

Quaderni del Misma



Valter Biella

IL "BAGHÈT"

Un'antica tradizione bergamasca



Edizioni Villadiseriane

*passer invenit sibi
domum, et turtur nidum*



Quaderni del Mismo

Valter Biella

IL "BAGHÈT"

**Un'antica tradizione bergamasca
testi musiche e strumenti**

Publicazione realizzata con il patrocinio della



BIBLIOTECA COMUNALE DI CASNIGO

Edizioni Villadiseriane

Si ringraziano per le fotografie:

*Fototeca centro documentazione, Beni Culturali, Fondo Goglio-
Provincia di Bergamo;*

Assessorato alla Cultura, Comune di Bergamo;

La proprietà del Castello di Malpaga;

La parrocchia di Solto Collina;

La parrocchia di Caravaggio;

La parrocchia di Almenno San Salvatore;

La parrocchia di Casnigo (Santuario Madonna d'Erbia);

La direzione di Villa Serena, Brembate Sopra.

© Copyright Edizioni Villadiseriane

*Finito di stampare nel mese di dicembre 1988
da Artigrafiche Mariani & Monti srl
Ponteranica (BG)*

PREFAZIONE

Se i pastori sono ancora ben presenti nella realtà sociale ed economica bergamasca, altrettanto non si può dire dello strumento musicale — la zampogna — che la tradizione classica assegna da sempre ai nomadi conduttori di greggi. Assodato poi che dalle nostre parti il "baghèt" era appannaggio dei sedentari — agricoltori ed allevatori di bovini —, mezzo secolo è ormai trascorso da quando gli ultimi "baghetér" della Valgandino intessevano i loro dialoghi, con la "pia", da un versante all'altro della Valle; e più d'un secolo dai tempi in cui il "baghèt" animava le veglie invernali nelle stalle. Cinquant'anni... cent'anni: basta molto meno, in tempi come i nostri di esasperata accelerazione dei fenomeni e di radicali mutamenti, a cancellare del tutto le tracce del modo di pensare e di vivere delle generazioni che ci hanno preceduto; ed è perciò doppiamente meritevole l'opera di chi oppone la sua curiosità culturale all'inesorabile incalzare delle trasformazioni.

Valter Biella ha letteralmente setacciato le nostre valli riuscendo a raccogliere testimonianze, dirette e non, sulla zampogna bergamasca, fino a ricostruirla con pezzi autentici ed a scoprirne tutti i segreti: una ricerca di anni, paziente ed accurata, condotta con l'entusiasmo, ma anche con la perseveranza e la metodicità del ricercatore di razza. La sua lunga indagine — di cui saluto con gioia la pubblicazione — ha certamente conosciuto stanchezze e scoraggiamenti, ma anche la fatica esaltante di chi cerca di ritrovare un mondo perduto attraverso i rari sprazzi di luce che sono i ricordi e le parole della gente vera. L'intervista è infatti un momento quasi magico, vissuto, se così si può dire, in due spazi ben definiti: quello contingente in cui il ricercatore interroga ed ascolta (la casa, la cascina, la baita), e quello creato dalle parole dell'informatore che danno vita ad un mondo "altro", diverso, eppure altrettanto reale proprio in forza dell'autenticità della testimonianza che via via ne delinea i contorni...

Ma la fatica più dura viene dopo: quando, esaurita l'emozione che ha segnato il tempo della scoperta e dell'illuminazione, bisogna ricostruire la ricerca per i lettori: la fatica di analizzare e di riorganizzare il materiale raccolto, ben sapendo che l'accesso del pubblico all'argomento sarà condizionato dalla capacità di rendere anche l'atmosfera dell'indagine, i sentimenti di meraviglia, di partecipazione, di coinvolgimento personale...

Ebbene, Valter Biella è riuscito nella non facile impresa e ci ha restituito, vivi ed umanissimi, i frammenti di una realtà che, qualora non documentata, stenteremmo quasi a riconoscere come "nostra", tanto ci appare lontana dagli attuali schemi di vita. La pratica del "baghèt" venne infatti abbandonata quando l'avanzare dell'economia industriale nelle nostre Valli fece perdere alla stalla la sua fisionomia di luogo di ritrovo e di socializzazione, quando, lasciata la stalla e la cascina, qualcuno provò a suonare la "pia" nelle piazze e nelle osterie, rendendosi però conto ben presto che la sua musica era ormai estranea al mondo nuovo che stava nascendo.

Di questa realtà Valter Biella ha saputo darci un'immagine sintetica e rigorosa evitando il rischio dell'oleografia e del folklorismo enfatico che troppo spesso inquinano le pubblicazioni di cultura popolare, il che non significa comunque schematismo arido ed approccio asettico alla materia trattata: lo dimostrano, tra l'altro, i giovani che l'autore ha raccolto intorno a sé in questi ultimi anni, all'insegna della "passione" e del rinnovato interesse per il "baghèt": un gruppo che, fedele alle indicazioni degli anziani, ha intrapreso la pratica di questo strumento millenario evocante vastità di orizzonti, solitudini antiche e profondità di silenzi, restituendo verità e significato alla tradizione natalizia della "pastorèla" nei nostri paesi.

Anche di questo è doveroso rendere merito a Valter Biella, e lo faccio con gratitudine, anche a nome dei tanti lettori sconosciuti che apprezzeranno questo lavoro e che non hanno — come me — la fortuna di annoverare l'Autore tra gli amici più preziosi.

Anna Carissoni

I.

PRESENZA DELLA ZAMPOGNA NEL MONDO OCCIDENTALE





Giacomo Busca, seconda metà del XV secolo, Solto Collina (particolare).

1° IL BAGHÈT: ZAMPOGNA BERGAMASCA

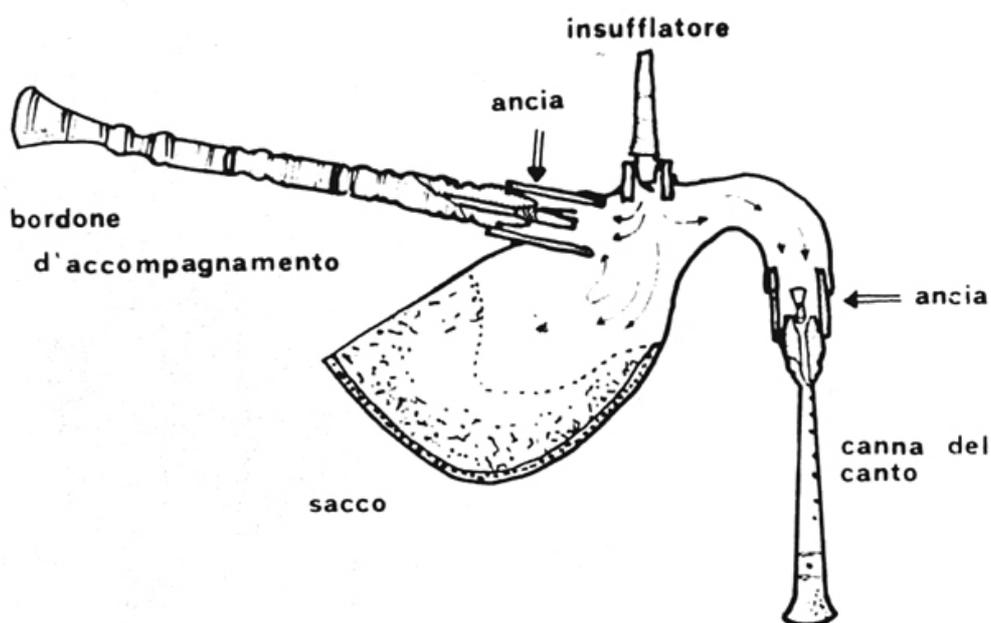
Più di cento anni fa Antonio Tiraboschi, nel suo *"Vocabolario dei dialetti bergamaschi antichi e moderni"* così tratteggiava il *"baghèt"* la piva bergamasca: «*Baghèt, Pia e Gnora* - Piva o Cornamusa. Sorta di strumento pastorale, composto di un otro (*Baga*), e di quattro Cannelle (*Bochi, Pia o Diana, 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»⁽¹⁾.

Dava così giusto risalto ad uno strumento con caratteristiche e denominazione tipicamente locali, da secoli presente nel mondo tradizionale bergamasco e, ai tempi del Tiraboschi, ancora in uso nella nostra provincia.

Il *"baghèt"*, pur con le sue peculiarità, appartiene ad un più ampio gruppo di strumenti presenti ancora oggi in buona parte dell'Europa, di norma chiamati zampogne o cornamuse.

Tipologicamente le zampogne (cornamuse) sono considerate strumenti ad ancia e a riserva d'aria, appartenenti alla famiglia degli *"aerofoni"*. A grandi linee il loro

funzionamento si può così riassumere: un sacco, che viene a costituire la riserva d'aria, è riempito dal suonatore e schiacciato con regolarità e continuità tra le braccia e il corpo. L'aria fuoriesce così da alcune canne collegate al sacco. In testa ad ogni canna è infilata la apposita ancia che, messa in vibrazione dalla pressione e dal passaggio dell'aria stessa, genera il suono. Caratteristica delle zampogne, grazie alla riserva d'aria, è di avere un suono continuo, senza interruzione.



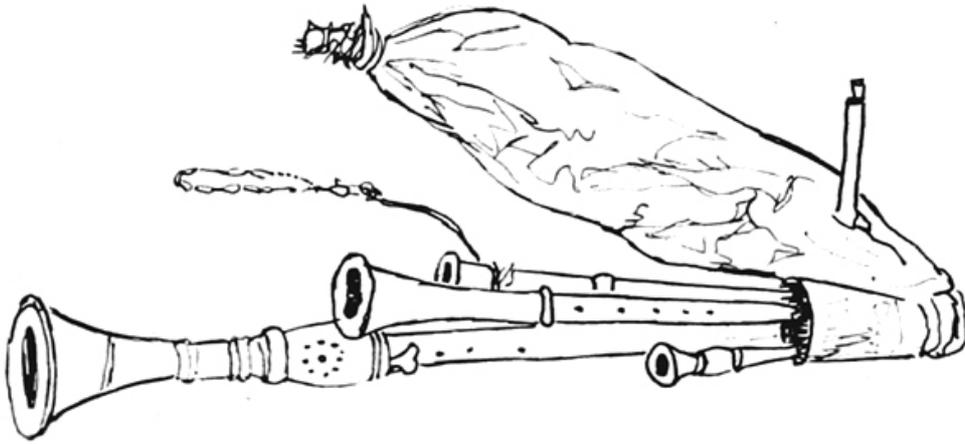
I termini zampogna, cornamusa sono però due riferimenti generici, usati per indicare una miriade di strumenti, che hanno in comune identiche leggi fisiche che ne regolano il funzionamento, ma che localmente hanno acquisito ognuno, nel corso dei secoli, caratteristiche proprie ben precise sia come morfologia, sia come modo di suonare, sia come uso-funzione.

A seconda delle località e dei modelli vi sono zampogne che hanno il sacco ricavato da pelli di capra, di pecora o di altri animali, oppure di gomma. Vi sono strumenti che montano solo una o due canne che producono la melodia, e altri che hanno anche dei bordoni d'accompagnamento.

Lo strumento può essere ad impianto separato, quando i bordoni e il canto sono collegati al sacco ognuno con un proprio indipendente raccordo (come la cornamusa scozzese), oppure fuoruscire tutte da un unico blocco (ne sono un esempio gli strumenti dell'Italia meridionale).



Cornamusa scozzese (Highland Bagpipe).



Zampogna dell'Italia meridionale.

Le ance usate possono essere "*semplici*" o "*doppie*". "*Semplici*" quando la linguetta che vibra è una sola (tipo l'ancia del clarino o del sax), "*doppie*" quando le linguette, di forma triangolare, unite tra di loro, sono due (tipo il fagotto o l'oboe).

Le origini di tali strumenti, sono antichissime. Nella musica greca, etrusca e romana era presente l'"*aulos*" (conosciuto in latino come "*tibia*"), un aerofono con due canne, ad ancia doppia, suonato con la tecnica del "fiato continuo" (detta anche "*respirazione circolare*"), un particolare e difficile esercizio che permette al suonatore di non interrompere l'emissione sonora per prendere fiato, usando l'aria contenuta nelle gote, che in questo caso fungono da sacca di riserva, nel momento in cui si deve inspirare dal naso⁽²⁾.

Moltissime e precise sono le attestazioni iconografiche di suonatori di "*aulos*" e numerosi i reperti archeologici.

2° DIFFUSIONE DELLA ZAMPOGNA IN TUTTA EUROPA

Nella antica Roma l'"aulos" conobbe una notevole diffusione, tanto da essere impiegato per le rappresentazioni teatrali, i riti funebri e i giochi circensi.

Da strumenti come l'"aulos" in aree differenti e in epoche diverse, sono poi derivate le zampogne, mediante



Suonatore di doppio aulo, tomba del Leopardo a Tarquinia, V secolo a.C.

la applicazione di una sacca ad aerofoni già esistenti, per superare la difficile tecnica del fiato continuo.

Nella Roma imperiale era presente, anche se in maniera marginale, uno strumento ad ancia munito di sacco come riserva d'aria.

Lo stesso Nerone era un suonatore di zampogna, secondo quanto riferisce lo storico Svetonio: «*Verso la fine della sua vita egli aveva pubblicamente promesso che se avesse potuto conservare l'Impero, nei giochi per celebrare la sua vittoria si sarebbe esibito in una esecuzione sull'organo idraulico, con la choraula e l'utricularium*»; con quest'ultimo termine si indica un otre in cuoio, in sostanza una zampogna. Un altro storico, coevo di Svetonio, Dione Crisostomo, sempre di Nerone afferma: «*Sapeva come suonare la canna e come comprimere col braccio*». La prima attestazione di zampogne medioevali risale al IX secolo. Fino al 1300 si ritiene che queste fossero prive del bordone d'accompagnamento, anche se questo dato non è generalizzabile.

Le zampogne medioevali dell'Europa continentale erano generalmente costituite da una canna per il canto e un bordone basso. Gli strumenti con due bordoni sono probabilmente apparsi dopo quelli con un bordone. Sono invece post-medioevali quelli con tre.

Un diffuso stereotipo vuole le zampogne relegate unicamente al mondo pastorale ed alla novena di Natale. In realtà, pur non perdendo il loro carattere di strumenti popolari che li vuole da sempre presenti nel carnevale, nell'accompagnamento del ballo e del canto (e non riduttivamente solo nel Natale) la loro presenza nella cultura occidentale è delle più varie.

Nel XV secolo le zampogne erano adoperate al servizio delle corti e delle libere città. Il musicista raffigurato nelle fonti iconografiche è spesso un giullare. Nel '600



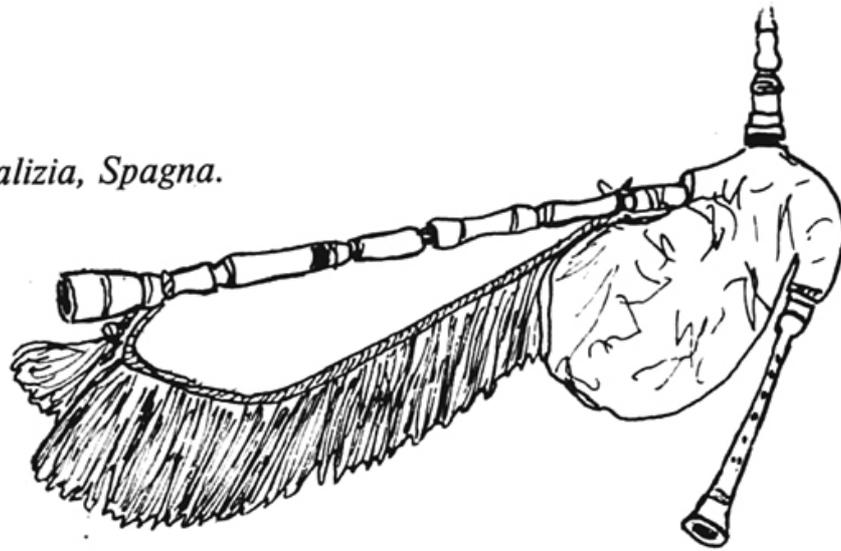
Pieter Bruegel il vecchio, nato nel 1522 nel Brabante. "Il banchetto nuziale" c. 1567, Vienna.

una piccola e raffinata cornamusa, la *"musette"*, alimentata tramite un soffietto, era in auge alla corte francese.

In Irlanda e in Scozia erano usate anche come strumenti militari. In Scozia il suonatore di *"Highland Bagpipe"* (tale è il nome della cornamusa scozzese) nell'ordinamento gerarchico e militare si poneva immediatamente dopo il capo-clan.

In Irlanda strumenti come la *"Union Pipe"* dal XVIII secolo in poi trovano amatori, i *"gentlemen pipers"*, nei ceti sociali abbienti. Con regolarità, ancora oggi, si tengono

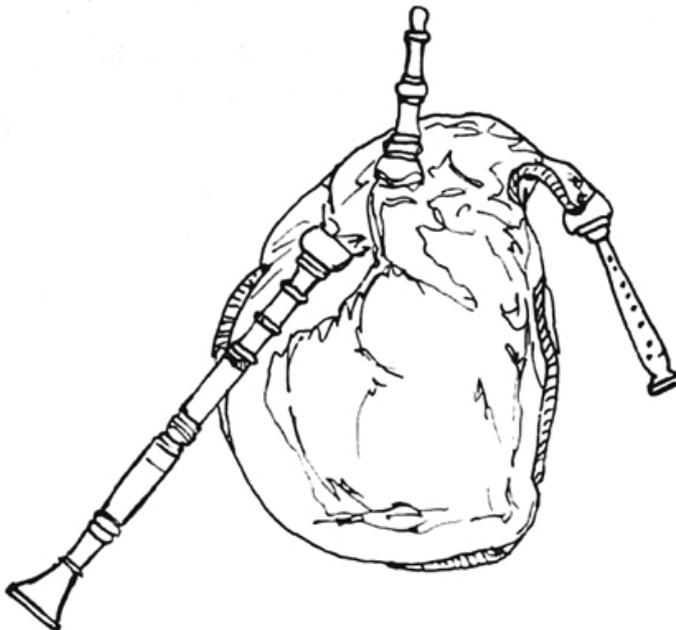
"Gaita", Galizia, Spagna.



corsi musicali, rivolti anche ai bambini, per insegnare questo difficile e complicato strumento.

La *"gaita"* cornamusa diffusa nel nord della penisola iberica, tra Spagna e Portogallo, è suonata per accompagnare il ballo, assieme a cassa, tamburo e talvolta tamburello (e triangolo, in Portogallo).

In taluni paesi la zampogna è diventata un simbolo di identità nazionale, come nel caso del *"biniau"* della Bretagna, un piccolo strumento suonato in coppia con la *"bombarde"* (un oboe popolare) per accompagnare il ballo, le processioni, le marce e il canto.



"Biniau", Bretagna.

3° *LA PIVA NELLA BERGAMASCA, LE FONTI ICONOGRAFICHE*

Riguardo alla provincia di Bergamo diverse sono le attestazioni iconografiche e gli autori locali che hanno più volte ritratto una cornamusa, documentandone sia la struttura che il contesto sociale in cui questa veniva suonata.

Una testimonianza la troviamo in S. Maria Maggiore in Città Alta, nell' "*Albero di Bonaventura*", un affresco del 1347, di probabile scuola lombarda. L'interpretazione della fonte è però dubbia. Nel particolare che ritrae la Natività sono rappresentate due figure in adorazione. Una di queste, disegnata di spalle, sotto il braccio sinistro porta un involucro, che potrebbe essere un sacco di cornamusa, mentre le guance dello stesso sono gonfie, come se fosse ritratto nell'atto di soffiare. Non si vedono però particolari di canne né tanto meno bordoni appoggiati sulla spalla. Non si può quindi definire con certezza che la persona raffigurata stia suonando una cornamusa (che, se così fosse, risulterebbe priva di bordone)⁽³⁾.

Una piva si può vedere nel castello del Colleoni di Malpaga, in un fregio al piano terreno; la cornamusa è raffigurata assieme ad altri strumenti come il salterio, la ghironda, la bombarda, normalmente suonati nelle corti; questa è ad una canna per il canto ed un bordone sulla spalla destra. Doveva essere uno strumento di una certa



Castello del Colleoni, Malpaga. Metà secolo XV. Pittori anonimi.

raffinatezza, vista la cura usata nel ricoprire il sacco con una stoffa disegnata a quadretti. La datazione dei dipinti si colloca presumibilmente alla metà del XV secolo; i pittori sono anonimi⁽⁴⁾.

Della seconda metà del XV secolo è anche l'affresco della "Natività", attribuito a Giacomo Busca, dipinto nell'ex Oratorio dei Disciplini della Chiesa del Crocefisso (o di S. Giorgio) a Solto Collina; la zampogna ha una can-

na per il canto ed un bordone sulla spalla sinistra. La scena rappresentata è quella classica della Natività⁽⁵⁾.

Altre due raffigurazioni si trovano nella decorazione del soffitto della chiesa di S. Agostino in Bergamo Alta. I pittori sono anonimi. Sul soffitto sono state individuate



Giacomo Busca, seconda metà XV secolo, Solto Collina.

nove iscrizioni cronologicamente collocate tra il 1475 e il 1476. In entrambe le rappresentazioni la zampogna è ad una canna per il canto e un bordone; da notare che uno strumento è suonato da un angelo, l'altro da un popolano, forse un giullare⁽⁶⁾.

Si passa poi a Piario, nella chiesa parrocchiale di S. Antonio Abate, dove troviamo una "Natività", tela a tempera attribuita a Giacomo Borlone, pittore bergamasco



Bergamo Alta, Chiesa di S. Agostino, affreschi datati tra il 1475 e il 1476.

morto nel 1487 (lo strumento è però parzialmente identificabile, per la poca chiarezza della tela)⁽⁷⁾.

Una raffigurazione è ad Almenno S. Salvatore, nel santuario della Madonna del Castello, nella volta della cappella centrale, in un affresco degli inizi del 1500 attribuito ad Antonio Boselli di S. Giovanni Bianco, dove, accanto al suonatore di cornamusa, ne troviamo uno di bombardarda⁽⁸⁾.

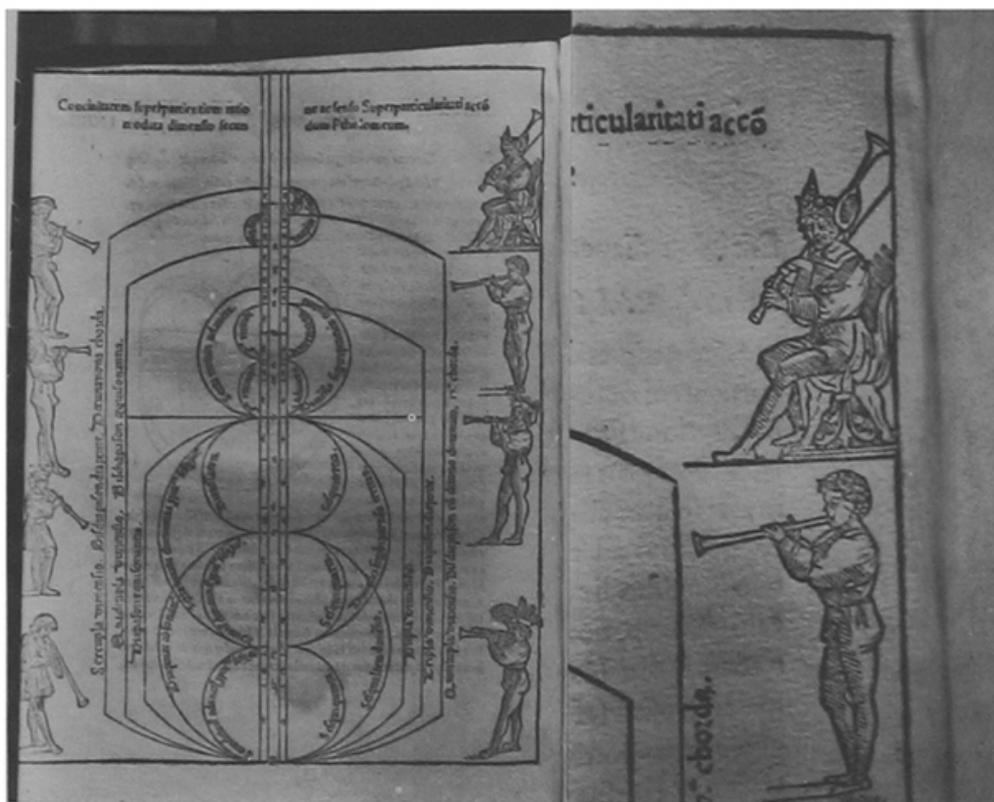
La scena rappresentata, "S. Giacomo allontanato dal tempio", si discosta alquanto dalla più comune "Natività" con pastori-musicisti in adorazione. La piva raffigurata ha il sacco ricoperto di stoffa a strisce bianche e rosse ed è, apparentemente, priva del bordone.



Antonio Boselli di San Giovanni Bianco, Almenno S. Salvatore, inizio 1500. (Il particolare dell'affresco riguardante il suonatore è riportato anche nel capitolo sulla Valle Imagna).

A Venezia, nella Galleria dell'Accademia, abbiamo *"Il presepe e l'annuncio ai pastori"*, un olio su tela attribuito ad Andrea Previtali. Pittore di origine bergamasca, nato tra il 1470 e il 1480, probabilmente a Brembate Sopra, si era trasferito a Venezia nel 1500 per rimanervi fino al 1511. La figura del pastore tiene in mano una piva con un bordone appoggiato sulla spalla sinistra e una canna per il canto⁽⁹⁾.

Franchino Gaffurio (o Gaforio), bergamasco, che dal 1483 al 1485 diresse e insegnò musica nella cappella di S. Maria, in una pagina del suo *"De harmonia musicorum instrumentorum"* (Gottardo da Ponte, Milano 1518) ritrae diversi suonatori di strumenti a fiato. Tra essi, stranamente agghindato, ve n'è uno con in mano una cornamusa ad



Franchino Gaffurio *"De harmonia musicorum instrumentorum"*, 1518.



Simone II Baschenis "Danza Macabra" di Pinzolo, datata 1539.

una canna per il canto e un bordone sulla spalla destra⁽¹⁰⁾.

Fuori provincia troviamo l'opera di Simone II Baschenis nato presumibilmente attorno al 1490, originario di Averara, figlio di Cristoforo II. Nel Trentino Simone II affrescò due *"Danze Macabre"*. Una a Carisolo (Trento, Val Rendena), nella chiesa di S. Stefano, datata 1519, e l'altra a Pinzolo (il paese vicino a Carisolo, sempre in Val Rendena), nella Chiesa di S. Vigilio, datata 1539. In entrambe le rappresentazioni il corteo è aperto dallo scheletro della morte che suona la cornamusa, accompagnato da altri due scheletri che a loro volta suonano una lunga bombard. In entrambi gli affreschi, quello di Carisolo deteriorato e con le figure appena identificabili, meglio conservato quello di Pinzolo, la cornamusa è ad una canna per il canto e un bordone superiore⁽¹¹⁾.

Scriva A. Morassi: *«Le Danze Macabre costituivano argomento quasi obbligato nelle chiese e nei cimiteri nordici. Meno frequenti in Italia, ebbero tuttavia esaltazione artistica magnifica nel Camposanto di Pisa; più modesta a Como; posteriormente distrutta a Clusone; a Napoli; paesana, in molte chiese di campagna, tra cui, notevole per vivacità narrativa, quella di Vermo. Ma certo non giunsero ad affermarsi nell'arte italiana se non isolatamente. Il Rinascimento coi suoi concetti di classicismo, con l'esaltazione della gioia del-*

la vita, abborrì da soggetti tanto rattristanti, e spazzò via e il ricordo della morte e le rappresentazioni delle sue funebri danze...»⁽¹²⁾.

Non si può fare a meno di notare la "coincidenza", forse non del tutto causale, con il "Bal del mort" appartenente alla tradizione contadina, (si veda il capitolo sulla Val Gandino), ballo-rito eseguito nelle stalle, d'inverno. Sia il "Bal del mort" che la "Danza Macabra" sono guidate, dirette, dal suonatore di cornamusa.

Giovanni de' Busi detto il Cariani, nato presumibilmente tra il 1485 e il 1490 a S. Giovanni Bianco, che operò sia a Bergamo che a Venezia, dipinse un olio su tela denominato "Adorazione dei pastori" in cui è raffigurato un suonatore di piva, con un solo bordone appoggiato sulla spalla sinistra. La critica colloca tale dipinto, di cui sono arrivati a noi solo tre frammenti depositati presso la Pinacoteca di Brera a Milano, tra il 1520 e il 1524, in pieno periodo bergamasco⁽¹³⁾.

La piva è ben raffigurata con dovizia di particolari, e corretto è il modo di impugnare lo strumento, tecnicamente "perfetto", segno di una constatazione diretta e approfondita.

Un altro strumento è presente nell'"Adorazione dei pastori", una tempera su tavola di Nicola Moietta, di Caravaggio. Il quadro, datato 1529, si trova nella chiesa dei Santi Fermo e Rustico a Caravaggio; lo strumento è ad una canna per il canto e un bordone sulla spalla sinistra⁽¹⁴⁾.

Non direttamente legato al mondo bergamasco è l'opera di Francesco di Girolamo da Santa Croce, nato a Venezia nel 1516 da Girolamo da Santa Croce. originario della Val Brembana. Molto interessante è però un suo dipinto, olio su tavola, denominato "Madonna col Bambino in una nube angelica, con paesaggio", esposto al Museo Civico di Padova. In esso si trova raffigurato un musicista di

piva, ad un bordone sulla spalla sinistra e una canna per il canto, con accanto un suonatore con in mano una lunga bombarda. I due musicisti accompagnano il ballo di alcuni popolani (un disegno riguardante questo particolare è riportato nel capitolo sulla Valle Imagna)⁽¹⁵⁾.



Giovanni de' Busi detto il Cariani, nato tra il 1485 e il 1490 a S. Giovanni Bianco.

Anche Giovan Battista Moroni, nato ad Albino tra il 1520 e il 1524, raffigurò tale strumento. In un suo quadro si intravede, tenuta in mano da un pastore, una piva. Il quadro è denominato "*Adorazione dei pastori*". Dello strumento si distingue il bordone sulla sinistra, il sacco e parte della canna del canto⁽¹⁶⁾.

Viene poi Simone Peterzano, nato verso il 1540, a cui vengono attribuite origini bergamasche. Il Peterzano, che operò soprattutto a Milano, affrescò una "*Adorazione dei pastori*", sulla parete sinistra del presbiterio della Certosa di Garegnano (Milano). Lo strumento raffigurato è ad una canna per il canto ed un bordone sulla spalla destra⁽¹⁷⁾.

Nell'archivio dei Fantoni di Rovetta, dal XV secolo *marangoni* o *magistri lignamis*, è conservato un disegno di una facciata di organo, della fine XVI inizio XVII secolo, proveniente dalla bottega di Adriano Fantoni. Tra le statue che adornano vi è raffigurato anche un angelo suonatore di piva⁽¹⁸⁾.

A Lallio, nella chiesetta dedicata a S. Bernardino, assieme ad altre raffigurazioni, sono affrescati diciotto riquadri sulla vita di Maria. Nella "*Nascita di Gesù*" è dipinto un uomo in adorazione con in grembo una zampogna, di cui si scorge la canna del canto. Questi affreschi sono del 1609, l'autore ignoto⁽¹⁹⁾.

Nel Santuario di Sombreno (frazione di Paladina) si trova un dipinto olio su tela, attribuito a Giuseppe Cesareo, nato nel 1630 in S. Caterina a Bergamo e morto nel 1698. La piva raffigurata è ad una canna per il canto e un bordone⁽²⁰⁾.

Enrico Albrici, pittore di "*bambocciate*", nato a Vilminore di Val di Scalve nel 1714 e morto a Bergamo il 20 luglio 1775, ha più volte ritratto suonatori di piva. In "*Kermess di nani*" ne compare uno accompagnato da altri strumenti (bombarda), un altro è raffigurato in "*Fiera in onore*



Nicola Moietta, chiesa dei S. Fermo e Rustico, Caravaggio 1529.

di un idolo", anche qui accompagnato da una bombarda. In questo secondo dipinto il suonatore di cornamusa manovra delle marionette tramite una corda legata alla gamba. Lo strumento raffigurato, sempre con una canna per il canto, ha però due bordoni appoggiati sulla medesima spalla, discostandosi così da tutte le altre fonti iconografiche⁽²¹⁾.

Passiamo poi alla *"Natività con pastori"*, un olio su tela di Lattanzio Querena, di Clusone. Il quadro, datato e firmato, è stato dipinto nel 1793 e si trova a Casnigo, al Santuario della Madonna d'Erba. Lo strumento ha il sacco intero, cioè senza cuciture. In questo dipinto la raffigurazione della canna del canto è precisa e dettagliata, ed è praticamente identica alla zampogna della Val Gandino, secondo quanto le ricerche hanno poi messo in luce⁽²²⁾.



Lattanzio Querena. Madonna d'Erba, dipinto datato 1793.

Non va dimenticato di sottolineare che il Santuario della Madonna d'Erba si trova nella Val Gandino, area dove più ricca era la tradizione e che il pittore (di Clusone) proveniva da un paese confinante con questo territorio.

Il Querena raffigura però uno strumento che monta un solo lungo bordone, sulla spalla destra (il quadro è datato 1793), mentre il Tiraboschi nel suo vocabolario (del 1873) descrive un "*baghèt*" con due bordoni, identico agli

strumenti ritrovati in Val Gandino, che portano un lungo bordone sulla spalla e uno più corto penzolo e appoggiato sull'avambraccio. Si potrebbe ipotizzare che nel lasso di tempo che divide queste due date il "*baghèt*" abbia potuto avere una evoluzione, passando da uno strumento con un bordone a uno con due bordoni.

Un'ultima documentazione la troviamo a Brembate Sopra nella villa Brembati, in un salone a piano terra dove, tra stucchi probabilmente di inizio '800, è raffigurata una cornamusa ad un bordone e una canna per il canto. Accanto alla piva è riprodotta anche una bombarda⁽²³⁾.

I gruppi che adornano la sala sono più d'uno. Ognuno di essi comprende diversi oggetti, associati per tematiche comuni: l'arte militare, la musica, la pittura, la caccia, la pesca, il mondo contadino e così via. La zampogna è inserita in quest'ultimo gruppo di stucchi. Da notare l'incongruenza del bordone che pare infilato nella testa del sacco, dove invece dovrebbe trovare posto la canna del canto.

Diverse sono le considerazioni che si possono trarre da questa serie di fonti. Innanzitutto si può affermare con certezza che un tipo di cornamusa, ad una canna per il canto e un bordone, fosse diffuso nella Bergamasca già dal 1400.

Strumento "*colto*", era presente alla corte del Colleoni e riportato nel libro di teoria musicale del Gaffurio. Lo si trova anche con il sacco ricoperto di stoffa quindi raffinato e ricercato nelle forme, nelle finiture (castello del Colleoni e Santuario della Madonna del Castello ad Almenno S. Salvatore).

La piva viene messa in relazione con il ballo, il divertimento, la festa, come nel lavoro di Francesco di Girolamo da Santa Croce o nelle "*bambocciate*" dell'Albrici, oppure con il ballo-rito, come nella Danza Macabra di Simone II Baschenis.

In diverse opere accanto alla cornamusa troviamo una bombardarda: alla Madonna del Castello, nell'olio di Francesco di Girolamo da S. Croce, nelle Danze Macabre, nelle *"bambocciate"* dell'Albrici e negli stucchi di villa Brembati.

Altre valutazioni servono a smentire luoghi comuni, stereotipi spesso fuorvianti: deduzioni che nascono da una più attenta osservazione delle opere. Questo senza entrare nel merito di valutazioni artistiche, ma confrontando unicamente gli strumenti raffigurati, il modo di suonare, l'ambientazione, con quanto la ricerca sul territorio e le fonti orali hanno poi messo in luce.

La maggior parte delle opere mette in relazione la piva con la *"Natività"*. La ricerca sul campo ha sì posto in evidenza quanto fosse importante questo momento, ma anche che questo non era né centrale né unico.

È consuetudine abbinare, nelle *"Natività"*, la piva ai pastori. Le diciture dei quadri parlano spesso di *"pastori in adorazione"*. I dati sui musicisti conosciuti o individuati li indicano invece quasi sempre dediti ad altri lavori: contadini, artigiani. Lo stesso ambiente sociale in cui si suonava era sempre racchiuso, circoscritto (la stalla, il paese) e non legato al nomadismo tipico del mondo pastorizio. Oltretutto lo strumento, per la sua delicatezza, veniva *"religiosamente"* tenuto nella stalla, il luogo più adatto per conservarlo grazie alla temperatura ed alla umidità quasi costanti: l'esatto opposto del lavoro del pastore, sempre all'aperto, costretto a subire gli sbalzi meteorologici, grandi nemici della piva, non solo per l'intonazione, ma per la stessa integrità dei legni.

Il modo con cui nelle raffigurazioni gli strumenti vengono manipolati e suonati fa nascere i maggiori dubbi sul fatto che i pittori si siano spesso rifatti, più che a reali constatazioni, ad una iconografia classica.



Brembate Sopra, villa Brembati, stucchi di inizio '800.

Le opere del Cariani e del Querena sono convincenti sia per la dovizia dei particolari, ritrovati poi identici negli strumenti originali, che per la tecnica usata dai musicisti raffigurati per suonare. Tecnica addirittura da "*manuale*" nel quadro del Cariani, con le dita perpendicolari e ben stese sulla canna del canto, tastata con i polpastrelli (particolari che solo un attento osservatore o un musicista sanno valutare):

I dubbi nascono quando si vedono lavori come quelli di Nicola Moietta, Simone Peterzano, Giuseppe Cesareo o gli affreschi di Lallio, dove gli strumenti vengono tenuti in maniera non ortodossa, senza insufflare ma con il sacco ugualmente pieno, con la canna del canto tenuta in mano non come uno strumento ma come un bastone e con particolari morfologici che si discostano alquanto da quello che le ricerche hanno poi messo in luce, come la presenza di una campana nella canna del canto, campana mancante negli strumenti ritrovati.

4° IL "BAGHÈT" OGGI

In epoche recenti sono diverse le testimonianze sul "baghèt", nome con cui ancora oggi viene identificata la zampogna nella tradizione locale.

Per quanto riguarda il secolo scorso la descrizione più corretta dello strumento è data dal Tiraboschi, nel vocabolario già citato all'inizio del capitolo introduttivo:

Baghèt Otricello, Otrelo, Piccolo oltre. Ing. *Bag*, Sacco, Sacchetto. *Baghèt* - Ventre.

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 *Or-*

ghegn sono le due cannelle destinate a servire d'accompagnamento. Ing. *Bagpipe*; Ted. *Sackpfeife*. *Sunà 'l baghèt* - Cornamusare, Sonar la cornamusa.

Baga Otre, Otro. Pelle tratta intera dall'animale, e per lo più di becchi e di capre, che serve per portarvi dentro vino, olio e simili liquori.

Diana o Pia dol baghèt La cannella della cornamusa. Vedi *Baghèt*.

I pastori possono aver preso il nome di questo strumento dal costume di suonarlo la mattina all'apparire del pianeta da noi chiamato Diana, e dai Francesi *Étoile du berger*.

Un'altra segnalazione della presenza e dell'uso della zampogna in area bergamasca la troviamo in: Francesco Balilla Pratella, *Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia* (volume 1, IDEA, Udine, 1941) dove è riportato: «*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*».

Andantino Pastorale.



Indicazioni che conducono ad individuare in alcune zone della montagna bergamasca la presenza, ancora nel nostro secolo, della zampogna, sono riportate anche in: Roberto Leydi, *La zampogna in Europa*, (Nani, Como, 1979).

Ed inoltre il lavoro di Febo Guizzi, Giuliano Grasso ed Elio Citelli, ha individuato due segmenti di un bordone di piva a Locatello, in Val Imagna.

I due segmenti sono stati esposti alla mostra: "*Gli strumenti della musica popolare in Italia, 1983/1984*" curata da R. Leydi e F. Guizzi.

La frammentarietà di tali dati non ha permesso però di ricostruire integralmente la tradizione del "*baghèt*" nei suoi diversi aspetti sociali e musicali, tanto che non era mai stata raccolta una descrizione scientificamente cor-

retta e completa dello strumento, considerato scomparso e andato perduto.

Il risultato della presente ricerca sul territorio ha invece permesso di delineare quattro zone di accertata presenza dello strumento: la Val Gandino (e la media Val Seriana), Cene, Valtorta e Bratto.

A queste va ad aggiungersi la Val Imagna, già da altri precedentemente studiata⁽²⁴⁾.

I dati raccolti sono però a diversi livelli di conoscenza, legati a quanto della tradizione era rimasto nella memoria singola e collettiva.

Per Cene, Valtorta e Val Imagna si è raccolta una generica descrizione del "*baghèt*" e del suo uso. Di Bratto si è appresa la presenza di un suonatore nel secolo scorso⁽²⁵⁾. I più consistenti risultati si sono ottenuti in Val Gandino: si è conosciuto un suonatore, ritrovati più strumenti (completi e no), e delineata una parte della espressività musicale e rituale della piva bergamasca.

Nei capitoli successivi si potrà vedere come sull'intera provincia fossero presenti cornamuse tra loro strutturalmente diverse, pur mantenendo sempre la medesima denominazione: "*baghèt*" o "*pia*".

NOTE

- 1) *Antonio Tiraboschi*, Vocabolario dei dialetti bergamaschi antichi e moderni, *Tipografia Editrice Fratelli Bolis, BG, 1873*.
- 2) *Tutti i dati riguardanti la presenza in Europa, in epoche passate e più recenti, di strumenti ad ancia e di zampogne, sono stati tratti da: Curt Sachs*, Storia degli strumenti musicali, *Mondadori, Milano, 1980*. Titolo originale dell'opera: "The History of Musical Instruments". *Roberto Leydi*, Le zampogne in Europa, *Nani, Como, 1979*. *Febo Guizzi - Roberto Leydi*, Le zampogne in Italia, volume I, *Ricordi, Milano, 1985*.
- 3) *Si veda: Sandro Angelini*, Santa Maria Maggiore in Bergamo, *Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo, 1968*.
- 4) *Si veda: Franco Mazzini - Germano Mulazzani*, "I pittori colleoneschi", in *AAVV*, I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento, 1°, *Poligrafiche Bolis, BG, 1986*.
- 5) *Si veda: Luisa Bardin* "Giacomo Borlone e Giacomo Busca", in *AAVV*, I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento, 1°, *Poligrafiche Bolis, BG, 1986*.
- 6) *Si veda: Franco Mazzini*, "Pittori anonimi 1450-1475", in *AAVV*, I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento, 1°, *Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1986*.
- 7) *Si veda: AAVV*, Per una politica dei beni culturali - Restauri 1961/1981, *Grafica Gutenberg, Gorle (BG) 1981*.
- 8) *Si veda: Don Angelo Rota*, La Madonna del Castello in Almenno San Salvatore, *Tipografia Breda e Carrara, Nembro (BG), senza data*.
- 9) *Si veda: Pietro Zampetti*, "Andrea Previtali", in *AAVV*, I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento, 1°, *Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1975*.
- 10) *Si veda Franchino Gaffurio (o Gaforio)*, De harmonia musicorum instrumentorum, *Gottardo da Ponte, Milano, 1518*.
- 11) *Si veda: Bruno Passamani* "I Baschenis di Averara, dinastia di Cristoforo", in *AAVV*, I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento 1°, *Poligrafiche Bolis, BG, 1986*.
- 12) *A. Morassi*, I pittori Baschenis nel Trentino, in "Studi trentini di scienze storiche", fascicolo II, pag. 201, 1927. Nel testo A. Morassi dà per distrutta la Danza Macabra di Clusone, che invece è solo in minima parte rovinata.

- 13) *Si veda: Rodolfo Pallucchini - Francesco Rossi, "Giovanni Cariani", Monumenta Bergomensia LXIII, Bergamo 1983.*
- 14) *Si veda: Pietro Tirloni, "Nicola Moietta", in AAVV, I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento, 1°, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1986.*
- 15) *Si veda: 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.*
- 16) *Si veda: Mina Gregori "Giovan Battista Moroni" in AAVV, I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento, 3°, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1979.*
- 17) *Si veda: Edi Baccheschi, "Simone Peterzano" in AAVV, I pittori bergamaschi dal XII al XIX secolo. Il Cinquecento, 4°, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1978.*
- 18) *Si veda: 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.*
- 19) *Achille Bonardi, La Chiesa di San Bernardino in Lallio e i suoi affreschi, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1978.*
- 20) *Si veda: 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, BG, 1984.*
- 21) *Si veda: Maria Adelaide Baroncelli, Faustino Bocchi ed Enrico Albrici - pittori di bambocciate, Tipo-lito Fratelli Geroldi, Brescia, 1965.*
- 22) *I dati sul dipinto sono stati tratti da una pubblicazione sul santuario reperita in loco: Santuario della Madonna d'Erba in Casnigo (Bergamo), Istituto Grafico Litostampa, Gorle (BG), 1978.*
- 23) *Si veda: Carlo Pierogalli - Maria Grazia Sandri - Vanni Zanella, Ville della Provincia di Bergamo, Rusconi, Milano, 1983.*
- 24) *I primi a condurre ricerche in Val Imagna, conseguendo il risultato di ritrovare due segmenti di bordone, sono stati Febo Guizzi, Giuliano Grasso ed Elio Citelli.*
- 25) *A Bratto si è raccolta la testimonianza di Migliorati Giovanni (nato nel 1964). I Migliorati sono conosciuti in paese come i "Pia Baghècc" in quanto un loro avo, Migliorati Luigi (trisonno di Giovanni), suonava la "pia".*

II.

IL BAGHÈT: TESTIMONIANZE IN VAL GANDINO E IN VAL SERIANA





*La vecchia piazza di
Casnigo, foto del 1911.*



*Stemma del Comune
di Casnigo.*

1° LA VAL GANDINO E I SUOI SUONATORI

L'area dove più radicata era la tradizione del "*baghèt*", tradizione sopravvissuta fino a qualche decennio fa, corrisponde alla media Val Seriana. Qui erano in uso due diversi tipi di strumenti, uno per la Val Gandino e paesi limitrofi (Semonte, Gazzaniga) e uno per Cene.

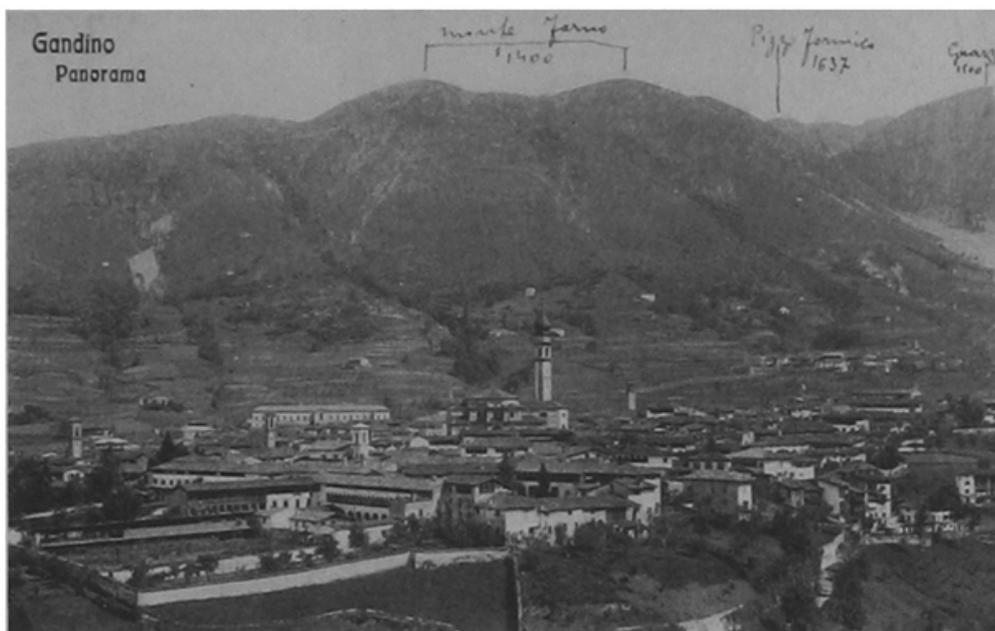
Trattandosi di due strumenti diversi come struttura, anche se identici come denominazione, vengono trattati in due diversi capitoli, iniziando dalla Val Gandino, dove più consistenti sono i dati raccolti.

La tradizione del "*baghèt*" è sopravvissuta in loco all'incirca fino agli anni Trenta. I suonatori appartenevano quasi tutti al mondo contadino, smentendo il luogo comune che vuole, anche per l'area bergamasca, legare la zampogna alla condizione pastorale⁽¹⁾.

I vecchi suonatori provenivano da:

— Semonte: i "*Serì*", il padre Michele Guerino Maffeis morto attorno al 1940 all'età di 72 anni ed il figlio Piero il quale, trasferitosi a Travedona dove lavorava in una cava, ha continuato a suonare fino agli anni Cinquanta, prima di essere stroncato dalla silicosi nel 1959⁽²⁾.

— Casnigo: il Cattaneo detto "*Rüina*", Michele Imberti detto "*Nano Magri*" scomparso nel 1929 all'età di 64 anni, lo Zilioli detto "*Fiai*" e Giovanni Ruggeri,



Gandino, panorama di inizio secolo.

— Gandino: Valentino Savoldelli (1859-1924) detto "*Valento, Parécia*" ed anche "*Battisti de Ca' Pozz*" conosciuto anche come "*Codeghi*".

Tutti questi suonatori costituivano un gruppo abbastanza omogeneo. Si conoscevano tra loro ed anzi alcuni si trovavano a suonare assieme nelle stalle, di sera.

A questi vanno ad aggiungersi Gabriele Servalli di Gandino, detto "*Bi-ili 'e Clapa*", scomparso nel 1948, che terminò di suonare all'incirca prima della Grande Guerra, ed i Pezzera di Gazzaniga, detti "*Pi-ù*".

Un così considerevole numero di persone identificate (chissà quante altre sono rimaste nell'oblio) in un'area geograficamente delimitata, basta già a definire quanto importante fosse tale tradizione. Erede di tale patrimonio, unico suonatore conosciuto, è rimasto Giacomo Ruggeri, detto "*Fagòt*", nato nel 1905 a Casnigo, nipote di Michele Imberti ("*Nano Magri*").



Gazzaniga, panorama (1910 circa).

L'universo socio culturale in cui il "*baghèt*" trovava il suo habitat naturale ruotava attorno alla stalla. Già molto si è scritto sul valore di vero spazio culturale e sociale che essa ha rappresentato. Questa d'inverno diventava il luogo principale della vita sociale delle comunità contadine.

Al riguardo va ricordato che i suonatori della Val Gandino non si spostavano da un paese all'altro, chiamati a suonare in occasioni festive, ma operavano all'interno del loro specifico microcosmo, e la stalla era il luogo non soltanto della loro attività di esecutori, ma anche il momento in cui i musicisti-contadini si incontravano fra loro per preparare gli strumenti, per suonare, per ballare.

Soltanto in altre sporadiche occasioni, od anche per suonare la "*pastorella*" di Natale eseguita per le strade del paese, si portava il "*baghèt*" fuori dal piccolo mondo che aveva al suo centro la stalla.

Era d'inverno, nella pausa concessa dal lavoro agrico-

lo, che i suonatori avevano il tempo per preparare ed usare lo strumento. Ai primi di dicembre il "baghèt" era "tirato fuori" e verificato. C'era spesso la necessità di cucire un nuovo sacco, di rinnovare le ance, di verificare le canne. Preparazione impegnativa, che metteva a dura prova la pazienza e l'abilità del singolo.

Lo strumento doveva essere pronto per riempire del suo suono le lunghe sere invernali trascorse nella stalla. Con l'ultimo giorno di carnevale veniva riposto, fino all'inverno seguente, avvolto in una pezza e chiuso in una cassapanca, sempre nella stalla, che era l'ambiente che meglio lo manteneva per la temperatura e l'umidità costanti dovute alla presenza degli animali.

Casnigo, Santuario della Madonna d'Erbia in una foto del 1925.



LO STRUMENTO

Lo strumento della Val Gandino è costituito dal sacco, dalla canna del canto e dai due bordoni.

Il sacco in pelle viene chiamato "*la бага*", che in dialetto sta anche per otre. "*Baghèt*", che dà il nome caratteristico alla piva bergamasca, vuol quindi dire piccola "*bagga*", piccolo otre.

Era confezionato con pelle di capra o di pecora. Si prendeva una pelle e si rasava. Sulla pelle non si effettuava nessun trattamento di concia ("*Fagòt*" vi passava sopra un leggero strato di cenere). Si piegava in mezzo, lasciando il pelo all'interno, quindi si tagliava secondo la forma desiderata. Le dimensioni erano a piacere del suonatore.

Una volta tagliato, il bordo del sacco veniva ripiegato su se stesso per uno o due centimetri. Era poi ricoperto con una striscia di cuoio, il "*moscadès*", e poi cucito dal "*baghetér*" o fatto cucire da un calzolaio.

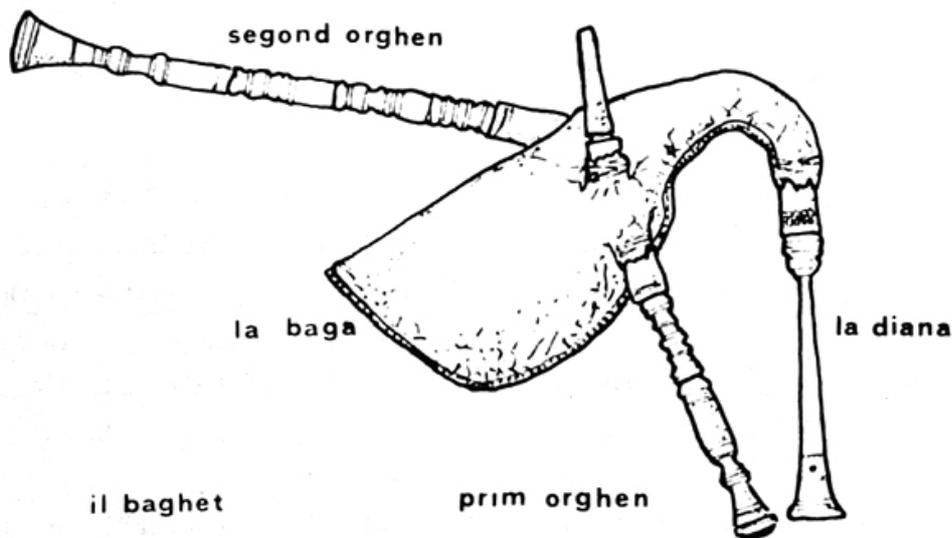
L'acquisto del "*moscadès*" e la cucitura erano le uniche spese che si dovevano sostenere per la costruzione del "*baghèt*".

Quando il sacco era cucito e completato con i raccordi in cui poi infilare le canne, veniva gonfiato e immerso nell'acqua per controllare eventuali perdite.

Da quando l'animale veniva ucciso a quando il "*baghèt*" era pronto non passavano che pochi giorni, in quan-

to la pelle non aveva bisogno di particolari operazioni di concia. Il sacco non durava però più di uno o due anni. Poi bisognava rifarlo in quanto si decomponeva.

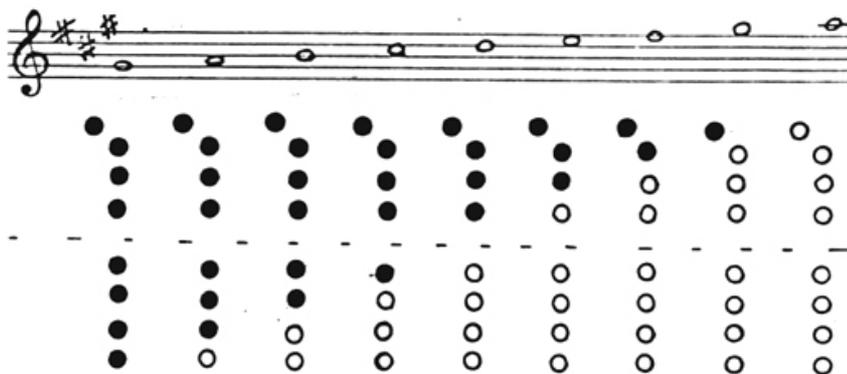
Secondo "Fagòt" nella sua forma finale doveva assomigliare ad una gallina. I Maffeis ("Seri") facevano invece uso di una "baga" molto più grande, come una grossa oca. Questo perché i "Seri" rispetto agli altri "baghetér" erano suonatori di maggior prestanza fisica. L'abilità degli stessi, unitamente al maggior volume di aria del loro sacco, permettevano loro di interrompere la insufflazione per alternare una strofa cantata, senza interrompere il suono.



La canna del canto era chiamata la "diana" od anche la "pia". Il canneggio interno è di forma conica, senza la campana nella parte terminale. Nella canna sono presenti sette fori anteriori per le dita, più uno posteriore in alto per il pollice. L'ultimo in basso dei sette fori anteriori, quello per il mignolo, è doppio in quanto lo strumento poteva essere suonato indifferentemente con la mano destra

per le note acute e con la sinistra per quelle basse (secondo la maniera di suonare dei vecchi "baghetér"), e viceversa. Il foro non utilizzato veniva otturato.

L'estensione è di una ottava, e con tutti i fori chiusi si ottiene la sensibile. La tonalità è in LA maggiore, anche se leggere variazioni calanti o crescenti erano del tutto normali: ciò in rapporto all'ancia⁽³⁾.

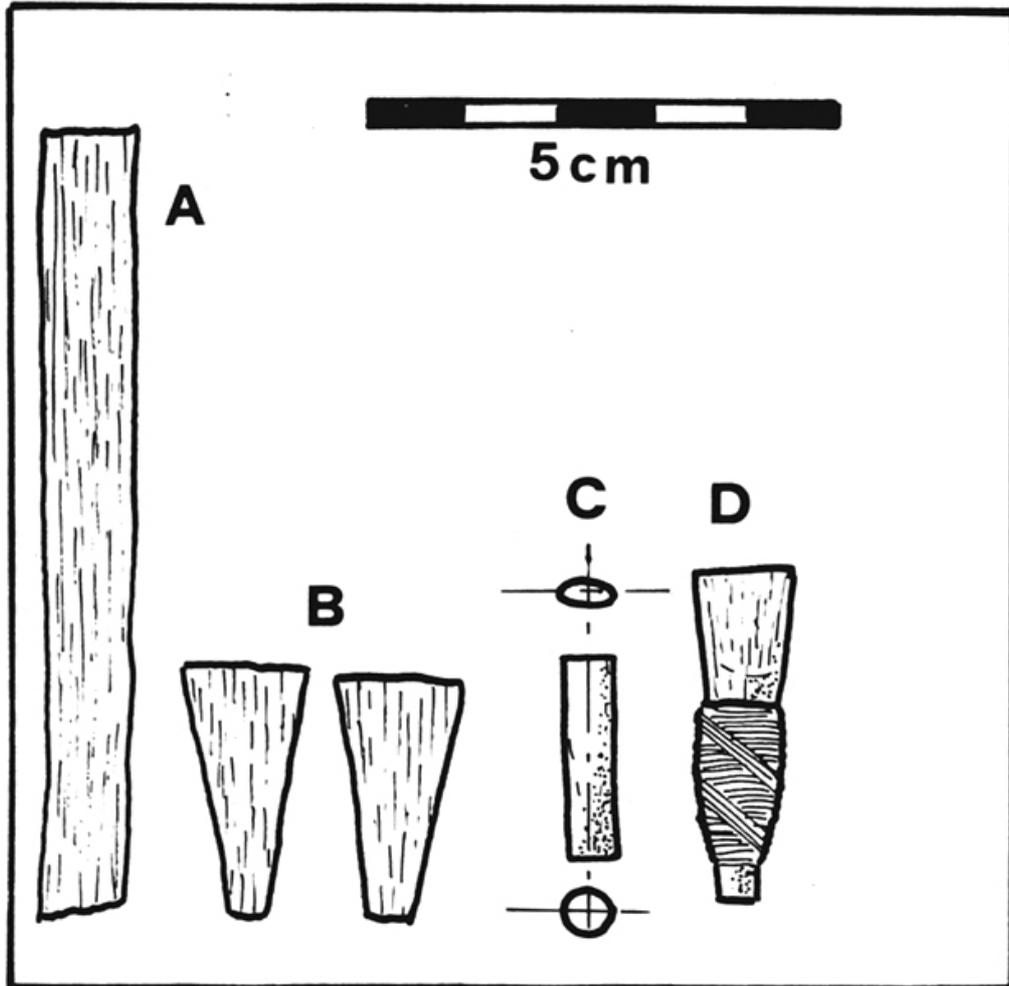


Cercando delle opportune posizioni a forchetta si possono emettere note al di fuori della tonalità di LA.

Nella parte inferiore della canna sono presenti due fori coassiali, chiamati "orecchie", che non venivano chiusi dalle dita. Sulla funzione di questi fori, presenti in numerosi aerofoni ad ancia, "Fagòt" non ha saputo offrire spiegazioni.

In cima alla "diana" è infissa una corta ancia doppia di forma triangolare, chiamata "pi-i", ricavata dalla canna ARUNDO DONAX L. Per costruire tale ancia si ricava da un segmento di canna una striscia piatta dello spessore di mezzo millimetro ed anche meno (A). Da questa striscia si ritagliano due triangoli (B), che vengono legati su di un tubetto di metallo (C) cilindrico ad una estremità e leggermente appiattito all'altra. L'ancia così ottenuta è ancora grezza. Deve essere assottigliata e resa tanto fine da "potersi leggere attraverso" (D).

Come risultato finale il "pi-i" doveva suonare con la sola pressione del fiato trattenuto dalle gote⁽⁴⁾. In mancanza della canna si usava anche una piccola pianta di nocciolo, secondo le testimonianze "morta e seccata direttamente nel terreno".



Nella costruzione del "pi-i" si metteva a dura prova l'abilità del "baghetér". Racconta "Fagòt" che si passavano notti intere nel tentativo di preparare un'ancia perfetta, ed al mattino ci si ritrovava solo con un mucchietto di schegge inservibili. Comprensibile quindi il rispetto che i suonatori avevano per questo piccolo oggetto, cuore dello

strumento. Quando la "diana" veniva occasionalmente suonata da sola, direttamente in bocca, a salvaguardia dell'ancia veniva infilata sulla testa della canna una capsula-imboccatura (la "éra"). Se due o più suonatori si riunivano nella stalla e solo uno di essi riusciva a far funzionare intonato il "baghèt", allora questo passava di mano in mano. Prima di suonare il "baghèt" si usava immergere completamente la "diana" nell'acqua. La canna avrebbe così acquistato una maggiore sonorità.

Fanno da accompagnamento alla melodia della "diana" due bordoni, che tengono entrambi una nota fissa. Il bordone minore, il più corto, è detto "prim orghen" (lett.: primo organo) ed emette la nota LA una ottava sotto la "diana", mentre quello maggiore chiamato "segond orghen" (lett.: secondo organo) emette sempre la nota LA ma due ottave sotto la "diana".

Entrambi sono costruiti in più segmenti giuntati tra loro telesopicamente, di modo che aumentandone o diminuendone la lunghezza se ne possa correggere l'intonazione. Il canneggio interno di tutti e due i bordoni è cilindrico ed entrambi hanno la parte terminale della canna con una ben marcata concavità scavata all'interno che, fungendo da risonanza, rende il suono più "pastoso", "rotondo".

In cima ad ogni bordone è montata un'ancia semplice, chiamata "spölèta" (spoletta), ricavata da un tubetto di canna. La linguetta vibrante dell'ancia, ottenuta separando una striscia di materiale dal tubetto, può avere il taglio

Bordone visto in sezione.



dal basso verso l'alto, secondo la maniera di costruire le ance dei vecchi suonatori, oppure dall'alto al basso, come le costruiva talvolta "Fagòt".

Come in moltissime altre zone di impiego dell'ancia semplice, anche nel Bergamasco era consuetudine, per renderla più "dura", inserire un capello sotto la linguetta vibrante («meglio se di donna, perché più fine» dice "Fagòt").

Il "baghèt" era suonato tenendo il sacco sotto il braccio sinistro. Il bordone minore appoggiava sull'avambraccio destro, mentre il bordone maggiore passava sopra la spalla sinistra.

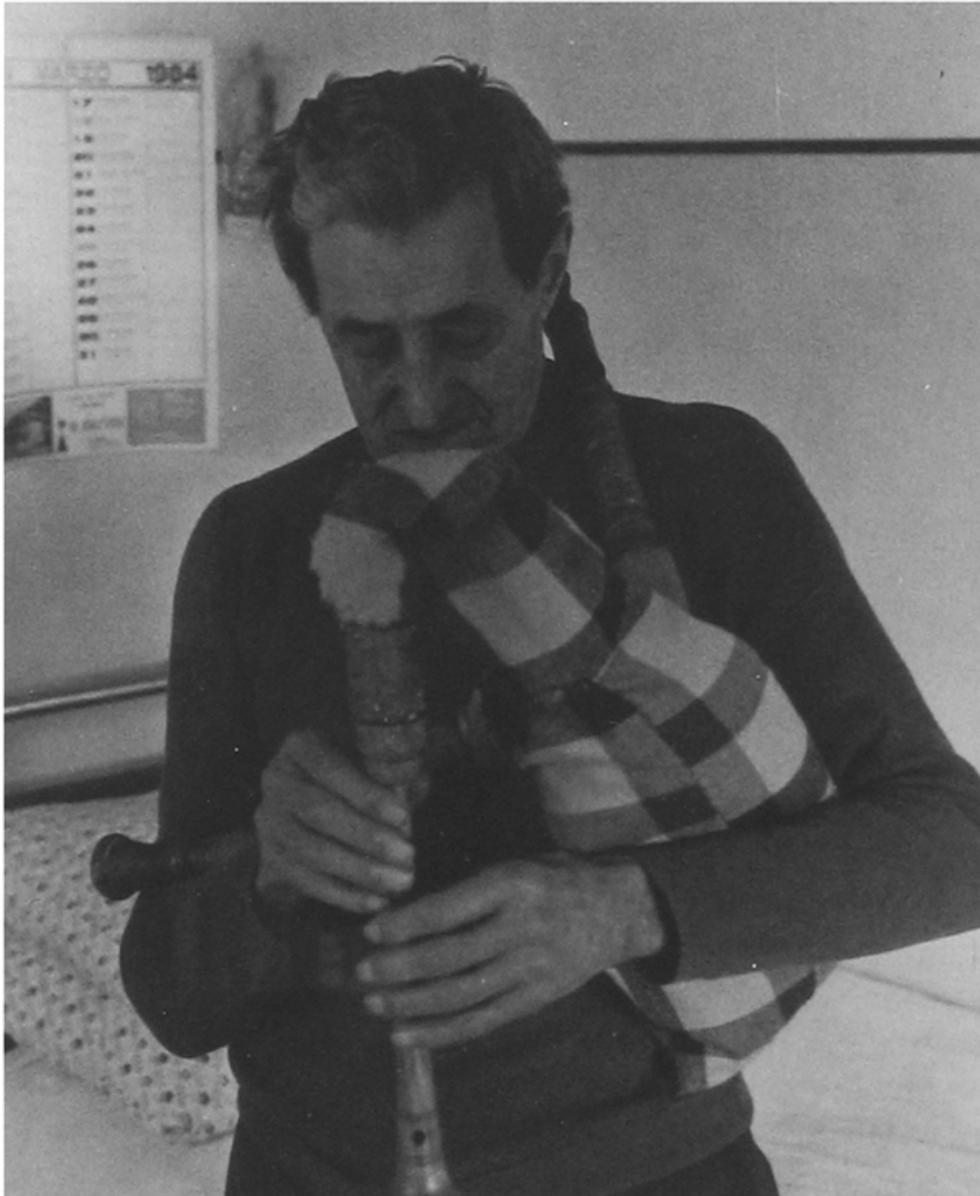


Ancia semplice con il taglio dal basso verso l'alto.

Questa era la posizione consueta. C'era però chi teneva il sacco sotto il braccio destro. In tal modo il bordone minore restava penzolante e quello maggiore era appoggiato sulla spalla destra.

Secondo le testimonianze raccolte, due erano i nuclei familiari dediti alla costruzione dello strumento: i Pezzera di Rovalto (Gazzaniga) detti "Pi-ù" proprio per il fatto che costruivano le "pie", ed il Cattaneo di Casnigo, conosciuto anche come "Rüina", scomparso intorno al 1970⁽⁵⁾.

Di solito gli strumenti (i migliori) erano costruiti in bosso, in dialetto "martèll", un legno molto pregiato di colore giallognolo, che con il tempo tende a scurire e a diventare bruno o marrone. Il suo peso specifico è di poco superiore a quello dell'acqua, trattandosi di un legno molto compatto. Di conseguenza è anche duro da lavorare.



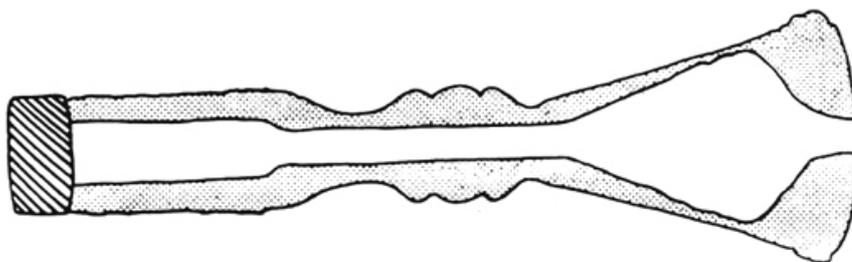
Giacomo Ruggeri, "Fagòt", di Casnigo.

Sugli attrezzi e sulla tecnica di lavorazione nulla è stato però possibile trovare. Non si è potuto nemmeno stabilire con certezza quanti e che tipo di strumenti fossero usciti dalle mani di questi artigiani. Neppure si è stabilito se la produzione fosse occasionale, legata o ad una esigen-

za personale o alla necessità di aggiustare strumenti già esistenti (come nel caso del "Rüina" che di professione faceva il falegname), oppure ad un vero e proprio commercio. Un esame radiografico a cui sono state sottoposte le cornamuse ha fornito però ugualmente più di un chiarimento sul metodo di lavorazione usato. Un primo dato riguarda la parte terminale dei bordoni in cui è ricavata una concavità interna. Questa camera di risonanza non era ottenuta chiudendo il fondo a campana con un disco forato (operazione più facile); ma lavorando il legno al tornio con un utensile piegato ad uncino che penetra dal foro terminale, eseguendo un'operazione più complicata che permette però di ottenere un blocco unico, senza giunte; con un risultato quindi più pregevole dal punto di vista estetico.

Un'altra considerazione riguarda la foratura della canna del canto, che non presenta gradini, ma è perfettamente liscia ed in asse con lo strumento. Se ne deduce che i tornitori, dopo aver forato il legno, davano la forma definitiva al canneggio interno con un unico alesatore conico lungo quasi trenta centimetri.

Tutte queste operazioni presentano diverse difficoltà anche oggi, pur se eseguite con torni ed utensili moderni. Notevole doveva quindi essere l'abilità dei nostri artigiani che operavano su macchinari apparentemente primitivi, a pedale o mossi dall'acqua.



Bordone, parte terminale - sezione.



*Anonimo della seconda metà del XIV secolo. Particolare di una miniatura.
Theatrum sanitatis: "Sonare et balare".
(Roma, Biblioteca Casanatense).*

*Anonimo della seconda metà del XIV secolo. Particolare di una miniatura.
Tacuinum sanitatis: "Sonare et balare".
(Wien, Osterreichische Nationalbibliothek).*



Riguardo alla parte terminale dei bordoni vi è ancora da osservare che le fonti iconografiche forniscono descrizioni spesso contrastanti. Molte di queste, tra cui diverse di quelle riportate nel capitolo introduttivo, rappresentano bordoni che terminano con una campana aperta. Altre, invece, descrivono uno strumento del tutto simile a quelli ritrovati in Val Gandino, dando così una collocazione storica a questo importante particolare costruttivo.

È questo il caso di due miniature della seconda metà del XIV secolo, di scuola lombardo-veneta. I bordoni degli strumenti qui disegnati presentano esternamente una accentuata forma conica terminale, mentre il foro di uscita del suono è decisamente di diametro minore (particolare messo maggiormente in risalto se confrontato con le bombarde disegnate a fianco della piva, che denotano invece un ben visibile caneggio a campana). Una rappresentazione così configurata poteva quindi, intuitivamente, voler descrivere uno strumento che presentava, nella

realtà, una concavità scavata all'interno della canna, particolare costruttivo che si è ripetuto poi con continuità, fino ad arrivare agli strumenti ancora in uso nel nostro secolo.

Anche l'aspetto esterno dello strumento aveva un suo "codice" di significati. Nel corso della ricerca mi ero presentato a Carlo Maffeis (nato nel 1912, figlio e fratello di vecchi suonatori scomparsi, i "Seri") con una copia di "baghèt" da me costruita che aveva il bordone minore in ebano, nero, ed il sacco ricoperto di tela rossa. Per quanto mi sforzassi di convincere il Maffeis che il bordone di ebano, per la qualità del legno, dava ottime sonorità, e che il sacco era ricoperto di tela solo per motivi di praticità, questi decisamente sosteneva che il legno nero e il sacco rosso non andavano assolutamente bene perché erano i "colori del diavolo". Il "baghèt" deve essere bianco: bianca è la pelle della "baga" e chiaro è il legno delle canne, il bosso.

Nelle tavole a seguire sono riportati alcuni strumenti della Val Gandino. Le tavole 1 e 2 riguardano un "baghèt" in bosso dei Maffeis, i "Seri", di Semonte. Racconta Carlo Maffeis che il soprannome della famiglia fa riferimento alla zona di provenienza, la Val Serina, e che i "Seri" hanno suonato la piva bergamasca per sei generazioni di seguito. Ultimi due "baghetér" sono stati il padre Michele Guerino e il fratello Pietro, ognuno con il proprio strumento, simili tra loro, tranne che per la parte terminale dei bordoni uno con il disegno esterno di forma conica, l'altro con una figura più arrotondata, a ogiva. Nella realtà lo strumento qui riportato li accomuna entrambi, perché la parte terminale del bordone minore con forma ad ogiva proviene dal "baghèt" andato perso, ed è stato inserito nello strumento rimasto a sostituzione di una parte rovinata. Come decorazione sui bordoni erano stati infilati degli anelli di corno bovino.

Nella tavola 3 e 4 è raffigurato lo strumento apparte-

nente a Michele Imberti, "*Nano Magri*", di Casnigo, *baghèt* passato poi al nipote Giacomo Ruggeri "*Fagòt*". Lo strumento è sostanzialmente diverso come forma e misure di quello dei "*Seri*", segno di un'altra mano di costruttore, anche se rimane identico l'impianto sonoro⁽⁶⁾.

Nella tavola 5 è disegnata una "*diana*" che è quanto rimane di uno strumento di Gandino. È simile a quella dei "*Seri*", stesse misure, stessa foratura conica. Di tale strumento i parenti ricordano la data in cui il "*baghetér*" aveva acquistato il "*baghèt*": 1870. Lo stesso aveva poi provveduto ad incidere la "*diana*" con un abile lavoro di coltello.

Nell'ultima tavola sono riportati altri ausili che rientrano nel corredo del "*baghetér*". Abbiamo la "*éra*", il bocchino copri-ancia (appartenuto a Giacomo Ruggeri) che serviva a salvaguardare il "*pi-i*" nelle rare volte in cui lo strumento veniva suonato direttamente in bocca, ed un flauto a becco adoperato per imparare i brani di piva senza aver bisogno di gonfiare la "*baga*". Questo flauto, suonato una volta da Pietro Maffeis, ha infatti la stessa diteggiatura della "*diana*" e su questo strumento ci si poteva esercitare, memorizzando i movimenti delle dita, prima di passare al più impegnativo "*baghèt*".



Il "baghèt" dei Maffeis, i "Serì" di Semonte.

TAVOLA I

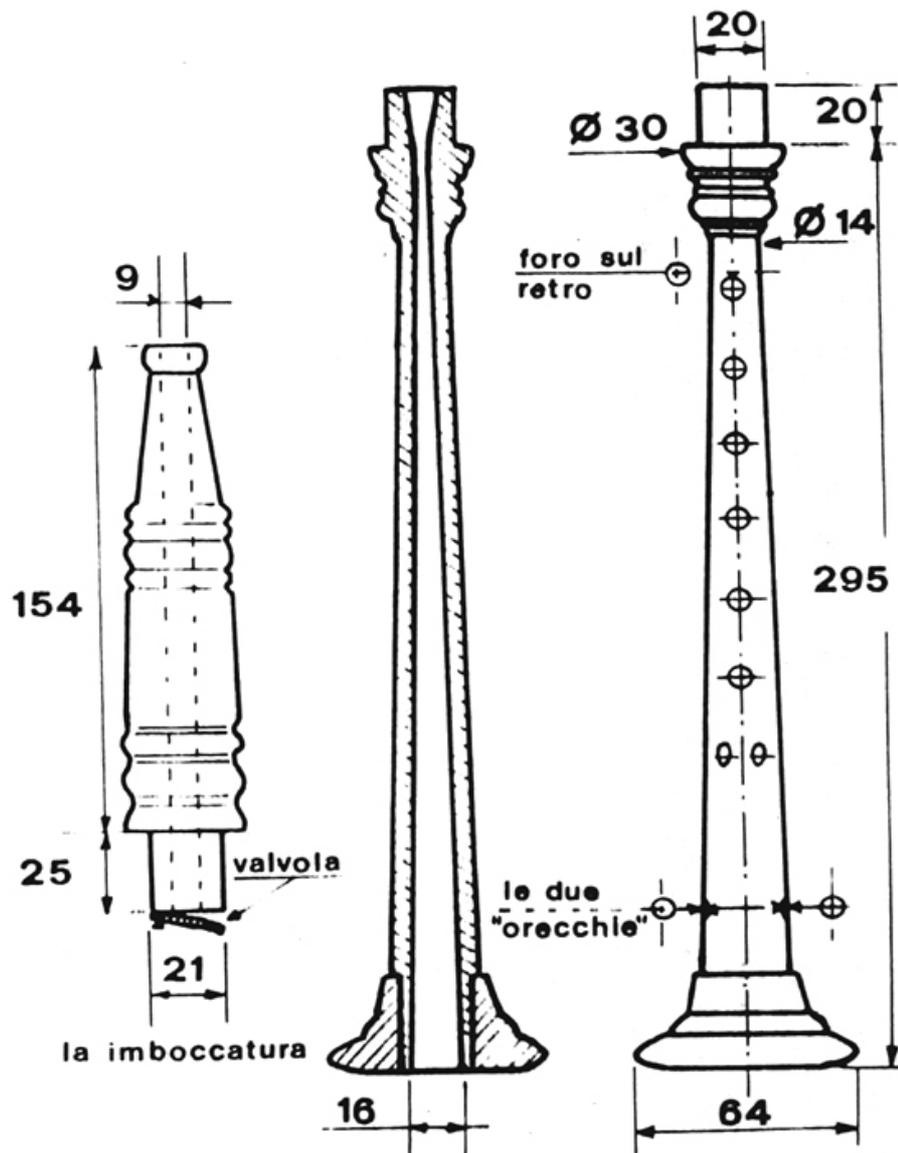


TAVOLA 2

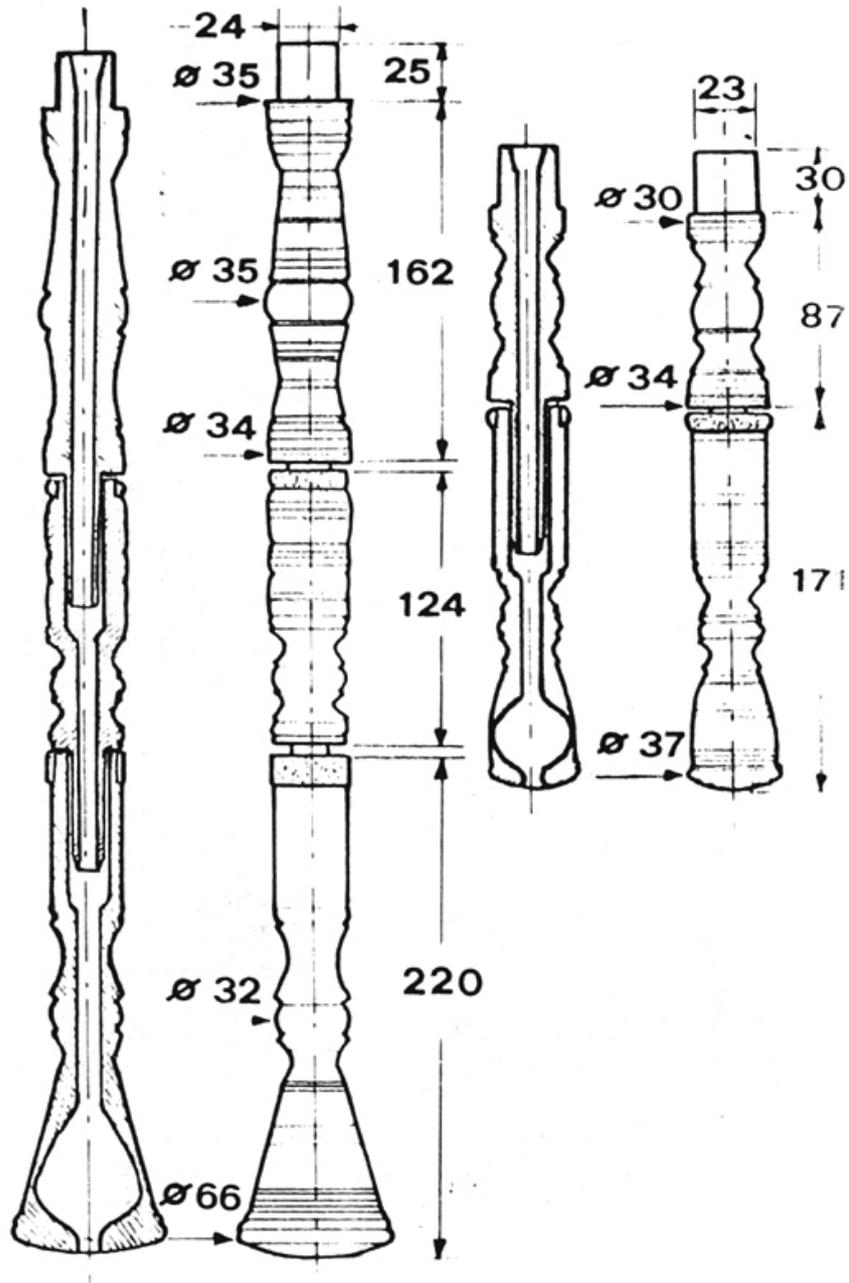


TAVOLA 3

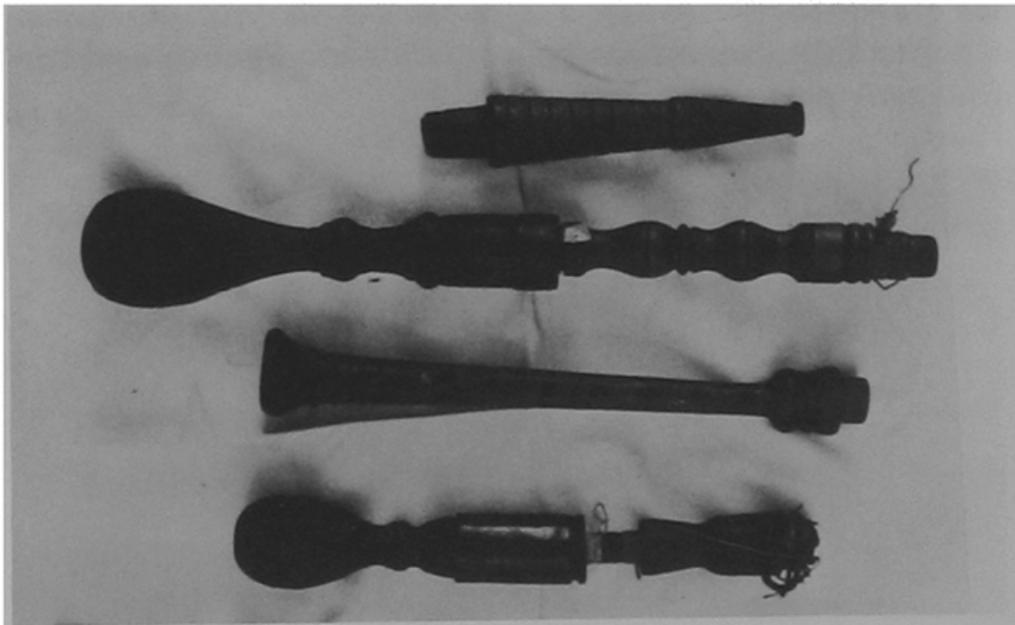
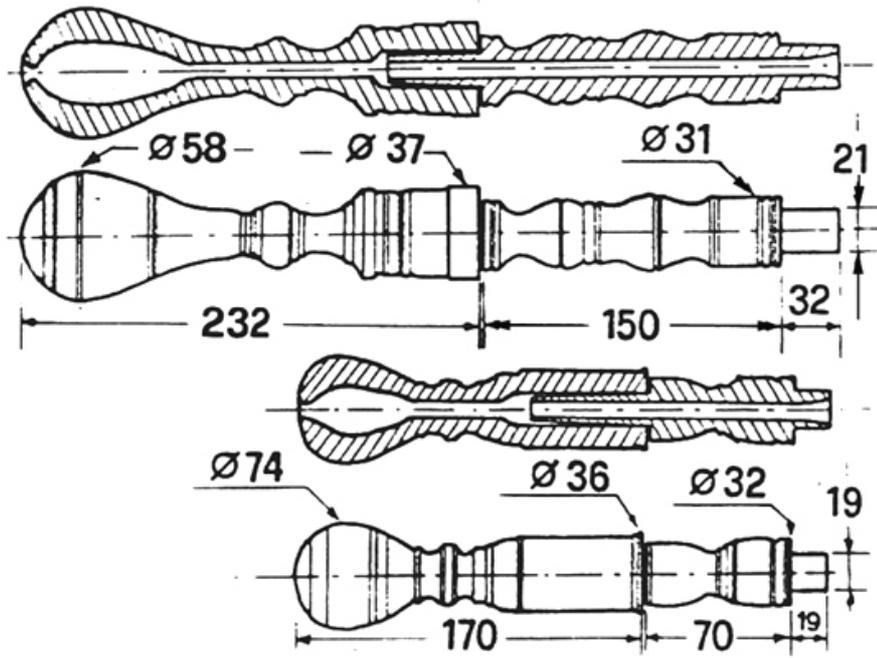
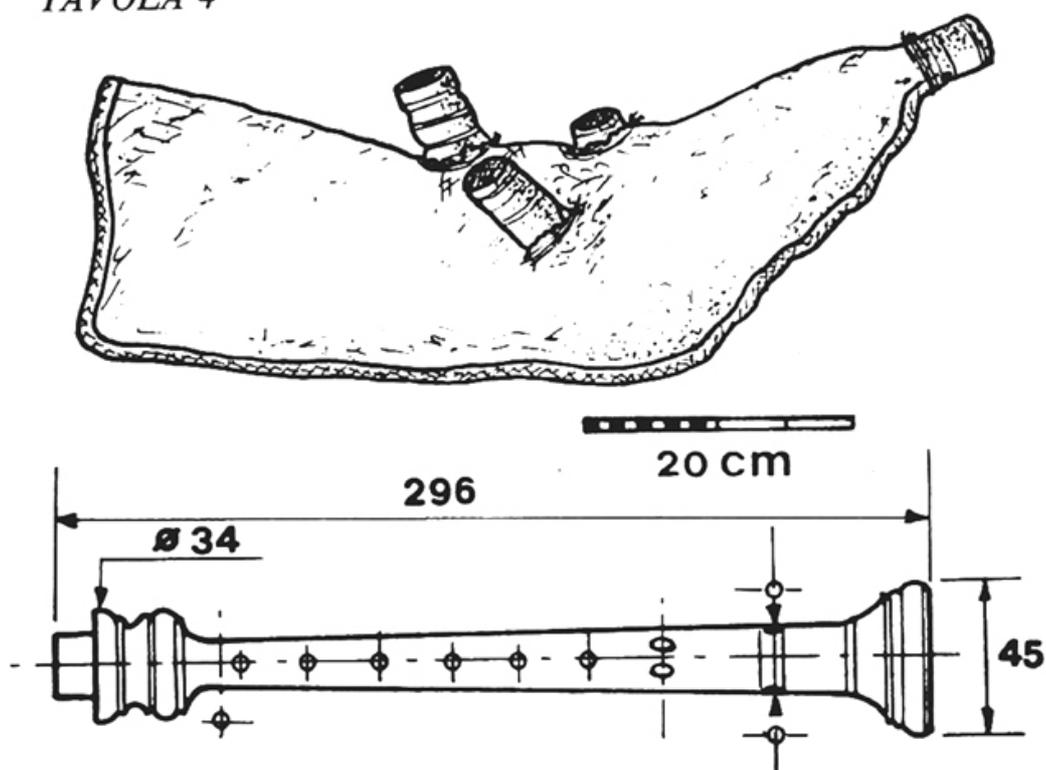


TAVOLA 4



Il "baghèt" di Michele Imberti, detto "Nano Magri", scomparso nel 1929, passato poi al nipote Giacomo Ruggeri. Sopra, il sacco; sotto, la canna del canto, i due bordoni e il bocchino. Lo strumento non è funzionante in quanto il sacco è solamente imbastito e pieno di paglia. Lo aveva così confezionato Giacomo Ruggeri, a ricordo dello strumento integro.



TAVOLA 5

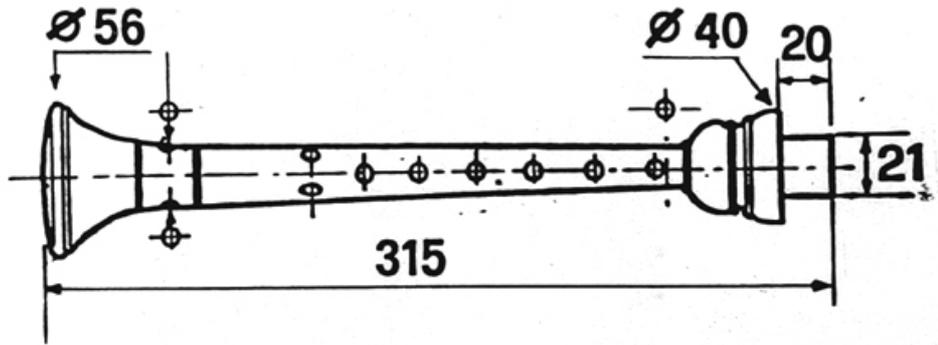
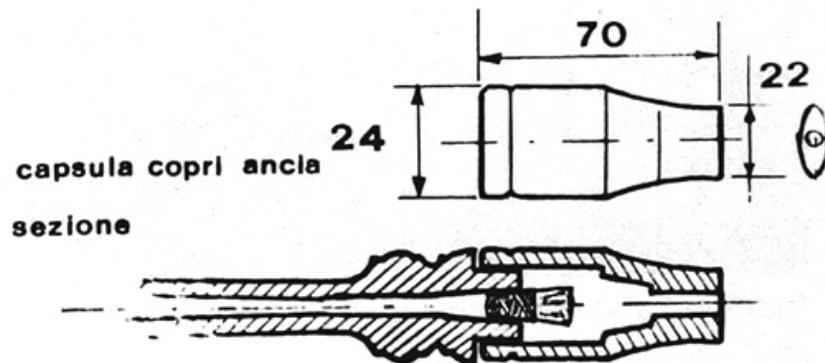
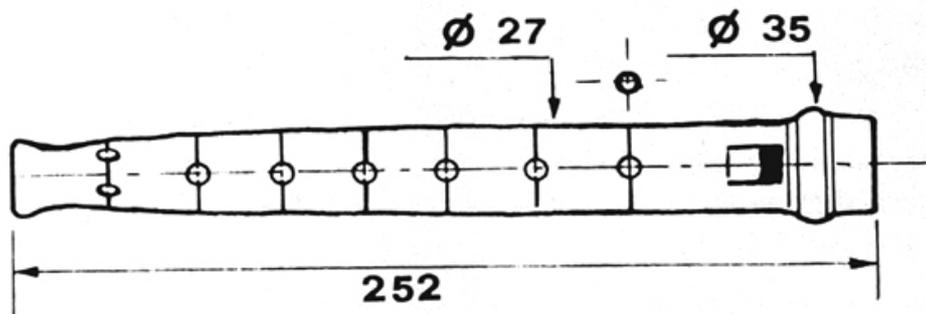


TAVOLA 6





Una "diana" ritrovata in Val Gandino. È ciò che rimane di un "baghèt" acquistato nel lontano 1870.

IL SUONO, LE MUSICHE

Il suono del *"baghèt"* doveva essere fine e potente. Fine e penetrante quello della *"diana"*, potente e pieno quello dei bordoni (che non per niente erano detti *"orghegn"*, come fossero canne d'organo), tanto da far rimbombare la stalla. Il suono era così vigoroso che permetteva ai *"baghetér"* di *"dialogare"* anche a distanze considerevoli, come facevano il vecchio *"Serì"* ed il *"Fiai"*. Era infatti consuetudine di quest'ultimo, quando aveva terminato la sua giornata di contadino, di prendere lo strumento e di suonare nel campo dal *"Casteli"*, nell'*"Agher"* di Casnigo. Subito in risposta iniziava il *"Serì"* dalla sua cascina, che però si trovava di là dal fiume, sulle prime pendici dell'altro versante della Val Seriana, a Semonte.

Notevole doveva essere la fama e l'abilità dei musicisti. Racconta Carlo Maffeis che il fratello Piero, trovandosi nel Varesotto a lavorare, nel tornare a casa con il treno della vecchia ferrovia della Val Seriana aveva pensato, in prossimità della stazione di Gazzaniga, di montare il suo strumento e di mettersi a suonare. Subito era stato un accorrere di persone ed il crocchio formatosi era tale che i ferrovieri dovettero chiedere al Maffeis di sospendere il suono, altrimenti il treno non sarebbe potuto ripartire.

Per imparare a suonare il *"baghèt"* si iniziava da ragazzi. Si incominciava suonando i brani su di una *"diana"* te-

nuta direttamente in bocca. A protezione dell'ancia, sulla testa della "diana" era infilata l'"éra". Poi si passava allo strumento, ma privo del bordone maggiore. Imparata la tecnica della insufflazione e della pressione sul sacco, veniva affrontato finalmente lo strumento completo⁽⁷⁾.

Per studiare nuovi brani i "baghetér" usavano anche un flauto con le stesse posizioni della "diana". "Fagòt" ne possiede uno in terracotta, fatto preparare da un artigiano che costruiva fischietti giocattolo (galletti ecc...). Lui stesso aveva poi provveduto ad intonarlo. Anche i "Seri" avevano un flauto a becco che serviva per lo stesso scopo. Sui mercati di paese arrivavano poi i flauti costruiti in Val Imagna. Secondo "Fagòt" questi avevano una diteggiatura simile, o facilmente modificabile, così da ottenere uno strumento "identico" alla "diana".

I rapporti tra allievo e maestro non erano però così semplici ed immediati. Da un lato i vecchi "baghetér" erano orgogliosi della loro capacità, e ben difficilmente svelavano i loro segreti. "Nano Magri" quando era ancora attivo suonatore, pur vivendo nella stessa cascina del nipote "Fagòt", non gli aveva mai lasciato suonare il "baghèt". D'altro canto l'allievo doveva dimostrare capacità e pazienza, stando ad ascoltare gli anziani quando suonavano; tenevano a mente i brani e poi li provavano da soli, come faceva Piero Maffeis, che di nascosto stava ad ascoltare le melodie, per poi studiarle su di un flauto. Bisognava saper "rubare" la tecnica e le suonate.

Vi era rivalità tra i diversi suonatori, pur fra loro legati da profonda amicizia, e ancora oggi, dopo tanti anni, emergono contrasti mai sopiti, e si avverte l'orgoglio di appartenere a questa o a quella famiglia.

Racconta Carlo Maffeis che il padre, sapendo che nel paese vicino viveva un'altra famiglia di suonatori (i Pezzera), si era presentato a questi fingendosi un neofita, per

curiosare e valutare quale fosse il loro grado di preparazione.

Le testimonianze concordano tutte nel ritenere vero "*baghetér*" colui che riusciva non solo a suonare, ma anche a preparare lo strumento. Se diverse erano le persone che asserivano di "*suonare*" la piva, musicista completo era considerato solo chi era in grado di costruirsi le ance, intonarle nelle rispettive canne, cucire il sacco. Suonare la piva bergamasca non è così difficile come saperla preparare, e il salto di qualità per entrare nella ristretta cerchia dei "*baghetér*" avveniva solo quando uno sapeva completamente autogestirsi lo strumento.

Il "*baghèt*" è strumento solista. Provvede da solo ad eseguire melodia ed accompagnamento senza che altri sostengano la parte del canto. Il repertorio, oltre ai brani canonici come la "*pastorella*" di Natale ed i balli tradizionali, traeva liberamente spunto da tutti quei canti popolari che per la loro estensione rientravano nelle possibilità dello strumento. Una delle caratteristiche del "*baghèt*" era proprio quella di accompagnare il canto⁽⁸⁾.

Unico vincolo era il rispetto del periodo in cui suonare. Con l'ultimo giorno di carnevale lo strumento andava riposto, per essere poi ripreso nell'inverno successivo.

Nella esecuzione si faceva spesso uso di acciaccature superiori e inferiori e di glissati. Tutto ciò concorreva a creare uno stile melodico dove la tessitura musicale fosse "*vicina*" come esecuzione al canto. Gli informatori hanno concordemente e insistentemente affermato che la "*pia*" doveva cantare, non avere un suono "*sfacciato*" da trombeta. Racconta Carlo Maffeis che il fratello Piero, suonando, chiudeva i fori con energia, come se le dita fossero state dei martelletti, tanto che ne sentiva il rumore.

Qui di seguito sono riportati alcuni brani di "*baghèt*" così come ci sono stati eseguiti da Giacomo Ruggeri⁽⁹⁾.

1) Fiorano al Serio 20-7-1984, Casnigo 2-8-1984:

$\text{♩} = 116$
A
B
C
D.C.

Brano in tre parti, a tempo di valzer, appartenuto al repertorio di Michele Imberti, "Nano Magri", di Casnigo.

2) Casnigo 26-4-1984:

$\text{♩} = 104$
D.C.

3) Casnigo 2-3-1984, 26-4-1984, 5-6-1984 e Fiorano al Serio 20-7-1984:

va cià-me-la 'ndré chè-la ba-ciu-chi-na
 cià-me-la 'ndré-é cià-me-la 'ndré-é cià-me-la 'ndré che la
 ba-ciu-chi-na eià-me-la 'ndré che la ve-gne-rà'
 idem ...
 D.C.

Brano intitolato "*Ciamela 'ndré chèla baciuchina*" appartenente al repertorio dei vecchi "*baghetér*". Si tratta di un brano prettamente musicale, in quanto il testo è di scarso significato nel contesto della sonata:

Va ciàmela 'ndré chèla baciuchina /
 ciàmela 'ndre ciàmela 'ndré
 va ciàmela 'ndre chèla baciuchina /
 ciàmela 'ndré che la vegnerà.

(Vai, chiamala indietro quella ragazzina / chiamala indietro chiamala indietro // vai, chiamala indietro quella ragazzina / chiamala indietro che lei verrà).

4) "Pastorella", Casnigo 2-3-1984:

♩ = 116

♩ = 138

♩ = 116

RALLENT.

Si tratta di uno dei brani più significativi del repertorio del "baghèt". Le pastorelle venivano eseguite nel periodo natalizio nei paesi di Gandino, Casnigo, Semonte, dove vivevano i suonatori, ed anche al Santuario della Trinità di Casnigo.

Il brano suonato non appartiene completamente alla vecchia tradizione. "Fagòt" vi ha aggiunto alcune variazioni. Eseguiva il brano anche sulle campane a tastiera, dove terminava con una parte finale su tema veloce, in 6/8.

Dal segno \times al segno \oplus si tratta della melodia di "Tu scendi dalle stelle". Come afferma il Ruggeri, questa melodia era stata appresa dagli zampognari che dal meridione arrivavano fino in Val Gandino durante il periodo di Natale.

Le notizie sul testo che veniva cantato con la "pastorella" sono state fornite da Carlo Maffeis (Fiorano al Serio 20-6-1984).

Questo è il testo cantato:

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

*sebben sai che son piccolina
me camminerò assi ben*

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

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

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

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

*quando l'è poi dinanzi un tòco
la fontana gli compaiò
bevi bevi Regina Maria
bevi bevi finché vüli
la fontana si scomparie
la Madonna la si alzò
'ndiamo 'ndiamo Regina Maria
'ndiamo 'ndiamo finché vüli
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 vüli
San Giuseppe 'l và di fuori
a vedere se l'è serén
San Giuseppe va di dentro
l'è nasìt Gesù e Bambin
l'è nasìt Gesù e Bambino
senza fasa e panisél
col panisél com'hai 'n po' di far?
...
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 Bambin
 gli han portato un po' di incenso
 pen 'ncensà Gesù e Bambin
 pastorini e pastorelle
 vegnì che coi os-cc besì
 a adorar sto car Bambì (finale).*

Il testo è uno dei più noti e interessanti fra i canti natalizi lombardi, già raccolto anche in area bergamasca⁽¹⁰⁾.

Un'altra versione è stata raccolta a Ranica dalla voce di Agnese Trezzi, di anni 60, la quale si ricorda della madre che soleva cantarle questo brano, durante le veglie nella stalla, per farla addormentare⁽¹¹⁾:

*San Giuseppe 'l völ indà via
 la Madóna la ghé va dré (A)
 stai a casa o Vergin Maria
 qualche cosa ti succederà (B)
 San Giuseppe va innanzi un tòco
 La Madóna la ghé va dré (A)
 vieni vieni o Vergin Maria
 vieni vieni se vuoi tu (B)*

- quan fu stata innanzi un tòco
la Madóna la gh'éra sét* (A)
- 'ndiamo andiamo o Vergin Maria
qualche fontana noi troverém* (B)
- quan fu stata innanzi un tòco
la fontana l'è comparì* (A)
- bevi bevi o Vergin Maria
bevi bevi finché vuoi tu* (B)
- quan fu stata innanzi un tòco
la Madóna la gh'éra fam* (A)
- 'ndiamo andiamo o Vergin Maria
qualche fornaio noi troverém* (B)
- quan fu stata innanzi un tòco
il fornaio l'è comparì* (A)
- mangia mangia o Vergin Maria
mangia mangia finché vuoi tu* (B)
- quan l'ariva innanzi un tòco
la Madóna la gh'éra sòn* (A)
- 'ndiamo andiamo o Vergin Maria
qualche capanna noi troverém* (B)
- quan fu stata innanzi un tòco
la capanna l'è comparì* (A)
- dormi dormi Vergin Maria
dormi dormi finché vuoi tu* (B)
- quan fu sta' la mezzanotte
gh'è nasìit Gésü Bambi* (A)
- corri corri San Giuseppe
ghe è nasìt Gésü Bambi (finale, 2 volte - C)*

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 qual-che ce-sa ti
 suc-ce-de-rà
 cor-ri cer-ri Sa-an Giu-sep-pe ghe è na-sit Ge-
 sti-ti Bam-bl

Nell'esecuzione si alterna una strofa cantata con la melodia (A) ad una con (B). L'ultima strofa, ripetuta due volte, corrisponde alla melodia (C).

Conosciuta da tutti i suonatori, la pastorella era eseguita anche dai "Serì". L'abilità di Michele Maffeis era tale che riusciva a suonare e poi a cantare una strofa, senza interrompere l'accompagnamento dello strumento⁽¹²⁾.

5) "Bal del mort", Casnigo 2-3-1984 e Fiorano al Serio 20-6-1984.

Il "bal del mort" è un ballo tradizionale, conosciuto dai vecchi "baghetér" ma che aveva nei "Serì" i più importanti esecutori. Nella famiglia Maffeis era il padre che suonava il "baghèt", mentre i figli Carlo e Piero ballavano.

Importante momento comunicativo della cultura popolare, carico di significati magico rituali, era già in crisi all'inizio del secolo, tanto che, come afferma il Ruggeri, non erano molte le persone che avevano ballato o anche solo visto, nelle stalle, il "bal del mort". Scomparsi poi gli ultimi anziani suonatori, questo costume è andato dimenticato quasi totalmente, rimanendo legato unicamente al-

la famiglia "Seri". Anche "Fagòt" ne ricorda a malapena la melodia.

La descrizione del ballo che segue è di Carlo Maffeis.

Era eseguito da due persone ed unicamente dagli uomini. I due uomini ballavano tra loro, ora in cerchio, prendendo il braccio destro di uno sotto il sinistro dell'altro, ora separati. I passi, mostrati sommariamente da Carlo Maffeis, erano un saltellare su una e sull'altra gamba, battendo le mani sotto la coscia e sopra la testa. Il saltellare poteva essere accompagnato da grida, "versi" (secondo G. Ruggeri le due figure facevano la pantomima di due ubriachi).

Ad un certo punto uno dei due ballerini si fermava e si rifiutava di proseguire (quando ballavano i "Seri" questa parte toccava a Carlo); l'altro fingeva di adirarsi e, dopo avergli fatto un giro di ballo attorno, con un coltello lo "colpiva". Il ballerino colpito veniva sorretto dietro la nuca dal compagno e adagiato per terra, dove preventivamente si era preparata una coperta.

Il ballerino rimasto in piedi, visto che l'altro non si muoveva più, gli ballava ancora attorno. Poi si fermava e si inginocchiava per sentire i battiti del cuore, accorgendosi così che era "morto". Disperato riprendeva a girargli attorno sempre ballando (Ruggeri racconta che mimava anche un pianto, con un fazzoletto per asciugarsi gli occhi); quindi si fermava e provava ad alzare una gamba al finto morto. Questi la lasciava ricadere. Provava poi con un braccio, l'altra gamba e l'altro braccio, ma ricadevano sempre, tutto questo sempre ballando e girando attorno al morto.

Ad un certo punto si inginocchiava una seconda volta per sentire ancora il cuore. Si accorgeva così, con grande meraviglia, che aveva ripreso a battere e, al grido di "l'è if" (è vivo), riprendeva a ballare attorno con maggiore vigo-

ria. Ripeteva di nuovo la pantomima di sollevare le gambe e le braccia al finto morto, che stavolta non ricadevano. Il "resuscitato" veniva poi messo a sedere, e poi tirato in piedi dall'altro ballerino. Qui la musica cambiava completamente melodia e ritmo, diventando più allegra, e i due uomini terminavano ballando tra di loro nello stesso modo dell'inizio.

La musica, nella prima parte, doveva seguire lo svolgersi della pantomima. Ne risultava la necessità di accelerare o rallentare, secondo lo svolgersi dell'azione. Nella parte finale, quando gli uomini ballavano ancora tra loro, si riprendeva invece con una melodia regolarmente scandita.

La musica:

The image shows a musical score for the first part of the piece. It consists of six staves of music, all in treble clef and G major (one sharp). The time signature is 4/4. The first staff is labeled "prima parte" and begins with a repeat sign. The music is a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody and includes a fermata over a note. The fourth staff continues the melody and includes a fermata over a note. The fifth staff continues the melody. The sixth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

Segue la seconda parte con il ballo in coppia:



La battuta con il segno § corrisponde all'incirca al momento in cui un ballerino viene "accoltellato". Carlo Maffeis racconta come un giorno avevano eseguito il "bal del mort" a Ponte Nossa. In quella occasione il fratello Piero, invece di un coltello, si era preparato in tasca una pistola scaccia cani. Al momento opportuno, durante il ballo, aveva offerto da bere al fratello dicendo: "Tè fradèl, l'è l'òltem guti dé i che tò dó, po' té finit" (Tieni fratello, è l'ultimo sorso di vino che ti dò, poi hai finito). Carlo invece di deglutire, si era tenuto il vino in bocca, e quando Piero gli sparò, lo fece uscire come fosse sangue. Poi stramazza al suolo, mentre Piero scoppiava in lacrime. La pantomima, già carica di emozioni nella sua versione originale, con questa variante estemporanea risultò così drammatica che due ragazze, alla vista del "sangue" colare dalla bocca, svennero.

Secondo gli informatori non vi erano delle particolari occasioni per eseguire il "bal del mort"; va tenuto però presente che il "baghèt" veniva suonato solo d'inverno, fino all'ultimo giorno di carnevale, e poi messo da parte.

Tra i ricordi degli intervistati affiorano dati anche sulla presenza di altri balli. Le notizie sono però molto vaghe. Giacomo Ruggeri e Carlo Maffeis si ricordano di un ballo denominato "la lavandina", eseguito dal "baghèt".

Della melodia, che sarebbe stata in una sola parte, il Ruggeri rammenta solo questo frammento:
(Casnigo 5-6-1984)



interruzione.

Nel ballo, eseguito da un uomo e una donna, si doveva mimare l'azione del lavare.

Anche altri informatori hanno raccontato della presenza nella zona, negli anni passati, di balli tradizionali. I ricordi sembrano però molto lontani e poco chiari. Nel breve periodo in cui "Fagòt" suonò il "baghèt", quando riusciva a ricomporre qualche vecchia sonata, i pochi anziani che si ricordavano accennavano a qualche passo di danza. Quel poco che si ricorda è che si ballava saltellando, ora su una gamba ora sull'altra, picchiando le mani sotto le cosce e sopra la testa, stando in cerchio. Si ballava per così dire "alla vecchia".

6) Canzone sull'aria della *Bella Gigogin*, Casnigo 2-8-1984:





Questa sonata è una delle tante canzoni che i "baghetér" eseguivano sulla piva, Giacomo Ruggeri ci ha raccontato un aneddoto che vede come protagonista lo zio "Nano Magri" e che è in relazione con questo brano.

Vuole la tradizione che a Gandino siano stati impiccati dalla giustizia tre malviventi, molto tempo addietro. Su questo fatto non onorevole per il paese, sarebbe stata fatta una canzone (quasi certamente dagli abitanti dei paesi vicini), sulla melodia notissima della *Bella Gigogin*:

*«La piazza di Gandino è tutta lastricata
di vecchi e beconi, falliti e ladroni
vada avanti un passo
i ghe n'ha impicàt giò tre»* (ne hanno impiccati tre)

Il "Nano" di Casnigo si trovava un giorno a suonare il "baghèt" a Gandino. Come ultimo brano aveva iniziato questa canzone (non è escluso che lo avesse fatto volontariamente, visto che conosceva il senso ironico del testo).

Ma la cosa non era piaciuta ai Gandinesi che stavano ad ascoltarlo, ed alla melodia hanno risposto con una sassata, colpendo la "diana" del "baghèt". Al "Nano", vista la mal parata, non è restato che raccogliere in fretta lo strumento e correre a casa.

Il sasso, colpendo la "diana", aveva scalfito lo strumento. Il "Nano" aveva poi lavorato lo strumento, cercando di togliere in qualche modo la ammaccatura. La campana è rimasta però asimmetrica, a testimonianza di tale disavventura.

NOTE

1) *Il lavoro svolto in prima persona in Val Gandino ha permesso di ricostruire con sufficiente precisione ed in termini concreti la morfologia, l'uso e la funzione del "baghèt" in questa area.*

La ricerca ha realizzato il reperimento di strumenti. Attraverso la tradizione orale si sono poi raccolti dati riguardo l'ambito d'uso, il repertorio e la personalità di alcuni suonatori.

Fondamentale è stato l'incontro con due persone: Giacomo Ruggeri, detto "Fagòt" nato nel 1905 a Casnigo e Carlo Maffeis, detto "Serì" nato nel 1912 a Semonte (Vertova), abitante a Fiorano al Serio.

"Fagòt" è l'unica persona fin'ora conosciuta che sa ancora suonare il "baghèt". È ricordato in paese come valido musicista. Contadino ora in pensione, ha suonato nella banda ed è stato anche campanaro a Casnigo, con il compito di suonare le campane a tastiera. Per un breve periodo, dal 1929 al 1931, d'inverno ha suonato anche il "baghèt".

Per poter suonare anche solo per un così breve periodo, ha dovuto affrontare i problemi connessi a tale pratica: manutenzione, costruzione delle ance, intonazione, diteggiatura ecc. le sue spiegazioni, sia per la diretta esperienza, che per la preparazione del musicista, sono quindi precise e dettagliate.

"Fagòt" possiede lo strumento dello zio "Nano Magrì" (tale strumento, testimonianza del "Magrì", è custodito in casa del cugino Giovanni Imberti), più due bordini lasciati dal "Rüina", ed altre parti singole (questo materiale è in casa di un suo nipote).

Altro importante contributo è venuto, come già detto, da Carlo Maffeis, che appartiene anche lui ad una famiglia di "baghetér", i "Serì".

In casa "Serì" gli ultimi musicisti sono stati Michele Guerino, il padre di Carlo, scomparso intorno al 1940, ed il fratello Piero, nato nel 1910 e morto di silicosi nel 1959 a Travedona (Varese). I "Serì" erano conosciuti in paese, a Semonte, come musicisti preparati. Piero suonava anche l'ocarina, il "siglòt" (flauto a becco) e le "campanine". Quando il padre o il fratello suonavano, Carlo partecipava attivamente, o accompagnando con il canto, o ballando assieme al fratello il "bal del mort". Di conseguenza i suoi ricordi, frutto di un diretto coinvolgimento, sono vivi, precisi ed altrettanto importanti,

anche se Carlo Maffeis non ha mai suonato il "baghèt". Altre informazioni su Pietro Maffeis sono state fornite dal figlio Angelo, abitante a Travedona (Varese). Entrambi i Maffeis possedevano uno strumento. Dei due ne è però rimasto uno solo, custodito da Carlo Maffeis.

- 2) *Piero Maffeis ha continuato a suonare fino agli anni '50 a Travedona (Va).*
- 3) *Il Ruggeri non ha mai fatto uso di cera per intonare i fori, ne tanto meno ha visto altri suonatori usare tale artificio.*
- 4) *Secondo una testimonianza di Giacomo Ruggeri. Quanto da lui affermato per quanto soggettivo, costituisce una "unità di misura". Su alcune ance costruite dal Ruggeri anni fa, sono state effettuate delle misurazioni con un manometro, per vedere a che pressione lavorano e trasformare così una valutazione soggettiva in qualcosa di numericamente oggettivo. Si è così trovato che le ance del Ruggeri che ancora funzionano (per quanto poco intonate), inumidite entrano in vibrazione ad una pressione di 24-28 cm di acqua.*
- 5) *Non va trascurato di notare che gli strumenti ritrovati, pur avendo identico impianto sonoro, hanno forme e misure diverse.*
- 6) *Tale strumento è stato recuperato in casa di Giovanni Imberti da Febo Guizzi e Giuliano Grasso. È stato esposto alla mostra: Gli strumenti della musica popolare in Italia, 1983/1984.*
- 7) *Testimonianza di Carlo Maffeis riguardo l'apprendimento del "baghèt" del fratello Piero.*
- 8) *Questo in base a quanto si è potuto documentare nel corso della ricerca.*
- 9) *I brani trascritti sono stati eseguiti da Giacomo Ruggeri su di un flauto diritto in terracotta. Nei limiti del possibile ha cercato di riprodurre lo stile del "baghèt". Sia lui che Carlo Maffeis hanno poi fornito varie indicazioni su quale era lo stile degli esecutori.*
- 10) *Si veda: R. Leydi-A. Rossi, Osservazioni sui canti religiosi non liturgici, Edizioni del Gallo, Milano, 1965. Una lezione (incompleta) del testo della pastorella era già stata riportata da Antonio Tiraboschi in: Usi di Natale nel Bergamasco, Tipografia Fratelli Bolis, Bergamo 1878.*
- 11) *Registrazione effettuata il 3-10-1988 dal figlio Filippo Rizzi di Ranica.*

12) Nella già citata opera di Francesco Balilla Pratella, "Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia", è riportata una "Pastorale di Natale". Riguardo al tema di tale pastorale sono necessarie alcune spiegazioni.

Il Pratella scrive:

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 Il marzo 1933 — l'ha poi (egli afferma) "fedelmente trascritta". In una lettera indirizzata dal Bonandrini ad Angelo Perani (si veda: G. Bonandrini, "Sonetti in vernacolo", Grafica e Arte, sotto il patrocinio del Duca di Piazza Pontida, Bergamo 1982, pag. 65) si parla ancora della pastorale: «Caro collega, ti mando la pastorale che Nano suonava a Natale sul baghèt...».

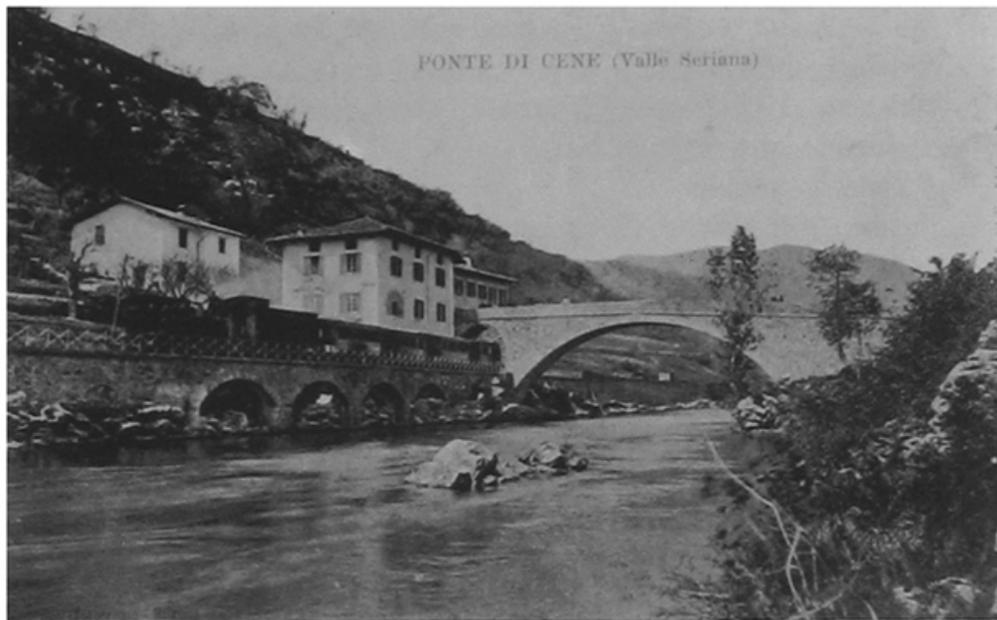
E evidente che il Bonandrini, di Casnigo, fa qui riferimento ad un suonatore realmente esistito, Michele Imberti, detto "Nano Magri", di Casnigo, zio e maestro di Giacomo Ruggeri, il "baghetér" ancora esistente.

Confrontando la data riguardante la trascrizione, ed il periodo in cui è vissuto il Nano, sorgono però dei dubbi sulla attendibilità del brano.

Nano Magri è morto nel 1929 all'età di 64 anni. Il Bonandrini data la sua trascrizione "11 marzo 1933", ed afferma di averla sentita «dai pastori di 60 anni or sono».

Viene spontaneo chiedersi come il Bonandrini abbia potuto sentirla «60 anni or sono», cioè intorno al 1870, visto che il Nano in quel periodo non aveva che pochi anni di vita.

Lo stesso Ruggeri al quale ho suonato il brano in discussione, afferma di non averlo mai sentito eseguire dagli anziani "baghetér". D'altro canto già lo stesso Pratella, pubblicando la trascrizione, avanzava qualche dubbio sulla sua corrispondenza al modello originale, dubbi messi in rilievo anche da Roberto Leydi (La zampogna in Europa, Nani, Como 1979).



Cene, la vecchia ferrovia, foto del 1901.

Cene, panorama, foto del 1940.



3° CENE, UN DIVERSO BAGHÈT

Nel paese di Cene, posto dove la Val Rossa confluisce con la media Val Seriana, era in uso fino a trent'anni fa circa una cornamusa, denominata sempre con il medesimo termine: *"baghèt"*.

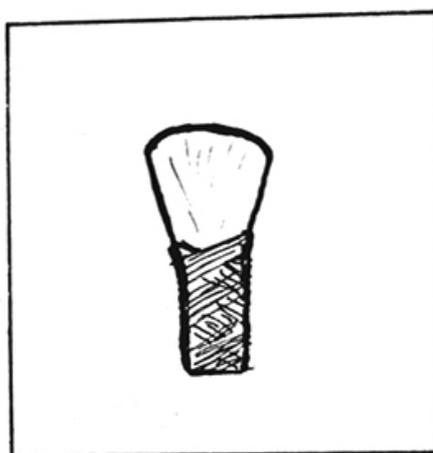
I suonatori che operavano a Cene erano Vittorio Marchi, nato nel 1930, che aveva suonato per diversi anni lo strumento appartenuto in precedenza al padre e prima ancora al nonno, ed un certo Bortolotti, detto *"Tarèll"*, scomparso intorno al 1956, il quale possedeva uno strumento simile a quello del Marchi⁽¹⁾.

La piva di Cene era costituita dal sacco, dalla canna per il canto e da tre bordoni d'accompagnamento (anziché due come in Val Gandino). Il sacco, la *"baga"*, era in pelle ricavata intera da un agnello, un *"besotì"* di 8/9 Kg, con il pelo lasciato all'esterno. La pelle non era conciata e se veniva preparata prima di Natale, per l'Epifania iniziava già a perdere il pelo. D'altro canto anche a Cene, come in Val Gandino, il *"baghèt"* si usava solo d'inverno. Il Marchi, oltre che alla pecora, era ricorso anche ad altre pelli, come quella del gatto che, per la sua elasticità, dava ottimi risultati, e del coniglio, che aveva però l'inconveniente di perdere presto il pelo.

Il bocchino per insufflare aria nel sacco era lungo sui 25-30 cm. ed aveva la sua valvola costituita da un disco di

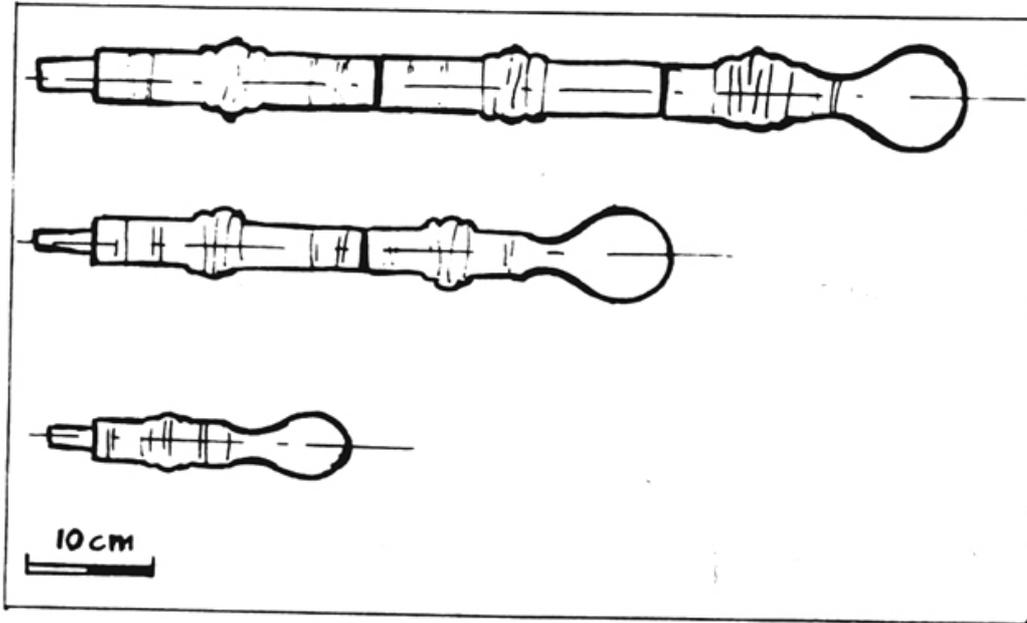
pelle inchiodato sul fondo dello stesso.

La canna del canto era detta la "*pia*". Nella forma richiamava lo strumento della Val Gandino, più lungo però di due o tre centimetri⁽²⁾. Il canneggio era conico. In testa portava infissa l'ancia doppia, chiamata anche lei con lo stesso termine: "*pia*". Questa veniva ricavata da una canna, oppure da due ance di clarino. L'ancia doppia aveva le due labbra di forma arrotondata⁽³⁾.



I bordoni, chiamati "*coregn*" (lett. corna) erano tre, con la foratura interna cilindrica. Esteriormente terminavano tutti e tre con un rigonfiamento a pera⁽⁴⁾.

Le ance dei bordoni, chiamate "*spölètte*" (lett. spolette), erano ance semplici, ricavate dalla canna o, più frequentemente, dal sambuco, con il taglio dall'alto al basso. Un particolare legato all'accordatura dei "*coregn*" era che l'ancia del bordone maggiore si poteva usare anche per quello medio. Il Marchi per la preparazione e l'accordatura delle ance si affidava alla maggiore esperienza dell'altro suonatore, il Bortolotti.



Anche il "baghèt" di Cene era suonato solo d'inverno e accompagnava il rito di portare la "pastorella" di casa in casa. Usando una armonica a bocca, il Marchi ha eseguito la "pastorella" secondo la tradizione di Cene:

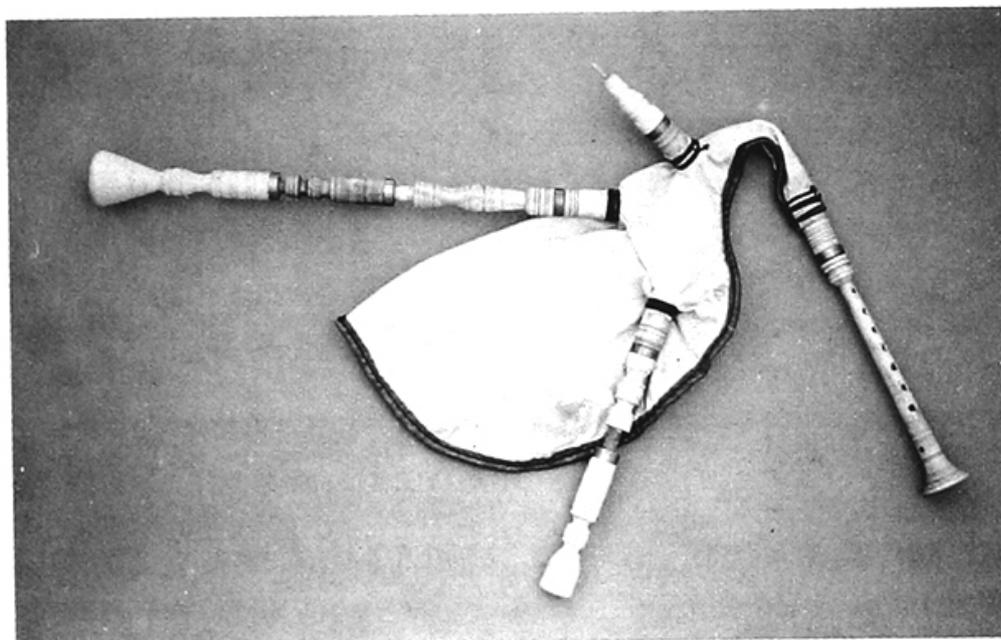
Cene, 11-4-1985,

 Musical score for the "pastorella" piece. The score consists of eight staves of music. The first staff is marked with a tempo of $p = 120$ and a section label 'A'. The second staff is labeled 'B', the third 'C', and the fourth 'D'. The fifth staff contains the instruction "PARTE C || PARTE A || E CONTINUA". The sixth staff is marked with "RALLENT." (Ritardando). The score concludes with a double bar line.

Si deduce dal brano che l'estensione della "pia" era di una ottava più la sensibile. Il Marchi non aveva però mai suonato la piva completamente montata, in quanto «...mangiava troppa aria, non era mai piena...». Spesso affidava il canto ad altri strumenti, come un clarino, una armonica a bocca⁽⁵⁾. Il padre del Marchi adottava la soluzione di suonare il "baghèt" inserendo nel sacco la "pia" e due bordoni, accompagnato occasionalmente anche da un clarino⁽⁶⁾.

È interessante notare come, nonostante la vicinanza, lo strumento di Cene fosse sostanzialmente diverso da quello della Val Gandino. Inoltre i suonatori di Cene non conoscevano quelli della Val Gandino, e viceversa. D'altro canto anche a Cene i "baghetér" non usavano spostarsi, ma agivano unicamente nel proprio paese.

Il "baghèt" della Valgandino in una copia costruita dall'autore.



NOTE

- 1) *I dati sulla tradizione di Cene sono stati forniti da Vittorio Marchi. Non sono stati ritrovati strumenti in quanto il "baghèt" del Marchi è andato perso, come pure è andato perso quello del Bortolotti. I ricordi del Marchi nel descrivere la propria piva presentano alcune lacune, anche perché non era un esperto "baghetér" come il padre e il Bortolotti, a cui spesso si affidava per la preparazione dello strumento.*
- 2) *Tale confronto è stato fatto mostrando al Marchi una copia dello strumento della Val Gandino, in quanto questi non aveva mai visto strumenti, né conosciuto musicisti di tale zona e neppure sapeva dell'esistenza di tale tradizione in Val Gandino.*
- 3) *I disegni riportati sono delle ricostruzioni ipotetiche, fatte in collaborazione con il Marchi.*
- 4) *Sulle note emesse il Marchi, pur non ricordandone il nome, è ritornato più volte, cantando o suonando sulla armonica i relativi intervalli, che sarebbero: bordone maggiore sulla tonica, medio sulla medianta e minore sulla dominante.*
- 5) *L'informatore ricorda la tonalità dei clarinetti, che erano in DO ed ancora oggi possiede l'armonica in SOL con cui si accompagnava il "baghèt" incompleto.*
- 6) *Il Marchi non ricorda quale dei tre bordoni non veniva utilizzato dal padre.*

III.

LA TRADIZIONE DEL BAGHÈT IN VALTORTA E VAL IMAGNA





Carnevale a Piazza Brembana, inizio secolo (Fondo Goglio, Asses. Beni Culturali Provincia di Bergamo).

1° VALTORTA (VAL STABINA)

Anche in cima alla Val Stabina, a Valtorta, era diffuso nei tempi passati, l'uso di suonare la "pia".

Della zampogna a Valtorta parla Luigi Volpi nel suo: *Pagine Bergamasche* (Edizioni Orobiche, Bergamo, 1944, pagine 142-144): «...*Riportiamo i particolari di una curiosa costumanza detta "festa della parentela" in uso a Valtorta, particolari forniteci dal venerando parroco di quel paese Don Stefano Gervasoni per interessamento del compianto dott. Bonandrini.*

Valtorta, modesto paese alpestre dell'alta Val Brembana, confinante con la Valsassina e in antico dipendente civilmente e in ecclesiastico dal Ducato di Milano, nel 1620 sotto la Serenissima fu diviso in due comuni staccati, pur restando una parrocchia sola. Il confine dei due comuni era la valle che da Camisolo scende in fondo alla Valle di Ornica.

Il territorio che si trovava a destra della valle di confine e comprendeva oltre al capoluogo Valtorta, le frazioni Torre, Ceresola, Forno Nuovo, formava una prima unità comunale col nome di Valtorta, mentre quello di sinistra colle frazioni di Casletto, Costa, Grasso, Candello, Rava, formava il secondo comune denominato "delle Cinque Contrade".

Poiché in questo comune che si propendeva verso il Pizzo dei Tre Signori, maggiori e migliori erano i boschi, specialmente di piante di alto fusto, nell'atto divisionale fu conces-

so ai comunisti di Valtorta di poter usufruire per i loro fabbisogni in legname dei boschi del comune delle Cinque Contrade⁽¹⁾.

Questo diritto generò gravi dissidi tra gli abitanti dei due comuni con un corollario di continue petizioni e proteste. Quando quei di Valtorta tagliavano piante sul territorio delle Cinque Contrade, gli abitanti di queste scrivevano subito a Venezia denunciando abusi e violazioni, e quando invece loro stessi tagliavano piante dai loro boschi, era la volta di Valtorta nell'inviare proteste alla Serenissima.

Di queste proteste si conservano ancora le copie stampate. Naturalmente queste controversie erano fomiti di odi generali e di liti senza fine, tanto che le cose erano giunte a un punto così grave che il parroco dovette nella stessa chiesa separare gli abitanti dei due comuni, in modo non nascessero liti anche nel luogo sacro.

Così nel gruppo di banchi di destra verso l'altare stavano le donne delle "Cinque Contrade", e a sinistra quelle del comune di Valtorta, e verso il fondo a destra gli uomini di Valtorta e a sinistra gli uomini delle Cinque Contrade.

Questa prudentiale disposizione durò fino a non molti anni fa, quando fu costruita la nuova chiesa.

A questa incresciosa situazione pensò di mettere fine un parroco nel 1735, che in quell'anno, allo scopo di rappacificare gli abitanti dei due comuni, iniziò una sorta di reciproca visita collettiva che, per lo scopo che si proponeva, e per la ragione che le famiglie in lotta erano anche legate da stretti rapporti di sangue (infatti in paese le famiglie originarie sono solo quattro: Annovazzi, Busi, Milesi e Regazzoni) prese il nome di "festa della parentela".

Nella domenica di sessagesima il parroco raccoglieva, dopo le funzioni religiose, in casa propria, tutti i giovani maschi e in loro compagnia si recava a visitare le diverse famiglie delle Cinque Contrade. Alla domenica di quinquagesi-



Valtorta, inizio secolo (Fondo Goglio)

ma la visita toccava alle famiglie del capoluogo.

I giovani che per la circostanza suonavano anche la cosiddetta "pia", oggi caduta in disuso, ricevevano come ringraziamento per la loro visita alle singole famiglie, frutta secca quali noci, castagne ecc., e qualche moneta per celebrare uffici in suffragio ai defunti, negli ultimi giorni di carnevale.

Anche attualmente, per quanto la tradizione abbia perso il suo significato originario, i ragazzi vanno in quella domenica in visita alle varie famiglie per avere in regalo dolci e frutta».

La domenica di sessagesima cade sessanta giorni prima di Pasqua, quella di quinquagesima cinquanta giorni

prima. La festa della parentela viene quindi a trovarsi in pieno periodo di Carnevale.

Altre notizie sulla "pia" di Valtorta sono state raccolte dalla voce di Giuseppe Regazzoni (1914-1986), il cui soprannome era "Pia" (piva).

Gli avi del Regazzoni erano stati suonatori di piva, e per questa consuetudine era stato affibbiato alla famiglia Regazzoni il soprannome "Pia". Dai suoi ricordi è stato possibile ricavare una sommaria descrizione dello strumento in uso a Valtorta.

Rava di Valtorta, 13 marzo 1982

Domanda. - Come mai si chiamava "Pia" la sua famiglia?

Giuseppe Regazzoni. - *Perché suonavano la "pia"... i nonni del mio nonno suonavano la "pia"... è una tradizione di famiglia, chissà da quanti anni è che la suonavano. ...Io ho conosciuto mio nonno, era il nonno che suonava la "pia". L'ultimo che ho visto suonare la "pia" è stato il nonno; suonava solo qui in paese, perché non andava in giro. Qui veniva il Carnevale, la metà Quaresima, il 15 agosto (Assunta), Natale, allora suonavano la "pia"... Ecco, nelle feste un po' grosse: Carnevale, metà quaresima, la seconda di Pasqua. Si suonava così, per ballare, e allora le donne non ballavano mica, ballavano solo gli uomini. Guai! Non si voleva il ballo misto.*

D. - La "pia" come era fatta?

G.R. - *La "pia" aveva il suo "sigol" (zuffolo) che aveva sette buchi, dopo c'era la pelle e quella (canna) che faceva da accompagnamento ci dicevano "diana" come nome, quella che faceva sempre una stessa nota, quando schiacciavano la*

pelle di pecora. ... Io ho presente che quando suonavano la "pia" quei zampognari che vengono giù a Natale, e che si vedono alla televisione, è uguale solo che adesso sono in due, invece allora era uno solo che faceva tutti quei suoni lì (il canto e l'accompagnamento)⁽²⁾.

D. - Che lavoro faceva il nonno?

G.R. - *Carbonér, faceva il carbonaio. Andava in Francia. Ha fatto 41 campagne in Francia. Poi l'inverno ritornava qui, faceva i chiodi, per quattro mesi d'inverno e poi tornava in Francia. E quando era qui suonava un po' la "pia".*

D. - Non si ricorda di canzoni che venivano fatte con la "pia".

G.R. - *Non me la ricordo tutta, ma lei non conosce questa?⁽³⁾*

«Giovinotti tutti quanti
voi venite ad ascoltar
la gran storia di Pierina
vi farà meravigliar

...

mangia mangia anima bella
mangia il cuore di una zitella
che stenterai a digerir...»

E questa qua la cantavano con la "pia".

... *C'è un'altra canzone vecchia che suonavano con la "pia":*

«Ninetta mia son barcaiolo
e son gentile e son galante
se tu vuoi essere la mia amante
vieni in barca a passeggiar»

Questa è antica e la suonavano con la "pia".

Rava di Valtorta, 12 agosto 1983

... D. - Suo nonno suonava la "pia" qui a Valtorta?

G.R. - *Qui! Non andava in giro. Andava in Francia a lavorare e poi, d'inverno, o nelle feste, come nelle feste d'agosto, le feste di Natale, o al carnevale, quando era a casa andava in giro a suonare.*

D. - Infatti chiamavano "Pia" la sua famiglia.

G.R. - *La chiamavano "Pia" proprio perché suonavano la "pia". Ma anche tutti gli antenati. Non solo mio nonno, anche il suo nonno di lui suonava la "pia".*

D. - A carnevale andavano in giro a suonare?

G.R. - *A carnevale, allora, perché ci tenevano al carnevale. L'ultima settimana, la settimana grassa, dal giovedì al sabato andavano in giro per le contrade e i suonatori accompagnavano il corteo con la piva. (A Valtorta il culto religioso segue ancora il rito ambrosiano. Ndr).*

D. - Partivano da qui?

G.R. - *Da qui, da Valtorta e facevano il giro di tutte le contrade.*

D. - Con la mascherata?

G.R. - *Con la mascherata.*

D. - E le maschere?

G.R. - *Le maschere erano di legno, di lamiera, di pezza, non erano come oggi. ...Oggi in maschera non va più nessuno, ma allora andavano gli uomini di 30, 40 anni, andavano al carnevale.*

D. - Mi aveva raccontato che al carnevale andavano solo gli uomini?

G.R. - *Al carnevale sì, perché andavano solo gli uomini... Allora andavano in giro mascherati solo gli uomini.*

...

D. - Non si ricorda le suonate fatte con la "pia"? ... Mi aveva detto di quella là: "La gran storia di Pierina"?

...
G.R. - *Quella era la canzone che suonava il mio povero nonno*⁽³⁾ ...

«Giovinotti tutti quanti
qua venite ad ascoltar
la gran storia di Pierina
vi farà meravigliar

Una bella ragazzina
di ricchezze in quantità
e da tutti era chiamata
la più bella della città

...è lunga, ma dopo non mi ricordo tutti gli altri punti...

mentre un bravo giovanotto
stava lì a servire il re
e Pierina per dispetto
la incomincia e manco a fè

...
mangia mangia anima bella
Bastianino mi tradì
mangia il cuore di una zitella
stenterai a digerir

...
Maria Regazzoni, la moglie. - *Con la "pia" suonavano "vien che Ninetta sota l'ombreli"*⁽³⁾

...
D. - Quanti anni fa ha suonato per l'ultima volta la "pia"?

G.R. - *Sarà ottantanni.*

D. - Come fa a sapere della "pia" allora?

G.R. - *Guardi che io non ho mai visto a suonare la "pia". Il nonno mi aveva lasciato tutti i pezzi dello strumento.*

M.R. - *Li abbiamo tenuti per tanto tempo su di sopra in casa e poi li ho sbattuti via.*

...

D. - Quando andavano in giro per il carnevale che frazioni percorrevano?

G.R. - *Facevano Fornonuovo, Rava, Valtorta, Costa, Cantello e giravano.*

M.R. - *Era la tradizione di questi vecchi.*

D. - Si ricorda per le maschere che cosa adoperavano?

G.R. - *Quelli che erano vestiti da signorina mettevano un cappellino con su il velo.*

M.R. - *E anche i vestiti, la sottoveste ricamata e basta.*

G.R. - *Si vestivano con una veste di signorina... c'erano anche quelli con il cappello con su i fiori, o coperto con un fazzoletto. C'era la vecchia e il vecchio.*

M.R. - *La vecchia e il vecchio.*

D. - La vecchia e il vecchio erano due maschere di qua?

M.R. - *Sì, la vecchia e il vecchio.*

D. - La vecchia come era?

G.R. - *Come una vecchia di quelle brutte, e il vecchio con il campanone legato dietro, con su un paltò.*

D. - Come sono i nomi dei pezzi della "pia"? Il bordone mi ha detto che lo chiamavano la "diana". E la pelle?

G.R. - *La "baga". E poi ci dicevano "baga", "baghèt".*

M.R. - *Il padre un po' spiegava, ma si sa, non si faceva neanche caso.*

G.R. - *La "baga" io non l'avevo più, chissà da quanti anni era diventata marcia.*

...

I dati raccolti attraverso queste interviste possono offrire un primo punto di riferimento per la conoscenza del "baghèt" di Valtorta, e del suo uso.

Va considerato comunque che i ricordi di Giuseppe Regazzoni sono da assumere con le dovute cautele, in quanto risalenti ad almeno trent'anni addietro, prima che lo strumento fosse gettato via perché tarlato, ed inoltre il Regazzoni non ha mai visto suonare il nonno, ma ne ha solo sentito parlare dal padre.

2° LA VAL IMAGNA

Frammentarie sono le notizie riguardanti la presenza e l'uso della piva o cornamusa in Val Imagna⁽⁴⁾. Eppure ben radicata doveva essere tale tradizione se si considera che una delle più diffuse filastrocche ancora oggi ricordate fa esplicito riferimento a tale strumento ed al ballo legato al suono della piva:



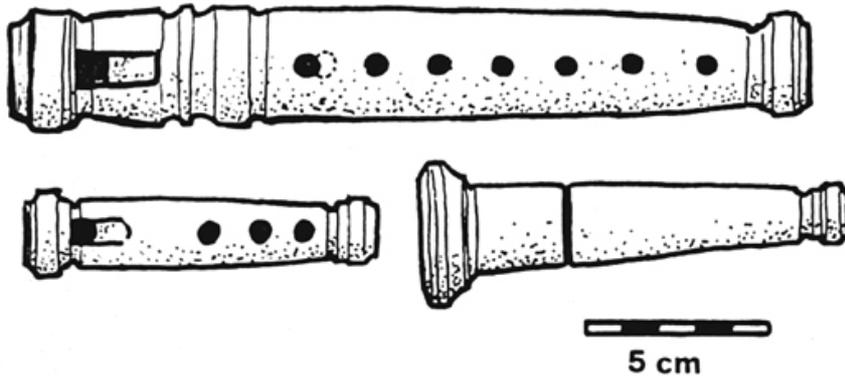
Ó dè-la Val d'I-ma-gna vè-gni só ché-lò ché-lò ché-
-lò che su-ne-rà la pi-a ba-le-rà fógliò fógliò fógliò

Ó dèla Val d'Imagna vègni só chélò
che sunerà la pia balerà fógliò fógliò fógliò.

La Val Imagna è notoriamente valle di tornitori. Moderni laboratori hanno sostituito le tradizionali botteghe familiari, dove su torni a pedale o mossi dall'energia idraulica venivano preparati centinaia e centinaia di oggetti di ogni tipo. Da quelli casalinghi, come piatti, scodelle, mortai e pestasale, zangole, mattarelli, spine per le botte, manici di falchetti, fusi per filare, fino ai giocattoli come

le trottole (i "pirli"), o strumenti musicali come le trombette e i flauti (i "sivlòcc").

I costruttori locali, tramite gli ambulanti, arrivavano a distribuire questi strumenti anche fuori della provincia. Secondo le testimonianze raccolte, i flauti della Valle Imagna potevano anche essere usati per imparare i brani di "baghèt", in quanto avevano una disposizione dei fori simile, o comunque facilmente modificabile, alla diteggiatura della "diana" della piva, secondo lo strumento in uso nella Val Gandino.



Le uniche notizie raccolte sulla presenza di suonatori e l'uso della piva ci sono state fornite da Giuseppe Arrigoni ("Pigno Beta", nato nel 1910) di Locatello, e da Luigi Salvi (nato nel 1923) sempre di Locatello^{(5) (6)}.

Il nonno del "Pigno Beta", anche lui Arrigoni Giuseppe detto "Giusepì Beta", sapeva suonare "pia" e violino. Altri musicisti di Locatello erano il "Pischìra", nonno di Luigi Salvi, e il "Maianèl"⁽⁷⁾.

Giuseppe Arrigoni, "Giusepì", scomparso intorno al 1922/23, faceva di professione il fabbro, e il nipote "Bigno", piccolo di bottega, era addetto al mantice. Nelle pause del lavoro, "Giusepì" suonava una "specie di clarino", senza chiavi, di colore giallognolo. Il nipote, allora al-

le prime armi con la tromba, ha così appreso un brano che il nonno ripeteva spesso con questa "specie di clarino". Tale brano è conosciuto con il termine di "pia".

"Pigno Beta", scomparso il nonno, ha continuato poi la tradizione suonando con la tromba il brano della "pia" nella notte di Natale, accompagnato anche da un fisarmonicista e da un clarinettista entrambi di Corna Imagna.

Questa usanza è durata all'incirca fino al 1930.

Locatello, 29-4-1986, la "pia":

Successione: largo $\text{♩} = 63$ A+B+C+D+E /
 largo rallentando F /
 allegro C+D //

In cambio riceveva noci, nocciole, ciliegie secche e uva passa. La raccolta della frutta secca data ai suonatori che passavano di casa in casa, diffusa una volta in diverse località della provincia, è conosciuta anche con il nome di "sècaröla".

L'Arrigoni ha raccontato anche di alcune strofe legate alle melodie della "pia", strofe peraltro molto diffuse, in più versioni, in tutta la provincia:

p = 63

Pie-ro Pie-ro to me le fac-cia Pie-ro Pie-ro
to la fa-rò ta-ca sù chè-la po-ca mi-ne-stra
ta-chè-la sù che l'è ris e fa-sbi

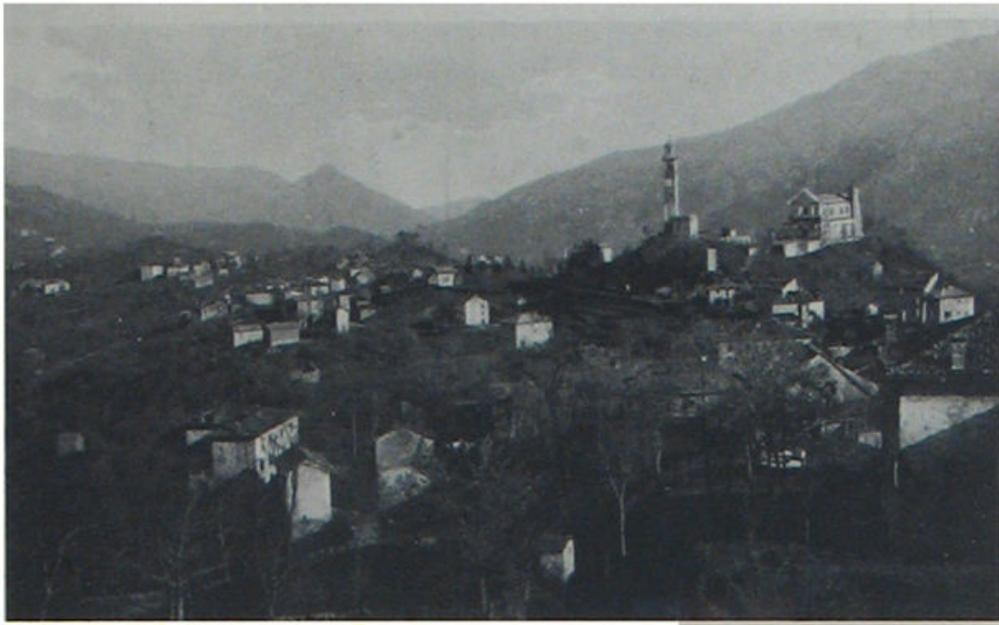
*Piero Piero tó me lé facia Piero Piero tó la farò
taca sò chèla póca minestra tachèla sò che l'è ris e fasöi.*



Almenno S. Salvatre, Madonna del Castello. Affresco nella cappella dell'altare, attribuito ad Antonio Boselli di S. Giovanni Bianco. Inizio 1500. Particolare della scena: «S. Gioachino è allontanato dal tempio ed un Angelo gli preannuncia la nascita di Maria».

Il brano della "pia" va messo in relazione con un altro dato importante. La melodia non era suonata solo in occasione dei riti natalizi, ed alla musica corrispondeva anche un ballo. Secondo l'Arrigoni era un ballo di coppia tra un uomo ed una donna, ballato "alla vecchia". Ben poco però ricorda dell'esecuzione coreografica, in quanto l'ultima coppia che sapeva ancora ballare era costituita dalla "Möcina" di Locatello e dal "Segretari" di Corna Imagna, scomparso da più di trent'anni alla venerabile età di 85 anni.

L'unica cosa che rammenta è che i passi erano costituiti da tanti piccoli saltelli, che durante l'esecuzione il



Rota Imagna, veduta del 1935.

Fuipiano Imagna nel 1950.



ballerino si avvicinava alla donna per esortarla a ballare e questa poteva anche rifiutarsi, voltandogli le spalle.

Comunque il modo di *"ballare alla vecchia"*, secondo quanto da lui visto, era molto diverso da valzer, polche e mazurche, tutti balli che l'Arrigoni conosce alla perfezione, avendoli suonati per molti anni.

La testimonianza dell'Arrigoni non fa che confermare quanto raccolto in Val Gandino e a Valtorta. La piva, come appare anche nelle fonti iconografiche, accompagnava il ballo ed anche il ballo - rito (*bal del mort*). Il suo uso andava quindi aldilà dello stereotipo circolante oggi che la vuole legata unicamente alla pastorale di Natale. Stereotipo che comprende anche il binomio: musicista-pastore. In realtà secondo le testimonianze raccolte, le professioni di chi suonava il *"baghèt"* erano tra le più disparate: troviamo contadini, carbonai, fabbri, all'interno comunque sempre di piccole comunità agro-pastorali.



Francesco di Girolamo da Santa Croce nato a Venezia nel 1516. Particolare dell'olio su tavola: Madonna col Bambino in una nube angelica, con paesaggio. Padova, Museo Civico.

NOTE

- 1) *Comunista* era termine normalmente usato per indicare chi fa parte della popolazione di un Comune e quindi partecipa al godimento di un diritto di uso civico.
- 2) Riguardo questo particolare, G. Regazzoni lo ha più volte confermato su precisa domanda. Non va però trascurato di notare che questo dato deve essere assunto con cautela, in quanto il Regazzoni riferisce attingendo allà memoria, e non è suonatore. Anche per quanto riguarda la nomenclatura vale la stessa cosa. "Diana" secondo il Tiraboschi, e secondo i suonatori della Val Gandino, era il nome della canna del canto, e non del bordone.
- 3) Giuseppe Regazzoni ci ha riferito, cantandole, due "vecchie canzoni" che il nonno avrebbe eseguito sul "baghèt":

Rava di Valtorta, 13 marzo 1982:

p = 112

*Mi-net-ta mi-a sen bar-ca-io-lo e son gen-
-ti-i-le e so-on ga-lan-te se tu vuoi es-ser la mi-a mia a-
-ma-a-an-te vie-ni in ba-ar-ca a pa-a-a-sse-ggiar*

D.C.

p = 112

Rava di Valtorta, 12 agosto 1983:

*Gio-va-not-ti tut-ti quan-ti qua ve-ni-te ad as-col-
-tar la gran sto-ria di Pie-ri-na io vi vo-glio rac-con-
-tar u-na bel-la ra-gaz-zi-na di bel-lez-ze in quan-ti-
-tà e da tut-ti era chia-ma-ta la più bel-la de la cit-tà*

Entrambe le canzoni sono assai note nell'area bergamasca e, in genere, in tutta l'Italia settentrionale. Che la seconda canzone, la storia di Pierina, appartenga davvero al repertorio del nonno, avendo questi smesso di suonare "ottant'anni fa" (cioè ai primissimi anni del secolo) può essere messo in dubbio, in quanto si tratta di un testo da foglio volante che dovrebbe essere di diffusione posteriore. Anche la prima canzone, del resto, non appartiene ad un repertorio molto vecchio.

Il brano "Vien che Ninetta sota l'ombreli", che secondo la moglie Maria Regazzoni era suonata con la "pia", è identico alla musica di: "Ó dèla val d'Imagna".

Diffuso in tutta la provincia, è stato altrove raccolto con il seguente testo:

Vien che Ninetta sota l'ombreli
ti darò un bel bacio prima di partir
ti darò un bel bacio ti darò un bel fior
vien che Ninetta che farem l'amor.

- 4) *Dati circa la presenza in Val Imagna di una zampogna locale e di suonatori sono stati raccolti in passato da Febo Guizzi, Giuliano Grasso e Elio Citelli. Due segmenti di piva sono stati esposti alla mostra: "Gli strumenti della musica popolare in Italia (1983/1984)". Tali segmenti provenivano da Locatello. Altri dati riguardanti la piva della Valle Imagna si possono trovare nell'articolo: Febo Guizzi, "Flauti a becco di legno (Lombardia)" apparso in Culture Musicali, semestrale della Società Italiana di Etnomusicologia, anno II n. 4, luglio-dicembre 1983, Bulzoni Editore, Roma. In tale articolo si parla del suonatore di "pia" Giovanni Salvi, detto "Pischira" (1854-1915), di Locatello. L'articolo descrive un flauto appartenuto al "Pischira".*
- 5) *La ricerca condotta a Locatello si è svolta in collaborazione con Piergiorgio Mazzocchi.*
- 6) *Arrigoni Giuseppe (nato nel 1910), suonatore di tromba, è stato anche maestro della banda di S. Omobono. Per diversi anni, con altri suoi fratelli, ha formato una piccola orchestra di ballo, lavorando sia in Italia, sia soprattutto all'estero, (Francia e Svizzera).*
- 7) *Secondo il Salvi, il vero suonatore in famiglia era il bisnonno, più bravo del nonno Giovanni.*



BIBLIOGRAFIA

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

Curt Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Mondadori, Milano 1980. Titolo originale dell'opera: «The History of Musical Instruments».

Roberto Leydi, *Le zampogne in Europa*, Nani, Como, 1979.
Febo Guizzi - Roberto Leydi, *Le zampogne in Italia*, vol. 1, Ricordi, Milano, 1985.

Febo Guizzi, «*Flauti a becco di legno*» (Lombardia), in *Culture musicali*, semestrale della Società Italiana di Etnomusicologia, anno II n. 4, luglio-dicembre 1983.

Febo Guizzi - Roberto Leydi, *Gli strumenti della musica popolare in Italia, Catalogo provvisorio della mostra*, Milano 1983. Il catalogo completo e corretto è stato ripubblicato nello stesso numero della rivista «*Culture musicali*» citato in precedenza.

Francesco Balilla Pratella, *Primo documentario per la storia della etnofonia in Italia*, IDEA, Udine 1944.

Luigi Volpi, *Pagine Bergamasche*, Edizioni Orobiche, Bergamo, 1944

Valter Biella - Piergiorgio Mazzocchi, *I flauti della Valle Imagna*, A.R.P.A., Bergamo 1985.

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

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

Indice

<i>Prefazione di Anna Carissoni</i>	p. 5
I. PRESENZA DELLA ZAMPOGNA NEL MONDO OCCIDENTALE	p. 7
1° <i>Il "baghèt", zampogna bergamasca</i>	p. 9
2° <i>Diffusione della zampogna in tutta Europa</i>	p. 13
3° <i>La piva bergamasca, le fonti iconografiche</i>	p. 17
4° <i>Il "baghèt" oggi</i>	p. 33
II. IL "BAGHÈT": TESTIMONIANZE IN VAL GANDINO E IN VAL SERIANA	p. 39
1° <i>La Val Gandino e i suoi suonatori</i>	p. 41
– <i>Lo strumento</i>	p. 45
– <i>Il suono, le musiche</i>	p. 63
2° <i>Cene, un diverso "baghèt"</i>	p. 83
III. LA TRADIZIONE DEL "BAGHÈT" IN VALTORTA E VAL IMAGNA	p. 89
1° <i>Valtorta (Val Stabina)</i>	p. 91
2° <i>La Val Imagna</i>	p. 99
<i>Bibliografia</i>	p. 109

Le pubblicazioni delle Edizioni Villadiseriane

Nella serie della collana «Quaderni del Misma»
sono stati pubblicati i seguenti volumi:

Anno d'amore, di Sergio Pagliaroli (2ª edizione)
Egidio Sartori scultore, di Claudio Martinelli
La Peste flagello di Dio, di Mariarosa Maffeis e Mariangela Vaccari
A due passi dal cielo, di Luigina Clivio (2ª edizione)
Bergamo e l'arte, di Antonio De Santis
Metamorphosis, di Sergio Pagliaroli
Pastori, di Anna Carisconi
La Porta Stretta, di Sergio Pagliaroli
Storie Vere di una Valle, di Assunta Tagliaferri (3ª edizione)
Tempo di Festa, di Giuseppe Zois
Tema e altri racconti, di Piero Cao
Loli Cçai, la ragazza dai capelli rossi, di Mario Giganti
Oltre l'Antico Sentiero, di Lucia Rottigni Tamanza
Il Cuoco di Cesare, di Francesco Tadini
La Donna di Medjugorje, a cura di Sergio Pagliaroli
Il "Baghèt", di Valter Biella
Una vita, io e Pierina, di Pietro Giuseppe Perini

Nella serie della collana «Quaderni della Sibilla»
sono stati pubblicati i seguenti volumi:

Ti ho visto vegliare, di Sergio Adelasio
Bandiera senza vento, di Giovanni da Montepelato
Scàmpoi de poesia, di Carmen Fumagalli Guariglia
La scagna del barbér, di Remo Pedrini
Sfera d'amore, di Anna Zanconi

Nella serie della collana «Profili Lombardi»
sono stati pubblicati i seguenti volumi:

Daniele Maffeis, di Mario Bertasa e Fabio Facchinetti
Pietro Fassi pittore di valle, di Antonio De Santis
Matteo Salvi, di Pierluigi Forcella
Giovan Battista Gazzaniga, di Vittorio Vaccari
Sguardi nel passato, di Giulia Carminati

Altre pubblicazioni:

Villa di Serio ierioggi una storia, di Casimiro Corna
Il lago d'Endine, di Mario da Sovere
Val di Scalve terra di Dio, di Assunta Tagliaferri
Poesie dalla Svizzera, di Pietro Barossi
Fiore delle Alpi per la Cina, di Assunta Tagliaferri
Scanzo un paese nella Storia, di Corrado Fumagalli



Valter Biella, nato a Bergamo nel 1956, si è diplomato nel 1975 all'I.T.I di Bergamo in elettrotecnica.

Appassionato di tradizioni locali, da più di un decennio si interessa di cultura popolare. Ha lavorato con il gruppo di ricerca "Il Popolario", poi confluito nell'associazione A.R.P.A., proseguendo poi da solo nel lavoro di ricerca. Frutto del lavoro di gruppo sono le pubblicazioni "Campane e campanari nella provincia di Bergamo" (1986) e "I flauti della Valle Imagna" (in collaborazione con Piergiorgio Mazzocchi). Ha stampato anche gli studi "Baghèt o piva delle Alpi" (1983) e "Ricerca sulla piva nel bergamasco"

(1985). Ha partecipato a diverse manifestazioni sulla musica tradizionale, e tiene frequenti incontri nelle biblioteche e nella scuola dell'obbligo, portando a conoscenza i risultati delle sue ricerche, anche con dimostrazioni pratiche e musicali sul "baghèt", che ha personalmente ricostruito.