



Utriculus

Nuova serie – Anno XIII – Numero 48 – II semestre 2014



ASSOCIAZIONE CULTURALE «CIRCOLO DELLA ZAMPOGNA»

Utriculus

Semestrale dell'Associazione Culturale
«CIRCOLO DELLA ZAMPOGNA»
di Scapoli

a cura di
Antonietta Caccia e Mauro Gioielli

anno XIII, numero 48, II semestre 2014

Editoriale / Editorial	A. Caccia	3
La zampogna che unisce	C. Panaccio	9
La zampogna e l'Unesco	A. Caccia	15
Alcune riflessioni su come fotografare e disegnare cornamuse e altri strumenti etnici a fiato	V. Biella	21
La Mùsa delle "Quattro Province"	V. Biella	29
La cornamusa... resistente! <i>English version</i>	O. Ambrosanio	47 51
Le tradizioni del futuro	A. Fanelli	57
La zampogna a Riccia	A. Fanelli e G. Moffa	63
Con la zampogna in Bulgaria <i>English version</i>	A. Caccia	71 74
Storie di zampognari	A. Di Cesare	79
Annuario 2014	a cura di A. Bàvaro	85
Zampogne sul pentagramma	A. Di Matteo - A. Scarinci	89
Miscellanea Zampognara (n. 48)	a cura di M. Gioielli	93
Sant'Antonio Abate a Lama dei Peligni	A. Pezzetta	99
Biblioteca		127
Abstracts	A. Caccia	135

Alcune riflessioni su come fotografare e disegnare cornamuse e altri strumenti etnici a fiato

Valter Biella

Prima di occuparmi di strumenti etnici bergamaschi, per diversi anni la mia attività è stata quella di elettrotecnico in una officina elettromeccanica. Tra i colleghi c'era Vittorio, un lavoratore vecchio stampo, uno che con le mani e qualche utensile sapeva fare di tutto. Da cui ho imparato un sacco di cose.

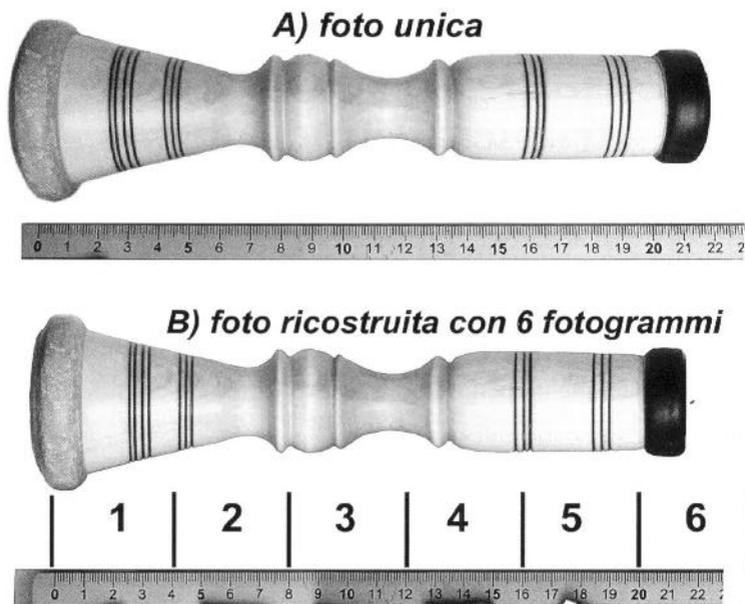
Quando, partendo dal disegno, occorreva lavorare ad un nuovo progetto, ma questo non riusciva a soddisfare Vittorio, la sua frase era: "*Non lo vedo!*". Quella esclamazione significava tutto. Un progetto perfetto doveva formare nella sua mente la *visione* dell'oggetto finito da una parte, del materiale grezzo dall'altra, e in mezzo tutte le lavorazioni, nella più esatta e razionale sequenza.

"*Non lo vedo!*" mi è tornato in mente quando ho incominciato a fotografare strumenti musicali, in particolare le cornamuse. Per quanto usassi ogni sorta di cavalletti, luci, supporti, per quanto provassi da vicino o da lontano, per quanto cambiassi più tipi di obiettivo, il risultato era comunque deludente: ottenevo sempre fotografie distorte, che non mi "facevano vedere" lo strumento. Ottenevo cioè qualcosa di scarsa utilità.

Fotografare strumenti musicali come le cornamuse, ossia oggetti tendenzialmente cilindrici (o conici molto allungati), pone infatti dei problemi, in quanto la fotografia risulta sempre deformata. I risultati che si ottengono corrispondono di fatto all'esempio A (un segmento di bordone), in cui è evidente "l'aberrazione sferica" man mano che ci si allontana dal centro e che trasforma le linee rette in linee curve.

Una fotografia così fatta risulta di scarsa praticità: serve al massimo per ricordare il materiale e il colore (sempre che poi non si stampi in bianco e nero), gli abbellimenti, in qualche maniera lo stile della lavorazione, ma poco più.

Adottando, invece, un sistema che utilizza porzioni di più fotogrammi, che abbiano una bassa distorsione, e che poi sono ricomposti al computer in un'unica immagine, si riescono ad ottenere fotografie come nell'esempio B.



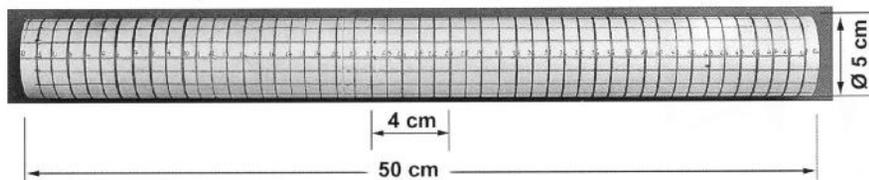
La differenza è evidente: nell'esempio A la figura risulta "spanciata", mentre in quello B è piatta e lineare, rendendo con maggiore fedeltà le proporzioni dell'oggetto e permettendo delle comparazioni tra strumenti in maniera diretta e *visiva*. Cioè posso *vedere* lo strumento, e *vederlo* assieme ad altri strumenti simili, come se li avessi tutti sul tavolo, uno accanto all'altro.

Con questa ricostruzione fotografica, che restituisce una visione molto vicina alla realtà e con un errore che si è riscontrato, attraverso l'esperienza, essere attorno al millimetro, è possibile fare un accostamento, seppure virtuale, tra manufatti di diversa origine e lavorazione. Ciò non è sempre realizzabile perchè gli strumenti musicali etnici sono custoditi in musei e raccolte private e spesso le collezioni non sono di facile accesso. La fotografia diventa pertanto un vero e proprio strumento di lavoro.

Nel campo dell'architettura, della cartografia e della topografia questa tecnica — che si avvale di rilievi fotografici, di calcoli e dell'utilizzo di software dedicati — è conosciuta come "fotogrammetria". Nel nostro caso non si tratta di fotogrammetria vera e propria, ma di una fotogrammetria "sui generis", basata su un approccio più pragmatico e meno sofisticato ma con risultati che sono di gran lunga superiori a quelli derivanti dai metodi fino ad oggi utilizzati nel campo degli strumenti etnici a fiato, per come

li troviamo normalmente riprodotti nelle pubblicazioni. L'espressione più appropriata, nel nostro caso, è quella di "fotografia a bassa distorsione".

Il presupposto principale è che in un fotogramma la parte meno distorta è solo una piccola porzione centrale. Più ci si allontana dal centro e maggiormente aumenta l'aberrazione. Si veda l'esempio riportato di seguito: in un cilindro di 5 centimetri di diametro, lungo 50 centimetri, su cui sono state tracciate delle linee a un centimetro l'una dall'altra e che è stato fotografato a circa 120 cm di distanza, la parte meno distorta è quella centrale di circa 4/5 centimetri. Più ci si allontana dal centro e più le linee diventano



deformate e curve. Quindi la parte centrale sarà quella utile.

Su tale base si è proceduto in questo modo:

- 1) la fotocamera è stata posta ad una distanza di circa 120 cm, non di meno;
- 2) lavorando sull'obiettivo, si è ottenuta un'inquadratura larga circa 40/50 cm, che contenesse sufficientemente lo strumento. L'obiettivo, poi, non è stato assolutamente più modificato;
- 3) è stata scattata una serie di fotografie, una di fianco all'altra, scorrendo sopra lo strumento. Lo scorrimento della fotocamera è stato reso possibile anche grazie all'uso di un cavalletto dotato di slitta (*vedasi foto di seguito*). Sapendo in partenza che di ogni fotografia saranno utilizzati solo i 4 centimetri centrali, si è iniziato a fotografare da un estremo dello strumento, con l'estremità al centro del fotogramma. Poi si è spostata la camera di 4 centimetri in 4 centimetri, fino ad arrivare all'ultimo fotogramma in modo da ritrarre l'altra estremità dello strumento, anche questa rigorosamente al centro. Nell'esempio B innanzi riportato e in quello qui di seguito sono bastati sei settori, essendo l'oggetto (una parte di bordone) lungo 22 centimetri;
- 4) di ogni fotogramma sono stati ritagliati i rispettivi settori centrali, di 4 centimetri, che poi sono stati ricomposti al computer con un programma di fotoritocco¹.

¹ Esistono programmi che allineano in automatico due o più fotogrammi, calcolando e interpolando i punti di contatto: servono per creare foto panoramiche partendo da



Esempio di cavalletto con slitta per la fotocamera

Nel procedimento è fondamentale fotografare assieme all'oggetto anche un metro o un righello, posto in parallelo. È altrettanto fondamentale non modificare la distanza della macchina fotografica nè la larghezza dell'inquadratura, e modificare l'obiettivo e la disposizione dell'oggetto assieme al metro o al righello.

Di seguito è riportato l'esempio del procedimento utilizzato: sono le sei frazioni di foto montate una di seguito all'altra in un'unica immagine.

Le possibilità offerte da questo sistema di riproduzione balzano subito all'occhio: in pratica posso avere un archivio virtuale degli strumenti, con un basso errore d'immagine e un'immediata facilità di analisi e di confronto.

La distanza minima di 120 centimetri, un'inquadratura massima di 40 centimetri e l'utilizzo dei soli 4 centimetri centrali, sono misure dettate dall'esperienza in quanto determinano nella parte centrale dell'immagine un'aberrazione insignificante. Si potrebbe aumentare la distanza, diminuendo l'angolo di inquadratura e quindi anche la distorsione: la figura risulterebbe oltremodo precisa. Sorgono però problemi di praticità, diven-

più fotografie. Ho personalmente testato i semplici "Canon photostitch", "Microsoft Image Composite Editor" e il più complesso "Hugin". I risultati ottenuti sono stati comunque sempre al di sotto di quanto ricavavo con l'accostamento manuale e con immagini che contenevano da piccoli errori ad "interpretazioni" di fantasia.

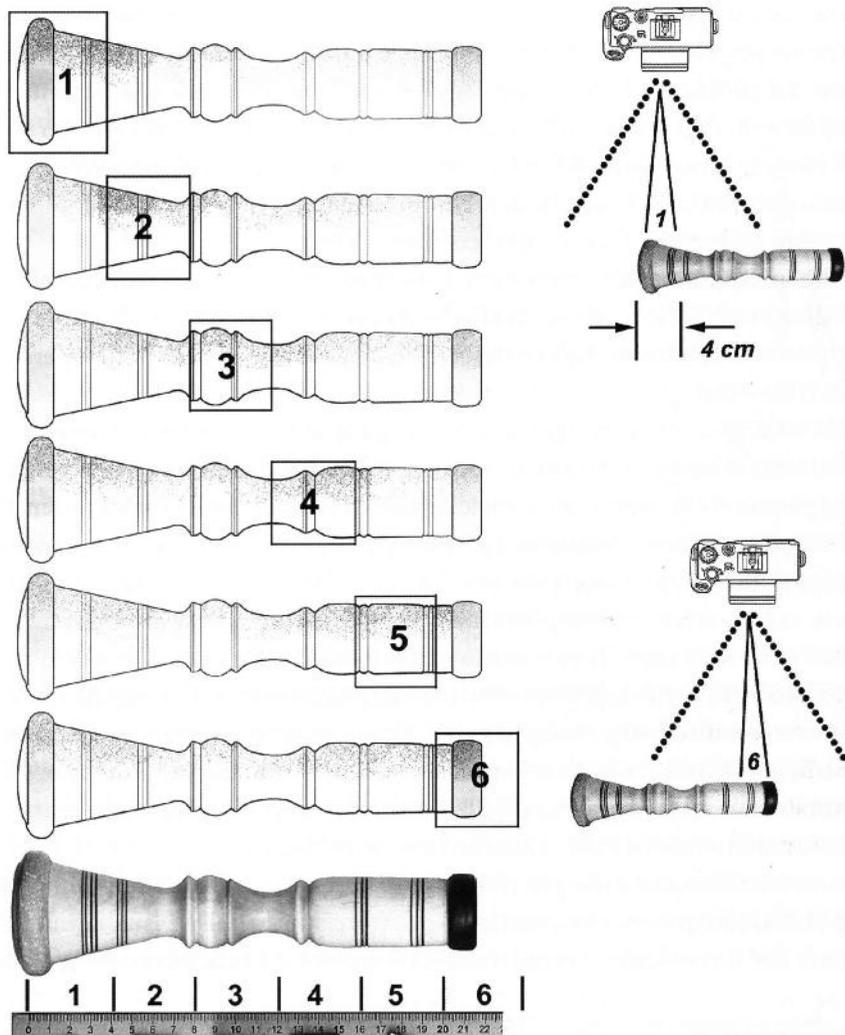


immagine ricostruita unendo i 6 fotogrammi

dosi dotare di cavalletti a slitta enormi e non sempre gli strumenti sono conservati in situazioni ottimali per essere fotografati.

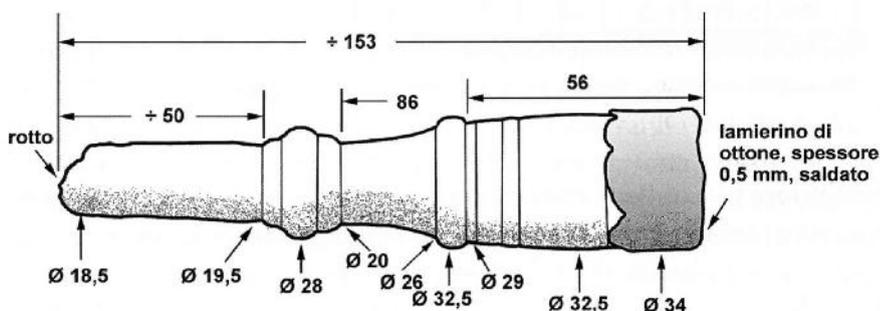
Come disegnare una cornamusa

Intanto bisogna partire da un presupposto: perché disegnare? La domanda è apparentemente banale. In realtà la bibliografia sugli strumenti etnici è ricca di informazioni di carattere letterario, di descrizioni, di ragiona-

menti, ma scarsa di immagini soprattutto di qualità. Eppure dovrebbe sorgerci un piccolo dubbio: l'italiano è lingua minoritaria, già la traduzione pone dei problemi. E poi i linguaggi si evolvono nel tempo, i termini si modificano; così come noi facciamo fatica ad interpretare un manoscritto del 1600, lo stesso faranno in futuro i nostri discendenti. Esiste invece un linguaggio universale, codificato, comprensibile da tutti e sostanzialmente coerente nel tempo: il segno grafico, il disegno.

Che io sappia non esistono però a tutt'oggi metodologie standardizzate sul disegno di strumenti musicali etnici, ma piuttosto diverse "filosofie di approccio". Quello che vado a descrivere è pertanto il frutto di una personale riflessione.

Gli antichi costruttori non conoscevano il sistema metrico decimale e nemmeno il nostro disegno tecnico. Si costruiva con semplici ma geniali applicazioni di regole geometriche basilari, utilizzando (praticamente) solo riga, squadra e compasso. La visione dello strumento era una visione "proporzionale", lo strumento era "visto" nella sua complessità, ed ogni parte era in relazione proporzionale con l'insieme o con altre parti. Le stesse macchine utensili non erano sicuramente quelle che utilizziamo noi oggi. Ho visto personalmente costruire flauti con il tornio "a gamba", senza torretta e madre vite ma appoggiando unicamente l'utensile sul portautensili, manovrato "a occhio" mentre era tenuto saldamente in mano. Gli strumenti di misura erano righelli e dime di legno, di sicuro non erano i nostri calibri centesimali. Ridurre tutto a millimetri, a decimi di millimetro, è certamente utile per riportare su disegno le misure dell'originale che abbiamo davanti. Ciò pone però il lettore su una falsa pista: fa immaginare che il costruttore, magari del XIV secolo, abbia pensato, progettato



e costruito utilizzando anche lui strumenti di lavoro e di misura simili ai nostri. Ciò è storicamente irrealistico.

Partiamo da un esempio: la parte di un bordone di cornamusa bergama-

sca da me disegnata.

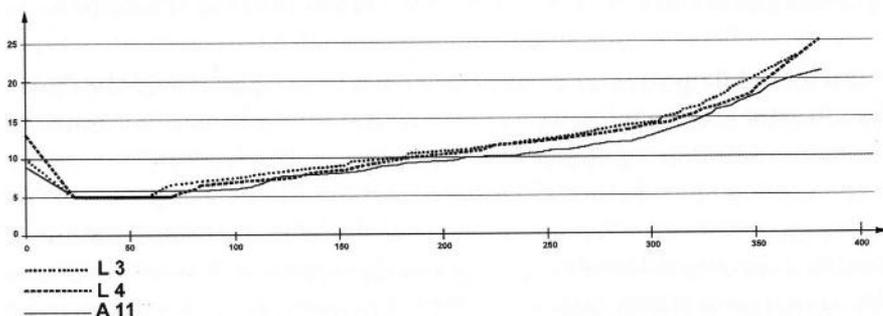
Come si può osservare, il segmento è rovinato, consumato, rotto. Le linee dei profili hanno seguito la creatività del costruttore. Tradurre ciò in un disegno tecnico, dove le linee “approssimativamente rette” diventano “assolutamente rette”, quelle “approssimativamente coniche” diventano “perfettamente coniche” e le curve fatte a mano libera si trasformano in linee paraboliche, significa perdere informazioni. Prendiamo ad esempio il profilo esterno con la quota di 56 mm dalla linea leggermente incurvata. È stato forse un caso? Oppure un errore di tornitura e l’utensile è scappato di mano al tornitore che poi ha dovuto nascondere la imperfezione del legno cambiandone la forma? O invece si tratta di una ben precisa scelta stilistica, magari un “marchio di fabbrica” del laboratorio? Interpretare e modificare arbitrariamente il disegno, senza conoscere la reale intenzione dell’antico costruttore, significa ridurre l’attendibilità dell’informazione se non una vera e propria “prevaricazione culturale”: siccome gli antichi costruttori utilizzavano tecnologie “obsolete e rozze”(?!), io, che ho “studiato”, mi permetto di andare a fare “le correzioni”.

Marco Tiella, ne *L'officina di Orfeo* (Il Cardo, Venezia 1995) alla pagina 268 scrive in maniera critica su come talvolta sono fatti alcuni rilievi di strumenti quali il violino. Innanzitutto ci si è dimenticati di cosa raccontavano gli antichi trattati di liuteria a proposito dei progetti che seguivano i criteri della “proporzionalità”. Poi, nel tracciare i rilievi grafici si sono integrate e completate arbitrariamente le parti danneggiate o mancanti. Infine i disegni vengono corretti per renderli esattamente “simmetrici”, ritenendo erroneamente che la “*simmetria, anche contro l'evidenza dei molti strumenti asimmetrici esistenti, resta uno dei canoni astratti ai quali il contorno del violino perfetto dovrebbe soggiacere*”.

Sulla base di queste valutazioni la mia scelta è stata quella di utilizzare le fotografie a bassa distorsione e, attraverso programmi di fotoritocco che permettono di lavorare sui “livelli”, ricavarne il profilo, mantenendolo integro di rotture, aggiustamenti, deformazioni. Quindi non uso programmi tipo Autocad, che falserebbero la visione del manufatto, rendendolo “perfetto”, come se fosse stato costruito con un tornio dotato di torretta, carrello e madrevite. Prediligo invece una sorta di disegno ricalcato a mano libera dalla fonte fotografica di qualità, quella appunto a bassa distorsione, il tutto utilizzando il Pc attraverso programmi di fotoritocco, perché il disegno deve richiamare il più possibile “la mano che lavora” dell’antico artigiano. La quotatura seguirà poi la normale prassi del disegno tecnico, con l’aggiunta di tutte quelle note che mi permettono di meglio evidenziare ta-

lune particolarità (materiale, legature, segni di interventi a posteriori...).

Riguardo al rilievo della conicità interna si fa uso di calibri graduati da inserire nel manufatto. Si tratta di una prassi ormai consolidata nel campo degli strumenti antichi, lo è di meno nel mondo della musica etnica. Se però opportunamente utilizzata può anch'essa fornire preziosissime infor-



mazioni. Si veda, come esempio, il grafico riportato di seguito e comparso nel saggio di Riccardo Gandolfi, Valter Biella e Claudio Gnoli, *A Comparative Study of Northern Apennine Bagpipes and Shawms*.²

Si tratta delle misure della conicità di tre pive dell'Appennino, trasformate prima in una tabella e poi sovrapposte in un grafico. Per favorire il confronto si è dovuta modificare la scala dell'asse delle ordinate che è stata moltiplicata per un fattore 4; in tal modo le minime variazioni sono ben più evidenti. In modo apparentemente "sterile", il disegno racconta invece che (probabilmente) le tre pive sono uscite dallo stesso laboratorio, visto che le curve della lavorazione interna si sovrappongono con incredibile somiglianza.

2 Il saggio è stato pubblicato su "The Galpin Society Journal", anno LXVII, Edimburgo, Marzo 2014

La müsa delle Quattro Province

Valter Biella

La *müsa* è il tipo di cornamusa diffusa nell'area denominata delle Quattro Province¹ e che ha accompagnato il *piffero* almeno fino ai primi decenni del 1900, prima di essere soppiantata dalla fisarmonica.

La musa ha un chanter con 7 fori, senza quello posteriore in alto. Vi sono poi altri fori: i classici due di sfiato, laterali, uno a destra e uno a sinistra, più una serie per l'intonazione che, nei modelli da me verificati, vanno da uno a tre e sono disposti in maniera diversa a seconda del modello. Monta un solo bordone, diviso in due segmenti, e privo del pagdiglione. Anche sul bordone sono presenti una serie di fori, da aprire e chiudere con la cera per modificarne la tonalità. Da quanto verificato, vi sono bordoni che hanno un solo foro, altri arrivano ad averne fino a nove. Si tratta di una foratura non standardizzata così come non lo è per i fori di intonazione del chanter. L'otre della musa è in pelle di capra intera, la parte del collo è utilizzata per l'innesto del chanter mentre quella delle zampe anteriori per l'insufflatore e per il bordone.²

Della musa sono rimasti poco più di una decina di esemplari, tra strumenti completi e frammentati. Inoltre è conosciuta la biografia di alcuni suonatori ma nessuno di essi è stato intervistato e men che meno registrato.

Al riguardo, in un articolo in cui analizza il tentativo del folk-revival di ricomporre la coppia musa-piffero ed il trio musa-piffero-fisarmonica, Mauro Balma riporta alcune trascrizioni musicali e scrive:

Le tr. 10 e 16 sono ricavate da esecuzioni dei Suonatori delle quattro province, nelle quali compaiono il duo piffero e musa, e il trio piffero fisarmonica e musa. Ho pensato di inserirle per mostrare come nella pratica si realizzi oggi il tentativo di rifunziona-

- 1 Si tratta dell'area in cui s'incrociano i territori delle province di Genova, Alessandria, Pavia e Piacenza
- 2 Febo Guizzi, *Note organologiche sul piffero della montagna pavese*, in "Pavia e il suo territorio", a cura di Roberto Leydi, Bruno Pianta e Angelo Stella, "Mondo popolare in Lombardia" n. 14, Silvana Editoriale, Milano 1990, pp. 441-460.

lizzazione della musa, scomparsa dall'uso, come è noto, tra gli anni venti e trenta. (...) Si tratta di un reimpiego certo legittimo, di un revival, per così dire, pertinente: lo strumento è ricostruito sui modelli antichi e riutilizzato nel suo repertorio; non si sa però esattamente cosa facesse né quale fosse la tecnica esecutiva. Si è quindi costretti a lavorare di fantasia e a derivarne la tecnica da quella di strumenti analoghi, ma di aree diverse.³

1. Müsa e piffero dal laboratorio di Nicolò Bacigalupo detto “u Grixu”

Una verifica diretta mi ha permesso di studiare 10 muse, tra quelle integre e quelle senza bordoni, i cui disegni, completi di particolari, possono essere visionati sul sito da me curato: www.baghet.it/musa4province. Buona parte del lavoro è stato condotto in collaborazione con Riccardo Gandolfi. A questi strumenti vanno aggiunti una musa e un piffero appartenenti alla collezione privata di strumenti antichi di Lorenzo Girodo, che descrivo



3 Mauro Balma, *La musica del piffero pavese*, in “Pavia e il suo territorio”, cit., pp. 405–439. La questione del riuso-revival della musa oggi è nel capitolo “*Il problema della Musa*” (p. 419).

qui di seguito. I due strumenti provengono direttamente dalla esposizione “Strumenti Musicali – Il Laboratorio, musica ed antichi strumenti” (Milano 1993) e, praticamente, non sono mai stati suonati. Sono arrivati integri come fossero appena usciti dalle mani del costruttore. Assieme agli strumenti è conservata una scatoletta di latta, contenente le ance per entrambi sul cui coperchio è incollata un’etichetta recante la scritta: *Ancie della Musetta di Cicagna*. Gli strumenti sono pertanto opera di Nicolò Bacigalupo, detto “u Grixu”, costruttore di pifferi e muse di Cicagna (Genova).

Per conoscere il “Grixu” è fondamentale l’intervista fatta da Giorgio Viarengo a Maria Cordano (nata a San Vincenzo di Favale, frazione Castello, nel 1907) già moglie del Bacigalupo. L’intervista venne effettuata a Cicagna il 14/3/1985:⁴

Domanda:

Suo marito “u Grixu” quando ha iniziato a costruire i pifferi?

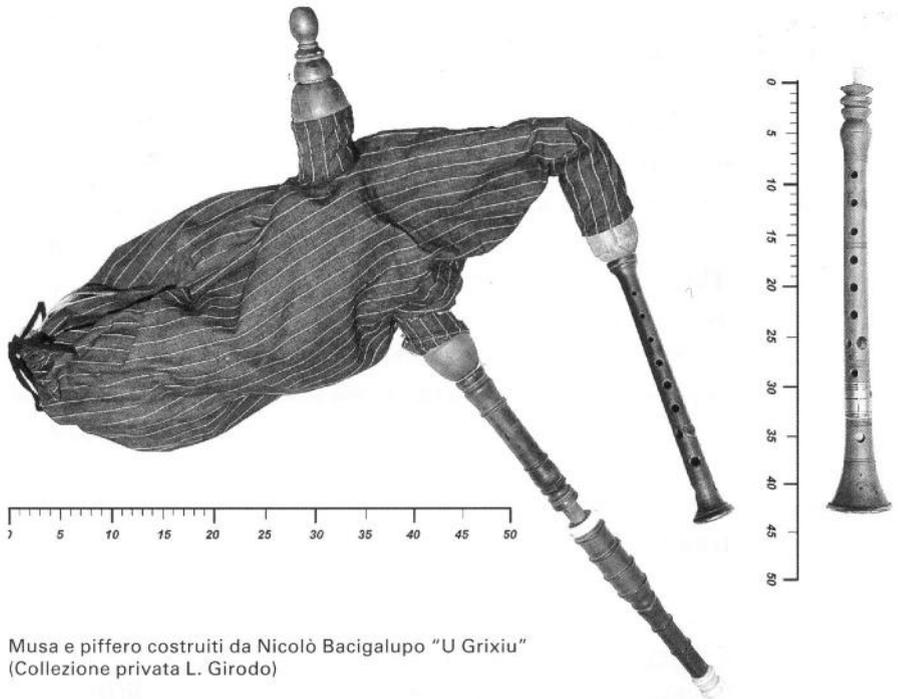
Sig.a Maria:

Quando è tornato dall’America era il 1900. Era stato in Perù, i suoi facevano i commercianti d’alimentari, si fermò quattordici o quindici anni, quando è tornato ha ripreso il suo lavoro di perito agrario e nel tempo libero costruiva gli strumenti: pifferi e müse (...) suonava nella banda, conosceva la musica, ma non andava in giro.

Una biografia più dettagliata è nel sito www.appennino4p.it/piffero:

Nicolò Bacigalupo “u Grixu”: 1863–1937. Celebre costruttore di Cicagna (val Fontanabuona). Visse in Perù per circa 20 anni e poi rientrò a Cicagna. Dedito agli strumenti da banda e alle attività della banda locale, venne indotto da Giacomo Sala, qui noto come “Giacumun”, a costruire pifferi, per i quali gli artigiani stavano scomparendo. Divenne così un riferimento anche per i suonatori più importanti (conobbe personalmente anche Ernesto Sala), il che contribuì probabilmente alla fissazione di forme e misure standard per lo strumento, già in atto all’epoca di Cantalupo. Dopo la sua improvvisa morte, il suo intero laboratorio fu conservato intatto dai familiari, compresi alcuni pezzi in corso di lavorazione, e molti anni più tardi venne recuperato da Ettore Guatelli, cultore di vecchi oggetti a Ozzano Taro.

4 Giorgio Viarengo “Getto”, *Quel legno suona ancora - due liutai nel territorio del chiavarese*, Comune di Chiavari, Tipografia “Moderna”, Chiavari, marzo 1985, p. 11.

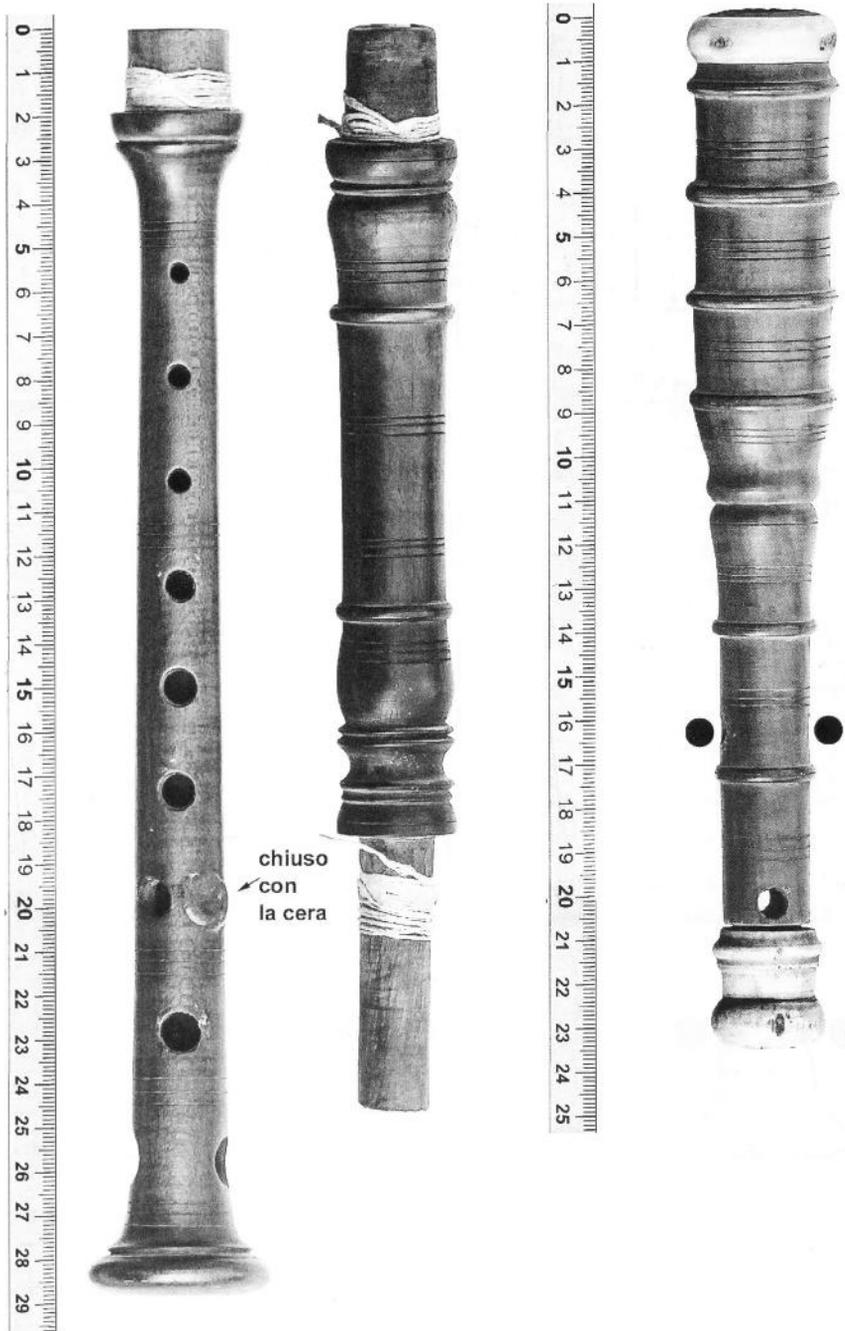


Musa e piffero costruiti da Nicolò Bacigalupo "U Grixiu"
(Collezione privata L. Girodo)

Un rilievo dei due strumenti è stato da me effettuato il 2 maggio 2014, con la collaborazione di Rinaldo Doro e Beatrice Pignolo. Qui di seguito ne riporto la descrizione⁵.

Il confronto tra il canto di musa della collezione L. Girodo con quello costruito da Nicolò Bacigalupo e conservato presso la fondazione Museo Ettore Guatelli con il numero di archivio 102, è riportato nelle pagine seguenti. Gli esemplari sono praticamente identici; ciò prova che sono frutto della "stessa mano"⁶.

- 5 I disegni e la fotografia degli strumenti sono stati tratti da mie elaborazioni di immagini "a bassa distorsione", una tecnica che permette di avere riproduzioni di oggetti con minima deformazione, e quindi molto vicina alla realtà.
- 6 Le fotografie sono di Valter Biella, e sono "immagini a bassa distorsione". La fotografia e il disegno della musa 102, completi di dettagli, si possono visionare sul già citato sito www.baghet.it/musa4province. La descrizione di questa musa, unitamente alla catalogazione di tutti gli strumenti della raccolta del Museo "Ettore Guatelli" è stata effettuata da Cristina Ghirardini in *Gli strumenti musicali del Museo Guatelli di Ozzano Taro*, Tesi di Laurea in tre volumi, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali, anno accademico 2001-2002. Le müse, complete e incomplete, sono descritte nel secondo volume, pp. 724 e segg.



Fotografia a "bassa distorsione" dello strumento completo

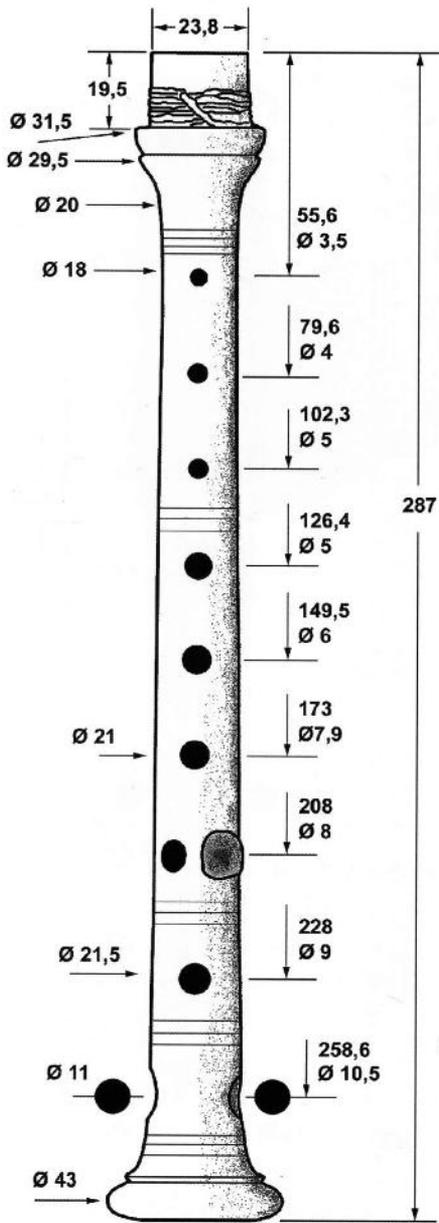
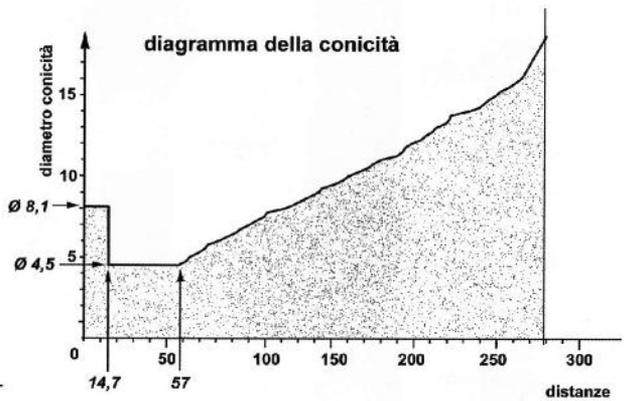


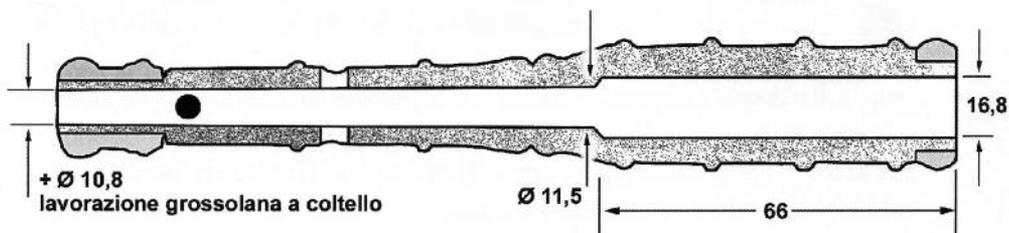
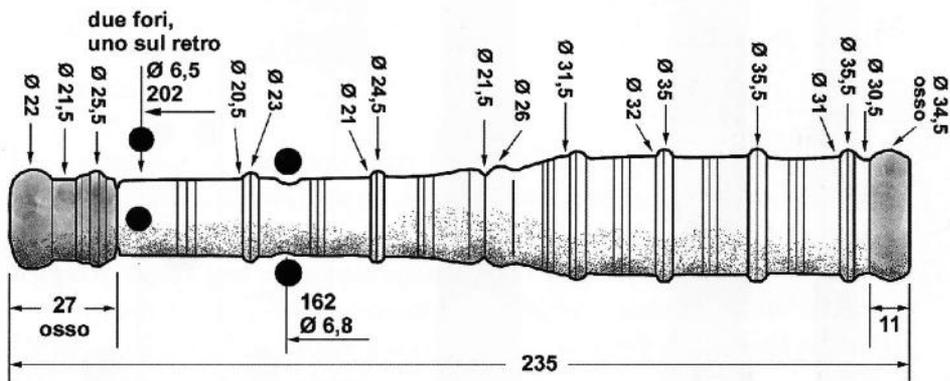
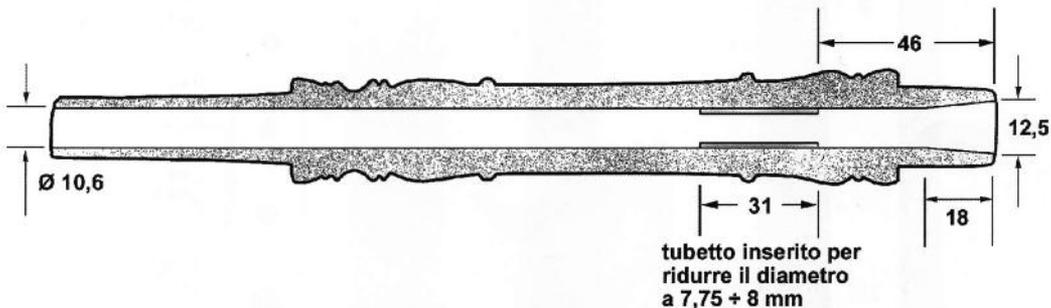
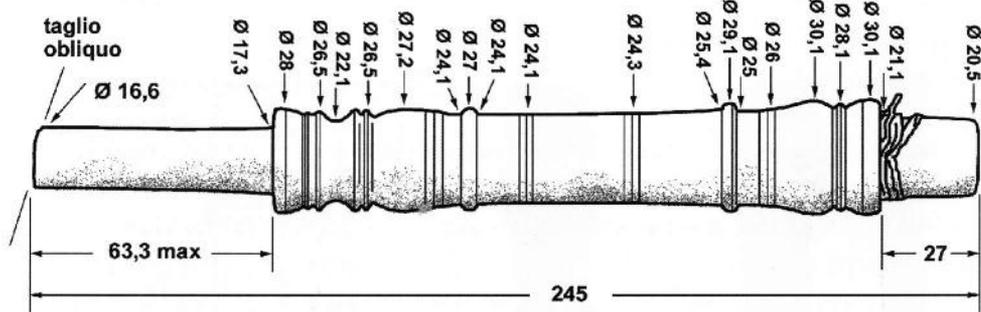
tabella della conicità del canto

Ø : distanze

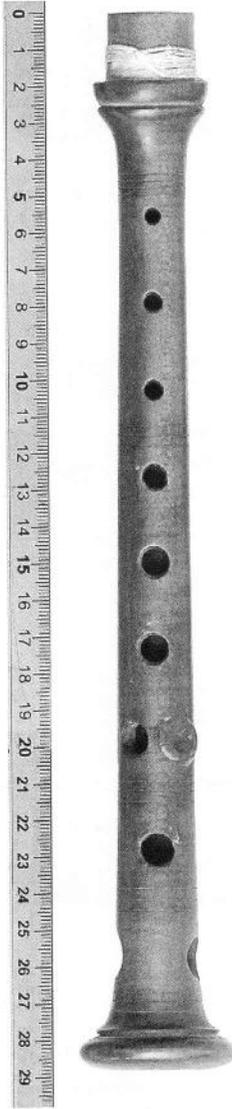
4		12	198
4,25		12,25	204
4,5	57	12,5	207
4,75	62	12,75	211
5	64	13	213
5,25	69	13,25	219
5,5	73	13,5	221
5,75	75	13,75	222
6	82	14	233
6,25	87	14,25	239
6,5	92	14,5	242
6,75	95	14,75	247
7	100	15	249
7,25	104	15,25	252
7,5	109	15,5	257
7,75	111	15,75	261
8	122	16	264
8,25	127	16,25	266
8,5	132	16,5	270
8,75	137		
9	142		
9,25	144		
9,5	152		
9,75	157		
10	160		
10,25	166		
10,5	172		
10,75	175		
11	180		
11,25	189		
11,5	193		
11,75	194		



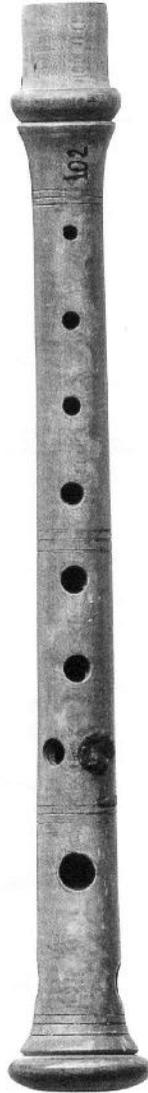
Disegno del canto



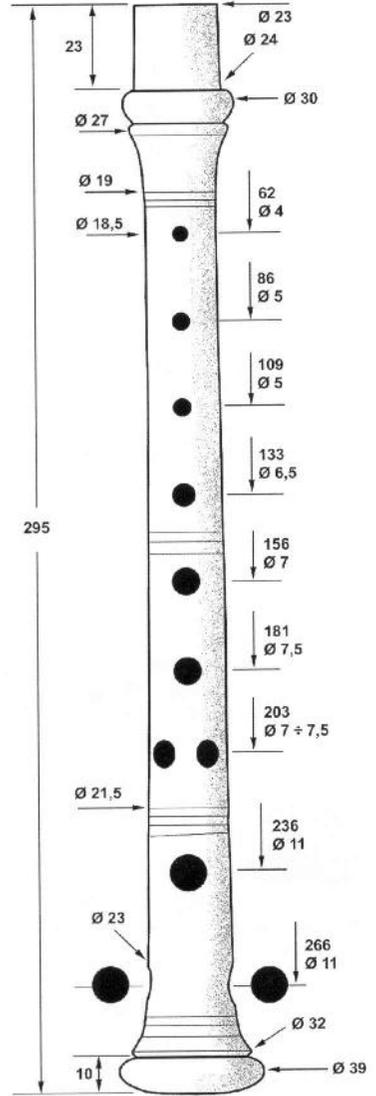
Disegno del bordone



musa collezione
L. Girodo

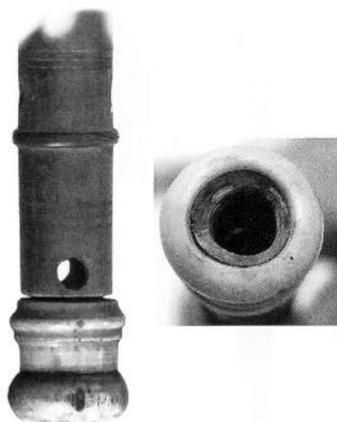


musa n° archivio 102 della Fondazione Museo
"Ettore Guatelli"



Particolare del bordone

Il fondo del bordone è stato accorciato: sono evidenti i segni grossolani lasciati da una lavorazione a coltello. Sulla parte terminale è stato poi infilato un abbellimento in osso di forma sferica: tutto questo, con molta probabilità, è avvenuto nel laboratorio di Nicolò Bacigalupo, perchè lo strumento non è mai stato suonato da altri, quindi non è mai passato in più mani.

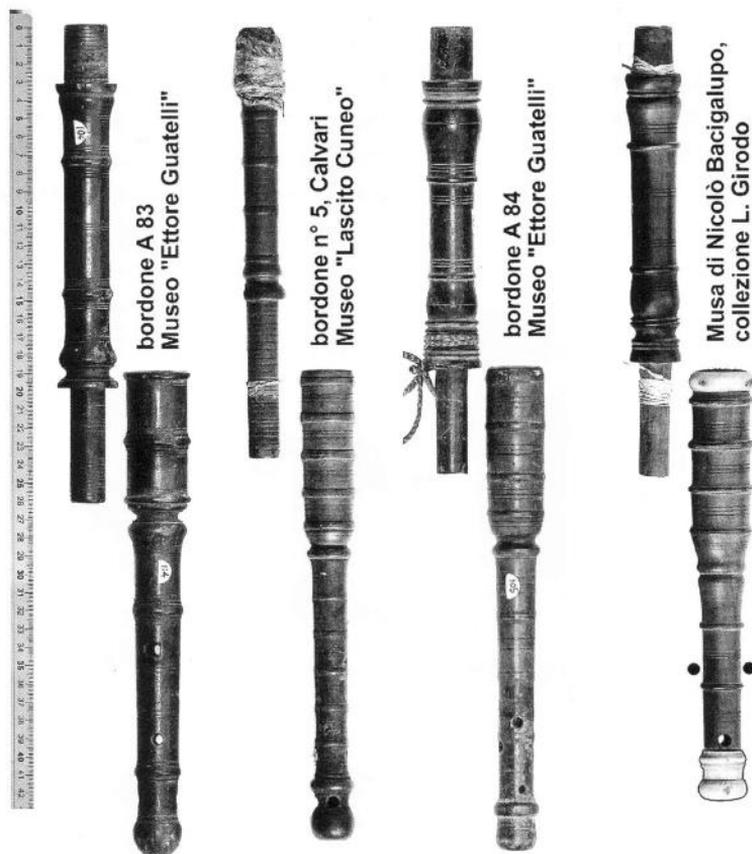


L'accorciamento è stato fatto su un bordone ben più vecchio dei tempi di Nicolò Bacigalupo: infatti il legno del bordone è scurito dagli anni, mentre nella parte lasciata a vista dal coltello è più chiaro, segno che non ha avuto il tempo di creare una patina più scura.

Si può pensare, con ragionevolezza, che anche questa musa ha subito delle manomissioni, così come è successo a diversi pifferi costruiti prima dell'epoca di Nicolò Bacigalupo⁷.

Sono arrivati fino ai giorni nostri quattro pifferi ancora sostanzialmente integri, con tutti i fori delle dita, di intonazione e di sfiato sul corpo della canna del canto, mentre il "Grixu" disponeva i fori di sfiato sul tubo di ottone che fa da giunto tra corpo del canto e campana. I pifferi in questione sono: un piffero lungo, proveniente dalla collezione del Museo "Lascito Cuneo" di Calvari, un piffero di fattura "apparentemente" rozza ma perfettamente funzionante, proveniente sempre dalla collezione del Mu-

7 Al riguardo si rinvia all'articolo di R. Gandolfi, V. Biella e C. Gnoli, *A Comparative Study of Northern Apennine Bagpipes and Shwams*, in "The Galpin Society Journal", Anno LXVII, Edimburgo, marzo 2014.



seo “Lascito Cuneo”, due pifferi in ebano, di Angelo Vagge (1849. 1936) di Chiappa di Montoggio in Valle Scrivia, che erano conservati assieme alla loro musa.⁸

Nell’immagine sopra riportata il bordone della musa della collezione L. Girodo è messo a confronto con tre bordoni rispettivamente provenienti: due, dalla Fondazione “Museo Ettore Guatelli” di Ozzano Tarò di Collecchio (Parma) e uno dal Museo “Lascito Cuneo” di Calvari (San Colombano Certenoli, Genova).

8 I quattro strumenti sono descritti (senza disegno e misure) in: Cristina Ghirardini, Getto Viarengo, Pier Felice Torre, Renato Lagomarsino, *Il piffero in Fontanabuona*, Quaderni del Lascito Cuneo 2, Comune di San Colombano Certenoli, Calvari 2007. Sono invece riportati completi delle immagini in “bassa distorsione”, dei disegni e delle quote in: Valter Biella e Riccardo Gandolfi, *I pifferi di Calvari, note tecniche e organologiche*, Tecnograph, Bergamo 2012. La biografia di Angelo Vagge si può trovare in www.appennino4p.it/suonatori2; i suoi due pifferi e la musa fanno parte della raccolta privata di Claudio Cacco.

L'immagine⁹ è abbastanza eloquente, parla da sola: tutti i bordoni hanno fattezze molto simili, ma il bordone della musa della collezione L. Girodo è stato accorciato. L'abbellimento originale a forma di sfera, in legno, che è presente sugli altri tre bordoni, è stato eliminato e sostituito con uno posticcio in osso.

Quindi il bordone di questa musa non è opera di Nicolò Bacigalupo; è stato invece manomesso il bordone di una scuola di artigiani più arcaica, quando la musa suonava con un piffero di dimensioni più lunghe rispetto a quello suonato oggi, mentre il canto è opera di Nicolò Bacigalupo.

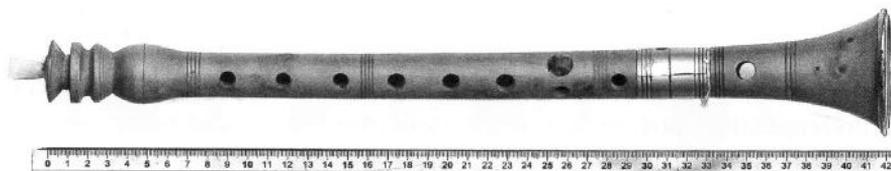
Nella scatoletta di latta con scritto *Ancie della Musetta di Cicagna* sono conservati più di venti pezzi, tra ance di musa, ance di piffero, canna semi-lavorata e piccoli dime di legno per la costruzione dei dispositivi sonori.



Il contenuto della scatoletta

Per concludere, riporto la foto a “bassa distorsione” del piffero nato per suonare assieme alla musa fin qui descritta.

9 Il confronto è fatto tra immagini “a bassa distorsione”, quindi con una visione molto simile alla realtà. Le fotografie sono di Valter Biella



2. Una foto inedita

Le ricerche che ho condotto presso l'archivio "Don Orione" di Roma, mi hanno permesso di recuperare due foto originali di due coppie di suonatori di piffero e musa.

La prima è quella ben nota e citata più volte di "Jacmon" Giacomo Sala al piffero e "Pillo" Carlo Sala alla musa. Se ne parla la prima volta sul Giornale di Voghera, in un articolo del 29 dicembre 1932. Nell'articolo viene descritto il presepe vivente con sfilata attraverso la via Emilia, tenutosi il 26 dicembre 1932, a cui parteciparono "... *Un angelo... e dietro ad esso una interminabile teoria di pastori cinti di pelli, e di pifferrari...*". Le fotografie della sfilata vennero pubblicate, sempre sul Giornale di Voghera, il 5 gennaio 1933, con la didascalia "*Alcune istantanee del Presepio vivente prese durante il corteccio svoltosi per la via Emilia il 26 dicembre 1932*".

Nel primo fotogramma si riesce ad identificare anche il luogo del presepe: si tratta del palazzo della Scuola di Agraria "Gallini" di Corso Genova (oggi Corso Rosselli). Ciò a conferma di quanto citato nell'articolo: "*La partenza (del presepe) avverrà poco prima delle ore 14 dalla Scuola Agraria Gallini di Corso Genova*". Copia del giornale è depositato presso la Biblioteca Civica Ricottiana di Voghera. Nel terzo fotogramma compaiono "Jacmon" Giacomo Sala al piffero e "Pillo" Carlo Sala alla musa.

La foto dei suonatori, già comparsa sul Giornale di Voghera del 5 gennaio 1933, venne ripubblicata nel bollettino "Don Orione Oggi", n. 17, dicembre 1973, anno LVIII, pp. 10 e 11

Nell'archivio "Don Orione" è conservato anche l'originale della foto, retinata, riportata di seguito. L'immagine è stata pubblicata più volte, ma



Alcune istantanee del Presepio vivente prese durante il corteccio svoltosi per la Via Emilia il 26 Dicembre 1932

ricavandola dal bollettino "Don Orione Oggi" del 1973 e non dall'originale. Infatti compare sempre monca di parte dello sfondo. La troviamo in:

- Giorgio Viarengo "Getto", *Quel legno suona ancora - Due liutai nel territorio del chiavarese*, Comuni di Chiavari, Tipografia "Moderna", Chiavari, marzo 1985.
- Aurelio Citelli e Giuliano Grasso (a cura di), *Canti e musiche popolari dell'Appennino pavese*, volume primo, *I canti rituali, i balli, il piffero*. Libretto allegato alla cassetta ACB/CF02., Associazione culturale Baraban, Cooperativa Controluce di Seregno (MI), 1989. La cassetta è stata ripubblicata, con identico libretto, come Cd, nel 2000 (ACB/Cd02) con la stessa sequenza delle tracce.
- Mauro Balma, Claude Bonnafous, Paolo Ferrari, Luciano Messori, Agostino Zanocco, *Giacomo Jacmon Sala - Suoni e voci delle quattro province (Alessandria, Genova, Pavia, Piacenza)*, pubblicazione realizzata dal Centro Etnografico di Casanova Staffora e dalla Società dell'Accademia di Voghera (Nota, Udine 2004) con allegato un Cd contenente tutta la registrazione storica di Giacomo "Jacmon" Sala al piffero e Domenico "Baciunein" Brignoli alla fisarmonica, datata 24 agosto 1958 e realizzata a Negruzzo da Antonio Zanocco.



- Febo Guizzi, "Gli strumenti della musica popolare in Italia", in *Canti e musiche popolari* a cura di Roberto Leydi, Electa, Milano 1990. Da pag. 43 a pag. 56, la foto è a pagina 45.



La foto originale di "Jacmon" Giacomo Sala (piffero) e "Pillo" Carlo Sala (musa)



Presepe vivente, Tortona, 6 gennaio 1946
 archivio "Don Orione" - Roma
 ricerca Valter Biella

La seconda foto recuperata presso l'archivio "Don Orione" di Roma è quella, inedita, di un'altra coppia di suonatori. Si tratta dei fratelli Azzaretti: "Bigion" Luigi Azzaretti al piffero e "Fiorentin" Fiorentino Azzaretti alla mûsa, alla cui identificazione si è arrivati grazie alle ricerche di Claudio Gnoli e Fabio Paveto della Associazione Appennino4p.

Le informazioni che mi sono state fornite dall'archivio "Don Orione" di Roma sono le seguenti: Tortona, presepe vivente, 6 gennaio 1946, fotografo sconosciuto.

La biografia degli Azzaretti è riportata nel sito www.appennino4p.it/suonatoriz, a cura di Claudio Gnoli e Fabio Paveto.

Il padre era Giuseppe Azzaretti "Püpein Lagè" (1850 circa) -. *Suonatore di musa nativo di Varzi e trasferitosi a Pregola (valle Staffora), padre di Antonio, Fiorentino e Luigi. Il soprannome si riferisce allo smercio di aglio, una tra le varie attività di cui si occupava.*

I figli erano:

- Fiorentino Azzaretti "Fiorentin Lagiren" (1879–1953). *Noto pifferaio di Pregola poi trasferito al paese della moglie, la piccola frazione oggi abbandonata di Sotto il Groppo (valle Staffora). Figlio di Giuseppe, da cui gli deriva il soprannome, e fratello di Antonio e Luigi. È ricordato per il carattere istrionico e burlone. Fu compagno di Pietro Abele, di Severino Maspina, di Giovanni Frattini "u Sunein", di Emilio Rossi e di Bartolomeo*

Rettani. Suonò molto, anche fino a Pradovera e alla val Nure. Un giorno, andato a suonare a Cegni a piedi, si accorse che nel tragitto innevato aveva perso la campana del piffero: alcuni giovani di Cegni allora partirono alla sua ricerca e gliela ritrovarono.

- Luigi Azzaretti "Bigion" (1880 circa - 1955 circa). Pifferaio di Pregola (valle Staffora), figlio di Giuseppe e fratello di Fiorentino e Antonio. Da giovane era stimato e suonò sia in coppia con la musa di Antonio che con gli stessi fisarmonicisti di Fiorentino, ma dovette poi ridurre l'attività a causa dell'asma. Da anziano animò due presepi viventi a Tortona in coppia con Fiorentino alla musa.
- Antonio Azzaretti "Tugnon" (1876-1949). Suonatore di musa di Pregola (val Staffora) come il padre Giuseppe, fratello di Fiorentino e di Luigi. Emigrò in America.

L'immagine è molto intrigante. Si mettano a confronto la foto di Voghera con Carlo Sala e quella con Fiorentino Azzaretti: le mani di entrambi i



Fiorentino "Fiorentin" Azzaretti



Carlo "Pillo" Sala

suonatori sono messe nella medesima maniera, con il pollice non sul retro (perchè non c'è il foro alto), ma sul blocco: segno di una "scuola". Questo sta a significare anche che la diteggiatura non poteva essere completamente "aperta", altrimenti il chanter, quando si arrivava alle note acute, cadeva dalle mani.

Un altro sorprendente confronto è quello fra i tre bordoni arcaici, A 83 e A 84 del Museo "Ettore Guatelli" e n. 5 del Museo "Lascito Cuneo", con quello che compare nella foto di Tortona: sono straordinariamente simili. La musa degli Azzaretti doveva essere integra e arcaica, forse la stessa del padre.



**bordone A 83
Museo "Ettore Guatelli"**



**bordone n° 5, Calvari
Museo "Lascito Cuneo"**



**bordone A 84
Museo "Ettore Guatelli"**

