in **Musiche da ballo, balli da festa**, a cura di Stefano Cammelli, Edizioni Alfa, Bologna 1983

Tiraboschi Antonio, **Vocabolario dei dialetti bergamaschi antichi e moderni**, Tipografia Editrice Fratelli Bolis, Bergamo 1873

Tirioni Pietro, "*Nicola Moietta*", in AAVV, **I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento, 1°**, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1975

Trebbi Oreste, **Costumanze e tradizioni del popolo bolognese con pagine musicali di canti e danze**, Zanichelli, Bologna 1932

Zampetti Pietro, "*Andrea Previtali*", in AAVV, **I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento, 1°**, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1975

Zanotti Adolfo, **Alcune danze popolari italiane**, in "*Ricreazione*", rivista mensile, Roma, anno I n° 7 – 8, luglio – agosto 1949

### **Discografia**

**Camicia Rossa. Antologia della canzone giacobina e garibaldina**, a cura di Cesare Bermani, Dischi del Sole DS 1117/19, Edizioni Bella Ciao, Milano 1980 (disco LP)

## *INDICE*

---

<i>INTRODUZIONE</i>	<i>5</i>
<i>LA PRESENZA DELLE CORNAMUSE NEL NORD ITALIA</i>	<i>6</i>
<i>LA CORNAMUSA IN PROVINCIA DI BERGAMO: LE ORIGINI</i>	<i>9</i>
<i>IL BAGHÈT E LA SUA PRESENZA NELLA PROVINCIA DI BERGAMO</i>	<i>13</i>
<i>LO STURMENTO DELLA MEDIA VAL SERIANA E DELLA VAL GANDINO</i>	<i>15</i>
<i>GLI STRUMENTI RITROVATI NELLA MEDIA VAL SERIANA E IN VAL GANDINO: TAVOLE</i>	<i>19</i>
<i>I SUONATORI</i>	<i>56</i>
<i>LE MUSICHE, I BALLI</i>	<i>58</i>
<i>LE PASTORALI D'AUTORE E LA TRADIZIONE</i>	<i>80</i>
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	<i>90</i>





Giacomo “Fagòt” Ruggeri (Casnigo 1905 – 1990), ultimo suonatore della Val Gandino di baghèt.

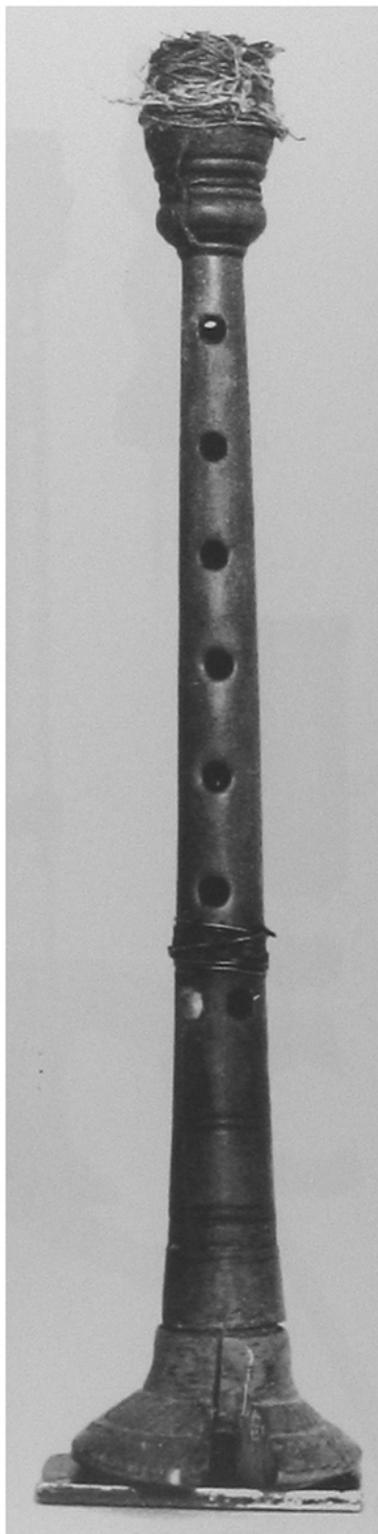
*(Nota: il sacco imbracciato dal Ruggeri non è funzionante, ma ricavato alla bell’e meglio da della plastica, tanto per ricostruirne la forma originale. Per mascherare la plastica è stato ricoperto con della stoffa che nella realtà della tradizione del baghèt non era mai usata, in quanto il sacco si presentava unicamente con la pelle a vista.)*



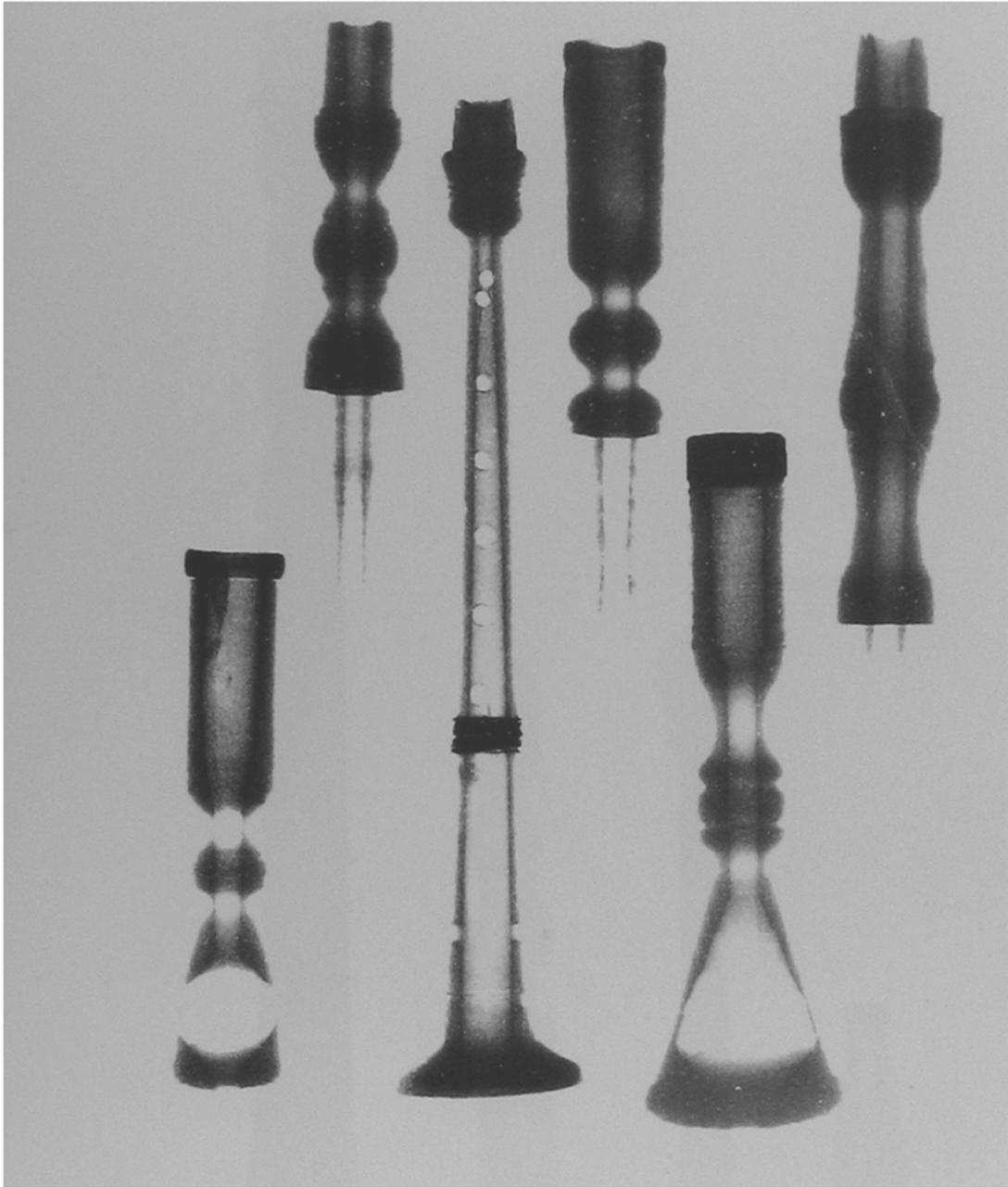
Strumento appartenuto alla famiglia Maffeis di Semonte ( Vertova) soprannominata  
"Seri".  
Tavole 1 - 5



“Diana “ del baghèt della famiglia Maffeis.  
Tavole 1 - 5



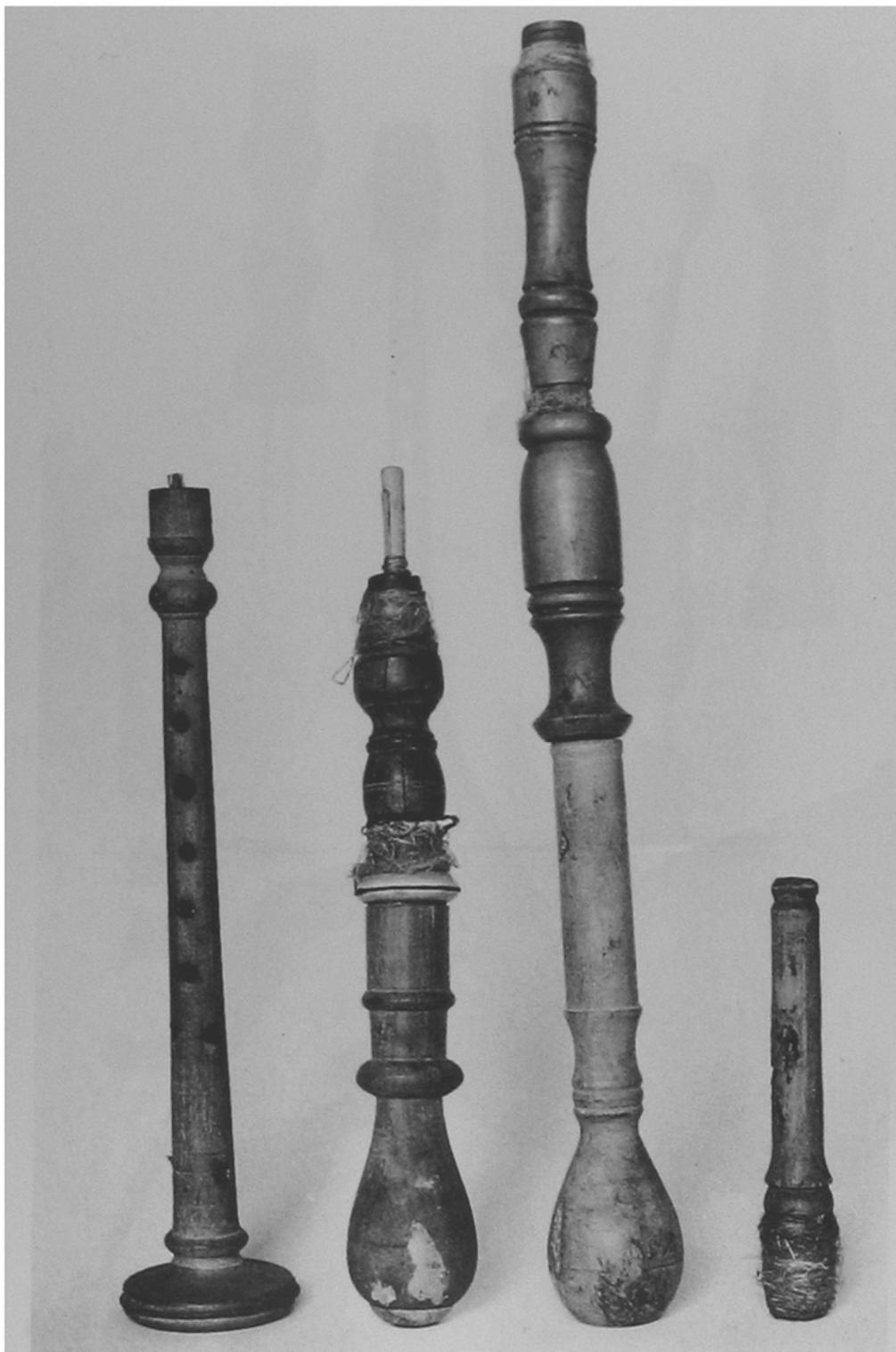
Radiografia del baghèt della famiglia Maffeis.  
Tavole 1 - 5



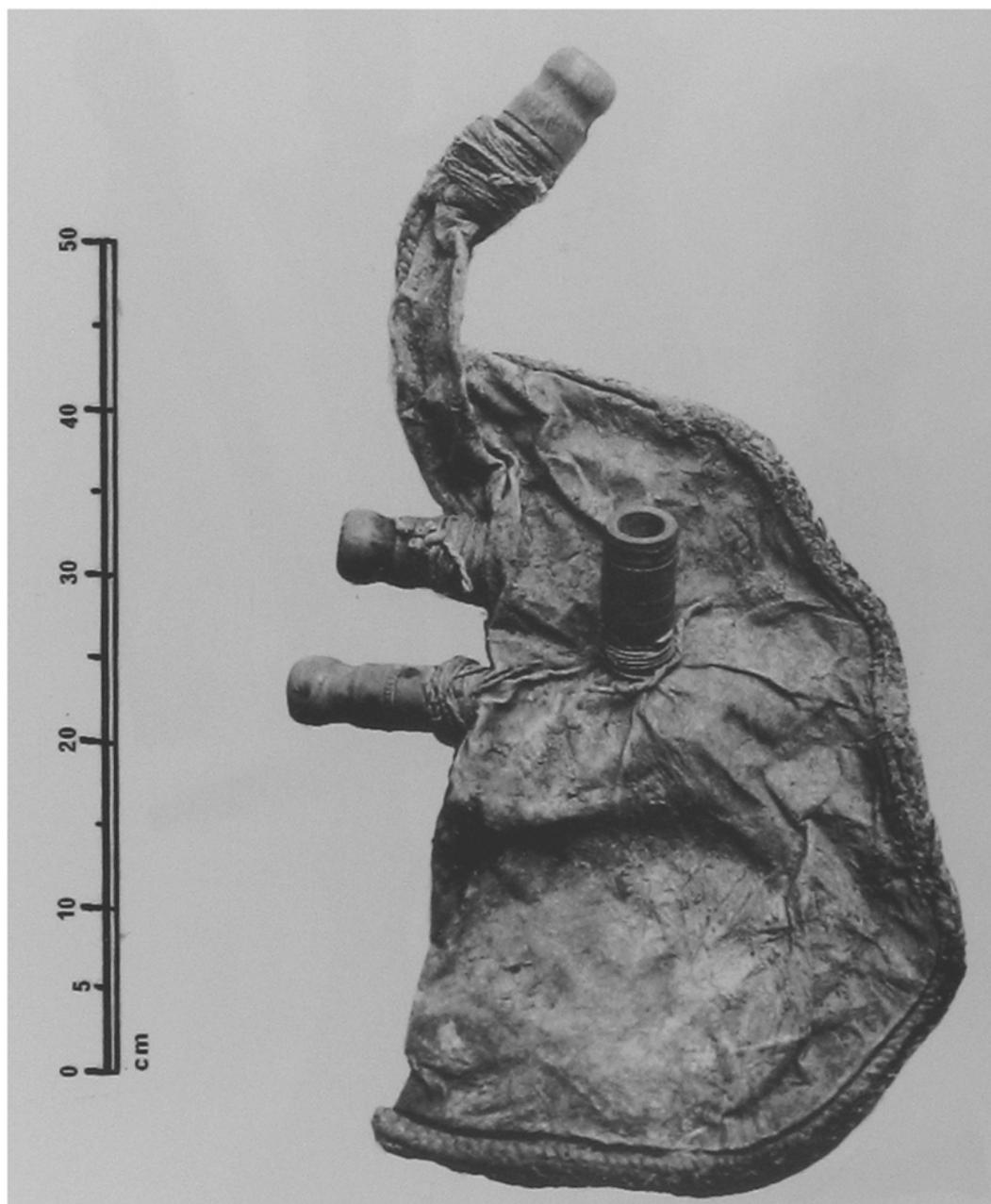
Strumento appartenuto a Quirino “Manòt” Picinali (Gandino, 1880 – 1962).  
Tavole 6 - 9



Particolare delle canne dello strumento di Quirino "Manòt" Picinali.  
Tavole 6 – 9



Particolare della *baga* del baghèt di Quirino Picinale. Tra tutti gli strumenti ritrovati questa è l'unico sacco che ha le giuste proporzioni e l'esatta cucitura. Quello descritto alle tavole 10 - 14 non era cucito ma unicamente imbastito.



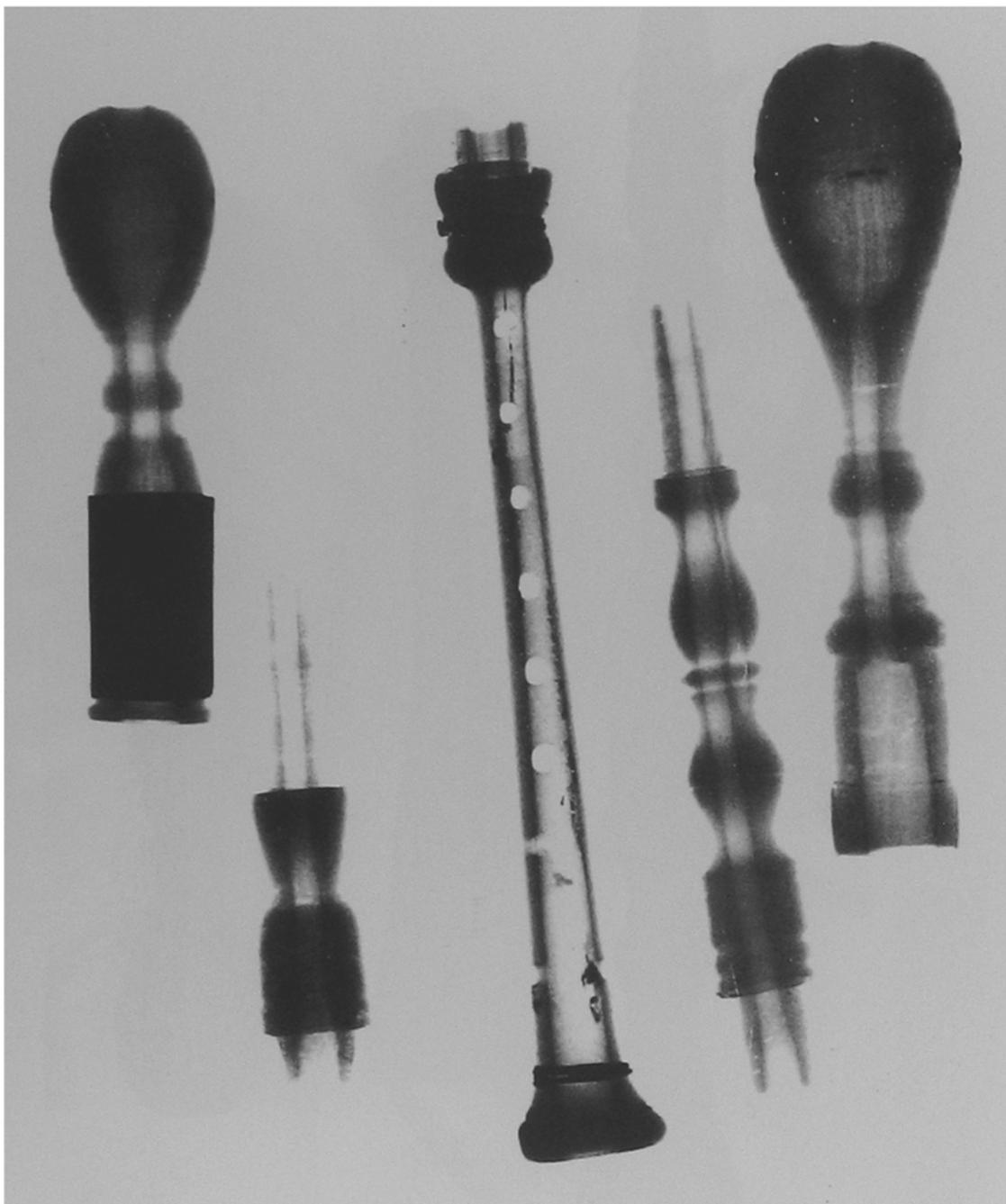
Baghèt suonato da Michele Imberti, detto "Nano Magri", di Casnigo, morto nel  
1929 all'età di 64 anni.  
Tavole 10 - 14



Particolare delle canne del baghèt di Michele Imberti.  
Tavole 10 – 14



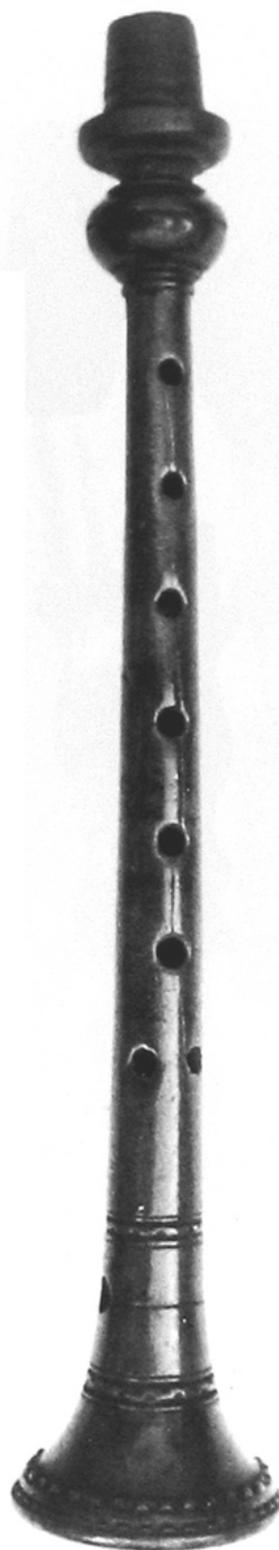
Radiografia del baghèt di Michele Imberti.  
Tavole 10 – 14



Strumento appartenuto a Luigi "Fiai" Zilioli, di Casnigo, scomparso nel 1923  
all'età di 67 anni.  
Tavole 15 - 18



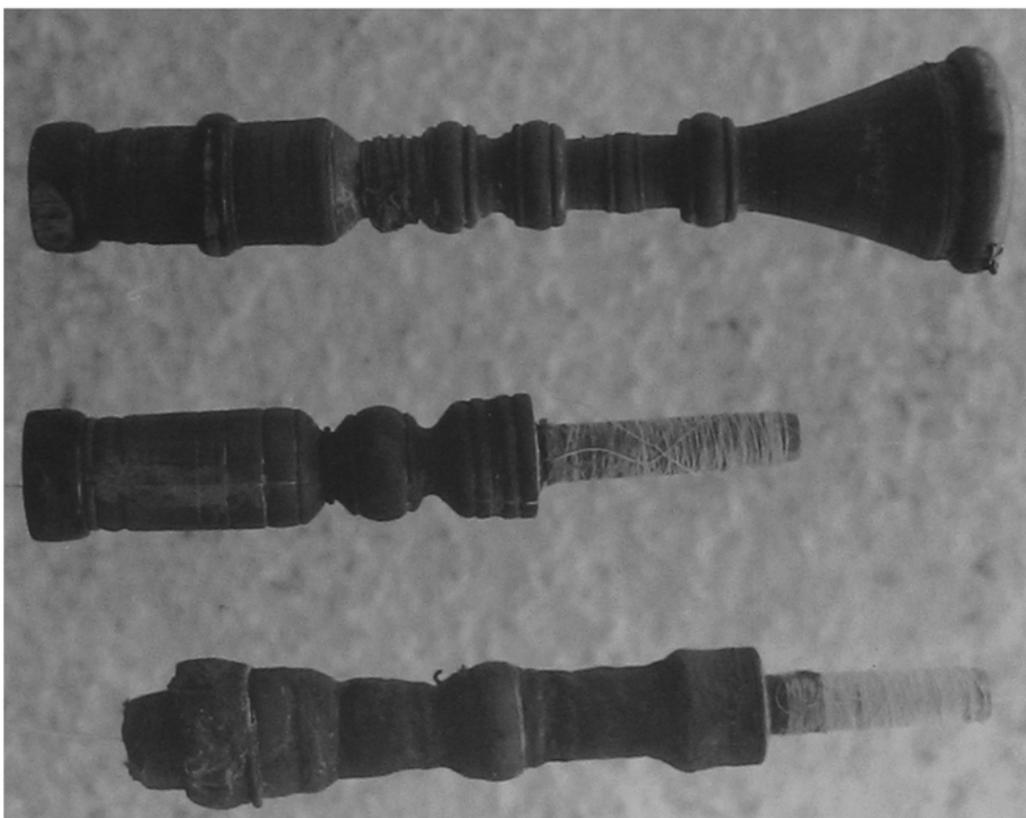
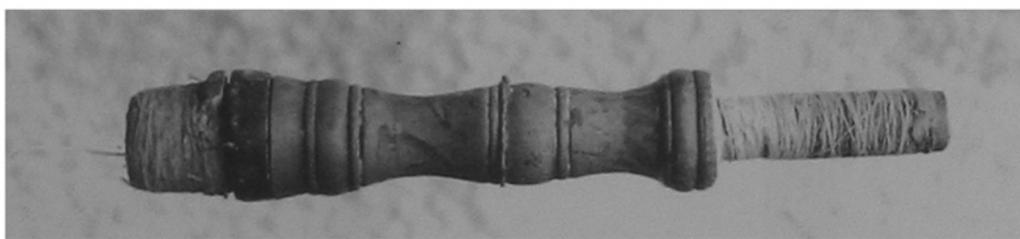
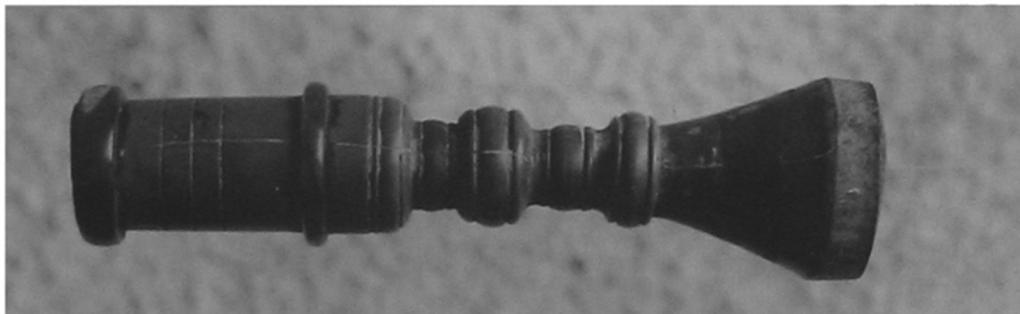
Particolare della diana del baghèt di Luigi Zilioli.  
Tavole 15 - 18



Strumento appartenuto ad Alessandro  
"Pesceri" Pezzera, di Semonte  
(Vertova.1905 - 1976). Particolare  
della canna del canto, la diana.  
Tavole 19 - 21



Strumento appartenuto ad Alessandro Pezzera. Particolare dei bordoni.  
Tavole 19 - 21



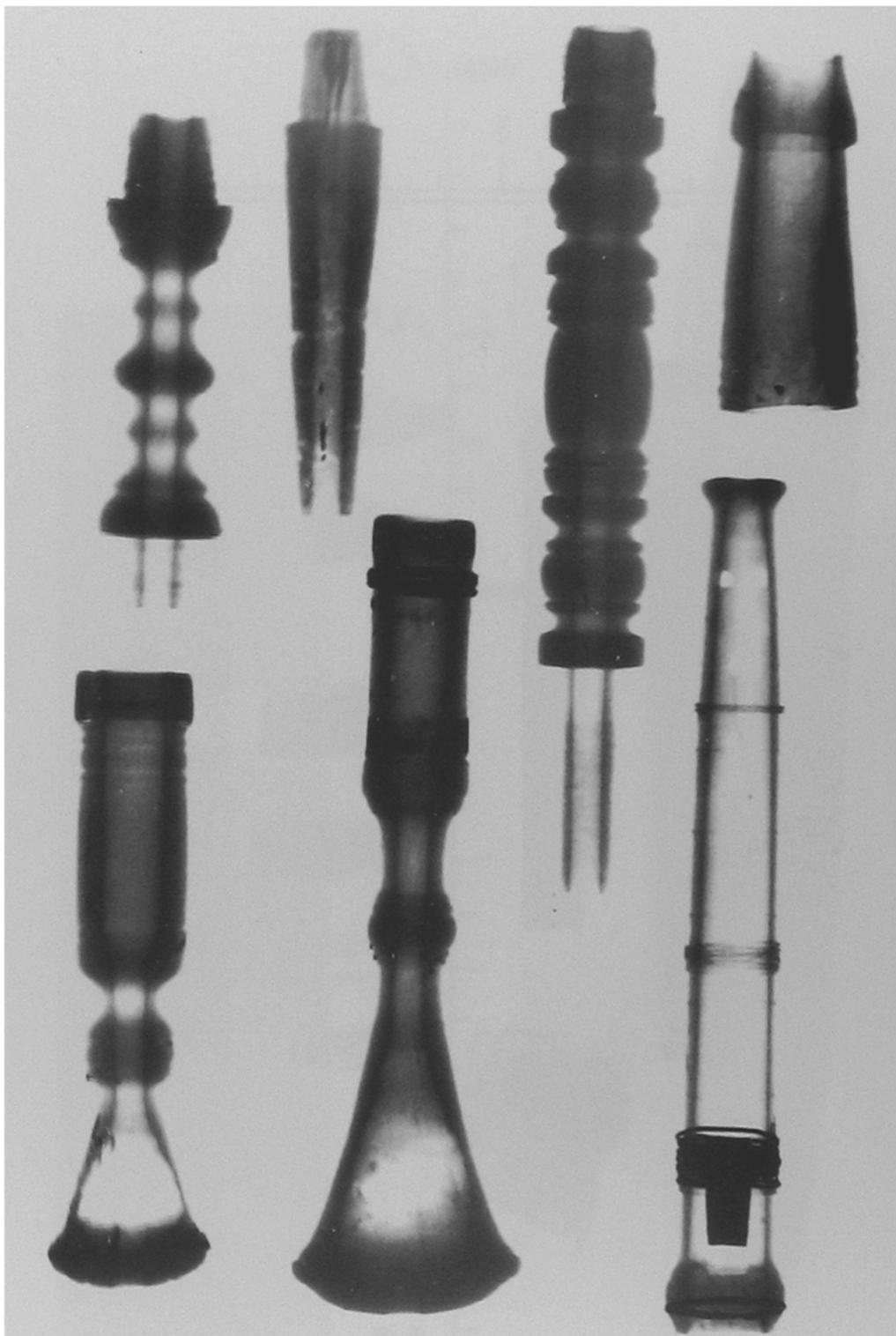
Diana del baghèt di Valentino "Parecia" Savoldelli, di Gandino (1859 - 1924), con il particolare degli intagli fatti a coltello dallo stesso Savoldelli.  
Tavola 22



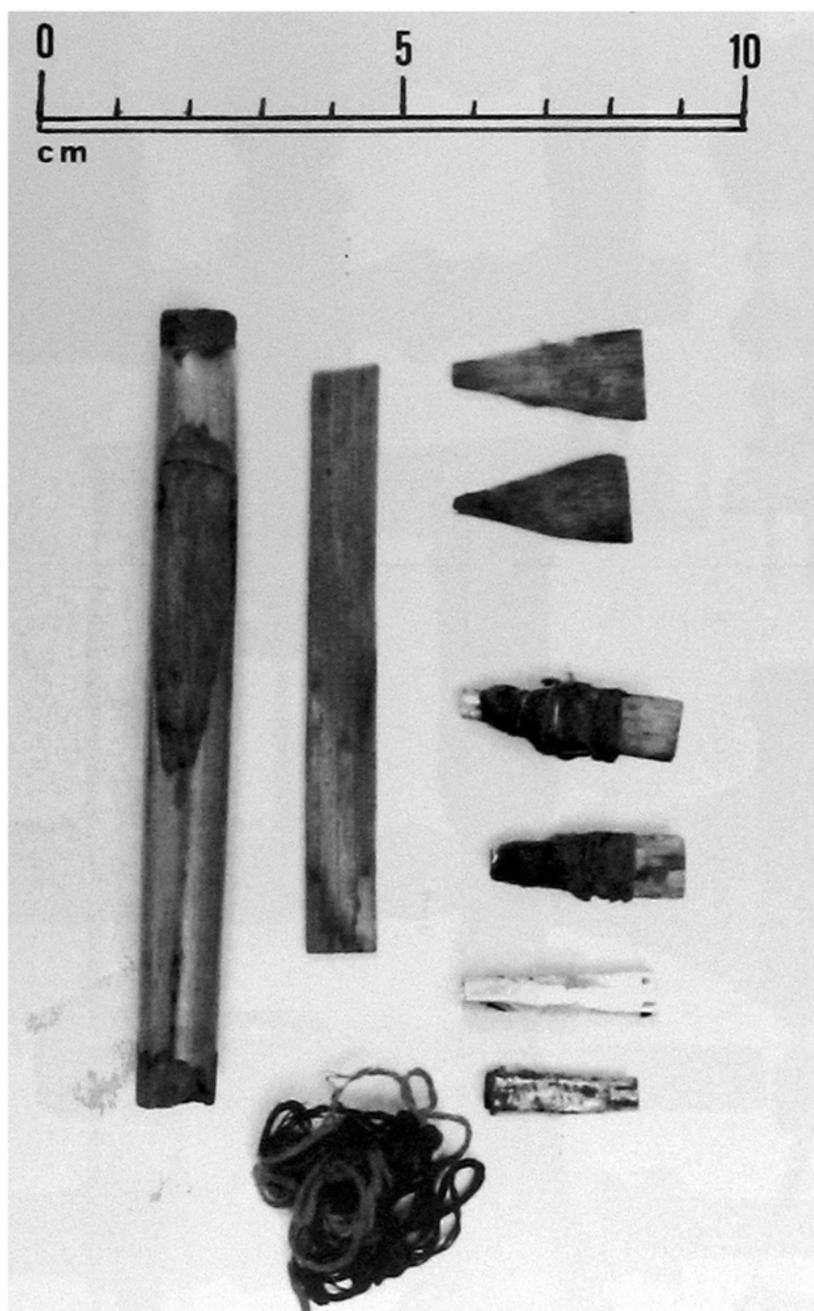
Segmenti di bordone e insufflatore che il Cattaneo detto "Rüina" (scomparso  
attorno al 1979), aveva dato a Giacomo Ruggeri.  
Tavole 23 - 24



Radiografia dei bordoni del Cattaneo (Tavole 23 – 24) e del flauto del Maffeis (Tavola 26)



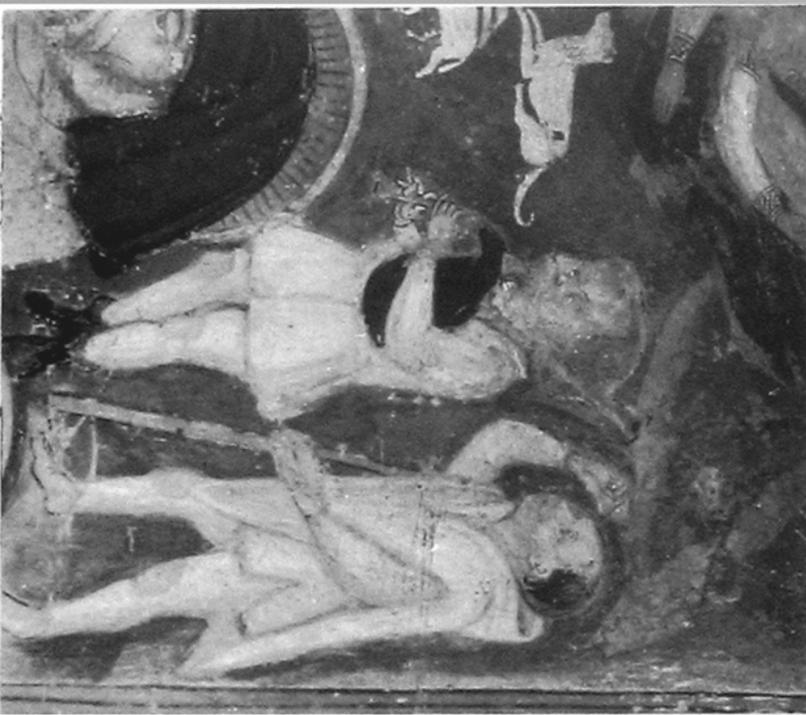
Ance semplici e doppie, costruite da Giacomo Ruggeri. In particolare la canna appiattita, i triangoli di canna, il tubetto di metallo, il filo di cotone, l'ancia doppia finita e l'ancia semplice del bordone.  
Tavola 25



Flauti utilizzati per studiare i brani di baghèt. A sinistra lo strumento del Maffeis, a destra quello di Giacomo Ruggeri, in terracotta.  
Tavola 26



“Natività” attribuita a Giacomo Busca, della seconda metà del XV secolo: Sotlo Collina, ex Oratorio dei Discipolini della Chiesa del Crocefisso (o di San Giorgio)



Chiesa di S. Agostino in Città Alta (Bergamo), particolari del soffitto. Anni 1475 – 1476, pittori anonimi.

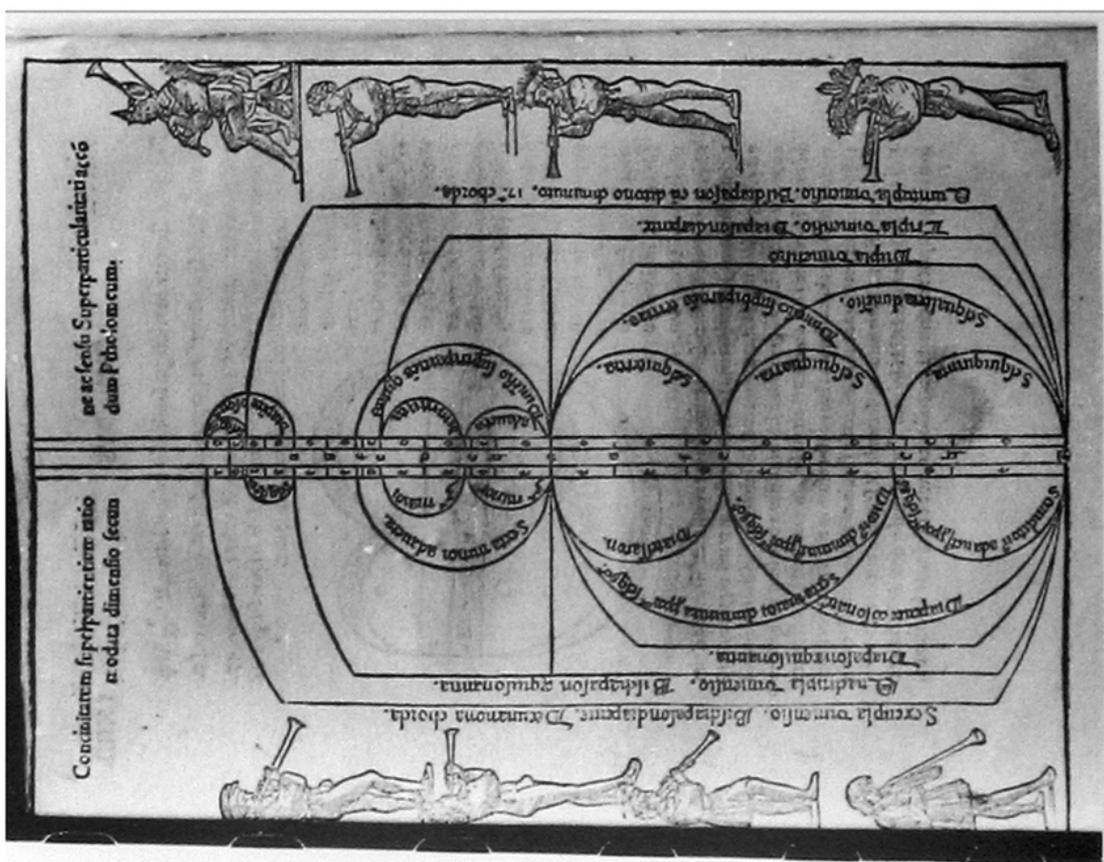


Malpaga, castello di Bartolomeo Colleoni, fregi della metà del XV secolo,  
pittori anonimi





Particolari dal libro "De harmonia musicorum instrumentorum" (Milano 1518), del bergamasco Franchino Gaffurio.



Pinzolo in Val Rendena, provincia di Trento: danza macabra dipinta dal bergamasco Simone II Baschenis, terminata nel 1539.



“Adorazione dei pastori” di Giovanni de’ Busi detto il Cariani, nato tra il 1485 e il 1490 a San Giovanni Bianco. La data del dipinto si colloca tra il 1520 e il 1524.



Affresco degli inizi del 1500 attribuito ad Antonio Boselli, pittore originario di San Giovanni Bianco



Chiesa dei Santi Fermo e Rustico a Caravaggio. Tempera di Nicola Moietta del 1529



Chiesa di San Bernardino a Lallio, affreschi del 1609 di autore ignoto





( a sinistra) - Simone Peterzano, nato nel 1540, di origine bergamasca. Affresco "Adorazione dei pastori", Certosa di Garegnano (Milano), particolare.

(sotto) - Francesco di Girolamo di Santa Croce, nato a Venezia nel 1516, figlio del bergamasca Girolamo, originario di Santa Croce. Particolare del dipinto "Madonna col Bambino in una nube angelica, con paesaggio".





(sopra) - Lattanzio Querena, olio del 1793 intitolato "Natività con pastori", santuario della Madonna d'Erba di Casnigo.

(a sinistra) - Stucchi di probabile inizio 1800, villa Brembati a Brembate sopra.

“Tacuinum sanitatis –sonare et balare” Anonimo di scuola lombardo veneta della seconda metà del XIV secolo



Testo a stampa della commedia : "Frottula nova tu nandare col bocalon. Con altri Sonetti alla Bergamascha, Et fa la danza zan piero." Brescia – Damiano e Giacomo Turlini, XVI secolo.

## Frottula nova tu nandare col bocalon Con altri Sonetti alla Bergamascha, Et fa la danza zan piero. Stampata nouamēta



**T**u nandare col bocalon  
sepegando col baston  
cercando el vin per li bastion  
e del pan qualche boccon

Tu nandare col bocalon  
Le pignetta e la caetta  
el vas da lo, con la saccha  
cercaai la manastretta  
e del vin col bocalet  
el dormire sera el tuo let  
in vn qualche sebraunon

Tu nandare col bocalon  
Bagatini cercaai  
in affanni e in aspre doglia  
sotto iportichi starai  
e tremando come foglia  
ei arcozdero la foglia  
che me setti nel canton

Tu nandare col bocalon  
E li maschi e li zibetti

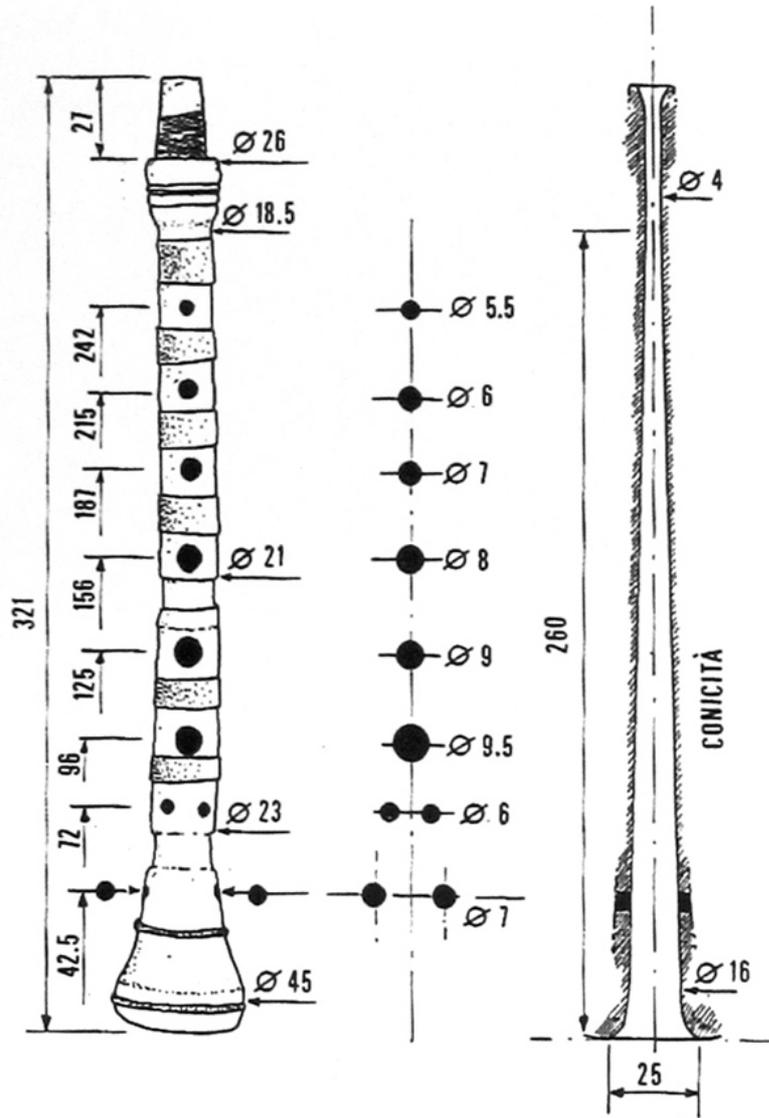
e perfumeghi e odezi  
e balotte e saunera:  
bei vin e col liquori  
che ysani e li sapori  
perderai ibon boccon

Tu nandare col bocalon  
Le cadene ch'ai al collo  
le qual porzi o bella dama  
presto le dara stracollo  
come al vèto vna vil ratte  
e chi piu ogi ti brama  
ti lassera poi non canton.

Tu nandare col bocalon  
Le inuistare che i quartate  
ei sera qualche stozolla  
che dinperno e binstade  
fia di te vn bon trastull  
non sera piu frutarallo  
che ti creda p vn grossoll.  
Tu nandare col bocalon



Canna del canto della piva ritrovata a Sonogno in Val Verzasca (Canton Ticino, Svizzera). Rilievo effettuato il 3 marzo 1990 in casa di Franco Patà da Valter Biella e Gabriele Giottonini.







*MERIDIANA*  
*Edizioni*