

IL BAGHET - Cornamusa o Zampogna di Giuseppe Garbellini e Filippo Fornari (*)

(*) membri delle Cornamuse della Franciacorta

Durante il periodo natalizio è sicuramente capitato a tutti di assistere, in giro per le strade, all'esecuzione dei brani tipici del Natale: si tratta, come noto, di canti (*pastorelle*, ovvero *pastorali*) per lo più legati all'Avvento, alla Natività e canti di questua o che annunciano l'epifania e, con essa, l'arrivo dell'anno nuovo e l'augurio per la stagione incipiente ed il lavoro nei campi. Tradizionalmente l'esecuzione di questi brani è affidata alle cornamuse, altri alle zampogne.

Molto probabilmente per il grande pubblico questo non è un elemento che fa differenza, ma esistono, al contrario, notevoli differenze tra i due strumenti e non si tratta solo di una questione di origini geografiche: per quanto possa apparire sorprendente, i due strumenti sono, invece, molto diversi tra di loro.

Per le strade non è raro incontrare suonatori vestiti (o, meglio, *travestiti*) da pastore lucano piuttosto che molisano o ciociaro, con l'immancabile mantello nero e ghette in vello, con in braccio il suo strumento nel quale, non senza fatica il medesimo suonatore soffia attraverso un bocchino. Nell'immaginario collettivo questo personaggio è associato inevitabilmente all'idea dello "zampognaro", ma in realtà nella tradizione popolare italiana esistono sia suonatori di zampogna sia suonatori di cornamusa e tra questi ultimi ci sono nella nostra provincia alcuni suonatori del "bagèt bergamasco", ovvero i *baghetèr*.

Le differenze tra il baghèt e la zampogna sono di varia natura e non sono solo distinzioni di natura storico-geografica, ma anche sul piano costruttivo e tecnico degli strumenti che, pur rispondendo alla medesima natura di generazione del suono (l'ancia incapsulata), in realtà hanno vita completamente parallela e, proprio per questo, diversa tra di loro.

E' di notevole interesse, per altro, il fatto che anche il noto ricercatore Leydi nel suo testo del 1979 (Roberto Leydi, *La Zampogna in Europa*, ed. Nani, Como, 1979) non fa alcuna differenza tra i due strumenti e li tratta chiamandoli entrambi genericamente, ed impropriamente, con il nome di *zampogna*, ritenendoli l'uno una variante dell'altro e commettendo, quindi un grave errore: come a dire che in fin dei conti oboe e clarinetto sono sostituibili tra di loro in quanto entrambi sono legni, hanno chiavi meccaniche e suonano mediante ance, affermazione che nessun musicista può certamente accettare.

Con il termine *zampogna* identificheremo, quindi, uno specifico gruppo di strumenti musicali provenienti da una specifica area geografica dell'Italia che corrisponde al centro-sud, con una particolare concentrazione in Abruzzo/Molise originata da motivi storici legati alla transumanza.

Tecnicamente parlando la definizione di zampogna dovrebbe essere quindi quella di: *aerofono a sacco con caratteristiche proprie tipiche dell'area centro-meridionale dell'Italia*: si tratta quindi di uno strumento che, pur condividendo con la cornamusa europea alcuni aspetti del metodo costruttivo generale ed il sistema di generazione del suono (ovvero l'ancia incapsulata azionata dall'aria tenuta in pressione nella sacca), tuttavia se ne differenzia in diverse caratteristiche specifiche che rendono peculiari i due strumenti.

Al di là degli aspetti storico-geografici, gli aspetti tecnici che distinguono i due strumenti sono i seguenti.

Nella zampogna lo strumento è composto da un sacco, da due *chanter* (ovvero le canne che generano il canto) e da un numero diverso di bordoni a seconda del tipo di strumento; il tutto è inserito in un unico blocco di legno, detto "zuppone". Nelle zampogne i bordoni ed i chanter sono posti *davanti* al suonatore, il sacco stesso viene tenuto davanti al suonatore, il quale usa la mano sinistra (*manca*) per il *chanter* sinistro e la mano destra per il *chanter* di destra.

La polifonia dello strumento è molto limitata e per questo motivo la zampogna viene necessariamente accompagnata da un altro strumento, ovvero la *ciaramella*, una sorta di piccolo clarinetto che ha la funzione di eseguire la linea melodica vera e propria, mentre la zampogna esegue il basso continuo.

Attualmente esistono almeno quattro grandi gruppi di zampogna: la zampogna laziale-molisana, la zampogna campano-lucano-calabrese, la zampogna *a paro*, ed infine la surdelina (ma il nome ha molte varianti locali, come: *sordulina*, *surdulina*). A loro volta questi gruppi si dividono in altri sottogruppi al variare della provenienza geografica o delle caratteristiche costruttive (ad esempio: *a chiave*, *a doppio oboe*, ecc)

La *cornamusa* è il termine con cui si definiscono strumenti simili tra loro e distribuiti in un' area geografica molto estesa che va dall' asse Austria-Svezia, ad est, fino alle coste dell' Atlantico ad ovest. Quando si parla di cornamusa, sebbene il pensiero corra immediatamente alla Scozia, è tuttavia importante sapere che esistono almeno una ventina di tipi diversi di cornamuse, sia pure strutturalmente analoghe tra di loro: tutti questi modelli sono il risultato di modifiche avvenute nel corso dei secoli sul medesimo strumento, per altro molto antico, che era il progenitore di tutte le cornamuse oggi esistenti., la *dudelsac*.

Questo antichissimo strumento non è giunto a noi materialmente, ma ne esistono innumerevoli rappresentazioni in affreschi e dipinti sparsi in tutta l' Europa occidentale ed in molti testi, tra cui spiccano quelli cinquecenteschi del Praetorius che ne fa una accurata descrizione grafica.

Queste fonti iconografiche mostrano uno strumento molto simile agli attuali, ovvero con il sacco tenuto sotto il braccio sinistro del musicista ed un solo chanter ovvero la canna del canto che nel baghèt prende il nome di "*diana*" o "*pia*" con la particolare caratteristica di avere un unico grande bordone appoggiato alla spalla sinistra dell' esecutore.

Da notare che, a differenza della zampogna che ha lo *zoccolo* ligneo (il citato "*zuppone*") che ha la funzione di raccogliere il caneggio e lo collega alla sacca, nella cornamusa sia i bordoni sia il chanter sono impiantati separatamente tra di loro direttamente nel sacco. Inoltre il chanter (la "*diana*" o "*pia*"), come detto, è unico ed è utilizzato da entrambe le mani: con la sinistra si chiudono i fori più in alto, con la mano destra i fori in basso proprio come avviene anche nella diteggiatura del flauto dolce con la quale condivide, per altro, la maggior parte delle note.

Per quel che concerne specificatamente il baghèt bergamasco, presente anche nel bresciano, la sua storia non manca di un certo fascino rocambolesco: all' argomento dedicheremo qualche puntata su queste stesse pagine. Per ora basti sapere che il ricercatore Valter Biella ebbe la fortuna, ma anche la costanza, di incontrare e frequentare tale "Fagòt" Ruggeri che gli ha insegnato l' arte della costruzione dello strumento e la diteggiatura del medesimo, nonché lo stile tipico con l' uso dei glissati e delle acciaccature, la tecnica di costruzione della ance, il modo di cucire il sacco, e tantissime informazioni riguardanti i vecchi suonatori e ciò che il baghèt rappresentava per la gente.

Nato nel 1905 e morto nel 1990 "*Fagòt*" Ruggeri era nipote di uno dei baghetèr entrati nel mito ovvero Michele Imberti, detto "*Nano Magrì*", che, insieme ad altri suonatori (lo Zilioli detto "*Fia*", Giovanni Ruggeri e il Cattaneo detto "*Rùina*") erano rimasti attivi fin dopo la prima guerra mondiale e formavano un gruppo che spesso si riuniva nelle stalle per suonare insieme durante le veglie.

Questo gruppo della media Val Seriana comprendeva baghetèr di Casnigo e di Semonte (i "*Seri*" con il padre Michele Maffeis e il figlio Piero), di Gandino (Valentino Savoldelli detto "*Parécia*", il "*Batisti de ca de pozz*"), di Lefte (Gabriele Sevali detto "*Bilì 'e clapa*"), di Gazzaniga (i Pezzera detti "*Più*" perché oltre che suonatori erano anche costruttori di baghècc).

Si trattava di suonatori contadini, sfatando in questo modo il luogo comune che vuole la cornamusa legata al mondo pastorale, così come è da sfatare il legame che nella memoria collettiva lega questo strumento al solo periodo natalizio: questo è infatti semmai tipico della zampogna, non del baghèt, che veniva utilizzato comunemente nelle feste in tutto l' arco dell' anno e non solamente nel periodo legato al Natale. Anzi, per assurdo, era proprio in inverno che lo strumento, molto sensibile alle variazioni di temperatura ed all' umidità, veniva riposto con particolare cura ed attenzioni, per essere riutilizzato non appena tornava la temperatura mite.

Grazie alle indicazioni ricevute da *Fagot* Ruggeri il Valter Biella si è cimentato in prima persona nella costruzione di questo strumento riportandolo definitivamente alla luce. Oggi si stima che vi siano diverse centinaia di suonatori di baghèt in Lombardia, a cui si aggiungono i suonatori di strumenti locali appartenenti al medesimo ceppo, tra cui la "*Musa delle 4 province*" che viene utilizzata nella zona a scavalco dell' Appennino e compresa tra Alessandria, Pavia, Piacenza e la Liguria e di cui parleremo più avanti.

Da fonti iconografiche, il baghèt è documentato a partire dalla seconda metà del XIV secolo in un affresco, l' *Albero del Bonaventura*, 1347 conservato in Santa Maria Maggiore in Bergamo alta. Da qui in poi lo si trova in numerosissimi affreschi e quadri fino al secolo scorso ed è particolarmente presente nelle varie rappresentazioni del Trionfo della Morte presenti in tutto l' arco alpino.

PROPOSTE PER PROSSIMI ARTICOLI:

SECONDA PUNTATA: aspetti tecnici e costruttivi con immagini

TERZA PUNTATA: le principali cornamuse italiane e la loro funzione sociale

QUARTA PUNTATA: excursus sulle le cornamuse in Europa

QUINTA PUNTATA: Approfondimenti storici e culturali sull'uso dello strumento