



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
FACOLTÀ DI SCIENZE AGRARIE E ALIMENTARI

CORSO DI LAUREA IN
VALORIZZAZIONE E TUTELA DELL'AMBIENTE E DEL
TERRITORIO MONTANO

Montagna e musica, un connubio da conoscere e valorizzare

Relatore: Prof.ssa Annamaria Giorgi

Correlatore: Dott. Luca Giupponi

Elaborato finale di: Gianluigi Giambelluca

Matricola: 805567

Anno accademico: 2019-2020



Suonatore di corno alpino, in Svizzera. Fonte: mysitzerland.com.

INDICE

1. Riassunto	pag. 5
2. Premessa	pag. 6
3. Introduzione	pag. 10
3.1. Musica e montagna	pag. 10
3.2. Scopo del lavoro	pag. 10
3.3. Materiali e metodi	pag. 11
4. Risultati	pag. 11
4.1. La musica in ambito montano nel corso della storia	pag. 11
4.2. Strumenti musicali tipici e materiali locali	pag. 14
4.2.1. Costituzione basilare della cornamusa	pag. 14
4.2.2. La cornamusa in Val Seriana e Val Gandino ...	pag. 16
Alcuni esempi di cornamusa	pag. 19
4.3. I flauti	pag. 20
4.3.1. Costituzione basilare del flauto	pag. 20
4.3.2. Tipologie di flauti	pag. 22
4.3.3. Tipologie di aerofoni costruiti dalla famiglia Angiolini	pag. 22
4.3.4. Altri esempi di flauti	pag. 24
4.3.5. La scoperta di un umile talento	pag. 25
4.3.6. Flauti d'uso occasionale e temporaneo	pag. 27
4.3.7. Il flauto di Pan	pag. 32
Diffusione e popolarità del flauto di Pan	pag. 35
4.4. L'utilizzo delle campane	pag. 41

4.5. Tamburi rudimentali	pag. 44
4.6. Il corno.....	pag. 45
4.7. Riepilogo sui materiali utilizzati	pag. 48
5. Principali riti popolari in montagna	pag. 49
5.1. Riti popolari in Val Brembana.....	pag. 51
5.2. Riti popolari in Val Seriana	pag. 53
5.3.1. Le ricerche sui canti popolari nei secoli in Trentino Alto Adige	pag. 54
5.3.2. Diversità di stili di canto in Trentino	pag. 58
5.3.3. Le caratteristiche dei canti in Trentino	pag. 60
5.3.4. La questione linguistica della Valle dei Mòcheni nel corso dei secoli.....	pag. 66
5.3.5. Cultura popolare della Val dei Mòcheni	pag. 68
5.3.6. Il rito della <i>stella</i> e la raccolta del Michi.....	pag. 69
<i>Canti della stella</i> in Val dei Mòcheni.....	pag. 71
6. Composizioni principali di musica colta richiamanti temi di montagna	pag. 75
7. Discussione dei risultati e conclusione	pag. 75
8. Ringraziamenti.....	pag. 77
9. Bibliografia	pag. 78
10. Sitografia.....	pag. 83

1. Riassunto

In montagna, fino all'avvento della tecnologia avanzata e al boom economico degli anni '60 del secolo XX, venivano svolti riti di questua itineranti, simili tra loro nei vari territori delle Alpi centrali e orientali. In particolare, nelle valli in provincia di Bergamo, la sera delle festività, soprattutto di quelle invernali, i figli dei contadini emettevano dei rintocchi con campanacci e vari oggetti in metallo al fine di effettuare più rumore possibile per le contrade. La pratica dei rintocchi era una pratica arcaica effettuata fin dalla preistoria. Tale pratica veniva svolta nel periodo invernale perché derivava dalla credenza di poter risvegliare, con i rintocchi, la fertilità della vegetazione, degli animali e delle persone e di augurare una stagione di raccolti, quella consistente nei sei mesi di produttività, molto ricca. Questi riti venivano abbinati ai focolari per le contrade. Essi simboleggiavano la lotta contro tutti gli inconvenienti dovuti alla stagione fredda e l'evocazione del calore. Gli inverni erano infatti rigidi e, in tutte queste occasioni, le società contadine ne approfittavano per divertirsi. Sempre in inverno quando c'era meno lavoro nei campi, nelle stalle, dove la temperatura era relativamente meno rigida, le famiglie si riunivano per cantare, suonare ed effettuare diversi spettacoli con balletti. In compenso questi giovani itineranti ricevevano, recandosi in ogni abitazione, delle offerte in denaro o in cibo che, al termine, venivano racimolate per effettuare una cena tra i paesani.

Nelle valli in Trentino, da dicembre alla Pasqua, i giovani, durante le questue itineranti, eseguivano canti di tipo liturgico per ogni abitazione raggiunta, sempre per augurare fortuna alle famiglie. Con le offerte ricevute, i giovani, tra di loro, allestivano al termine una cena.

In montagna sono sopravvissute credenze animistiche, seppur con messaggi cristiani, risalenti all'età pre-cristiana. La Chiesa Cattolica non è mai riuscita a sopprimere le usanze e i riti svoltisi sempre in territori, come la montagna, isolati dagli ambienti colti e borghesi. Quindi li ha adattati e integrati nella propria dottrina.

In provincia di Bergamo venivano utilizzati strumenti costruiti con legni e altri materiali reperiti in loco. Invece, in Trentino, sul finire del secolo XIX, venne abbandonato progressivamente l'uso degli strumenti musicali, tanto da farne scomparire quasi del tutto le tracce: le uniche tracce rimaste, che denotano caratteristiche della pratica strumentale, sono state riscontrate sui canti profani. Solo in Val di Fassa è stata riscontrata la presenza di musica strumentale, eseguita con strumenti ordinari come i violini, la chitarra e il mandolino.

In epoca recente (inizio secolo XXI) sono state rinvenute molte di queste tradizioni citate. In Trentino i canti di questua e di tipo liturgico sono stati recuperati da alcuni ricercatori. Inoltre, sono stati ricostruiti strumenti specifici utilizzati dai pastori, come la cornamusa bergamasca e il corno di montagna, caduti in disuso ma riscoperti dalle interviste effettuate da ricercatori a persone anziane.

2. Premessa

Dopo aver portato a termine gli studi di chitarra classica al Conservatorio di musica Luca Marenzio di Brescia con il conseguimento della laurea triennale e dopo aver intrapreso gli studi all'Università della Montagna, ho voluto concludere i secondi con il tale elaborato. Il tentativo è stato quello di assemblare gli argomenti delle due istituzioni universitarie da me frequentate.

Innanzitutto mi sono interessato ad individuare esclusivamente la musica in uso nel mondo contadino nelle zone montuose. Quindi, mi sono soffermato a descrivere e ad analizzare alcuni strumenti musicali tipici di un passato relativamente recente e ho descritto alcuni principali riti in cui fosse presente essenzialmente la musica. Successivamente ho individuato alcune semplici peculiarità dei canti popolari di montagna, peculiarità intrinseche ai brani musicali, la modalità della loro esecuzione e l'importanza di questi canti per le famiglie contadine.

In particolare ho studiato, secondo questi criteri, i territori della provincia di Bergamo (Figure 1-3) e i territori della provincia di Trento (Figure 4-7), inserendo brevemente anche alcune informazioni sulla provincia di Brescia (Figure 8-9) e sulla Brianza (Figura 10).



Figura 1: la Val Seriana all'interno della Lombardia.
 Fonte: wikipedia.org 2006, rielaborata.



Figura 2: l'area arancio corrisponde alla Val Brembana, inquadrata nell'intera provincia di Bergamo. Fonte: wikipedia.org 2009, rielaborata.

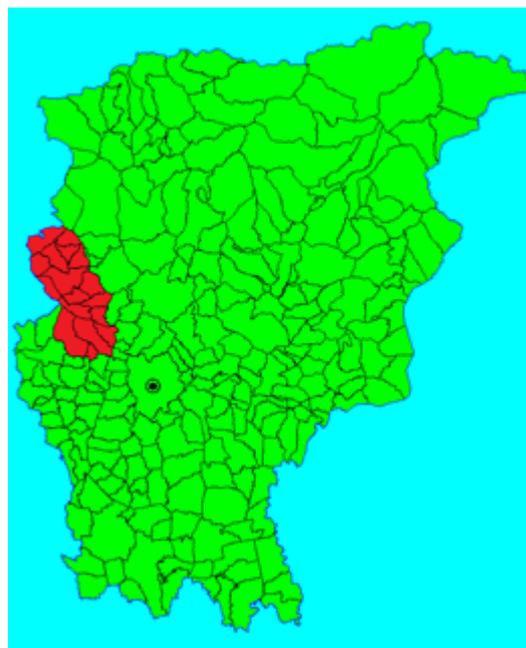


Figura 3: nella mappa in verde sono colorati in rosso i comuni della valle Imagna. Fonte: wikipedia.org 2007, rielaborata.

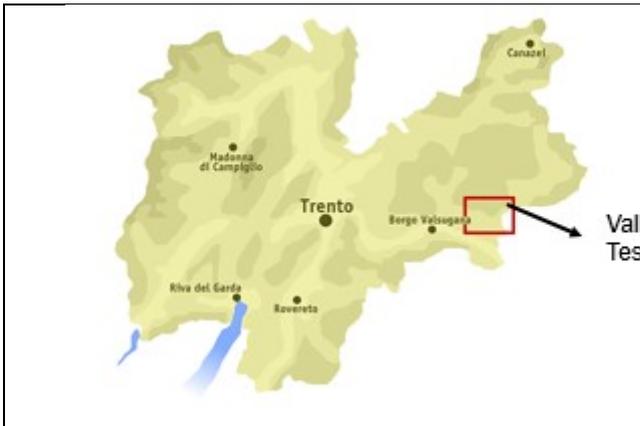


Figura 4: inquadramento della Valle del Tesino nella provincia di Trento. Fonte: wikipedia.org 2010, rielaborata.



Figura 5: inquadramento della Val di Fiemme nella provincia di Trento. Fonte: it.wikipedia.org 2006, rielaborata.



Figura 6: inquadramento della val dei Mòcheni nella provincia di Trento. Fonte: wikipedia.org 2007, rielaborata.



Figura 7: inquadramento della Val di Fassa nella provincia di Trento. Fonte: it.wikipedia.org 2006, rielaborata.

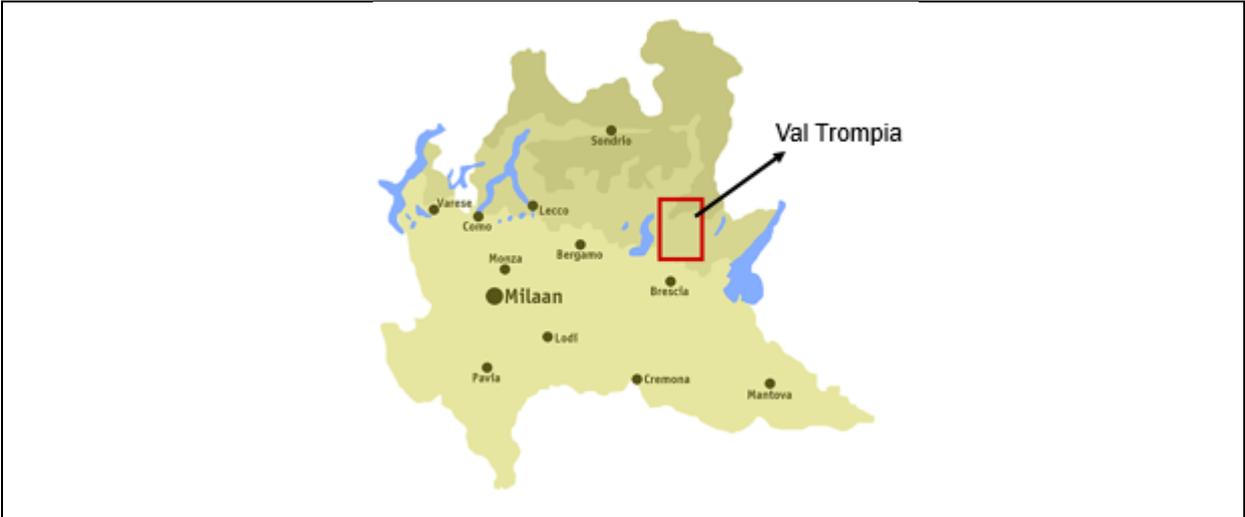


Figura 8: inquadramento della Val Trompia nella regione Lombardia. Fonte: it.wikipedia.org 2006, rielaborata.



Figura 9: inquadramento della Val Sabbia nella regione Lombardia. Fonte: it.wikipedia.org 2006, rielaborata.

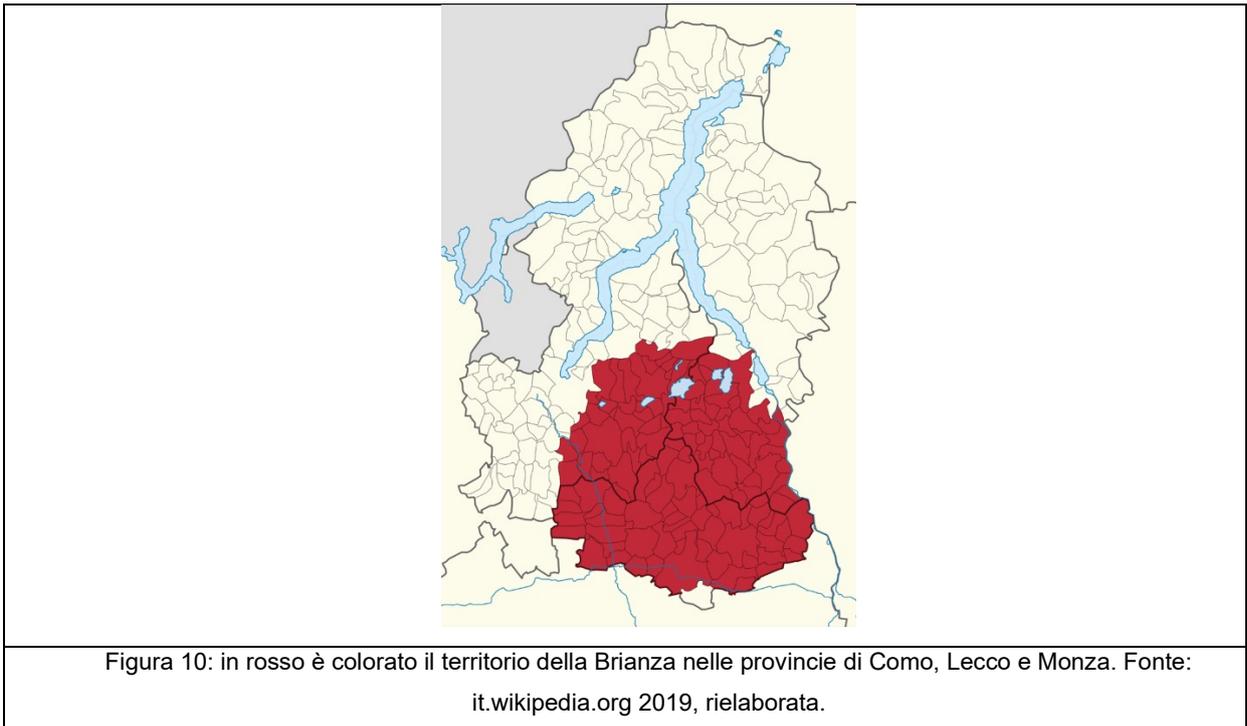


Figura 10: in rosso è colorato il territorio della Brianza nelle provincie di Como, Lecco e Monza. Fonte: it.wikipedia.org 2019, rielaborata.

3. Introduzione

3.1. Musica e Montagna

Il mio interesse è stato determinato dal desiderio di sapere quanto fosse stata importante la musica per le comunità di montagna che, seppur stremate dal duro lavoro e dalle precarie condizioni di vita, hanno sempre attribuito un valore considerevole a tale manifestazione più di quanto le venga attribuito nella società attuale del consumismo e del benessere, a partire dal secondo dopoguerra con il progresso industriale, causa del conseguente abbandono dell'agricoltura di montagna e della migrazione verso le città e i luoghi di pianura.

Aumentando la conoscenza della musica in tale ambito, si potrebbe stimolare e consolidare l'interesse per la vita di montagna e, quindi, per tutti i mestieri ad essa correlati.

3.2. Scopo del lavoro

Lo scopo del presente elaborato è quello di individuare la presenza di un tipo di cultura musicale all'interno delle società contadine di montagna, in particolare delle Alpi e Prealpi.

Lo scopo successivo è quello di valorizzare tale cultura musicale evitando di porla nell'oblio e di individuarne l'importanza conferita dalle comunità di tale territorio.

Nel tentativo di creare nuove idee ed ipotesi ai lettori, l'invito agli interessati è quello di espandere ed approfondire l'argomento nei vari filoni.

3.3. Materiali e metodi

Per la stesura di tale elaborato, sono stati consultati testi e siti internet che contenessero informazioni attinenti la musica nei territori montani. Quindi il riferimento ha riguardato la musica nelle società contadine ed emarginate, con delle piccole citazioni relative alle composizioni musicali degli ambienti borghesi e ben eruditi, però sempre sottintendenti a tale ambito.

Nella ricerca bibliografica ho usufruito principalmente delle pubblicazioni dei dottori Valter Biella, Giovanni Mocchi e Renato Morelli. Dopodiché sono state raccolte informazioni sui relativi strumenti musicali e sui relativi riti che, come si avrà modo di scoprire, sono restati sempre i medesimi nel corso di molti secoli. Le informazioni sono state raggruppate in base ai territori vallivi presi in considerazione e di quelli di cui ne sono state ottenute in maggior quantità.

4. Risultati

4.1. La musica in ambito montano nel corso della storia

Due milioni e mezzo di anni fa gli ominidi in Africa progressivamente diventarono bipedi da quadrupedi. La situazione dell'essere bipedi era una caratteristica tra le tante conseguenti alla selezione genetica. Il cervello degli ominidi diventava più ampio e il camminare sulle due gambe richiedeva una maggiore consapevolezza ritmica. Con questa consapevolezza ritmica l'uomo riusciva a svolgere nuove attività e anche l'attività musicale, di cui il ritmo è il fattore fondamentale (Mithen, 2007).

Lo storico canadese William Hardy McNeil (1917-2016), nel libro pubblicato nel 1995 e intitolato: *Keeping together in time: dance and drill in human history*, dimostrò che il canto e la danza in gruppo producevano un senso di appartenenza e solidarietà all'interno della propria collettività e, quindi, benessere interiore. Egli lo sperimentò nel 1941 quando svolgeva gli esercizi nel proprio arruolamento militare. Anche lo scienziato cognitivo William Benzon, nella sua pubblicazione del 2001 e intitolata *Beethoven's Anvil*, sosteneva che l'attività musicale di gruppo e sincronizzata accomuna i sentimenti degli esecutori che la praticano. Non ultimo, il neurobiologo Walter Freeman sosteneva che l'attività musicale di gruppo crea legami sociali perché sprigiona nelle sinapsi dei

praticanti l'ormone dell'ossitocina. Anche l'etnomusicologo John Blacking (1928-1990), studiando la tribù primitiva di cacciatori-raccoglitori dei Venda in Sudafrica negli anni 1950, individuò forme di associazione mediante l'esecuzione di forme musicali cantate e di danze nei periodi di abbondanza nei raccolti e di prosperità e anche nei momenti di lutto. Egli dedusse che questa attività musicale consisteva in una forma di cooperazione sociale. Già nel 1984 lo scienziato statunitense Robert Axelrod (1943-2019) nella sua pubblicazione del 1984, *Giochi di reciprocità*, dimostrava che l'attività musicale in sincronia è l'attività più semplice per favorire la cooperazione all'interno di una collettività. Quindi risulta molto probabile che, siccome nella preistoria fosse necessaria una cooperazione tra persone, l'attività musicale di gruppo fosse sporadicamente praticata (Mithen, 2007). Risulta lecito anche ipotizzare che, in particolare l'*Homo neanderthalensis*, vissuto fino a mezzo milione di anni fa in Europa in pieno periodo di avversità climatiche per la glaciazione, effettuasse danze e canti di gruppo attorno al fuoco per esprimere emozioni con la musicalità. La comunicazione si serviva di vocalizzi e gestualità e non di un linguaggio grammaticale. Pare che, per tale motivo, la sensibilità musicale dell'*Homo neanderthalensis* fosse stata la maggiore in tutto l'arco di tempo dell'evoluzione dell'uomo. Venivano intonati canti con l'utilizzo di gesti anche dalle femmine per rivolgere l'attenzione nei confronti dei loro figlioletti. I maschi adulti impiegavano la danza e il canto per corteggiare le femmine.

Poco meno di 200.000 anni fa, contemporaneamente alla presenza della specie *Homo neanderthalensis* in Europa, in Africa si evolse l'ultimo stadio della specie ominide, quella di *Homo sapiens*. Gli ominidi *Homo sapiens* cominciarono a migrare verso l'Europa a partire da 100.000 anni fa. Proprio a partire da queste migrazioni si sviluppò il primo linguaggio rudimentale costituito dalle parole. Anche grazie all'utilizzo del linguaggio l'*Homo sapiens* riuscì ad adattarsi meglio alle avversità della natura rispetto all'*Homo neanderthalensis*, il quale si estinse in pochi millenni. La vecchia modalità di comunicazione di tipo musicale, essendo meno efficace, venne utilizzata soltanto per esprimere emozioni. Col sorgere delle prime credenze religiose, l'uomo impiegò la musica. Sembra che prima della costruzione dei primi strumenti musicali, di cui il primo è un flauto rinvenuto in Germania e risalente a 36.000 anni fa, l'uomo nei riti avesse l'usanza di urtare gli oggetti per creare un'atmosfera musicale (Mithen, 2007).

L'uomo, nelle sue attività vitali alla ricerca del cibo, dipendeva dalla natura. Lo scorrere del tempo non veniva considerato prolungarsi all'infinito ma veniva concepito come una ripetizione ciclica di determinati eventi come la presenza della luce, in alternanza con la

scomparsa di quest'ultima, o come la successione delle diverse stagioni. Le stagioni di riposo vegetativo, in cui non si otteneva il raccolto, venivano considerate stagioni sfavorevoli e assimilate alla morte, mentre le stagioni di ripresa vegetativa, in cui si ottenevano i prodotti dalla natura, erano assimilate al momento della vita. Anche per l'uomo la morte non era considerata definitiva ma si prendeva in considerazione una rinascita, a seguito della sepoltura del corpo.

La natura era considerata dall'uomo primitivo come un'entità incontrollabile, inalterabile e a cui ci si doveva adeguare con tutti i suoi cicli. Quindi esistevano delle formule magiche per comunicare con essa e i suoni venivano impiegati dagli uomini non per diletto uditivo ma per implorare da essa diverse situazioni ad essi favorevoli, come il raccolto abbondante. Quindi, allo stesso tempo, i suoni servivano per scongiurare i diversi possibili pericoli.

Soprattutto, nelle sepolture celtiche, nei territori Baltici, sono stati rinvenuti degli oggetti che nella preistoria erano considerati preziosi e di culto, ma anche dei campanelli (i *tintinnabula*), per garantire la buona sorte al defunto.

In una frazione di Capo di Ponte (BS), Seradina, si trovano diverse incisioni su rocce levigate dai ghiacciai nel corso dell'era geologica. In particolare, sulla roccia nr. 26, è raffigurata una fila di tre donne di cui la prima e la terza tengono in mano una falce con le braccia rivolte verso l'alto. Attorno ad esse sono raffigurati due guerrieri armati di spada e scudo. Le donne sono raffigurate con fattezze di persone mature e non più giovani. Al di sopra di quest'immagine sono scolpite alcune tacche.

Secondo l'ipotesi del professor Anati (n.1930), il primo guerriero a sinistra è stato scolpito intorno alla metà del primo millennio a.C. L'altro guerriero, quello a destra, potrebbe essere stato scolpito due secoli più tardi rispetto all'epoca in cui è stato scolpito il precedente. Queste cinque persone sono state raffigurate con l'intento di mostrare una danza rituale che veniva praticata frequentemente in epoca romana: le donne sono raffigurate con fattezze di persone mature e svolgono il rito di effettuare degli urti con la falce sul suolo per invocare la fertilità del suolo stesso. Invece i guerrieri urtano la spada sullo scudo per scacciare i demoni, ossia le malattie delle piante o la possibilità di un raccolto carente. Infatti i romani effettuavano dei colpi, anch'essi sul suolo, con salti per invocare il risveglio della fertilità e il buon raccolto¹. Allo stesso tempo, nelle sepolture

¹ Da qui l'usanza, in ambiente contadino, sul finire dell'inverno, di effettuare battiti, con qualsiasi oggetto, il più rumorosi possibile.

celtiche del mar Baltico, si ponevano questi strumenti con dei campanelli per garantire la buona sorte al defunto.

Del resto queste usanze di impiego dei suoni per invocare il risveglio della natura sono comuni alle civiltà dallo stile di vita primitivo situate in diverse parti del mondo (Mocchi, 2014).

4.2. Strumenti musicali tipici e materiali locali

4.2.1. Costituzione basilare della cornamusa

Esistono molti dipinti raffiguranti l'atto di suonare tale strumento. La Figura 11 è una porzione estratta dal dipinto rappresentato su parete nella Chiesa del Crocifisso di Solto Collina (BG). In essa si individua uno dei tre magi intento a suonare tale strumento.

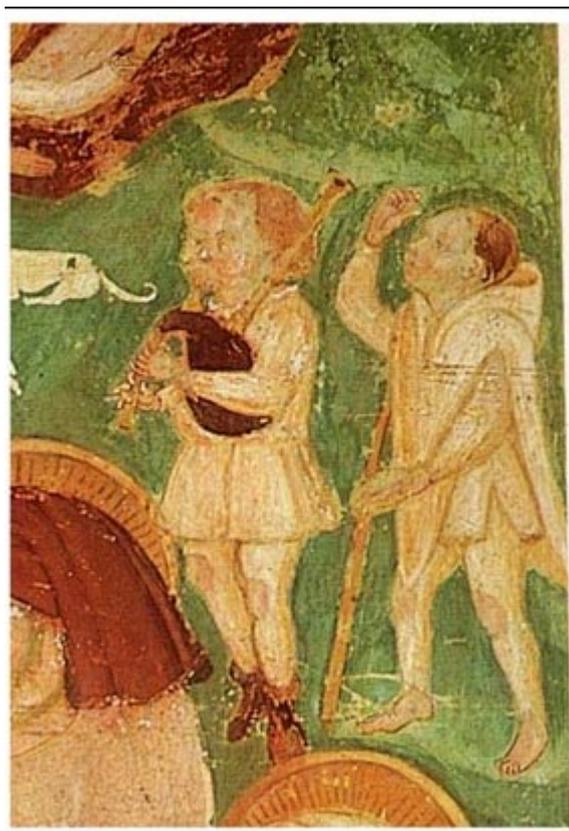


Figura 11: particolare del dipinto di Giacomo Busca, all'ex oratorio dei Disciplini, Chiesa del Crocifisso (San Giorgio), Solto Collina (BG) (Biella "Il *baghèt*, la piva delle valli bergamasche con un'appendice sulla cornamusa nel Canton Ticino" in "La zampogna – Gli aerofoni a sacco in Italia" a cura di Mauro Gioielli, Cosmo Iannone Editore, Isernia 2005).

La cornamusa, detta anche zampogna, consiste in una sacca collegata, tramite fori, alle canne. Di queste canne una viene detta insufflatore. Col fiato, il suonatore, soffiando

all'interno dell'insufflatore, riempie d'aria la sacca. Stringendo tale sacca tra l'avambraccio e il petto, viene emessa l'aria all'interno della canna principale del canto, con la quale si esegue la melodia. Con le canne di bordone vengono emesse le note d'accompagnamento. All'interno del collegamento tra l'insufflatore e la sacca è presente un disco di pelle fissato alla sacca stessa attraverso un chiodo. Questo disco permette l'ingresso dell'aria all'interno della sacca e ne impedisce il ritorno nell'insufflatore. All'interno dell'imboccatura della canna del canto, nel punto di innesto con la sacca, si trova una doppia linguetta vibratile che viene detta ancia doppia. L'ancia doppia serve a trasmettere la vibrazione, provocata dal soffio dell'aria, lungo tutta la canna. Le canne di bordone, in corrispondenza del loro innesto con la sacca, hanno solo una linguetta, quindi ciascuna ha solo l'ancia semplice.

Il vantaggio dovuto alla presenza della sacca consiste nel mantenere temporaneamente dell'aria di riserva al suo interno, evitando di soffiare in continuazione durante l'atto di suonare.

Sicuramente, a seconda della zona, si suonavano cornamuse con varianti differenti per quanto riguarda le componenti funzionali citate, essendo la cornamusa uno strumento diffuso su ampie zone geografiche, dall'Italia fino ai Paesi Extraeuropei.

Per esempio, in Appennino settentrionale, in Emilia Romagna, si suonava un modello di cornamusa chiamato *piva* (Figura 12).



Figura 12: *piva* emiliana, costruttore: Ettore Losini; in basso a sinistra, particolare interno dell'insufflatore (Biella "Il *baghèt*, la *piva* delle valli bergamasche con un'appendice sulla cornamusa nel Canton Ticino" in "La zampogna – Gli aerofoni a sacco in Italia" a cura di Mauro Gioielli, Cosmo Iannone Editore, Isernia 2005).

Nelle Alpi occidentali, invece, si suonava la *musa*, uno strumento simile alla piva dell'Appennino.

La *musa* aveva una canna del canto e un solo bordone laterale. La canna del canto aveva sette fori anteriori. Il bordone delle muse poteva avere da una a 12 aperture.

4.2.2. La cornamusa in Val Seriana e Val Gandino

Nella media Val Seriana e in Val Gandino la cornamusa era chiamata *baghèt* (Figura 13). Ma procedendo verso la zona nord della val Seriana, la stessa cornamusa veniva chiamata *pia*.

In dialetto bergamasco, la sacca della cornamusa era chiamata *baga*, la canna per il canto *diana* o *pia*, il bordone minore *prim òrghen*, il bordone maggiore *segond òrghen*, l'insufflatore il *bochi*, l'ancia doppia il *pi-ì* e l'ancia semplice la *spöleta*.

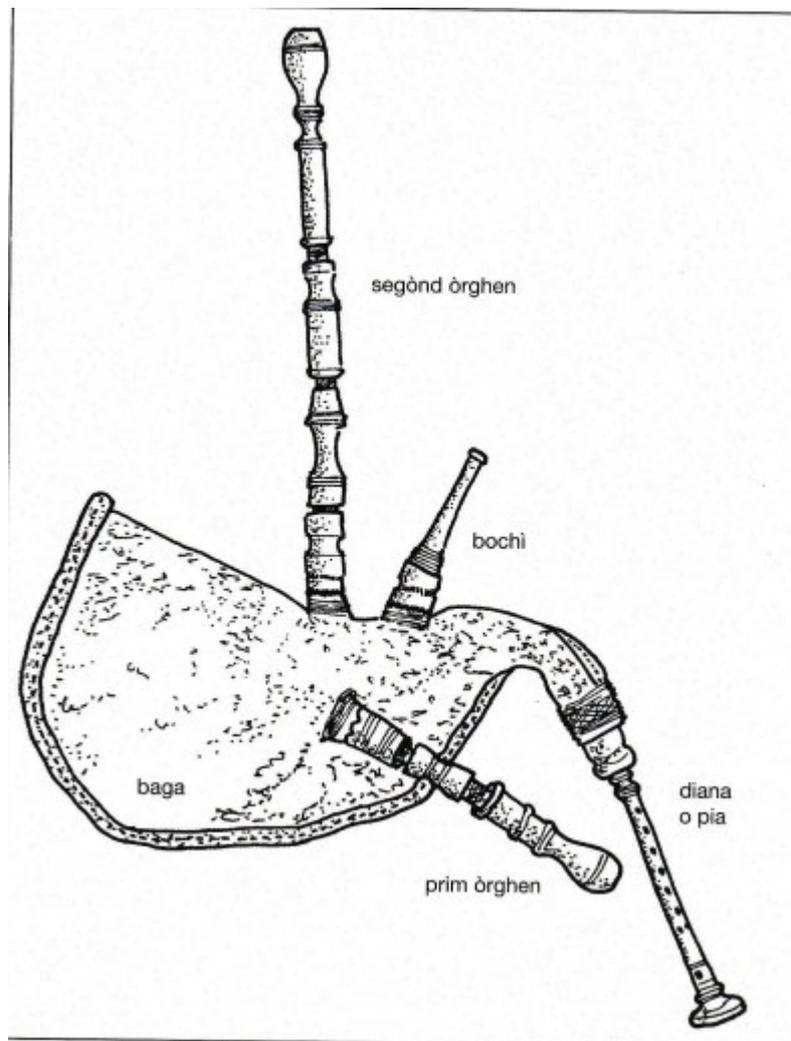


Figura 12: *Baghèt*: denominazione delle componenti in dialetto bergamasco (Biella "Il *baghèt*, la piva delle valli bergamasche con un'appendice sulla cornamusa nel Canton Ticino" in "La zampogna – Gli aerofoni a sacco in Italia" a cura di Mauro Gioielli, Cosmo Iannone Editore, Isernia 2005).

La *diana* ha lo spazio interno di forma conica. La *diana*, all'estremità finale, non presenta la campana², ma un ispessimento della parete. Nella *diana* si trovano sette fori anteriori per le dita e uno in alto posteriore. Il settimo foro anteriore è sdoppiato in due fori parzialmente spostati lateralmente rispetto alla linea di disposizione di quelli soprastanti. Tale foro era sdoppiato per facilitare la chiusura da parte del mignolo sia quando i fori situati in basso erano chiusi con la mano sinistra sia quando venivano chiusi dalla mano destra. Comunque un foro di entrambi restava otturato. La curiosità riguarda la differenza tra la disposizione abituale delle mani impiegata per suonare la cornamusa, come anche per i flauti, e la disposizione impiegata per suonare attualmente i classici strumenti a fiato. Infatti sulla *diana*, solitamente la mano destra chiudeva i fori in alto e la mano sinistra i fori in basso. Sui flauti attuali la diteggiatura recente prevede la mano destra in basso e la mano sinistra in alto.

L'ancia doppia si otteneva da due piastrine triangolari di canna (*Arundo donax*) e assottigliate ad uno spessore di 0,3-0,4 mm. Esse venivano legate con un filo di cotone attorno ad un tubetto di metallo di diametro di 5 mm, lungo 20-25 mm e leggermente appiattito all'estremità superiore dove si trova l'imboccatura.

Anche in questa area territoriale geografica, in prossimità dell'estremità della *diana* sono presenti due fori laterali coassiali che non venivano chiusi durante l'esecuzione della melodia. Essi sono chiamati orecchie e sono necessari all'intonazione.

L'ancia semplice dei bordoni veniva ricavata effettuando un taglio di 4 cm longitudinale alla canna, in modo da ottenere una linguetta vibratile al soffio.

Il *prim òrghen* emette la tonica³ della tonalità⁴, però all'ottava inferiore⁵ a quella della *diana*. Il bordone minore della cornamusa utilizzata in questa zona aveva una conformazione telescopica. Per un tratto un segmento del *prim òrghen* scorre all'interno di un altro segmento. Il caneggio interno all'estremità è chiuso e presenta un incavo nel legno.

Il *segon òrghen* è una canna costituita da tre segmenti, ciascuno trasla introducendosi per un breve tratto all'interno del seguente per ottenere l'intonazione. Il *segon òrghen*,

² Campana: apertura all'estremità terminale della maggior parte degli strumenti a fiato. Ricorda la "bocca" di una campana.

³ Tonica: prima nota di una scala nell'ambito dell'ottava. Determina il nome della scala.

⁴ Tonalità: scala d'impianto.

⁵ Ottava inferiore: distanza di otto note tra due note di una scala, in moto discendente. In pratica consiste nella stessa nota di una scala, ma consecutivamente più grave.

avendo una lunghezza circa doppia rispetto a quella del *prim òrghen*, intona la tonica due ottave al grave rispetto all'intonazione della *diana*.

L'inserzione di un tratto di canna all'interno di un altro tratto di canna di bordone doveva essere regolata con precisione per ottenere l'intonazione richiesta. Eventualmente si annodava il giunto con un filo per mantenere fissa tale inserzione.

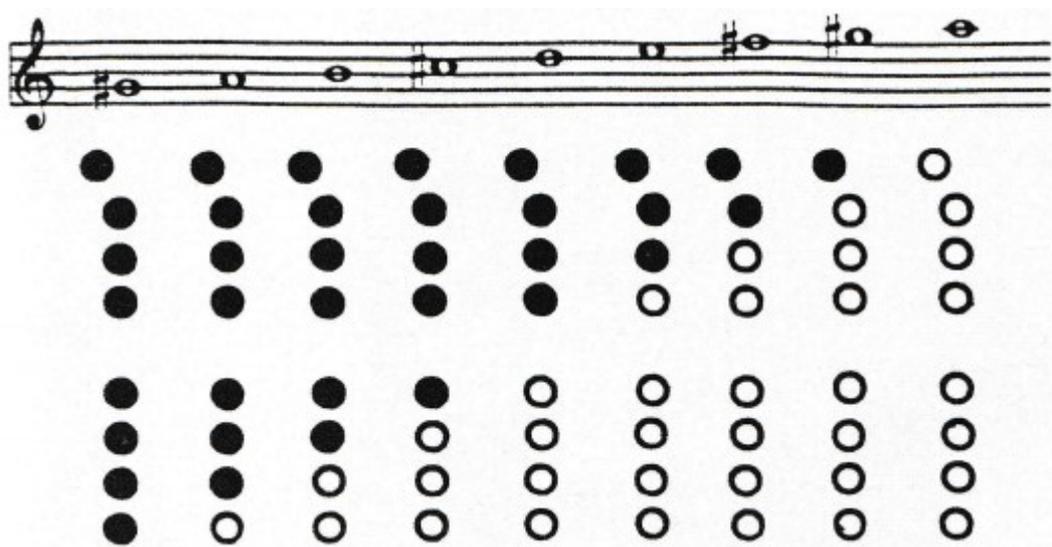
Solitamente l'estremità terminale dei bordoni, qualora fosse aperta, veniva chiusa con un tappo. Lo spazio interno dei bordoni era cilindrico.

Le canne delle cornamuse più pregiate erano costruite in legno di bosso e le altre in ciliegio o in acero.

La sacca era ricavata dalla pelle rasata di capra o di pecora.

La pelle veniva ripiegata a metà lungo la linea dorsale rivolgendo verso l'interno la superficie adibita al pelo. I bordi della pelle tagliata venivano sovrapposti l'uno con l'altro e, entrambi, da una striscia di cuoio che doveva essere cucita come rinforzo.

Chiudendo con le dita tutti i fori si eseguiva la nota sensibile⁶ della scala tonale sulla quale era impostata la canna del canto, ossia la *diana*. Lasciando aperti tutti i fori si eseguiva la tonica ma un'ottava in acuto. Solitamente la scala di impianto era quella di LA maggiore (Figura 14), con le note leggermente calanti o crescenti a causa dei piccoli difetti di costruzione.



⁶ Sensibile: settima nota della scala a partire dalla tonica. Tale apposizione allude all'aspettativa che si crea, in ambito della musica tonale, all'ascoltatore nel momento in cui viene percepita in un brano. Questa aspettativa consiste in una sorta di attesa dell'esecuzione della tonica, momento in cui la musica permette di percepire stasi emotiva. Il passaggio dalla sensibile alla tonica è analogo al passaggio dalla nota quinta della scala (dominante) alla tonica stessa. Infatti tale passaggio è chiamato risoluzione.

Figura 13: diteggiatura della cornamusa (Biella "Il *baghèt*, la piva delle valli bergamasche con un'appendice sulla cornamusa nel Canton Ticino" in "La zampogna – Gli aerofoni a sacco in Italia" a cura di Mauro Gioielli, Cosmo Iannone Editore, Isernia 2005).

La cornamusa era anche uno strumento difficoltoso ed impegnativo, sia per la manutenzione sia nell'atto di suonare, seppur fosse molto utilizzata.

La cornamusa veniva anche utilizzata per comunicare da una frazione ad un'altra.

Alcuni esempi di cornamusa

- Cornamusa del signor Quirino Picinali (1880-1962), detto "Manot". La *diana* è in legno di noce e ha l'estremità terminale costituita da un disco a sé stante, incollato sul canneggio e arricchito di modanature. L'ancia è stata ricavata dalla canna del fusto del mais. I bordoni sono in legno di bosso, salvo l'estremità terminale del bordone minore che è in ciliegio e ha degli abbellimenti in osso. La sacca è in pelle di pecora. La cucitura è in canapa e su di essa si ha un rinforzo costituito da due corde appiattite e legate, al posto della striscia di cuoio. Si veda la Figura 15:



Figura 15: cornamusa appartenuta al signor Quirino Picinali. Fonte: Biella 2010.

- Cornamusa appartenente al signor Michele Imberti (1865-1929), detto "Nano Magrì". Essa ha l'ancia inserita in un cilindretto a parte per il raccordo con la *diana*. Anche in

questo modello la *diana* è in legno di bosso. I bordoni, all'estremità terminale, sono chiusi e, quindi, non necessitano di tappo. Si veda la Figura 16:



Figura 16: cornamusa appartenuta al signor Michele Imberti. Fonte: Biella 2010.

4.3. I flauti

4.3.1. Costituzione basilare del flauto

Il flauto ha una forma tubolare. L'imboccatura del flauto diritto è obliqua rispetto alla lunghezza dello strumento. A partire dall'imboccatura, per un breve tratto iniziale, è inserito e incollato un blocchetto di legno. Esso viene detto zeppa. L'estremità della zeppa all'esterno conferisce il profilo obliquo dell'imboccatura dello strumento. La caratteristica dell'imboccatura obliqua non è necessaria e serve soltanto a facilitarne l'imbocco per effettuare il soffio.

Il tratto del condotto interno del flauto, a ridosso della zeppa, ha una sezione rettangolare, larga e sottile.

Appena in seguito al tratto presentante la zeppa, si trova un'incisione sulla parte anteriore nella parete dello strumento. L'estremità inferiore dell'incisione è a spigolo vivo perché l'incisione ha lasciato un profilo obliquo sulla parete dello strumento. Tale incisione è detta *labium*.

Così l'aria immessa con il soffio assume l'andamento nastriforme a ridosso della zeppa. All'incontro del *labium* si frange l'aria nastriforme conferendo il moto vibratorio alla parete dello strumento. Dunque, si veda la sezione in Figura 17:

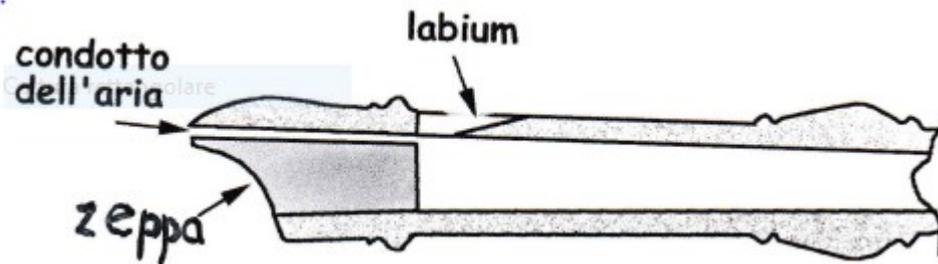


Figura 17: sezione flauto diritto. Fonte: Biella 2008, rielaborata.

Il classico flauto da studio presenta sette fori anteriori e uno posteriore, situato poco più in alto rispetto al primo posto in alto anteriormente. A seconda della nota da intonare, i fori vengono chiusi con il palmo delle dita. In questo modo il flauto emette suoni determinati ma un flauto non necessariamente deve presentare dei fori.

La gamma di suoni che possono essere emessi dallo strumento a fiato è direttamente proporzionale al rapporto tra la lunghezza e il diametro della canna.

I flauti presentano i fori anteriormente e uno posteriormente per eseguire determinate note ma in realtà si possono emettere vari suoni all'interno della gamma determinata dal suddetto rapporto chiudendo porzioni diverse dell'estremità opposta a quella dell'imboccatura, ossia dell'estremità distale o terminale. Oppure si può lasciar scorrere un pistone, chiamato *coulisse*, all'interno della canna mentre si soffia. In questo modo si può aumentare o diminuire l'altezza del suono emesso, rispettivamente a seconda che, con la *coulisse*, si occupi più o meno lo spazio interno alla canna.

L'estremità distale, può essere aperta o chiusa con un tappo. In questo secondo caso, si otterrebbe lo stesso suono che si otterrebbe con tale estremità aperta, ma all'ottava al grave.

La differenza del flauto traverso rispetto al flauto diritto, consiste nella presenza della zeppa che fuoriesce rispetto alla struttura tubolare. Il soffio avviene in corrispondenza di un'incisione lungo la struttura tubolare, nelle vicinanze dell'estremità opposta a quella distale. Ovviamente, lungo lo spazio di tale incisione la zeppa presenta un incavo.

Chiudendo i fori dei flauti, si dovrebbero emettere note dall'intonazione precisa. Ma nell'ambito rurale, l'intonazione dei flauti e degli altri strumenti tradizionali non sarà sempre precisa perché essi venivano costruiti da artigiani senza l'esperienza specifica.

Si sa che maggiore è il rapporto tra la lunghezza e il diametro, maggiore è la gamma di suoni possibile.

4.3.2. Tipologie di flauti

In Valle Imagna esisteva la tradizione di costruire i flauti o altri strumenti aerofoni utilizzando dei legni adeguati. Il blocco di legno veniva modellato e tornito con utensili costruiti dallo stesso artigiano.

Questi strumenti avevano lo stesso le modanature come abbellimenti come quelli utilizzati nella musica colta Rinascimentale o Barocca.

Un esempio è il flauto appartenuto al signor Giovanni Salvi detto *Pischiera* (1854-1915). Attualmente è conservato nel museo di Zogno (BG).

Fino alla prima metà del secolo XX esistevano tanti costruttori di tali flauti, flauti che venivano venduti come giocattoli in vari forme e dimensioni e che venivano utilizzati anche a livello didattico. Essi venivano anche commerciati fuori dalla provincia di Bergamo.

Tra i più noti costruttori di flauti in Valle Imagna ricordiamo Fortunato Angiolini (1909-1996), detto *Fortuno*. Egli, tra i numerosi lavori che svolgeva per mantenere la propria famiglia, continuò la tradizione trasmessagli dalle generazioni precedenti, ossia quella di costruire flauti. Ne costruiva di diversi modelli: le trombette, i cuculi, i pivieri e gli zufoli. Erano tutti strumenti aerofoni a fiato con poche differenze ma con nomi dialettali altrettanto differenti a seconda, oltre che della tipologia, del paese d'origine.

Attualmente i flauti vengono ancora costruiti, però servendosi dei macchinari e non più artigianalmente (Biella, 2008).

4.3.3. Tipologie di aerofoni costruiti dalla famiglia Angiolini

Si potevano distinguere il flauto lungo, il flauto corto, la *trombèta*, il cuculo e il pivière.

I flauti lunghi (Figura 18) costruiti avevano una dimensione di 220-230 cm, sette fori digitali anteriori e uno posteriore da chiudere con il pollice. All'interno, il condotto della canna era aperto all'estremità. La canna era costruita in nocciolo o in acero ma la zeppa era in castagno. Il diametro esterno variava intorno ai 3 cm.

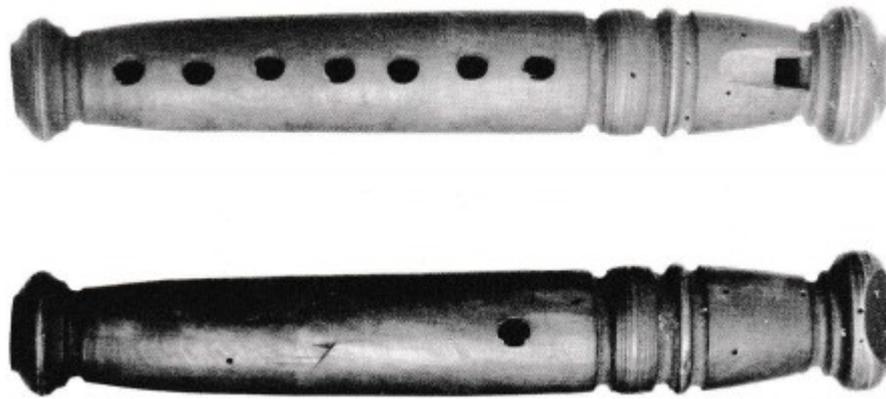


Figura 18: parte anteriore (in alto) e parte posteriore (in basso) di un flauto lungo. Fonte: Biella 2008.

I flauti corti, anch'essi erano aperti all'estremità. Avevano tre fori digitali anteriori (Figura 19) e uno posteriore. La canna veniva ricavata dal legno di acero campestre, di ciliegio, ma non dal legno di nocciolo. Anche in questo caso la zeppa era in castagno. I flauti corti avevano una lunghezza di circa un decimetro. Il diametro esterno era di circa 2 centimetri.

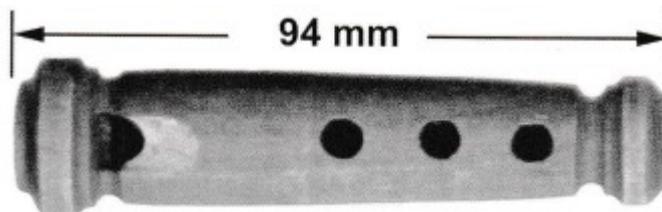


Figura 19: flauto corto. Fonte: Biella 2008.

Invece, la *trombèta* (Figura 20) era costituita da due canne, inserita una nell'altra. La canna dell'imboccatura era chiamata bocchetta e quella terminale era chiamata fondo. La bocchetta era in nocciolo e il fondo in nocciolo ancora o in ciliegio. In corrispondenza del giunto si aveva l'ancia semplice, consistente in una striscia d'ottone. Essa veniva incastrata con la zeppa, da cui si asportava una porzione di materiale per ricavare continuità nel condotto d'aria. All'imboccatura si aveva un diametro esterno di circa un centimetro per arrivare gradualmente all'estremità opposta con un diametro di circa 3 cm. La lunghezza era di circa un decimetro. La *trombèta* (Figura 20) emetteva soltanto una nota.

Il cuculo era uno strumento che poteva emettere soltanto due note per imitare il verso dell'omonimo animale.

Anche il piviére era uno strumentino che emetteva il verso dell'omonimo animale.



Figura 20: esempio di strumento costruito dal "Fortuno": si ha la *trombèta*. Fonte: Biella 2008.

Tutti questi strumenti erano solitamente di colore rosso perché venivano immersi in una diluizione di anilina (Biella, 2008).

4.3.4. Altri esempi di flauti

Il flauto costruito dal signor Luigi Cattaneo (1894-1973), detto "Rüina", è in bosso ed è intonato in mi bemolle maggiore con la nota "la" corrispondente ai 446 Hz e non ai 440, come di standard.

Come nella *diana* delle cornamuse, con la mano destra si chiudevano i fori anteriori situati in alto (note più acute) e con quella di sinistra si chiudevano i fori anteriori situati nel basso. Chiudendo tutti e sette i fori anteriori e, a allo stesso tempo, il foro posteriore, si eseguiva la nota più grave che era proprio la sensibile della scala di mi bemolle maggiore (tonalità dello strumento) (Biella 2008).

In Val Taleggio, valle laterale situata sulla sinistra orografica della Val Brembana, precisamente nel paese di Oida, nel 1982, è stato rinvenuto un flauto d'osso (Figura 21). E' stato ottenuto utilizzando un femore ovino. Ne è stato asportato il midollo osseo e il tessuto spugnoso. È presente la finestra di sfiato (il *labium*) il cui bordo superiore dista circa 2 cm dall'estremità dove si trova l'imboccatura. La finestra ha il bordo inferiore a spigolo vivo come nel resto dei flauti. Nella metà inferiore della lunghezza si trovano 4 fori digitali. Questo flauto è stato rinvenuto privo di zeppa e non presenta l'apertura all'estremità opposta a quella dell'imboccatura. Attualmente lo si trova nel museo della Valle Brembana a Zogno.

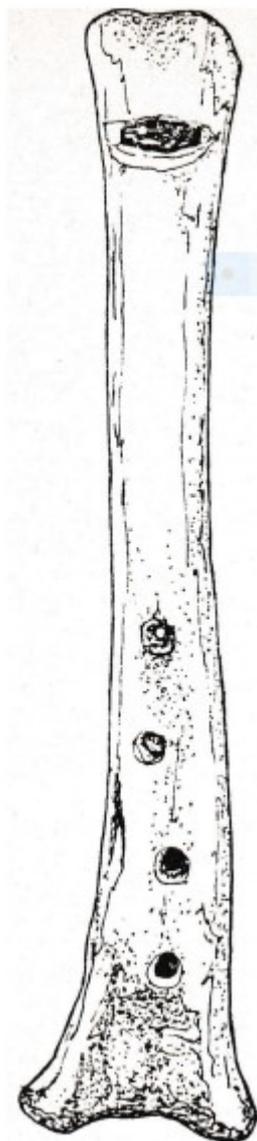


Figura 21: flauto di bocca zeppata, di osso ovino, costruito e usato a Olda (BG). Fonte: Guizzi et al., 1983-1984.

Questo flauto era utilizzato dai pastori.

L'attività della pastorizia era molto diffusa anche sulle valli bergamasche. L'arcaicità dello strumento rispecchia il contesto di sussistenza in cui viveva il pastore fino alla metà del secolo XX (Guizzi, 1983-84).

4.3.5. La scoperta di un umile talento

Un modello di flauto (Figura 22) a tre fori digitali anteriori e rigonfiato verso l'estremità terminale della canna veniva suonato da un certo Giuseppe Picchi.

Era di origine piacentine, proveniente da una famiglia contadina, cieco fin dalla nascita si esibiva inizialmente sulle strade come mendicante. Intorno alla metà del secolo XIX

vennero scoperti il suo talento e la sua abilità tecnica da un impresario, Antonio Poletti da Vicenza. Infatti Picchi sapeva trarre note nell'estensione di tre ottave da un flauto di circa 10 cm di lunghezza. Egli riusciva a chiudere l'estremità terminale del suo flauto. Con la mano sinistra variava la porzione di chiusura del foro terminale e con la destra premeva sui tasti posti lungo la canna del flauto. Antonio Poletti fece esibire Giuseppe Picchi in molti teatri Europei tra cui il teatro del Covent Garden di Londra. Giuseppe Picchi imparò a suonare con notevole virtuosismo solamente mediante l'audizione ed eseguiva col suo flautino molte melodie colte dell'epoca come quelle de *La Traviata* e de *Il Rigoletto*. Così si fece apprezzare da tutto il pubblico borghese valorizzando allo stesso tempo il suo modello di flautino. Questo modello, infatti, a Londra, cominciò ad essere riprodotto dagli artigiani e venduto sulle bancarelle.

Il talento di Giuseppe Picchi venne citato da molti studiosi musicologi di strumenti musicali come Francis Galpin nel suo trattato *Old English Instrument of Music*, pubblicato a Londra nel 1910, Curt Sachs nel *Real Lexikon der Musikinstrumente* del 1913, Jeremy Montagu nel suo *The World of Romantic & Modern Musical Instrument* pubblicato da David & Charles Newton, Abbott London nel 1981, Attilio Rapetti nei suoi due articoli pubblicati sul "*Bollettino storico Piacentino* nel 1944 e 1945: *Un piacentino abilissimo suonatore di zuffolo: Giuseppe Picchi* e *Ancora di Giuseppe Picchi, il <<Cieco di Bobbio>>*, e Philip Bate nel suo *The flute: A Study of Its History, Development and Construction* (London Ernest Benn – New York W.W. Norton & Co 1969-1973).

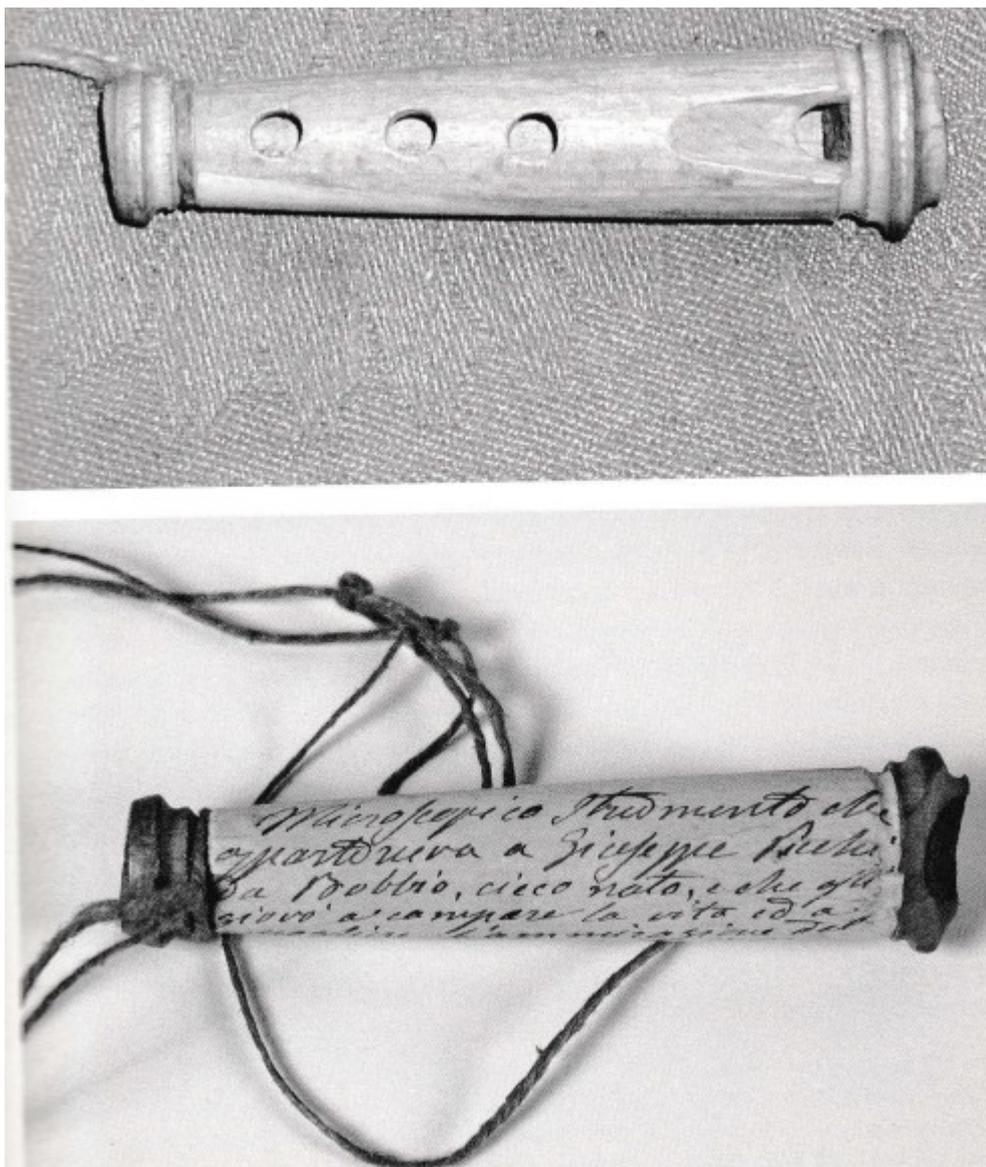


Figura 22: anteriore (in alto) e posteriore (in basso) del flauto donato al museo di Bologna dal Picchi. Fonte: Biella 2008.

4.3.6. Flauti d'uso occasionale e temporaneo

Dovunque, in provincia di Bergamo, nel mondo contadino, si costruivano i flauti utilizzando la corteccia dei polloni di varie specie arboree.

Le piante da cui si estraeva la corteccia erano il frassino (*Fraxinus excelsior*), il castagno (*Fagus castanea*), il salice bianco (*Salix alba*), il gelso (*Morus alba*), il pioppo (*Populus spp*), l'olmo montano (*Ulmus montana*), il sorbo, l'ontano e la betulla.

Il periodo era quello della primavera, alla ripresa vegetativa delle piante. Con la ripresa vegetativa le piante si arricchiscono di linfa ascendente e discendente. In particolare, le piante arboree accrescono il diametro del loro fusto e dei loro rami perché si moltiplicano le cellule del tessuto legnoso e del libro.

La corteccia dei polloni umidi e ricchi di linfa si presta ad essere staccata e ad essere utilizzata per la costruzione di flauti rudimentali. Però i flauti in corteccia potevano essere utilizzati al massimo per un giorno o due soltanto perché la corteccia si disidrata a lungo andare e si spezzetta (Biella, 2008, 1993).

La costruzione di questi flauti era considerata un rito di propiziazione e si pensava che, se fosse andata a buon fine la costruzione del primo flauto in corteccia della stagione, sarebbe andata a buon fine anche la costruzione dei flauti successivi. Durante il procedimento di costruzione, i costruttori pronunciavano delle apposite formule magiche per garantirsi una conclusione positiva del tal lavoro. La costruzione e l'utilizzo dei flauti in corteccia era anche un'attività ludica per i bambini (Biella, 2008, 1993, 1989).

Esistono diversi procedimenti per costruire un flauto a partire dalla corteccia.

Uno fra questi consiste iniziando nel tagliare un ramo diritto e privo di nodi in prossimità della sua inserzione del fusto. Si effettua un'incisione circolare della corteccia a un quinto della lunghezza calcolata a partire dall'estremità a punta della porzione di ramo ottenuta. Si effettuano dei colpetti sulla corteccia da staccare, consistente nel restante tratto di quattro quinti. Questi colpetti servono a disgregare le cellule del cambio con la conseguente perdita di linfa del sistema vascolare. Così si può facilitare il distacco della corteccia. Si impugna con una mano il tratto di un quinto prossimo all'estremità e con l'altra mano si effettua torsione sul restante tratto di corteccia di quattro quinti. In Figura 23 vengono indicate le operazioni da compiere.

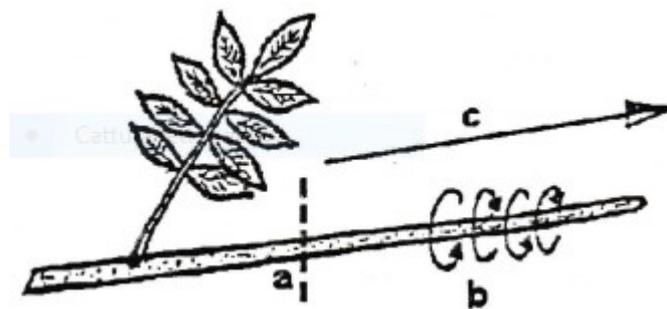


Figura 23: a. incisione circolare; b. torsione della corteccia; c. sfilatura della corteccia. Fonte: Biella 1993.

Però la corteccia deve essere sfilata solo parzialmente dal legno sottostante. Infatti, subito dopo le si dovrà effettuare un'incisione lungo il tratto in cui il legno sottostante si trova ancora al suo interno. L'incisione viene effettuata con due tagli netti e obliqui in direzioni convergenti. Si estrae il settore di corteccia e di legno restante dall'incisione e il foro ottenuto in corrispondenza della corteccia sarà l'apertura della finestra di sfiato del flauto, ossia il *labium*. Successivamente si sfila totalmente la corteccia dal legno e si

taglia il legno nudo. Per tagliarlo si prende in considerazione il punto in cui si ha la separazione del tratto scortecciato dal tratto presentante ancora la corteccia. In corrispondenza del bordo dell'incisione più vicino all'estremità del tratto non scortecciato, si effettua un taglio netto. Tale taglio deve essere perpendicolare alla lunghezza del ramo. In corrispondenza del punto di separazione tra la porzione di ramo ricoperta da corteccia e la porzione che ne è priva si effettua un altro taglio netto perpendicolare alla lunghezza di tale ramo. Infine, al cilindretto legnoso scortecciato ottenuto si effettua un taglio longitudinale. Il taglio deve essere obliquo in modo che la lama ci si avvicini sempre più al midollo.

Questo blocchetto ottenuto fungerà da zeppa e verrà inserito nel tratto di corteccia tra il *labium* appena creato e l'estremità. In questo tratto la superficie piana della zeppa ottenuta, proseguendo *dal labium* all'estremità, sarà sempre più distante dalla superficie interna della corteccia. Questa estremità fungerà da imboccatura.

Il signor Ferdinando Carenini di Torre de' Busi (BG) ha mostrato al signor Valter Biella, il 17 maggio 1993, che, per costruire un flauto traverso, inizialmente si può effettuare comunque un taglio netto vicino all'estremità di un pollone diritto di castagno da cui si estrarrà la corteccia. Quindi si effettua un'incisione circolare ad una distanza pari alla lunghezza del flauto da ottenere (40-50 cm). Si effettuano dei battiti sulla corteccia da estrarre. Per estrarre tale corteccia le si imprime un movimento rotatorio impugnando nel frattempo la parte di corteccia dello stesso pollone e che è prossimale all'inserzione nel tronco. Dopo aver sfilato la corteccia da un tratto del legno del pollone se ne asporta una porzione dove il legno è ancora inserito dentro la corteccia stessa. Si ottiene così il *labium* nella corteccia. Il legno estratto totalmente subirà un taglio netto trasversale alla sua lunghezza, in prossimità dello spazio ricavato asportandone una porzione. Successivamente si incaverà il legno longitudinalmente alla lunghezza ma non per tutta la lunghezza in modo che possa essere reinserito per ottenere un sottile condotto d'aria. Tra la corteccia con all'interno il legno reinseritole nuovamente e il legno stesso si avrà così una porzione di incavo che fungerà da imboccatura. Si veda la Figura 24:

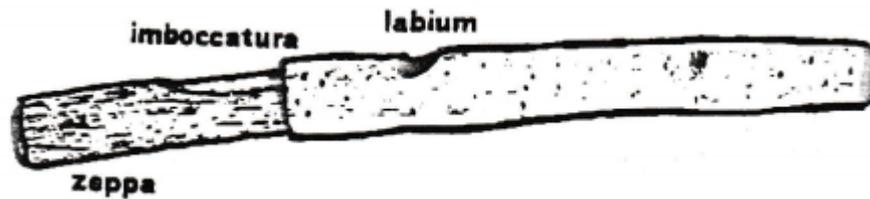


Figura 24: flauto traverso in corteccia. Fonte: Biella 1989.

Il tratto di legno restante, ricavato in precedenza dal taglio dopo averne asportato una porzione per ottenere il *labium* sulla corteccia, formerà il tappo all'estremità. A seconda della pressione esercitata all'interno del flauto attraverso l'imboccatura si potranno intonare due o tre note. Soffiando dall'imboccatura si potranno ottenere alcune note a seconda della porzione di foro che verrà otturata con le dita all'estremità terminale, al posto del tappo.

Oppure lasciando scorrere il legno interno lungo la corteccia, questo flauto può essere suonato come flauto a *coulisse* (Figura 25), secondo l'idea del signor Gottardo Dolci (n. 1927) di Ascensione (BG).

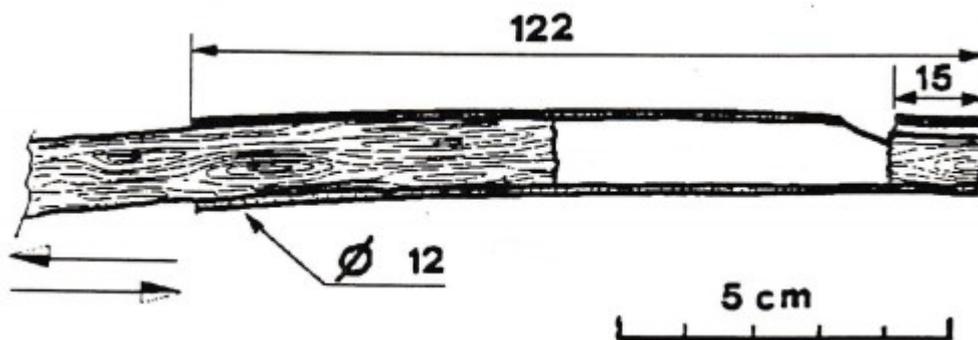


Figura 25: sezione di un flauto in corteccia con la *coulisse*. Fonte: Biella 1989.

Ancora, si può costruire uno strumento effettuando due incisioni trasversali e circolari su un pollone di castagno, dritto, privo di nodi, lungo almeno un metro e mezzo di lunghezza e di diametro circa pari a un decimetro. All'interno di questa distanza si deve effettuare un'incisione a spirale unendo le due incisioni circolari. La striscia di corteccia estratta verrà avvolta a spirale, iniziando dalla parte che si trovava in corrispondenza del diametro minore del pollone. Bisogna anche prestare attenzione a non lasciare aperture. Ovviamente il diametro aumenterà da un minimo in corrispondenza dell'imboccatura ad un massimo in corrispondenza del padiglione.

Si può anche aggiungere all'imboccatura un'ancia ricavata da una corteccia tubolare corta e con diametro ridotto. L'estremità della corteccia su cui le labbra poggiano deve essere appiattita leggermente e assottigliata.

Invece il signor Faustino Cadei di Vigolo (BG), dopo aver effettuato la stessa procedura con la corteccia a spirale, usava tagliare l'imboccatura dello strumento a 45° rispetto all'asse della sua forma conoidale. In questo modo lo strumento deve essere suonato mantenendolo trasversalmente. Successivamente il padiglione veniva rinforzato avvolgendolo con una corda di spago (Figura 26) oppure trapassandolo con una spina in direzione diametrale (Figura 27), come usava praticare invece il signor Ercole Ghirardelli di Parzanica (BG) (Biella, 2008). Quest'ultimo usava immergere nell'acqua lo strumento, a costruzione conclusa, per rigonfiare le fibre di cellulosa e così chiudere le fessure (Biella, 1989).

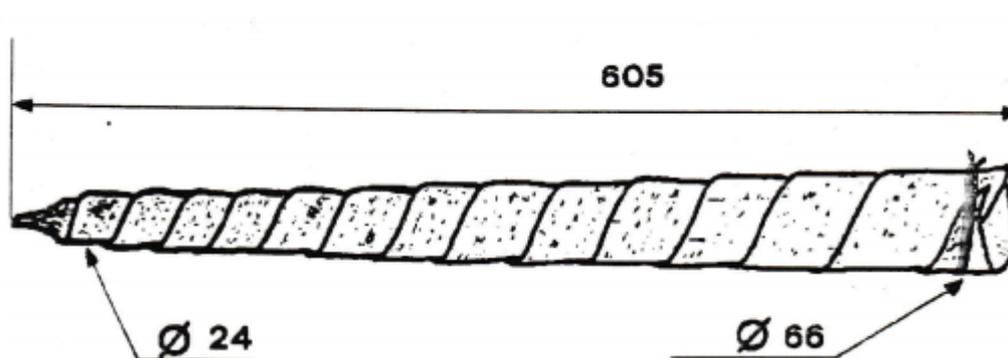


Figura 26: strumento con corteccia avvolta, con l'aggiunta dell'ancia e con il padiglione rinforzato con una corda di spago. Vengono indicate le varie dimensioni in mm. Fonte: Biella 1993.

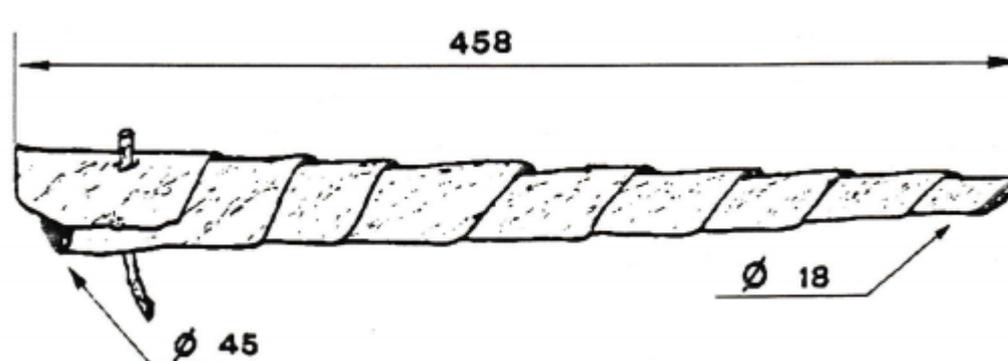


Figura 27: strumento ricavato dall'avvolgimento della corteccia, con l'imboccatura dal taglio obliquo e con il padiglione trapassato da una spina. Le dimensioni sono indicate in mm. Fonte: Biella 1993.

Con lo stesso procedimento descritto, il signor Andrea Spada (n. 1929) di Schilpario (BG), dopo aver avvolto una corteccia con lo stesso procedimento descritto, invece di tagliare l'imboccatura a 45°, ci inseriva un'ancia doppia. Essa, prima di essere inserita, veniva ricavata da un tubo di corteccia assottigliato ed appiattito ad un'estremità, quella dove avrebbero poggiato le labbra.

Invece, il signor Giovanni Zanardini (n. 1937) di Bovegno (BS) effettuava un taglio di minime dimensioni, in lunghezza ed all'estremità di diametro minore del cono ottenuto avvolgendo la striscia di corteccia. L'imboccatura veniva successivamente assottigliata ed appiattita.

Lo stesso procedimento di costruzione dell'ancia lo effettuava su uno strumento costituito semplicemente dalla corteccia tubolare. Si suonava questo strumento senza ancia soffiando al suo interno e vibrando le labbra (Figura 28).

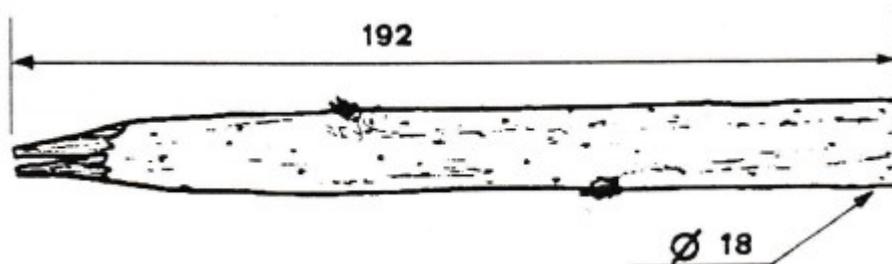


Figura 28: ancia costruita dal signor G. Zanardini. Fonte: Biella 1993.

Infine, il signor Giovanni Lazzari (n.1932) di Grumello del Monte usava immergere nell'acqua i flauti in corteccia a costruzione avvenuta, affinché fossero fruibili per più giorni (Biella, 1993)

L'intonazione corretta di questi strumenti non era necessaria, poiché essi venivano utilizzati dai bambini per giocare oppure dai contadini per permettere alle persone in lontananza di percepire la propria presenza (Biella, 1989).

La costruzione di tutti questi flauti in corteccia avveniva nel periodo Pasquale come rito di passaggio dalla stagione fredda di riposo vegetativo alla stagione più calda di produttività della campagna.

In alcuni casi si utilizzavano le corna bovine che venivano incavate all'interno per poter essere suonate.

4.3.7. Il flauto di Pan

Il flauto di Pan consiste in un insieme di canne di diversa lunghezza affiancate linearmente l'una con l'altra (Figura 29). Le canne, all'estremità superiore, sono aperte. L'estremità superiore di ciascuna giace sulla stessa linea retta, trasversalmente alla loro lunghezza. All'interno delle aperture il suonatore esegue il soffio. All'estremità inferiore le canne sono chiuse.

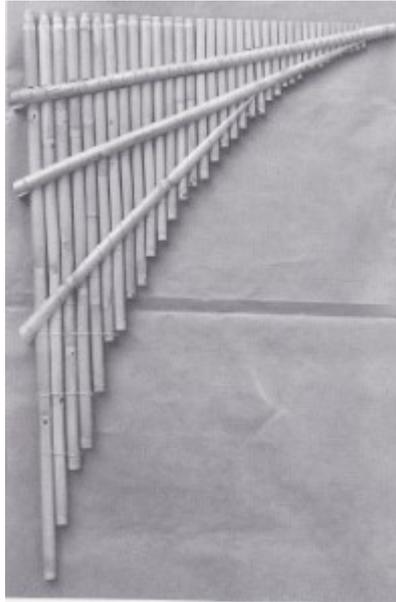


Figura 29: esempio di flauto di Pan della discendenza Brambilla. Fonte: Foti 1992.

La canna dei flauti di Pan è il fusto dell'ordine delle *Scitaminae*, appartenente alla famiglia delle *Cannaceae*. L'unico genere appartenente a tale famiglia è appunto la *Canna*, al quale appartengono, a sua volta, una cinquantina di specie diverse.

Nella costruzione dello strumento il fusto viene impostato in senso inverso rispetto a quello di accrescimento longitudinale della pianta. Quindi, si capovolge il fusto, dopo l'estrazione con un taglio di 1 o 2 cm al di sotto del nodo. Il fusto tagliato, consistente nelle canne da utilizzare per la costruzione dei flauti di Pan, viene essiccato per diversi anni. Dopo averne anche asportato le foglie, si effettuano dei fori all'interno dei nodi intermedi lasciando chiuso solamente quello situato all'estremità inferiore. Maggiore sarà la lunghezza della canna, più grave sarà il suono derivante con il soffio al suo interno.

Solitamente le canne, da sinistra verso destra, sono disposte in ordine decrescente di lunghezza. Talvolta venivano costruiti flauti di Pan costituiti da un insieme di canne formato da due gruppi. In ciascuno di entrambi i gruppi le canne erano disposte comunque in ordine decrescente.

Ancora, si poteva individuare un flauto di Pan costituito da canne allineate sullo stesso piano. Ma nel primo gruppo erano disposte in ordine crescente. Nel secondo gruppo, alla destra del primo, erano disposte in ordine decrescente (Figura 30).

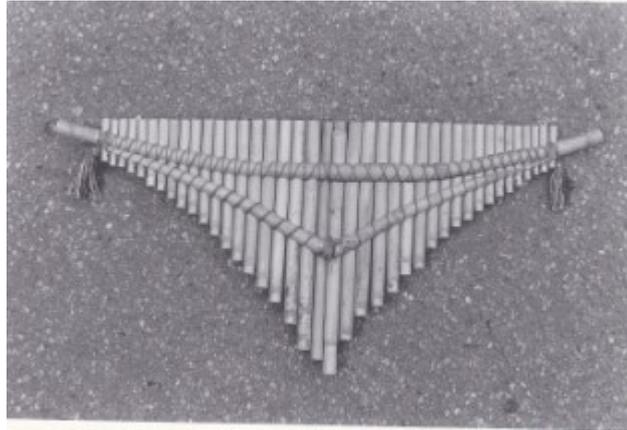


Figura 30: doppietto, costruttore Pierino Sala. Fonte: Foti 1992.

Un'ulteriore variante (Figura 31) consisteva in due serie di canne, l'una allineata parallelamente all'altra, in modo da suonarne due contemporaneamente e cioè una per ogni serie.

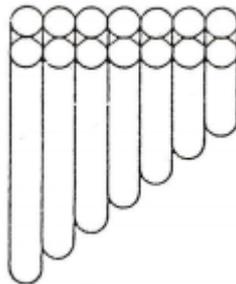


Figura 31: flauto di Pan in cui si soffia su due canne per volta. Fonte: Foti 1992.

Ancora, i liutai della famiglia Brambilla di Bernareggio (MB) idearono un flauto costituito da una successione di tre gruppi di canne poste, in ciascuno, in ordine decrescente ove le imboccature erano comunque allineate. Questa idea era praticamente una giustapposizione di tre flauti di Pan (Figura 32).

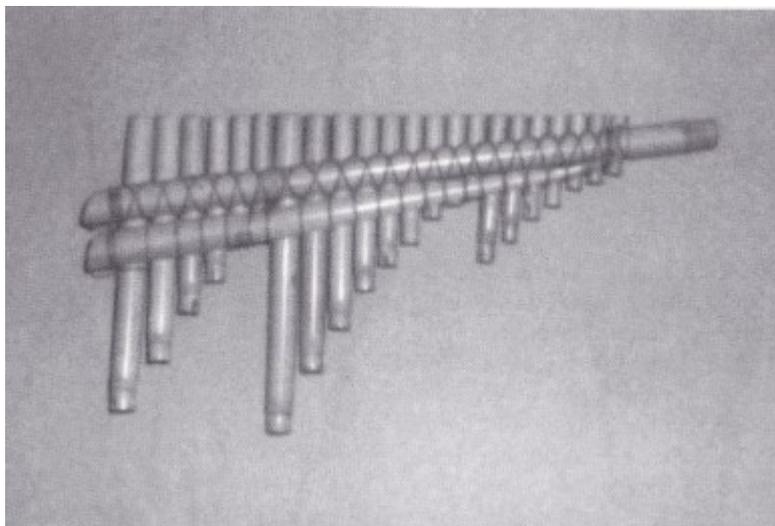


Figura 32: flauto di Pan: costruttore Brambilla. Fonte: Foti 1992.

Una canna tagliata longitudinalmente fungeva da traversina. Più traversine venivano legate con un filo di spago trasversalmente alla lunghezza delle canne affinché si mantenessero stabili.

Diffusione e popolarità del flauto di Pan

Esistono diversi dipinti (Figura 33-34) e statue (Figura 35), risalenti ai secoli XVIII-XIX, con la raffigurazione di tale strumento.



Figura 33: dipinto di Giacomo Francesco Cipper, "Suonatore di piffero", secolo XVIII. Fonte: Foti 1992.

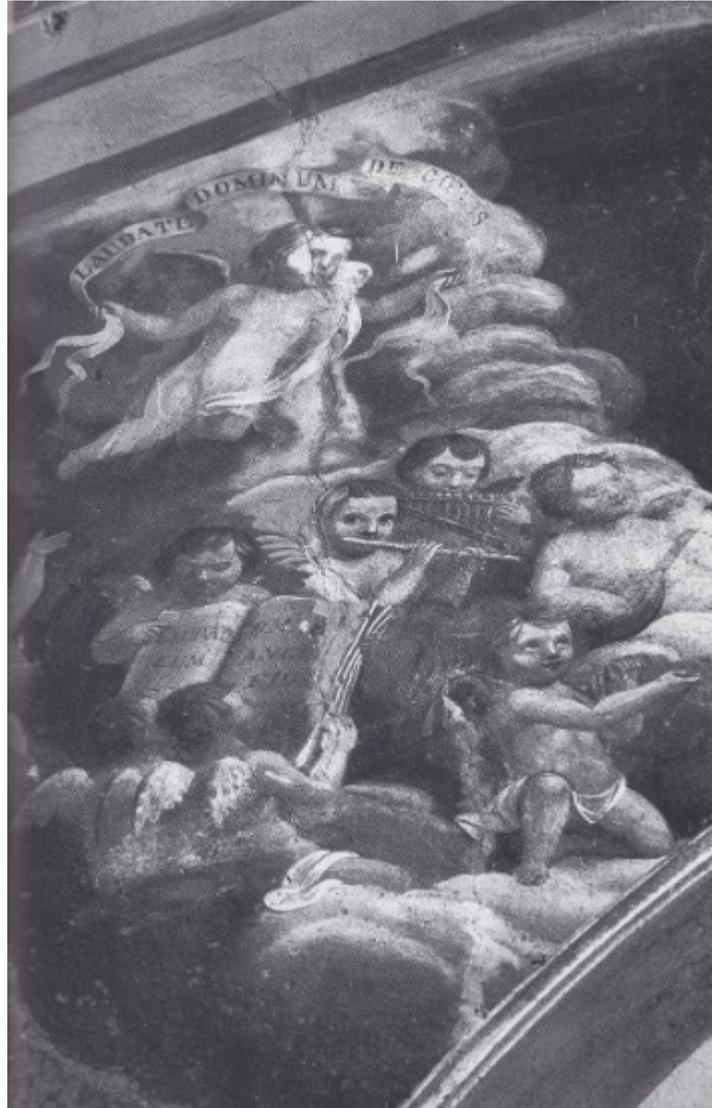


Figura 34: una facciata del santuario di Barcone a Primaluna (CO). Fonte: Foti 1992.



Figura 35: Imbersago (CO): statua in Santuario della Madonna del Bosco: statua di pastorello, secolo XVIII. Fonte: Foti 1992.

Il flauto di Pan è uno strumento d'uso popolare e tutt'ora in circolo.

Le conoscenze sulla presenza di questo strumento sono dovute alle ricerche del dottor Giorgio Foti che si informò sulla relativa diffusione mediante interviste e registrazioni di testimonianze offerte da costruttori e suonatori. Nel 1988 si informò sulla diffusione del flauto di Pan in provincia di Bergamo e nel 1992 sulla diffusione di questo strumento in Brianza e nel lecchese.

Fin dalla metà del secolo XIX esistevano costruttori di flauti di Pan. Sembra però che il primo costruttore ad aver diffuso tale tipologia di flauto nella Brianza, nel lecchese e in provincia di Bergamo, intorno alla metà del secolo XIX, fosse stato un certo Luigi Brambilla. Probabilmente egli costruì per la prima volta questo strumento quasi per diletto, ispirandosi alle raffigurazioni esistenti e alla mitologia greco-romana. Di conseguenza molti suoi discendenti divennero costruttori di flauto di Pan. Inoltre, immediatamente dopo, altri costruttori, anch'essi degni di nota, imitarono il lavoro della famiglia Brambilla di Bernareggio (MB). L'ultimo della discendenza Brambilla fu il signor Camillo Brambilla (n. 1933) e altri costruttori furono: Giovanni Vertemati (1894-1969), del quale troviamo in Figura 36 uno strumento di sua costruzione, Pierino Sala (1927-1989), Francesco Milanese (1907-1992), Angelo Sirico (n. 1941) e Vittorio Pozzi (n. 1946).

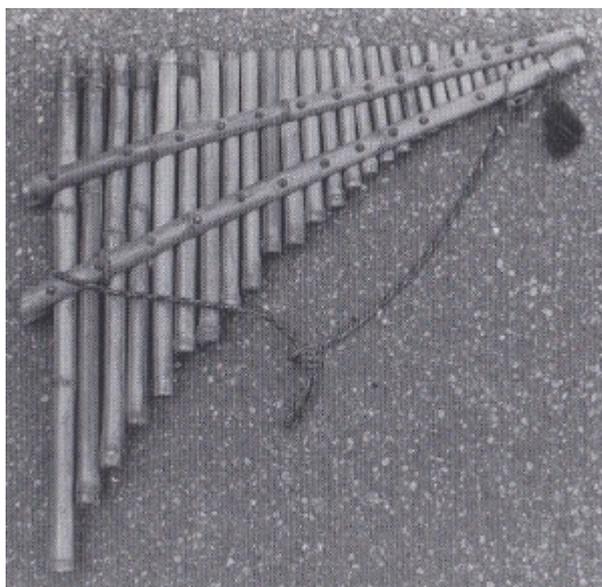


Figura 4 flauto del G. Vertemati. Fonte: Foti 1992.

Nei primi decenni a partire dalla sua prima diffusione, il flauto di Pan veniva suonato per diletto nelle cascine e nelle stalle quando, la sera, dopo il lavoro, le famiglie contadine si riunivano per colloquiare. Col passare del tempo, agli inizi del secolo XX, i complessi formati e costituiti interamente da tale strumento, cominciarono a partecipare agli intrattenimenti delle festività, suonando nelle sagre brani natalizi durante il giorno di

Natale, suonando a Carnevale, ai matrimoni, nelle case di riposo e certe volte durante la settimana santa. Con l'avvento del fascismo, i complessi di flauti di Pan vennero sostenuti dall'OND (Opera Nazionale Dopolavoro) e parteciparono a concorsi pubblici nazionali. In contrapposizione alle bande di strumenti in legno e d'ottone, questi complessi venivano chiamati bande dei poveri perché i flauti di Pan erano più economici degli ottoni.

Spesso i suonatori dei complessi di flauti di Pan erano già suonatori di altri strumenti. Alcuni appartenevano anche a gruppi di un solo flauto di Pan con pochi altri strumenti: per esempio, esistevano dei trii costituiti da flauto di Pan, chitarra e fisarmonica.

Esistevano però delle differenze di stile fra le esibizioni dei complessi della bergamasca e le esibizioni dei complessi della Brianza.

Nella bergamasca l'esecuzione delle musiche col flauto di Pan si affidavano al suono staccato: il suono veniva eseguito con un soffio potente, quasi come se fosse uno sputo, all'interno delle canne. I complessi venivano affiancati dagli strumenti a percussione (si veda la fotografia d'epoca in Figura 37), come se fossero una banda di ottoni. Le percussioni vennero, però, ben presto, abbandonate perché predominavano sulla melodia (Figura 38).



Figura 37: complesso *La Garibaldina* di Terno d'Isola (BG) nel 1926. Fonte: Foti 1988.



Figura 38: complesso *bilifù* di Misano Gera d'Adda (BG) negli anni '60. Fonte: Foti 1988.

Nello stile brianzolo, invece, il soffio all'interno delle canne del flauto era più leggero e solitamente non si ricorreva alle percussioni. Infatti, lo stile brianzolo era lo stile più connaturato allo stile originario dei complessi di flauti di Pan. Inoltre le esecuzioni venivano accompagnate da balletti quasi improvvisati ed effettuati da ragazze indossanti gli abiti tipici del periodo in cui è stata ambientata la trama de *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni (Figura 39).



Figura 39: balletto nella formazione brianzola. Fonte: Foti 1992.

In molti casi anche i suonatori dei complessi si presentavano con degli abiti specifici, seppur di fattura semplice (Figura 37).

Con il finire del fascismo, dopo la seconda guerra mondiale, i complessi proseguirono l'attività, sostenuti dall'ENAL (Ente Nazionale Assistenza Lavoratori), fino ad esibirsi oltre i confini dell'Italia.

I repertori consistevano nell'esecuzione di canti di filanda, *matinade*, inni, marce, di musiche composte dai maestri direttori, canzoni popolari, mazurke, valzer, tango e alcune volte in tratti delle opere liriche come *La Traviata*, *Il Rigoletto*, entrambi di Giuseppe Verdi, e *La norma* di Vincenzo Bellini. Si eseguivano tutte queste tipologie di

brani a seconda dell'occasione di intrattenimento. Si adeguavano bene a questi complessi soprattutto i pot-pourri, ossia motivi tratti da opere ed operette, uniti fra loro da passaggi da una tonalità ad un'altra e preceduti e seguiti rispettivamente da un'introduzione e da un finale.

Il complesso di flauti di Pan si divideva in tre sezioni: cantabili, accompagnamento e ritmica (Figura 40).

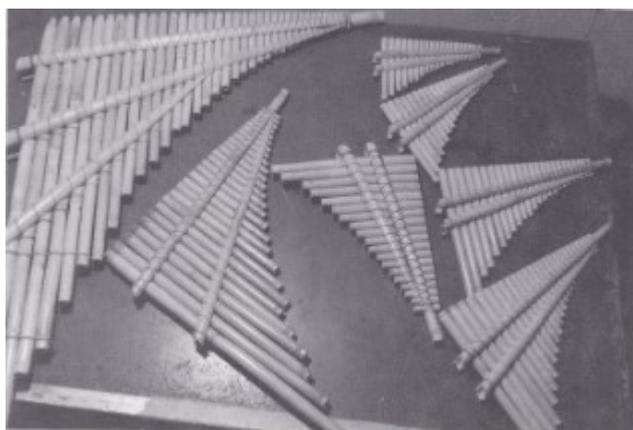


Figura 40: flauti di diversa intonazione destinati ad un complesso (costruttore: discendenza Brambilla). Fonte: Foti 1988.

I brani da suonare venivano appresi dai giovani, che subentravano di volta in volta nei complessi, esclusivamente “a orecchio”. Le bande di ottoni, invece, si servivano della musica scritta. Alcune volte, su iniziativa del maestro o dei suonatori del complesso di flauti di Pan, si modificava leggermente l'andamento musicale, però ingenuamente, senza conoscere le regole musicali della composizione classica ordinaria che viene appresa ai conservatori.

Durante le prove, il maestro, nel dirigere il complesso, indicava determinate dita con una mano mentre con l'altra teneva lo strumento da suonare. Le indicazioni delle dita rappresentavano, alla sezione accompagnamento e ritmica, la canna in cui soffiare nel relativo ordine. Durante le esibizioni invece il maestro nel dirigere mentre suonava usava le occhiate e determinati sguardi.

Si noti che i suonatori di flauto di Pan hanno effettuato le loro esibizioni sempre autofinanziandosi nell'acquisto dello strumento e per il piacere di suonare insieme senza mai essere retribuiti, se non per qualche rimborso del trasporto o per qualche bicchiere di vino e un misero pasto. Nell'ultimo periodo, i complessi ancora esistenti incisero dei dischi e questa prassi prevalse sulla frequenza delle esibizioni.

4.4. L'utilizzo delle campane in provincia di Bergamo

Fino agli inizi del secolo XX, le campane venivano suonate sia per ricorrenze religiose sia per ricorrenze in ambito civile. Quindi venivano suonate anche per annunciare il termine della giornata di lavoro, l'inizio dell'ora di lezione per gli scolari, la riunione del consiglio comunale, per avvertire le persone della presenza di inondazioni o di incendi, ecc. .

A seconda di ognuna di queste situazioni contingenti i campanari eseguivano una sonata differente.

Le tecniche di suonare le campane erano la "distesa" e l'"allegrezza".

Nell'atto di suonare le campane a "distesa", si tende una corda collegata alla campana. Tendendo la corda, la campana oscilla e urta a ridosso del batacchio o ruota su un'asta orizzontale a cui si trova appesa. Per suonare le campane a "distesa" erano necessari più campanari che si organizzassero in modo che ciascuno, nel momento corretto, effettuasse il suono all'interno della sequenza di suoni da eseguire per ottenere la melodia.

Invece, nell'atto di suonare le campane dell'"allegrezza", quando nel campanile si avevano una o due campane, era sufficiente un solo campanaro che muovesse con le mani il batacchio permettendone l'urto sulla parete.

Quando si avevano tre o più campane, nella cabina del campanile doveva essere installata una tastiera (Figura 41).

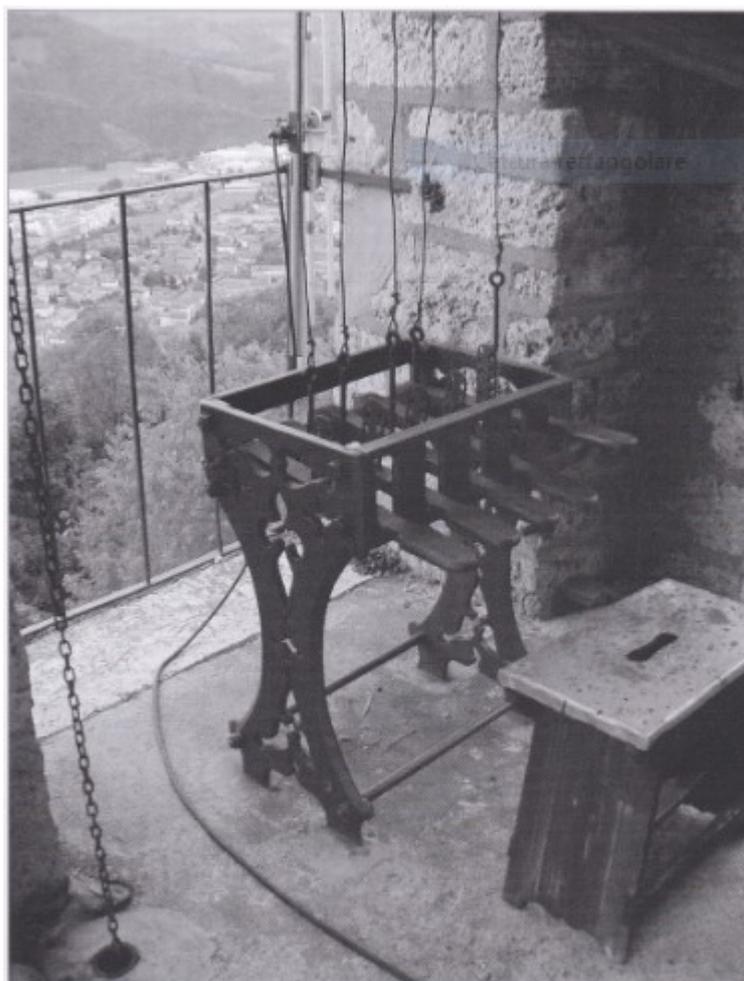


Figura 41: tastiera nel campanile del Santuario SS. Trinità di Casnigo (BG). Fonte: Biella 2008.

Quindi, il batacchio era legato ad una corda, la quale era collegata ad un tasto ciascuna. Inferendo un pugno su un tasto, il batacchio andava ad urtarsi così sulla parete della campana.

Molto probabilmente già il popolo romano, per i suoi annunci, utilizzava effettuare dei suoni urtando una campana. Ma già nel secolo IV dopo Cristo le chiese avevano campanili con una campana. Col passare dei secoli, il numero di campane, all'interno dei campanili delle chiese, aumentò. Si avevano campane di altezza sonora differente a seconda delle sonate da eseguire. Si è arrivati nel secolo XX ad avere campanili con dodici campane al loro interno. Così vennero anche inventati nuovi brani musicali appositamente da eseguire con le campane soltanto.

Il campanaro era una professione vera e propria.

Le sonate venivano trasmesse ai più giovani ed essi le imparavano esclusivamente con l'ascolto e memorizzando i movimenti effettuate dalle mani degli altri campanari con le bacchette, in successione, sulle campanine.

Le campanine era uno strumento utilizzato prevalentemente per apprendere la modalità di suonare d' "allegrezza" le campane.

Esse erano costruite dallo stesso campanaro utilizzando i materiali di oggetti di scarto. Ne sono state conservate una ventina e sono costituite da una scatola a sua volta costituita da assi in abete rosso. A ridosso dell'apertura di tale scatola venivano tese due corde su cui poggiavano e su cui si incollavano delle lamine in vetro o in metallo. Era un lavoro molto minuzioso costruire tali lamine con la medesima larghezza, medesimo spessore e con la lunghezza ordinatamente crescente.

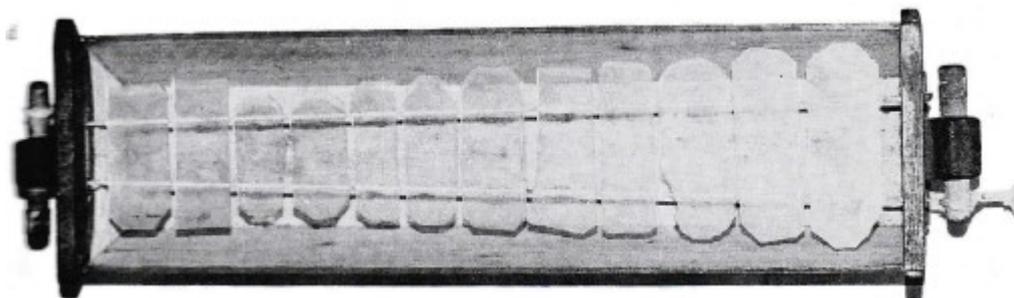


Figura 42: le campanine senza il coperchio, costruttore: Giuseppe Loverini (n. 1913) di Cirano (BG). Fonte: Biella 1990.

Il coperchio (Figura 43), in aggiunta e posto superiormente (Figura 44), fungeva da cassa di risonanza ed era rimovibile (Figura 42).

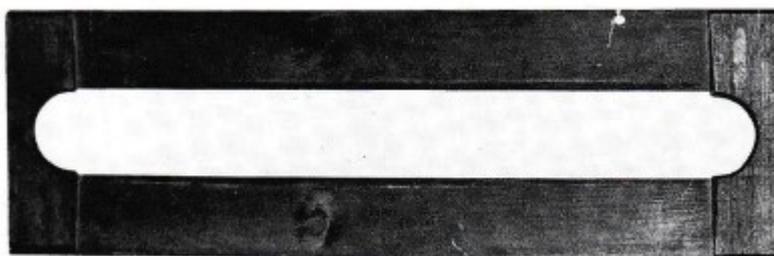


Figura 43: coperchio delle campanine. Fonte: Biella 1990.

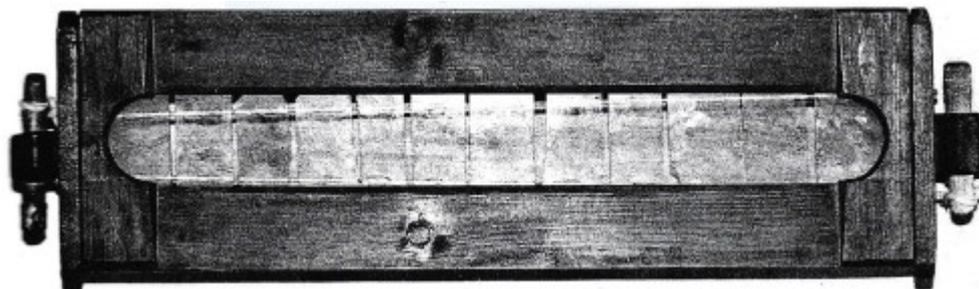


Figura 44: campanine con coperchio. Fonte: Biella 1990.

Con dei martelletti in testa di sughero (Figura 45) si percuotevano le lamine.



Figura 45: martelletti delle campanine. Fonte: Biella 1990.

Fino alla metà del secolo XX ogni paese aveva i propri campanari, tanto da non succedere mai che un campanaro andasse a suonare le campane in un altro paese. In ogni paese la tradizione dell'insegnamento dell'attività del campanaro veniva conservata gelosamente all'interno del proprio. Secondo lo studioso del dialetto bergamasco, Antonio Tiraboschi (1838-1883), il termine campanilismo significava anche la morbosa contesa tra i diversi paesi per avere le campane più intonate, i campanari più bravi nell'esecuzione, oltre che il campanile più alto.

Attualmente l'orgoglio per le proprie campane e il gusto per le sonate per campane è decaduto perché non esiste quasi più la figura del campanaro e le campane vengono suonate automaticamente con il funzionamento di meccanismi elettronici (Biella, 1990).

4.5. Tamburi rudimentali

Il signor Giovanni Dolci di Sant'Omobono Imagna riuscì a ricavare da una zangola un tamburo a frizione. Egli sostituì il fondo del recipiente con della pelle animale ben tesa e fissata ai bordi. Al centro del tal fondo di pelle creò un foro entro il quale annodò una corda di canapa dall'interno del recipiente. Successivamente cosparsa la corda di pece. Così la corda doveva essere impugnata dall'interno dello strumento così ottenuto. Quest'ultimo veniva agitato con un movimento dell'avambraccio verso l'esterno del recipiente (fig. 46).

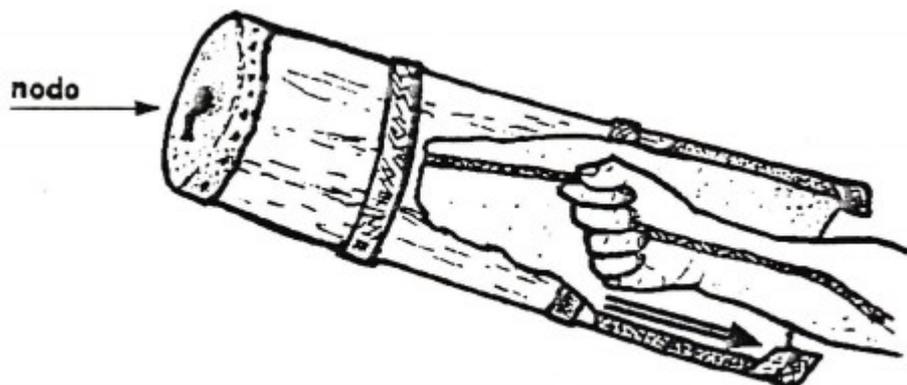


Figura 46: tamburo costruito dal signor Giovanni Dolci. Fonte: Biella 1989.

Come già ricordato altrove, riguardo le tradizioni paesane di montagna, le pulsazioni ripetute servivano a scacciare gli spiriti maligni. (Andrè Shaeffner, *Origine degli strumenti musicali*, Palermo, Sellerio, 1978). In particolare Giovanni Dolci ha riferito che questo strumento veniva suonato quando si sposava un vedovo.

Il signor Francesco Zanardini (n. 1899) di Bovegno (BS) ha riferito nel 1987 che, in passato, usava poggiare un secchio sulla coscia sinistra. Impugnava con la mano sinistra il bordo inferiore del secchio capovolto mentre la mano destra impugnava una scodella. Quindi la scodella veniva scossa e urtata sul fondo del secchio quando doveva comunicare con le persone presenti nelle cascine vicine.

Invece il signor Costanzo Caim (n. 1925) di Etto, frazione di Pezzaze (BS), in Valle Trompia, ha riferito nel 1988 al signor Angelo Arici che, attraverso questi suoni, i malghesi si accordavano sul momento della mungitura per poi racimolare il latte, poiché il latte ottenuto in una sola malga non era sufficiente per produrre il formaggio.

Beniamino Caim (n. 1922) di Etto di Pezzaze nel 1988 ha ricordato che suonando il secchio e scodella mezz'ora prima di mungere, le vacche producevano più latte.

Le sequenze ritmiche non erano casuali ma rispecchiavano quelle delle campane d'allegrezza (Biella, 1989).

4.6. Il corno

Il corno è uno strumento a fiato dalla canna conica e che può avere diverse forme e dimensioni. Solitamente, come lo ritroviamo nei dipinti, è arcuato e ha l'estremità di sbocco, ossia quella di diametro maggiore, rivolta verso l'alto. La Figura 47 rappresenta un dipinto risalente al 1450 ed è raffigurato nella chiesa di San Lorenzo, posta sul colle di San Glisente a Berzo Inferiore (BS), paese situato in una valle laterale sulla destra orografica della Valcamonica.

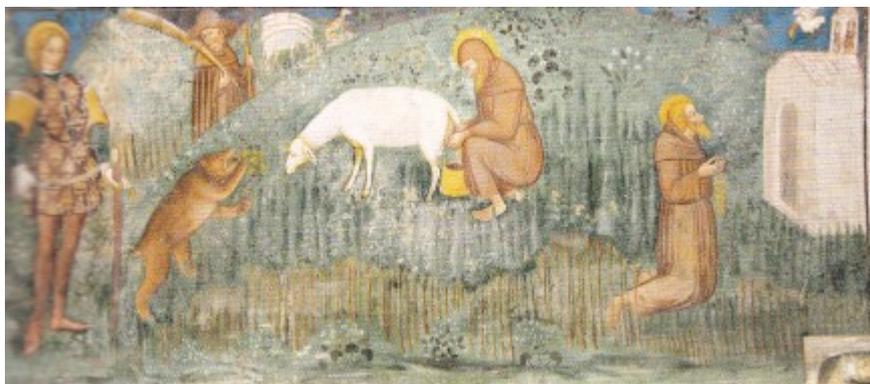


Figura 47: *La vita di San Glisente*, dipinto nella Chiesa di San Lorenzo a Berzo Inferiore. Anno 1450. Fonte: Mocchi 2016.

L'artista di tale dipinto è ignoto. Su tale dipinto sono state avanzate numerose ipotesi. Comunque, procedendo a suddividere il dipinto in parti da sinistra verso destra, vengono rappresentate le fasi della vita di San Glisente, vissuto nel secolo XII-XIII, secondo lo studio di D. Alessandro Sina. Il santo viene tuttora venerato dagli abitanti del paese. Inizialmente era un cavaliere nobile, in seguito diventa un frate e pastore, infatti lo troviamo, nella seconda parte, con la tonaca, con un cappello da pastore, con un corno nella mano destra e con un bastone nella mano sinistra. Successivamente lo troviamo mungere una pecora e infine lo troviamo pregare davanti ad un santuario. In particolare, il santo è stato inquadrato e studiato nella seconda fase (Figura 48) per individuare le dimensioni del corno.



Figura 48: particolare del dipinto della vita di San Glisente. Fonte: Mocchi 2016.

Il signor Valter Biella, per individuare le dimensioni reali del corno, ha ipotizzato che il santo avesse una statura simile alla statura media di un pastore del tempo, 160 cm. Successivamente egli ha confrontato le varie dimensioni del corno sulla raffigurazione con le dimensioni delle parti anatomiche del santo pastore proporzionalmente alla statura di 160 cm (Figura 49).

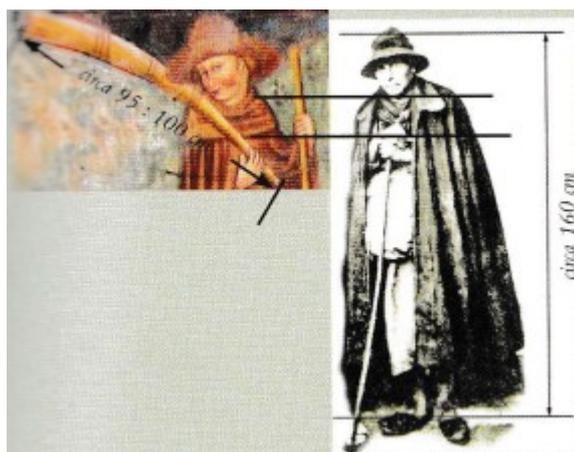


Figura 49: lunghezza del corno in proporzione alla dimensione della statura di un pastore dell'epoca. Fonte: Mocchi 2016.

I risultati hanno permesso di individuare la lunghezza del corno pari circa ad un metro, con le altre dimensioni indicate in Figura 50:

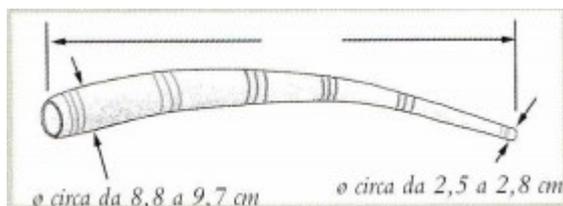


Figura 50: diametro dell'apertura terminale e dell'imboccatura del corno del dipinto della Figura 47. Fonte: Mocchi 2016.

Per la ricostruzione di tale strumento si può utilizzare un corno bovino, svuotandolo del midollo osseo e tagliandolo trasversalmente all'estremità di diametro minore per ricavarne l'imboccatura. Oppure si può utilizzare un tronco d'abete rosso ricurvo al colletto, per esempio un tronco situato su un pendio ripido. Sicuramente il tronco, prima di essere lavorato, dovrà essere stagionato opportunamente.

Invece, il signor Andrea Passoni ha spiegato al dottor Giovanni Mocchi come costruire un corno da pastore utilizzando un tronco d'abete rosso lineare. Esso, una volta stagionato, viene tagliato longitudinalmente a metà. Si traccia la sagoma del corno sulle facciate interne ottenute nel tronco. Lo si incava con degli utensili appositi tra le linee di demarcazione dello strumento tracciate e poi si riuniscono le parti di tronco. Esse dovranno essere incollate con una colla resistente e strette da funi resistenti o con morsetti. Infine si sagomerà il corno all'esterno per delinearne la fisionomia esterna, simile a quella di un corno di bovino.

Solitamente lo spessore delle pareti del corno misura dai 4 ai 7 mm e più sottile sarà, seppur diminuirà la resistenza meccanica agli urti, più intenso sarà il suono emesso (myswitzerland.com).

Talvolta, qualche costruttore, per mantenere unite le componenti simmetriche del corno, fissa, trasversalmente attorno allo strumento, degli anelli di materiale qualsiasi, purché tale materiale sia resistente.

Il corno di montagna, qualora la sua lunghezza sia notevole, oltre 150 cm, non è costituito da un solo tratto ma da più tratti che vengono ad incastrarsi l'uno con il consecutivo. È l'esempio del corno a forma di pipa e poggiante sul suolo, rappresentato nella Figura d'introduzione di tale elaborato. Il corno, così smontabile, può essere reso portatile all'interno di una custodia.

Per eseguire i suoni correttamente con questo strumento musicale ci si deve esercitare a soffiare al suo interno vibrando le labbra appoggiate sull'imboccatura. Quindi bisognerà calibrare l'energia di soffio e l'energia di vibrazione delle labbra. Si potranno emettere pochi suoni ma tali suoni saranno molto intensi. Infatti in passato i pastori emettevano tali suoni con il corno per comunicare da una vallata all'altra e da un versante al versante opposto. Inoltre, veniva utilizzato per richiamare e riunire gli animali al pascolo, per scandire i tempi delle varie attività contadine e addirittura veniva utilizzato, in passato, per emettere segnali nelle battaglie (Mocchi, 2016).

Dopo il 1800 si cominciò a trascurare tale strumento fino agli anni venti del secolo XIX stesso. In quegli anni, infatti, un funzionario di Berna, Niklaus von Mülinen, decise di riparare i corni vecchi e logori e di distribuirli a diversi suonatori e musicisti. Attualmente, in Svizzera, è molto diffuso nelle feste tradizionali (myswitzerland.com).

4.7. Riepilogo sui materiali utilizzati

Di seguito (Figura 51) si riporta un riepilogo sui materiali utilizzati riguardo tutti gli strumenti popolari citati. Come si può notare sono materiali facilmente reperibili in loco.

Strumento musicale	componente dello strumento	Tipologia botanica	altro materiale
Cornamusa	bochi	Bosso, Acero campestre, ciliegio e noce	
	pie		
	bordoni		
	ancia	<i>Arundo donax</i> o mais (fusto)	+ metallo malleabile
Flauto	baga	pelle di pecora o di capra	
	filo di cucitura	canapa	
	canina	nocciolo, acero campestre, ciliegio	osso ovino
	zeppa	castagno	
Strumenti in corteccia		sambuco, castagno, tiglio, betulla, frassino, salice bianco, gelso, pioppo, olmo montano, sorbo, ontano.	
Flauto di Pan	filo		spago
	canne	<i>Canna spp.</i> - Famiglia: <i>Cannaceae</i> - Ordine: <i>Scitaminae</i> .	
Campanine	lamina		vetro, metallo
	supporto e coperchio martelletti	<i>Picea abies</i>	
Corno di montagna		<i>Picea abies</i>	Sughero
Tamburo a frizione	secchio		corne bovine, ovine e caprine.
	corda	canapa	materiali di scarto di una zangola + pelle animale

Figura 51: tabella raffigurante i materiali utilizzati nella costruzione degli strumenti musicali presi in considerazione.

5. Principali riti popolari in montagna

Nei paesi alpini, prima dell'avvento del boom economico della seconda metà del secolo XX con il conseguente aumento del benessere alle famiglie, il sostentamento delle popolazioni si basava ancora sull'agricoltura di sussistenza e sull'allevamento transumante con condizioni molto simili a quelle delle civiltà preistoriche. Quindi gli uomini si affidavano a buona parte di credenze ancestrali e pre-cristiane e, rapportandosi alla natura, praticavano riti di propiziazione.

Ovunque sulle Alpi, la maggior parte dei riti si basava, presso le contrade paesane, sulla pratica dei rintocchi dei campanacci o di vari oggetti in metallo, oltre che sulla presenza di un focolare.

Come nella preistoria, nella società contadina i rintocchi significavano un'invocazione delle situazioni favorevoli. In particolare, nelle dure condizioni di vita di una società contadina di allora, i riti venivano praticati verso il termine della stagione improduttiva per scongiurare e dimenticare le evenienze negative conseguenti a quest'ultima e implorare l'arrivo della stagione vegetativa⁷. Oppure venivano praticati anche in piena stagione improduttiva per interrompere momentaneamente la fatica della vita in campagna. Di conseguenza le persone delle contrade trovavano l'occasione di divertirsi e socializzare. Quindi, nelle serate dedicate a tali riti, si svolgeva un corteo in cui le persone eseguivano i rintocchi per effettuare più rumore possibile. Il rito si concludeva con l'accensione del focolare, anch'esso un simbolo di allontanamento degli inconvenienti della stagione fredda e simbolo di luce e calore. Solitamente infatti ciascuna contrada costruiva un

⁷ Talvolta, il suono dei campanacci veniva concepito come l'invocazione della nascita dell'erba per permettere il pascolo al bestiame.

proprio manichino che doveva fungere da immagine di tutte le disgrazie conseguenti alla stagione fredda e che veniva successivamente bruciato nel focolare della propria contrada con tutte le ramaglie e gli scarti di potatura della stagione. In molte di queste occasioni, le persone del corteo bussavano alla porta di ogni abitazione incontrata per ricevere qualche piccolo alimento dalle persone presenti all'interno o per convincere tali persone ad accodarsi. Al termine del focolare o attorno ad esso le persone del corteo utilizzavano gli alimenti ricevuti per spartirseli e cenare insieme.

Non a caso questi riti venivano praticati al solstizio d'inverno, momento in cui cominciava ad aumentare la durata della luce durante il dì, l'ultimo giorno di gennaio, l'ultimo giorno di febbraio e il 31 marzo. Nella giornata del 31 marzo i riti servivano per scacciare del tutto il freddo invernale e gli ultimi residui di freddo rimasti e riscontrabili dal ghiaccio ancora presente nelle zone montuose.

Queste usanze erano pagane e il Cristianesimo tentò di sopprimerle ma non ci riuscì. Allora i giorni in cui si praticavano questi riti vennero denominati con il nome del santo corrispondente, in virtù di una certa integrazione con il Cristianesimo. Inoltre il giorno del solstizio d'inverno, il 21 dicembre venne posticipato affinché coincidesse con il Natale, 25 dicembre⁸. Secondo il calendario romano di Giulio Cesare, si festeggiava l'arrivo della primavera nel giorno corretto, il 21 marzo. Però la Chiesa Cristiana, nel 1582, periodo in cui il mandato papale apparteneva al papa Gregorio XIII, decise di spostare tale giorno il 25 marzo. Quindi il giorno intermedio tra il 25 marzo e il 25 dicembre risultava il 5 febbraio, in cui pure veniva festeggiato l'arrivo della stagione fertile.

Infine, i dodici giorni di passaggio tra il 25 dicembre e la celebrazione dell'arrivo dei re magi alla stalla dove nacque Gesù Cristo, il giorno dell'Epifania, 6 gennaio, erano considerati come un periodo di transizione tra l'anno solare terminato e il nuovo anno e si festeggiava l'arrivo del nuovo anno con le solite usanze, sempre per invocare le buone sorti (Mocchi, 2014).

Comunque, i riti avevano connotazioni leggermente differenti a seconda delle circostanze ambientali e di lavoro in cui il corrispondente periodo si trovava (Durkheim, Hubert, Mauss).

⁸ La nascita di Cristo fu fissata, nel 336, al 25 dicembre dal Papa San Leone Magno. Egli convertì in festa del Cattolicesimo Romano il 25 dicembre perché in tale giornata venivano celebrati riti pagani (Cattabiani, A. 1988).

5.1. Riti popolari in Val Brembana

Anche in Val Brembana, come nelle altre parti della provincia di Bergamo, in virtù delle varie festività, si svolgevano riti molto simili tra loro.

Innanzitutto si concepiva l'annata suddivisa in due semestri: i sei mesi della stagione fredda, da novembre ad aprile, e i sei mesi della stagione calda, da maggio ad ottobre (Le Roux).

I riti e le feste erano concentrati nel periodo invernale e autunnale, ossia durante la stagione fredda. Infatti, durante tale stagione, il lavoro agricolo veniva molto meno e le provviste alimentari erano state conservate con il lavoro della stagione calda precedente (intervista alla signora Abele Carrara [n. 1922], nel 1990).

All'arrivo della festività Natalizia, i preparativi cominciavano addirittura 3 o 4 settimane prima (da un'intervista al signor Franco Palazzi [n. 1922]).

Durante la messa del mattino, venivano emessi dei rimbombi utilizzando la polvere da sparo, in segno di ripresa della stagione fertile e di scongiuro delle cattive sorti (da un'intervista al signor Giovanni Zanchi [n. 1915]).

In ogni contrada si sentiva cantare e suonare la fisarmonica.

In quella festa erano presenti anche gli emigrati all'estero, che erano ritornati momentaneamente in patria, e veniva messo da parte qualsiasi attrito tra gli abitanti (intervista alla signora Santina Ghisalberti [n. 1917]).

Il giorno di Natale o durante il giorno successivo, un corteo era composto da due suonatori di fisarmonica, due di chitarra, uno di trombone, uno di sax, da alcuni questuanti e da un asino. In ogni contrada, per ogni abitazione, bussavano alla porta e suonavano sempre una pastorella ed eventualmente altri brani popolari su richiesta del proprietario dell'abitazione stessa. I questuanti chiedevano delle offerte consistenti in dolcetti, frutta secca o in altro, e le ponevano nel basto sulla groppa dell'asino. Gli abitanti solitamente non si sentivano infastiditi perché apprezzavano l'usanza e si divertivano anch'essi.

La giornata tipica in cui i ragazzi del paese suonavano i campanacci per invocare la rinascita dell'erba nelle praterie e nei pascoli era la *Giobiàna*, ossia il primo giovedì di marzo (da un'intervista al signor Antonio Busi [n. 1902], nel 1977).

A Carnevale si ballava la marcia e il valzer, sempre eseguiti con strumenti musicali ordinari come la chitarra e il mandolino, perlomeno finché non congelavano le dita a causa della temperatura bassa (da un'intervista a Franco palazzi [n. 1922], nel 1990).

Tutti questi riti servivano ad interrompere momentaneamente la monotonia della stagione fredda e permettevano di non accorgersi momentaneamente della temperatura molto bassa.

I matrimoni venivano eseguiti prevalentemente nel periodo di Carnevale e dopo la celebrazione del rito si svolgeva, in una stalla o in un'osteria, una festa, durante la quale spesso gli invitati mascherati rappresentavano comicamente delle situazioni di vita matrimoniale, come burla nei confronti dei novizi sposi.

Nel periodo del primo Novecento, nella società contadina, le maschere rappresentavano le diverse figure sociali ma le scenette riguardavano quasi sempre aspetti amorosi o situazioni di vita quotidiana. Con le maschere, mutando il comportamento e la voce abitudinaria, i personaggi dovevano nascondere la loro reale personalità. In questi casi, al termine, la musica per canto e fisarmonica non mancava.

Anche a seguito della celebrazione dei matrimoni, i cortei del paese effettuavano i rumori con i campanacci, fino alle 23.00, dopodiché i bambini dovevano andare a letto e doveva regnare il silenzio per le contrade (intervista al signor Franco Palazzi [n. 1922] da Zorzone).

A Mezzoldo, come anche in località di altre zone, a metà Quaresima, si usava gettare della segatura e della cenere all'entrata dell'abitazione degli scapoli e delle nubili. La cenere rappresenta il rito del rogo della vecchia e la segatura il rito di segare il fusto di una pianta come se fosse una vecchia signora non più fertile. Questo rito, in Val Brembana, poteva consistere in un tratto di uno spettacolo teatrale seguente la sceneggiata della lettura del testamento della sventurata signora di notevole età, in seduta giudiziaria (Gotti, 1991). Vigeva la tradizione in cui si bruciava il manichino rappresentante la vecchia, alludente, a sua volta, alle evenienze invernali sgradevoli da dimenticare, tra cui il mancato raccolto a causa della stagione avversa. Quindi, la vecchia, di per sé donna sterile a causa dell'età avanzata rappresentava l'infertilità della terra mentre si pensava che dal rogo dovesse spuntare una splendida fanciulla. Da qui si ricava il significato della cenere o della segatura presso l'ingresso delle nubili o degli scapoli in quanto non essendosi sposati erano considerati sterili e improduttivi.

Tutte queste usanze, dovevano mantenere la comunità vigile ed animosa (Gotti, 1991). Secondo un'intervista effettuata da Marino Anesa alla signora Greta Guerini (n. 1898) di Gandino (BG), il Carnevale era considerato immorale dalla Chiesa per via dei comportamenti che si assumevano e degli eccessi di quella giornata. La Chiesa istituì allora il periodo di Quaresima, i 40 giorni seguenti il Carnevale. La Quaresima consiste

in un periodo di volute rinunce a beni materiali ed è finalizzato a cancellare l'immoralità assunta a Carnevale.

Infine, nelle stalle e nei fienili, per alleggerire la conseguente fatica e noia dovute al lavoro, si cantavano sempre molte canzoni e filastrocche.

5.2. Riti popolari in Val Seriana

In questa zona della provincia di Bergamo si suonava a partire da dicembre, quando veniva meno il lavoro rispetto al periodo annuale restante. Le famiglie si riunivano di sera nelle stalle, poiché il freddo non consentiva l'ulteriore prolungamento del lavoro nei campi. Dal giorno di San Giuseppe o da Carnevale si appendeva al chiodo la cornamusa, per poi ricominciare ad utilizzarla la seguente stagione fredda.

In particolare, la sera prima del giorno di Natale, dell'ultimo dell'anno e dell'Epifania si suonava la cornamusa con l'accompagnamento della fisarmonica o della chitarra. Si eseguivano le *pastorelle* (chiamate anche *pastorali*), ossia danze musicali ispirate alla vita contadina, nelle quali veniva cantata una strofa in alternanza all'esecuzione del ritornello con la cornamusa. Si eseguivano le *monferrine*⁹ e i balli di liscio, oltre ai canti, sempre accompagnati dalla cornamusa.

A ridosso di Carnevale veniva recitato il *ballo del morto*. Due ragazzi ballavano in cerchio tenendosi a braccetto l'uno con l'altro. Nel ballo si battevano le mani sopra la testa o sotto la coscia e, nel frattempo, emettevano dei versi, imitando persone allo stato di ubriachezza. Ad un certo punto un ragazzo avrebbe finto di uccidere l'altro con una sorta di coltello o di rivoltella. Successivamente, intanto che un ballerino si fingeva morto, l'altro gli girava attorno continuando a ballare. Al finto morto l'altro ballerino sollevava gli arti al fine di fingere di verificarne la morte. Simulando un pianto per mostrarsi dispiaciuto del proprio atto estremo, successivamente doveva però fingere di accorgersi che fosse ancora vivo. Sollevando gli arti al finto morto, questi non ricadevano più. Così il finto uccisore avrebbe messo a sedere e poi in piedi il finto morto, il quale avrebbe ricominciato a ballare. La musica di accompagnamento eseguita con la cornamusa era costituita da una parte intermedia lenta (suddivisa in quattro quarti) nell'arco di tempo in cui da un ballerino veniva simulata la morte. La parte precedente e la parte seguente o finale erano suddivise in sei ottavi ed erano veloci e scattanti.

⁹ *Monferrina*: danza popolare di andamento vivace. È tipica della zona del Monferrato (Piemonte).

Invece, nel *ballo della lavandina*, nella prima parte le donne inginocchiate fingevano di lavare i panni e, nella seconda parte, si alzavano e sceglievano un uomo con cui ballare fra i ballerini presenti. Qualora i ballerini uomini fossero in numero maggiore rispetto alle donne, le donne alternavano gli uomini con cui ballare. La seconda parte veniva ripetuta più volte. Anche in questo ballo, saltando ora su una gamba ora sull'altra, si battevano le mani sotto la coscia e sopra la testa.

Tutte queste tradizioni, a partire dagli anni 1950, cominciarono a dileguarsi, a causa della crescente diffusione dei diversivi dovuti al nascente progresso tecnologico e benessere.

5.3.1. Le ricerche sui canti popolari nei secoli in Trentino Alto Adige

Nel secolo XVIII esisteva un manoscritto di canti redatto da un sacerdote fiemmeso, Don Giambattista Michi di Tesero. Egli, però, annotò i testi ma non la musica. Tali canti venivano copiati su fogli per essere venduti alle bancarelle dagli ambulanti per il semplice scopo di diffonderne la conoscenza fra la comunità.

Nel 1819 il governo imperiale Austro-Ungarico organizzò un questionario in cui si chiedeva ai cittadini di ogni contea di indicare e descrivere i canti popolari, liturgici e profani, autoctoni conosciuti. Ma questo questionario ebbe scarso successo perché ad esso risposero decentemente solo pochi comuni, a testimonianza della scarsa importanza con cui venivano considerati i canti popolari.

Nel 1835, dopo che con il congresso di Vienna venne restaurata la monarchia e gli assetti territoriali precedenti le spedizioni napoleoniche, monsignor Don Francesco Lunelli si ripropose di riorganizzare un nuovo questionario sui canti e i riti popolari. Con un maggior successo Don Lunelli riuscì a stendere un manoscritto dai risultati del questionario, conservato attualmente con il numero 2870 nella biblioteca comunale di Trento.

Ancora, nel 1882, un patriota garibaldino, Nepomuceno Bolognini, scrisse un volume in cui descriveva molte usanze e melodie popolari di montagna della zona del tesino, soprattutto della Val Rendena. Siamo negli anni del conflitto intellettuale tra sostenitori dell'appartenenza del Trentino alla cultura germanica e sostenitori dell'appartenenza alla cultura italiana. Il Bolognini apparteneva alla seconda fazione, quella degli "irredentisti". Egli infatti rilevò diversi canti melodici e strofici in forma di strambotto¹⁰, chiamati

¹⁰ Strambotto: forma compositiva caratterizzata dalla presenza di 3-4 voci melodiche, di cui la più acuta esegue la melodia e le altre eseguono l'accompagnamento. Il testo è di contenuto amoroso e sovente consiste in un corteggiamento vero e proprio.

*Maitinade*¹¹, e notò che questa forma di canto popolare era presente anche in buona parte dell'Italia.

Coronato Pargolesi, detto *Persoglia*, nel 1892 pubblicò una raccolta di canti popolari trentini. Tali canti erano stati adattati per essere eseguiti vocalmente con l'accompagnamento del pianoforte a due o tre voci. Però, in questa raccolta, ripubblicata nel 1924, non era chiaro se i canti erano stati riprodotti fedelmente o se ne era stato alterato il testo affinché si adattasse all'armonizzazione pianistica (Sorce Keller, 1991). L'etnomusicografo Albino Zenatti studiò, a partire dagli ultimi anni del secolo XIX, alcune sacre rappresentazioni del Trentino meridionale. Albino Zenatti però morì senza aver eseguito pubblicazioni.

La sua allieva, Anna Pasetti, nei primi decenni del secolo XX, provvide a recensire in un saggio, intitolato proprio *Canti popolari*, alcune melodie e riti da Albino Zenatti rilevati. Nel volume, la Pasetti citò le analogie di questi canti con le caratteristiche dei canti popolari del nord Italia, individuati dalle principali raccolte preesistenti. Come era usanza, i canti vennero interpretati e analizzati dal punto di vista letterale e non melodico.

Nei primi anni del secolo XX, nell'impero Austro-Ungarico si crearono sempre più tensioni nazionalistiche fino a mettere in discussione l'assetto territoriale. Nel 1904 il ministero austriaco per la cultura promosse un'iniziativa di ricerca che doveva essere la continuazione dell'inchiesta attuata dal governo nel 1819 sui canti popolari ma con metodi e strumenti scientificamente adeguati.

Nel 24 settembre 1905 tale iniziativa ora venne coordinata da Theodor Gartner, docente di lingue all'Università di Innsbruck. Diversi esperti, in ogni zona dell'impero, fornirono dei questionari ai cittadini. I cittadini dovevano riportare tutti i canti popolari conosciuti, con le corrispondenti strofe, tali quali senza che venissero rielaborati o influenzati dal registro dell'esecuzione da ciascun cittadino stesso. Si dovevano prendere in considerazione solo quei canti diffusi e tramandati alle discendenze oralmente. I canti eseguiti utilizzando una partitura e un libretto non erano considerati canti popolari. Ma, in particolare in Val di Non, vennero consegnati poco più di 800 canti di cui la metà veniva rappresentata solo con un piccolo abbozzo perché molte parti di questi venivano considerate inutili da indicare a causa della loro eccessiva conoscenza da parte dei cittadini.

¹¹ *Maitinade* (o *matinade*): forma musicale eseguita da un corteggiatore nei confronti della sua futura sposa che si trova ad ascoltare alla finestra.

Nel 1910 Guglielmo Bertagnolli sostenne che, affinché si possa avere un quadro complessivo dei canti popolari, la ricerca avrebbe dovuto essere paragonata ad una ricerca della flora in un territorio: è necessario raccogliere e individuare qualsiasi specie di pianta si trovi senza aver il timore di prelevare soggetti in eccesso. Lo stesso vale per i canti: prelevando canti nei vari villaggi e nelle diverse vallate si incontreranno sicuramente piccole varianti di uno stesso canto. Queste varianti indicheranno le usanze melodiche impiegate in ogni paese o in ogni campagna e da esse potranno essere individuate analogie con i canti delle regioni italiane. Questa iniziativa avrebbe potuto valorizzare i ceti e la cultura popolare ma, come dai risultati dei questionari diffusi fra i cittadini nel 1819, venne rivolta l'attenzione alle parole che accompagnavano la melodia. Dopo la prima guerra mondiale lo studioso Giovanni Zanettin si propose di viaggiare tra i vari comuni del Trentino per trascrivere e armonizzare su un doppio pentagramma in tre voci le melodie dettategli di volta in volta dai contadini. Recensì 160 canti che pare siano stati trascritti molto fedelmente all'originale. Nel rigo in chiave di violino la voce più acuta consiste nella melodia che prosegue in parallelo con un'altra voce distante una terza o una sesta inferiore¹². In chiave di basso si ha la ripetizione della medesima nota, ossia il pedale armonico.

Nel 1936, due studiosi Tedeschi, Jörg Bayr e Norbert Wallner, arrivarono in Val dei Mòcheni dove recuperarono un patrimonio di danze popolari tedesche importate dai commercianti al ritorno dal Südtirol. Di conseguenza, in una ristampa del 1960, essi sostenevano l'appartenenza del Trentino ai territori Germanici. Vennero recensite otto danze con la rispettiva variante presente in ogni località e corredate dalla descrizione del balletto e del profilo melodico.

Mentre fin dall'inizio del secolo XX molti paesi esteri disponevano di registrazioni mediante i nuovi strumenti elettrici di incisione o magnetici, solo negli anni a seguire la seconda guerra mondiale, vennero applicate le prime registrazioni su nastro per avviare una ricerca etnomusicologica: nel 1948 il pioniere delle registrazioni fu Giorgio Nataletti con l'"Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche". A partire dal 1954 gli etnomusicologi

¹² Sesta inferiore: intervallo, differenza di altezza tra due note, che viene indicata dal conteggio delle note comprese, prendendo in considerazione nel tal conteggio anche quelle due note differenti. Si dice inferiore perché il conteggio viene effettuato partendo dalla nota acuta fino ad arrivare a quella grave. A seconda che la nota più acuta sia appartenente alla scala maggiore o minore, che abbia la nota più grave come prima nota dell'intervallo, l'intervallo sarà rispettivamente maggiore o minore. Gli intervalli di quarta, quinta e ottava sono gli stessi sia nella scala maggiore sia nella scala minore che abbia la stessa prima nota di partenza.

Alan Lomax e Diego Carpitella intrapresero un'intensa ricerca di tradizioni popolari in tutta Italia, eccetto in Trentino dove si fermarono momentaneamente soltanto a Moena (TN).

In particolare, nel 1969, l'etnomusicologo Diego Carpitella con l'ausilio di Federico Lottersberger eseguì una ricerca sulle tradizioni culturali, con le rispettive analisi e trascrizioni, in Val dei Mòcheni, anticipando il magnifico lavoro di indagine eseguito anni più tardi dall'etnomusicologo Renato Morelli.

Nel 1973 l'etnomusicologo Roberto Leydi raccolse su nastro magnetico diversi canti e filmò alcuni balli tipici della Val dei Mòcheni.

Nel 1976, Silvio Pedrotti pubblicò un'antologia di canti, alcuni appresi mnemonicamente dalla propria infanzia e da alcuni amici residenti in Trentino, altri dalle registrazioni su nastro. Questa antologia, *Canti popolari trentini*, presentava centosessantasette canti suddivisi per circostanza della loro tematica e con indicazione del testo, con rappresentazione su pentagramma della melodia della prima strofa e dell'indicazione della data e località dell'esecuzione e del nome dell'esecutore.

Riguardo lo studio della cultura popolare del Tesino, venne fondato il "Centro per l'Educazione Musicale e la Sociologia della Musica" (CEMSM), con sede a Trento. La direzione della ricerca musicologica venne affidata all'etnomusicologo Pietro Sassu il quale, impiegando nel progetto diversi ricercatori, iniziò un'attività di rilevamento delle tradizioni popolari in diverse zone dell'Italia tra cui, in primo luogo, il Trentino. Quindi si effettuarono, con l'equipe di ricercatori, registrazioni magnetiche seguite dalla trascrizione e dall'analisi formale dei canti e dallo studio storico culturale delle località in cui tali canti venivano rilevati. In tal ricerca ci si basò anche sugli archivi dei risultati della citata indagine del 1819 in territorio Austro-Ungarico.

A seguito dell'esperienza del CEMSM, gli stessi ricercatori assieme ad altri, a partire dal 1979 effettuarono diverse registrazioni in Val di Fassa per un totale di 392 documenti sonori che vennero trascritti in due volumi, "Musica e canto popolare in Val di Fassa", pubblicati, il primo, nel 1995, il secondo, nel 1998. A questa pubblicazione era allegato un CD con 39 documenti sonori rilevati da Renato Morelli.

Parallelamente, a partire dai primi anni 1980, gli stessi ricercatori intrapresero un'ulteriore indagine sulle tradizioni popolari in Trentino, in particolare in Val dei Mòcheni e ancora in Val di Fassa. Con queste indagini venne ritrovato il libretto della raccolta dei canti del sacerdote Giambattista Michi. Del testo di molti canti della tal raccolta ne venne

dimostrata la reale presenza nel territorio dalle registrazioni, effettuate da Renato Morelli, delle esibizioni canore sul campo.

Successivamente, Renato Morelli convinse la signora Emanuela Corona a portare a termine la ricerca sul territorio di Primiero (TN), iniziata dal padre di lei. La ricerca venne conclusa nel 2003 con la pubblicazione di un volume e di due CD allegati.

Nel frattempo, l'assessorato alla cultura della provincia autonoma di Trento, nel 1998 fondò l'APTO, ossia l'"Archivio Provinciale della Tradizione orale". Questa associazione commissionò al Coro Presanella di Vermiglio (TN), diretto dal maestro Alberto Delpero, una ricerca sul campo in alta Val di Sole, zona ancora sconosciuta dal punto di vista musicale. Questa ricerca venne pubblicata nel 2002 in un CD che apportava molte registrazioni sonore effettuate, gli adattamenti dei diversi canti tradizionali per essere eseguiti dai cantori di Vermiglio e una documentazione critica degli aspetti etnografici, storici e musicologici con delle fotografie e testimonianze.

I Cantori di Vermiglio sono un coro costituito da giovani riuniti dal maestro Delpero al fine di permettere loro di apprendere e diffondere questi canti tradizionali recensiti. Essi debuttarono a Vienna nel 2008 e nel 2012 pubblicarono un canzoniere.

Ma nel 2004 venne pubblicato un DVD intitolato *Trentino-Danze della tradizione*. Questo descriveva tutti i balli popolari Trentini recensiti da Renato Morelli con l'ausilio dell'etnomusicologa Placida Staro. Questo DVD venne conosciuto nel 2008 anche in Brasile.

Se attualmente conosciamo i canti e le usanze popolari del Trentino, in particolare quelle della Valle dei Mòcheni, è merito esclusivo dell'etnomusicologo Renato Morelli che scrisse il trattato *Identità musicale della Valle dei Mòcheni*, frutto di più di un decennio di informazioni ricavate nei vari paesi della Valle dei Mòcheni stessa. Senz'altro venne coadiuvato da altri illustri etnomusicologi, tra cui Gerlinde Haid e Placida Staro, e si basò sulle ricerche di Jörg Bayr, Norbert Wallner, Diego Carpitella e Federico Lottersberger.

5.3.2. Diversità di stili di canto in Trentino

In Trentino si distinguono i cori stabili dai cori spontanei o improvvisati.

I cori stabili eseguono canti polifonici derivanti dall'armonizzazione di vari canti, da quelli composti da un musicista noto a quelli tradizionali di varie aree geografiche. L'armonizzazione consiste nell'adattare i canti in una struttura musicale polifonica secondo lo standard imposto dalle regole della tonalità a partire dal secolo XVII (Figura 52).

Sul ciastel de Mirabel

(Trentino)

Sul ciastel de Mirabel
gh'era una
che cantava,
La cantava
tanto ben
che n'era en Francia
i la sentiva.
L'è sentida
'l sol del re
l'è domandà
chi l'è che canta,
L'è la figlia
del bocan
tutti i dia
che l'è si bato!

Arricchimento L. Piccinelli

Allegro moderato ma deciso

TENORI

BASSI

Sul cia-stel de Mi-ra-bel, sul cia-stel de Mi-ra-bel

Ah! Ah! Ah!

Meno

Ah! gh'è-ra u-na che can-ta-va, sul cia-stel de Mi-ra-bel gh'è-ra u-na che can-ta-va

Figura 52: *Canti della montagna*. Fonte: Sorce-Keller 1991.

Questi cori impararono questa prassi nel 1926 dal pioniere, il coro SOSAT (Sodalizio Operaio Società Alpinisti Tridentini), nel 1930 diventato SAT (Società Alpinisti Tridentini) che tutt'ora è in attività. I cantori vengono istruiti tramite apposite lezioni ed esercitazioni. I cori spontanei o improvvisati, invece, sono sempre stati i cori tipici dell'area rurale, che con il loro stile eseguono, seppur spesso per diletto, i canti tradizionali rispettando, più o meno in maniera fedele, tutte le caratteristiche stilistiche tipiche (Figura 53).

Figura 53: *Sul castel che'l mira ben*, Morelli et al. (Trascr. R. Morelli). Fonte: Sorce-Keller 1991.

I cantori, in questo caso, apprendono i canti con l'ascolto delle esecuzioni effettuate dagli altri cantori dello stesso coro. I cantori dei cori spontanei, però, durante l'esecuzione delle prime due o tre strofe, qualora si accorgano di aver sbagliato la scelta della voce melodica, passano immediatamente ad un'altra voce, compatibile con le loro caratteristiche vocali.

L'origine di entrambe le tipologie di coro è quasi totalmente sconosciuta per la scarsità di interesse mostrato a riguardo rispetto all'interesse mostrato verso la musica colta. In Trentino la musica popolare fu trascurata fino alla fine del secolo XIX. Infatti, come nel

resto d'Italia, ci si preferiva avvalere studiando la musica colta di cui l'Italia stessa era ricca.

Lo stile dei cori spontanei ha affinità con lo stile dei canti eseguiti dai frati nei conventi alpini.

Lo stile dei cori stabili mostra reminiscenze sia dei canti liturgici dei conventi sia dei canti dei cori spontanei, nonché dell'opera lirica.

Le voci della polifonia vocale del Trentino hanno sostituito le parti degli strumenti musicali, strumenti di cui attualmente non si hanno tracce, se non per la pubblicazione di Renato Lunelli *Strumenti musicali nel Trentino*, avvenuta nel 1968.

Col passare del tempo, fino ad oggi, il numero dei cori in Trentino sul modello SAT è aumentato.

Però, con l'arrivo della meccanizzazione dei lavori agricoli e con l'arrivo dei mass-media, il canto sociale effettuato per diletto, è scomparso.

5.3.3. Le caratteristiche dei canti in Trentino

L'Italia è divisa in due substrati linguistici: a nord degli Appennini si ha il substrato celtico e, lungo tutti gli Appennini si ha il substrato italico. Sull'arco alpino e in pianura Padana, come canto popolare, si eseguiva prevalentemente la ballata che ebbe origine proprio nell'area celtica della Francia per arrivare progressivamente in Piemonte. Proprio dal Piemonte la ballata si diffuse su tutto l'arco alpino (Costantino Nigra 1888). La ballata è una forma di canto narrativo polistrofico. Le ballate sono brani che narrano in modo poetico-musicale una serie di eventi in prima persona per opera di un personaggio coinvolto nella trama. Essa sorse nel basso medioevo, quando veniva eseguita dai predecessori dei moderni cantastorie e dai cantori ambulanti, accompagnati dal suono della ghironda.

Nell'area a substrato linguistico italico erano presenti i canti lirico-monostrofici. Essi consistevano in canti che esprimevano stati d'animo e non storie da narrare. A seconda della tipologia e della loro destinazione si distinguevano in *stornelli*, *strambotti*, *rispetti*, *dispetti*, *canzune*, ecc..

Nell'esecuzione solistica delle ballate il cantore evidenzia il contenuto del testo narrativo e la componente musicale risulta un fattore secondario per cui una singola strofa di ballata è sicuramente incompleta perché dipendente dalle altre mentre una strofa di canto lirico monostrofico ha senso compiuto sia dal punto di vista melodico sia dal punto di vista testuale.

Lo stile di canto lirico-monostrofico era presente in tutto il nord-est italiano (Trentino, Friuli Venezia Giulia e Veneto). Infatti, quest'area culturale del nord-est è frutto di un incontro tra la cultura dell'Europa centrale e la cultura mediterranea. La Figura 54 rappresenta la carta geografica politica dell'Italia con la linea di separazione fra i territori con gli stili di canto prevalenti differenti, come proposto dall'etnomusicologo Costantino Nigra:



Figura 54: separazione in due territori dell'Italia a seconda dello stile di canto prevalente. Fonte: Meteoweb.eu, rielaborata.

Molti canti tradizionali eseguiti in Trentino sono conosciuti anche in altre regioni. È anche possibile che, durante la dominazione napoleonica, avvenuta fino al 1815 (anno della Restaurazione e del Congresso di Vienna), l'esercito importò dalla Francia in Italia molte canzoni francesi.

Per recuperare i canti tradizionali, Renato Morelli ha dovuto affidarsi alla fascia d'età più anziana.

Con il passare del tempo e con l'evolversi delle comunità, inevitabilmente, mediante la trasmissione orale, il repertorio tradizionale subisce mutazioni, sia nella musica sia nel testo. Comunque, anche le mutazioni e i conseguenti risultati si considerano appartenenti alla tradizione stessa.

Alcuni canti registrati da Renato Morelli venivano eseguiti in italiano, altri in latino, alcuni in tedesco e altri in dialetto mòcheno.

Molti testi si adattavano a più melodie e più melodie venivano abbinate a più testi. Allo stesso tempo, molte frasi o segmenti testuali venivano trasferiti da una voce melodica all'altra di un brano polifonico o, addirittura, da un brano ad un altro.

Nell'esecuzione corale venivano eliminate porzioni di testo e prevaleva l'aspetto musicale perché, tutti insieme, i cantori eseguivano i canti per divertimento durante i lavori.

Invece, i cori stabili organizzati sul modello SAT hanno stabilizzato il carattere dei canti popolari nell'evolversi della tradizione nel tempo. Le versioni dei SAT si sono introdotte nel repertorio dei cori a trasmissione orale, ai quali, però, i brani erano già noti. Per questo, in Trentino, a causa della radicata presenza dei cori di ispirazione SAT, si trovano pochissime varianti dei canti, sia nel testo sia nella musica.

Il canto polivocale è organizzato per terze a due o tre voci. La prima voce melodica è la più acuta se si hanno due voci ed è la centrale per intonazione quando si hanno tre voci. Però le voci melodiche sono indipendenti l'una con l'altra e possono essere eseguite con l'apporto di piccole variazioni ritmiche e melodiche (Leydi, 1990). Le voci melodiche hanno una distanza intervallare di terza o sesta e il loro andamento è prevalentemente sillabico¹³ e omoritmico¹⁴. Il moto contrario¹⁵ è pressoché assente. Alle cadenze¹⁶ si possono incontrare intervalli melodici¹⁷ di quinta o quarta, tutte caratteristiche della musica modale tipica del periodo precedente alla nascita vera e propria della tonalità, avvenuta nella seconda metà del secolo XVII (Leydi, 1977), anche se il modo prevalente è quello maggiore. Inoltre si incontrano voci melodiche che nel canto replicano a lungo la medesima nota, fungendo da bordone o pedale. Si veda la Figura 55.

¹³ Andamento sillabico: stile di canto in cui ogni sillaba viene intonata su note singole

¹⁴ Stile omoritmico: stile musicale in cui le voci melodiche eseguono contemporaneamente le proprie note dalla medesima durata

¹⁵ Moto contrario: stile della musica a più voci melodiche in cui una voce prosegue in moto ascendente e l'altra in moto discendente o viceversa.

¹⁶ Cadenza: "risoluzione" di una frase musicale secondo le solide regole della tonalità, ideate nel secolo XVII. Consiste nella presenza della nota dominante (quinta nota della scala che determina la tonalità del brano), seguita dalla tonica (prima nota della scala della tonalità).

¹⁷ Intervallo melodico: differenza di altezza di due note in successione, di cui la più grave, per ipotesi, consiste nella tonica di una scala.

MODERATO

E - ra un bel lu - ne - di
 ra - can - do mi in - cit - tà per - ti - do
 - gnar le spe - se ven - den - do un maz - zo - lín
 di ro - se e gal - so - min. tut - ta la not - te e il
 di fra ro - se e gal - so - min.

intervalli armonici di terza
 nota pedale
 cadenza
 intervallo melodico di quinta
 cadenza

Figura 5: Era un bel lunedì, Zanettin. Fonte: Sorce-Keller 1991, rielaborata.

Nei brani si ha l'alternanza di una suddivisione ritmica ternaria con quella binaria e viceversa.

Generalmente si può considerare la melodia vera e propria rappresentata dalla voce melodica più acuta. La voce melodica più grave, una terza sotto quella più acuta, funge da accompagnamento.

Oppure può succedere che sia la linea melodica più grave a rappresentare la melodia principale, mentre quella più acuta rappresenta il controcanto¹⁸. Quest'ultima prassi viene riscontrata soprattutto sul versante germanofono.

Nei testi e nella musica si riscontra un'affinità con l'Opera Ottocentesca, soprattutto nei testi dei repertori non narrativi (Figura 56).



Figura 6: *Questa è dunque l'iniqua mercede*, Tesero, coro femminile (trascr. M. Sorce Keller), da *I due Foscari* di G. Verdi. Fonte: Sorce-Keller 1991.

Riguardo alla musica del repertorio orale si riscontrano analogie con melodie composte da autori noti (si veda il confronto fra il tratto della Figura 58 con il tratto della Figura 57).



Figura 57: *Io son ricco tu sei bella*, G. Donizetti. Fonte: Sorce-Keller 1991.



Figura 7: *Quando il ciel si fa sereno*, Predazzo, cantata dai signori Silvio e Rina de Giampietro (trascr. M. Sorce Keller). Fonte: Sorce-Keller 1991.

¹⁸ Controcanto: porzione di melodia principale appartenente ad un'altra voce rispetto a quella del canto. Musicalmente, ancor più testualmente, il canto "esegue una domanda" e il controcanto "esegue una risposta".

Il brano di tradizione orale (Figura 58) non presenta la modulazione temporanea¹⁹ che viene riscontrata nel brano originale donizettiano (Figura 57). Quindi il secondo brano è stato adattato, come di consueto nella tal tradizione, apportando una semplificazione.

Questa affinità tra opera lirica e musica di tradizione popolare è dovuta all'attività di diffusione effettuata dalle bande civiche (Roberto Leydi, da "Diffusione e volgarizzazione" in Storia dell'opera italiana, volume VI, 1988), oltre che dai cori organizzati.

Nella Valle del Tesino oltre a trovare nei canti la corrispondenza tra la sillaba del testo e la nota musicale, in alcuni casi si canta più di una sillaba in corrispondenza di una stessa nota (Sorce-Keller, 1991, pagg. 92-93).

L'intervallo armonico di quinta viene raggiunto per moto parallelo²⁰ in corrispondenza delle cadenze.

Secondo Roberto Leydi, nella Valle del Tesino, nonostante sia ben radicato, lo stile polivocale deriva pur sempre dal canto solista. Le ballate, nei loro Paesi d'origine (Anglosassoni e Scandinavi), sono sempre state eseguite nella pratica corale. Giungendo in Trentino, si è fusa con le modalità di canto monodico preesistenti e tipiche dell'area mediterranea. La ballata è diventata così un canto solista.

Sempre secondo Roberto Leydi, la polivocalità potrebbe essere derivata dall'abbandono progressivo degli strumenti polifonici, avvenuto alla fine del secolo XIX e agli inizi del secolo XX. Con la progressiva scomparsa dell'uso degli strumenti musicali, si ebbe la notevole diffusione del canto corale. Infatti, la polifonia vocale denota un andamento tipico della prassi strumentale.

In Val di Fassa si trova la peculiarità della presenza dei canti accompagnati dagli strumenti musicali (fisarmonica, chitarra, violino e mandolino) o di brani esclusivamente strumentali, caratteristica insolita nelle altre parti del Trentino. Questa caratteristica della presenza dei canti per voce e accompagnamento musicale è tipica del Tirolo.

Non si sono trovati brani specificamente della Val di Fassa ma si sono trovati brani cantati in tedesco-tirolese, probabilmente importati dai lavoratori trasferitisi temporaneamente in Austria. In Val di Fassa convivono diverse varietà linguistiche: bavaro-tirolese, trentino ladino, tedesco e italiano. Si trovano canti religiosi eseguiti in

¹⁹ Modulazione temporanea: cambio di tonalità che coinvolge solo una nota con le rispettive note emesse contemporaneamente.

²⁰ Moto parallelo: andamento di due voci entrambe in moto discendente o entrambe in moto ascendente.

latino e in italiano ma non in ladino. Il fatto che non esistano canti in fassano, secondo Marcello Sorce-Keller, deriverebbe dal contatto della comunità di questa valle con le popolazioni circostanti. Il multilinguismo dei fassani fece loro dei notevoli interpreti in fiere e mercati, tanto da relegare il ladino solamente nell'ambiente domestico.

5.3.4. La questione linguistica della Valle dei Mòcheni nel corso dei secoli

Per conoscere l'origine delle tradizioni trentine, in particolare le tradizioni mòchene, bisogna risalire al 1322, quando il territorio di Fierozzo e dintorni venne sottratto dall'ecclesia Vescovile di Trento e venne accorpato dai castellani da Scena. In questo territorio ricco di miniere provennero così molti migranti, sia imprenditori sia proletari, dai territori germanofoni del Tirolo (Zieger, 1931). Queste persone erano in grado di eseguire tutti i lavori d'alpeggio e lavori delle miniere.

Proprio in seguito al 1322 il territorio montuoso venne suddiviso in masi, ossia in diversi appezzamenti privati con pascolo, ciascuno con una propria casa e stalla per l'alloggio della famiglia di allevatori durante il periodo della monticazione (Zieger, 1931).

Fra la seconda metà del secolo XV e la fine del secolo XVI, avvenne una nuova immigrazione dal Tirolo e da altri territori germanofoni (Sebesta, 1979, Riedmann, 1979). Sembra che i *canti della stella* siano importati dall'immigrazione germanofona, nella seconda metà del secolo XVI (Moser, 1985).

Fra la popolazione, prevalentemente di cultura germanica, si cominciò a reclamare il diritto di avere i celebranti religiosi in lingua tedesca.

Sul finire del secolo XVI, a Palù venne promosso dalla comunità il "Beneficio Curato", ente giuridico il cui patrimonio economico proveniva dalle offerte volontarie che servivano a fornire i mezzi di sostentamento al prete (Rogger, 1979).

Seguendo l'esempio della messa celebrata a Pergine, nel 1501, e detta "Primissaria" perché svolta grazie alle offerte private, vennero istituiti anche i benefici chiamati proprio "Benefici primissariali" (Bottea, 1873). A questi benefici venivano così destinate le offerte provenienti dal giro di questua dei *canti della stella*.

Però il curato non era in grado di svolgere l'elevato numero di messe per i morti e si affidò tale compito ad un altro prete, beneficiato dalla Primissaria.

Del denaro proveniente dalle offerte veniva anche prestato ad un capitale a tasso equo alle persone più bisognose della comunità e il restante veniva utilizzato nell'investimento in beni immobili (Sellan 1989).

Nel 1774 vennero istituite le scuole in Val dei Mòcheni. Gli insegnamenti venivano svolti in italiano fino alla seconda metà del secolo XIX, con l'ondata dei nazionalismi, quando venne introdotto il tedesco, anche nelle funzioni religiose (Rogger 1979). Il Tirolo venne suddiviso politicamente in base alla lingua parlata dalle comunità abitanti (Corsini 1979). Con l'instaurarsi del fascismo, Mussolini tentò di italianizzare la cultura del Sudtirolo. Nel 1939 Hitler e Mussolini stipularono un accordo detto Opzione per il quale i sudtirolesi avrebbero dovuto emigrare nei territori tedeschi (Garbari 1979, Cali et al. 1989). Tra gli emigranti erano compresi anche i Mòcheni.

Il Reich tedesco rivendicava come propri i beni culturali dei sudtirolesi emigrati in Germania e, per questo, ne impose uno studio per riprodurli in territorio tedesco (Cali et al. 1989). Richard Wolfram, che venne ingaggiato dal reich perché compisse tali studi, scoprì che i rituali della *stella* avevano affinità con quelli della tradizione germanica e mitteleuropea.

I Mòcheni ritornarono, dopo la seconda guerra mondiale, a piedi nei loro alpeggi dove trovarono miseria e depauperamento. Il patto fra Alcide De Gasperi e Gruber ridiede agli emigrati nei territori tedeschi la loro precedente cittadinanza italiana e le terre.

Attualmente, nella Val dei Mòcheni, prevale l'italiano e il dialetto trentino, rispetto al tedesco e al dialetto mòcheno. I canti della satira impiegano il dialetto locale (Sanga 1978). Se dalle ricerche etnomusicologiche si riscontrano molte varianti dei canti uguali a quelle dei territori circostanti, lo si deve all'emigrazione stagionale, dovuta alla transumanza, ai pellegrinaggi e alla distribuzione dei fogli dei canzonieri. La cultura linguistica e canora locale si mantiene tuttora grazie ai matrimoni tra persone all'interno della stessa comunità e grazie alla mancanza del turismo di massa. Allo stesso tempo, l'influenza della cultura tedesca e lombardo-veneta su quella Mòchena è dovuta rispettivamente ai viaggi dei piccoli mercanti verso l'area germanofona e alla migrazione invernale dei transumanti verso le pianure (Tecini 1821). Infatti il Tecini cita gli spostamenti oltralpe di gruppi di commercianti che vendevano manufatti prodotti all'interno della comunità loro. Probabilmente questi movimenti mercantili nacquero nella seconda metà del secolo XVIII. Essi vennero concessi dal governo di Vienna alle aree territoriali del Trentino che avevano subito una crisi agricola e una crisi dell'attività dell'estrazione mineraria. Con la caduta dell'impero Asburgico la migrazione di questi mercanti si ridusse nel territorio delle vallate del Sudtirolo.

Però, questi mercanti, poiché erano ben voluti e ben visti dalle persone oltralpe, hanno anche contribuito alla comunicazione e allo scambio culturale fra i paesi mòcheni e la zona oltralpe stessa.

Infine, con le loro migrazioni invernali, essendo assenti dall'abitazione familiare, questi mercanti evitavano per sé stessi il mantenimento economico all'interno del nucleo familiare (Hufton 1974).

5.3.5. Cultura popolare in Val dei Mòcheni

Buona parte delle caratteristiche della cultura mòchena sono comuni alla cultura delle altre aree subalpine.

Sulla sponda sinistra del torrente Fersina si trova il paese di Fierozzo di San Felice (TN), con insediamenti e idiomi linguistici di origine germanica. Sulla sponda destra dello stesso torrente Fersina si trova il paese di Palù (TN), con idiomi e cultura neolatini.

In particolare a Fierozzo di San Felice, come anche in altri comuni della sponda germanofona, nei cori maschili gli uomini cantavano senza seguire uno stile omoritmico tipico dell'uniformazione al modello SAT. Questi uomini cantavano sforzando le corde vocali e mirando a raggiungere un'altezza vocale più acuta possibile. I cantori tendevano ad alzare sia il volume sia l'altezza il più possibile per prevalere l'uno sull'altro. Essi prevalevano soprattutto sulle voci giovanili, leggere e non ancora del tutto sviluppate.

In particolare, i pastori transumanti del maso di Fierozzo San Francesco (TN), il Gaiger, per accordarsi sull'andamento del canto nell'insieme si lanciavano occhiate e sguardi l'uno con l'altro, perché non usavano insegnare a parole lo stile. Qualora avessero eseguito un passaggio in maniera eccellente si lanciavano sguardi di approvazione.

Questo stile prevaricatore di una voce sull'altra, adottato dai cantori maschi nel repertorio paraliturgico, liturgico e profano, deriva dall'autogestione e dall'individualismo che caratterizzano i pastori transumanti, solitari quasi tutto l'anno ma anche quasi totalmente indipendenti dal mondo esterno (Sassu, 1978).

Sempre a Fierozzo, le donne erano più solidali l'una con l'altra e, durante i viaggi stagionali dei mariti, restavano nella propria abitazione con i figli e a curare i campi coltivati. Esse erano quindi amanti del canto ordinato ed elegante. Quando erano presenti in uno stesso coro sia i cantori sia le cantrici, con dei cenni le cantrici intimavano ai cantori a moderare l'impeto sonoro che stavano assumendo.

Le donne conoscevano tutti i *canti della Stella* anche se, per prassi, esse non potevano partecipare al relativo rituale. Conoscevano i canti epico-lirici ma il loro repertorio tipico

era costituito dai lamenti funebri, i canti devozionali, le ninne nanne, le filastrocche e i canti da gioco (Sassu 1983).

I canti venivano tramandati oralmente e, allo stesso tempo, molti venivano manoscritti su carta dai cantastorie. Così nei mercati e nelle fiere i canti, sia popolari sia colti, venivano diffusi con la vendita di quei manoscritti, fin dal secolo XIX (Cirese, 1971). Si tenga presente che i canti in dialetto mòcheno venivano esclusivamente tramandati oralmente per via della difficoltà del codice ortografico.

I canti, però, nell'essere tramandati, subivano delle modifiche inevitabilmente, sia nel testo sia nella melodia.

Secondo il musicologo Glauco Sanga i canti veramente popolari non erano in dialetto ma in lingua italiana e i canti in dialetto erano un adattamento dei canti popolari, dovuto alla nostalgia del territorio in cui tal dialetto era in uso (Sanga, 1990).

5.3.6. Il rito della *Stella* e la raccolta del Michi

Nei paesi dell'arco alpino compreso fra il Ticino e la Slovenia, in alcune sere nell'arco di tempo compreso fra il giorno di Natale e l'Epifania, un gruppo di giovani cantori eseguiva un percorso in tutte le contrade. Essi erano guidati da un giovane che portava in mano, all'estremità di un'asta, una stella costruita artigianalmente e ricca di molti addobbi. I giovani cantori, dai quali per abitudine erano escluse le ragazze, durante il percorso eseguivano diversi canti paraliturgici, ossia i *canti della Stella* e, fermandosi in ogni abitazione incontrata, elemosinavano offerte in denaro o piccole cibarie. L'elemosina era una richiesta di compenso per la loro esibizione canora, eseguita in segno di augurio della buona stagione. Le offerte e le cibarie ricevute venivano impiegate in comune tra i giovani cantori stessi per una cena conclusiva delle festività.

I cantori fungevano da *Re Magi* ed erano dei giovani celibi prossimi al raggiungimento della maggiore età. I giovani per prassi dovevano svolgere dei riti di passaggio, come il rito della *Stella*, per accertare la loro validità alle attività richieste una volta raggiunta la maggiore età. In particolare il travestimento dei questuanti-cantori da re magi alludeva al momento dell'arrivo dei re magi stessi alla visita di Gesù Cristo appena nato.

In realtà questo rito caratterizzava l'area germanofona a nord delle Alpi, la Boemia, l'Ungheria e la Jugoslavia.

Il rito della *Stella* presentava delle caratteristiche differenti sotto l'aspetto formale da zona a zona. Altrove questo rito viene denominato diversamente. Nel comasco, per esempio, viene chiamato i *tre re*, riferendosi al percorso dei tre re magi.

I canti sono sempre stati tramandati oralmente salvo quando avevano testi particolarmente lunghi, nel tal caso sarebbero stati scritti, al fine di un apprendimento più chiaro (Morelli, 1987).

L'origine di questi canti è ancora avvolta nel mistero, anche perché non sono state effettuate molte ricerche riguardanti questo argomento.

La raccolta intitolata *Sacri Canti*, redatta da Don Giambattista Michi è stata conservata accuratamente a lungo, nella prima metà del secolo XX, da Fiore Stefani. Tale raccolta, che non venne mai mostrata alla comunità, è stata rinvenuta a Palù ma ne sono state ritrovate altre tre edizioni successive, due a Trento e una a Bassano del Grappa (VI).

Queste pubblicazioni riportano molti canti di questua natalizio-epifanici in voga sulle Alpi, alcuni in latino ed altri in italiano volgare, senza trascrizione musicale.

Don Giambattista Michi nacque nel 1650 e morì nel 1689 (padre Frumenzio Ghetta, 1990) e si pensa che la prima edizione sia stata pubblicata quando egli era ancora in vita.

Nella sua introduzione, don Giambattista Michi ha semplicemente affermato di aver recuperato questi canti "in vari luoghi", senza specificare se dopo averli ascoltati da fonti orali o dopo averli rintracciati su fonti scritte.

Dalle ricerche di Hans Moser le prime testimonianze del rito della *stella* risalgono al periodo della Controriforma (Moser, 1985).

Alberto Colzani notò che nella raccolta del Michi compariva un canto che si trovava anche nella raccolta di canti pubblicata dal vescovo Filippo Archinti della diocesi comasca nel 1596. Esso era: *L'unico figlio dell'eterno Padre*. Colzani spiegò che tale raccolta venne pubblicata per la "Compagnia della dottrina christiana", fondata al fine di diffondere la fede Cattolica e, quindi, al fine di frenare la diffusione della Riforma nei cantoni a nord di Como (Colzani, 1983). Il rito della *Stella*, rappresentato dai re magi, era in contrasto con l'idea Luterana, per la quale alla giornata dell'Epifania corrispondeva il Battesimo di Gesù.

Domenico Alaleona scoprì che dal momento della fine del Concilio di Trento (1563), e in alcuni casi anche prima, fino al 1710, si impiegavano le "laude a travestimento spirituale" dove i testi sacri venivano abbinati su melodie profane. Sopra il testo sostitutivo abbinato sulla melodia profana veniva indicato l'incipit del testo precedente. In questo modo, leggendo l'incipit del testo sostituito, ci si poteva ricordare la melodia corrispondente (Alaleona, 1909). Alcuni canti del Michi provenivano dalle "laude a travestimento spirituale", di cui alcune vennero rielaborate, in altre vennero aggiunte nuove strofe e

altre vennero tradotte dal latino all'italiano (Morelli, 1990). Infine nella raccolta del Michi si trovano canti sconosciuti in altre fonti. Ciò permette di ipotizzare che egli abbia modificato notevolmente i testi.

In un documento rinvenuto alla fine del secolo XVI, è citata una richiesta effettuata da studenti della scuola di Innsbruck al Principe Durchlaucht. Gli studenti laici chiedevano di poter svolgere il rito della *stella*, anche per poter aver qualcosa in cambio, poiché essi portavano la legna e la posta nelle case tutto l'anno senza mai ricevere nulla in cambio (Morelli, 1998).

Nella seconda metà del secolo XVII le autorità civili e religiose cominciarono a vietare l'usanza del rito della *stella* perché veniva svolto da incompetenti e, quindi, arrecava fastidio alle comunità. Nei centri urbani e nei rispettivi dintorni l'usanza scomparve ma sopravvisse nelle campagne fino alla metà del secolo XX, quando lo stile di vita delle persone mutò.

Alla fine del secolo XX l'usanza venne riscoperta per il desiderio di rivivere una tradizione e un'alternativa alle serate monotone e solitarie conseguenti al diffondersi della tecnologia.

In molti paesi della Val Sabbia, nel bresciano, è stata ripresa la tradizione del rito della *stella*. Tale rito venne adottato anche in paesi dove non era di tradizione.

Secondo la tradizione i *canti della Stella* non necessitano di un'esercitazione precedente. Però, nei paesi dove abitano dei maestri di musica che dirigono il coro, vengono effettuate in precedenza le prove con una sovrapposizione ordinata di voci melodiche. Molte persone, nel dopolavoro, partecipano ai corsi di canto tradizionale per riscoprire le origini della propria comunità.

Con l'alfabetizzazione musicale, nei cori si hanno voci melodiche che proseguono per terze parallele.

In alcuni casi i *canti della Stella* sono accompagnati dall'esecuzione degli strumenti musicali.

***Canti della Stella* in Val dei Mòcheni**

Il rito accompagnato dai rispettivi *Canti della Stella*, in Val dei Mòcheni non è stato mai abbandonato.

A Palù e a Fierozzo di San Felice si riscontrano differenti organizzazioni del rito.

A Palù la manutenzione e il trasporto della stella sono affidati ai giovani coscritti, ossia, come accennato, ai giovani che devono attingersi alla fase adulta. I canti, prima di essere

eseguiti nelle diverse feste, vengono appresi, già all'inizio di dicembre, in una scuola musicale apposita. Quindi i canti vengono eseguiti da persone anziane esperte, gli *Stellari*, a cui si aggiungono i coscritti e, da tempo recente, anche le coscritte. I cantori sono organizzati in due cori. I canti sono impostati su una struttura antifonale per la quale i cori cantano le strofe in alternanza, e mai contemporaneamente. Si effettua una breve pausa di silenzio tra il canto di una strofa e il canto della strofa successiva. Anche l'altezza vocale è ben controllata e la modalità di emissione della voce è frutto di esercizio nella scuola musicale. I canti a Palù sono in totale sette, sei in italiano e uno in latino:

- *Noi siamo i tre re dell'oriente*
- *Dolce felice notte*
- *Oggi è quel giorno santo*
- *L'unico figlio dell'eterno Padre*
- *Per tua somma clemenza*
- *Iddio è benedetto*
- *Puer natus in Bethlem*

I cantori si riuniscono in chiesa il giorno di Natale. Al termine dei Vespri i cantori più anziani, gli *Stellari*, intonano *L'unico figlio dell'eterno padre* per avvisare i fedeli dell'inizio della rappresentazione della *Stella*. Così, la sera del 31 dicembre comincia il primo giro. I cantori *Stellari* percorrono le frazioni a sud di Palù e per ogni abitazione intonano uno dei sette canti. Eseguono un canto su richiesta anche davanti alle case disabitate. Passata la mezzanotte, i coscritti passano allo stato sociale consecutivo più elevato indossando un abito ed un cappello che li contraddistingue. In questa occasione si aggiungono anche i coscritti dell'anno precedente e dell'anno successivo. I coscritti si recano in ogni abitazione situata all'interno del paese. Al termine pongono la *Stella* a fianco del maso situato più in alto. Il giorno dell'epifania si conclude il ciclo della *Stella*. Al termine dei Vespri epifanici, i coscritti intonano *Noi siamo i tre re* ed eseguono il terzo giro passando per ogni maso del paese. Questa volta si aggiungono i bambini per ritirare il pane bianco (alimento in passato prezioso per una comunità relativamente povera) e del denaro. Dopo che i cantori avranno posto la *Stella* rivolta verso la chiesa e avranno cantato il canto *L'unico figlio dell'eterno padre*, si effettuerà la cena con un pasto abituale con una porzione di pane bianco raccolto dai bambini dalla questua. Al termine della cena i nuovi coscritti affidano la *Stella* ai coscritti dell'anno successivo. Alla mezzanotte inizia ufficialmente il periodo di Carnevale. Il denaro e il pane bianco non consumato per la cena collettiva viene devoluto rispettivamente alle messe per i defunti e alla

comunione eucaristica. La domenica seguente, il prete comunica ai fedeli la quantità di denaro ricevuto dalla questua e la quantità di denaro utilizzata. Il lunedì grasso, i ragazzi trovano l'occasione di ballare con le ragazze che incontrano mentre le persone che dovranno indossare le maschere del vecchio e della vecchia procedono ad eseguire gli ordini delle torte per ogni casa del maso. La richiesta delle torte risulta un pretesto per curiosare sulle relazioni amorose. Infatti, nel frattempo, entrambi inventeranno degli accoppiamenti di ballo fra ciascuna ragazza del maso e un coscritto. Tale idea verrà annotata su un testamento che verrà portato in tasca dal "vecchio" e dalla "vecchia". Il giorno seguente, i due "vecchi", indossate le proprie maschere, ritorneranno a prelevare tali pietanze. Le due maschere verranno ritirate in serata nell'abitazione della famiglia dalla quale sono state costruite e conservate. Tali maschere verranno indossate la mattina del martedì grasso al maso più alto, dove quindi dovranno recarsi. Il "vecchio" porterà del fieno sulle spalle, tutto ricoperto da un lungo camicione bianco. In questo modo il fieno fungerà da gobba. Egli indosserà anche un berretto di pelle di capra e terrà in mano un bastone con il volto ricoperto da fuliggine. La "vecchia", impersonificata da un uomo, avrà, anch'essa, il volto ricoperto da fuliggine ed un bastone in mano. Il portatore di uova non avrà un abito di travestimento. Inizierà così il percorso identico a quello della *Stella* (Morelli, 2006).

Tra i giorni dell'Epifania e il martedì grasso i coscritti dell'anno attuale organizzano sovente manifestazioni in maschera per tutto il paese di Palù. Il corteo di mascherati è condotto da un accompagnatore prescelto dai nuovi coscritti. Le tre maschere fondamentali impersonificano il vecchio, la vecchia e il portatore di uova. Il lunedì grasso, i nuovi coscritti, il vecchio la vecchia e il suonatore già scelto per l'accompagnamento nel rito della *Stella* si recano in ognuno degli otto gruppi di masi del paese. Per ogni frazione di Palù si svolgono, in ordine, sempre le stesse fasi seguenti:

- Semina augurale
- Questua
- Testamento
- Consumo delle torte
- Lancio delle padelle

Il "vecchio" e la "vecchia" spargeranno all'ingresso della casa della segatura in segno di augurio di salute, prosperità e di abbondanza di raccolto alle famiglie. Successivamente si recherà dalla stessa famiglia il portatore di uova per ricevere delle ulteriori offerte in denaro. Le offerte verranno devolute per i protagonisti del Carnevale e, anche in questo

caso, per le messe in suffragio dei defunti. Ad un certo punto, nel bar della frazione, si recano il “vecchio” e la “vecchia”. Il “vecchio” si finge morto e la “vecchia” si dispera. La “vecchia” però sfilta il testamento dalla tasca del “vecchio” e lo legge ad alta voce. Successivamente si invertono gli atti tra la vecchia e il vecchio. A seconda delle coppie ipotizzate sul testamento, ciascun coscritto ballerà con la sua rispettiva ragazza assegnatole, appartenente alla frazione in cui sono arrivati in quel momento. Infine si consumano le torte cucinate e ordinate il lunedì grasso e si lanceranno le padelle, appena utilizzate, nella neve. La stessa sequenza si ripeterà per tutti le frazioni restanti del paese di Palù. Dopo il tramonto, si accende il falò dove si ringraziano i generosi e si scherniscono a parole gli avari (Morelli 2006).

I coscritti, che si trovano tra l'età giovanile e la maturità adulta, comparando nella stagione invernale, alludono al periodo di transizione tra la stagione improduttiva e la stagione di raccolto. Quindi hanno la funzione di garantire con gli auguri fertilità, fecondità, e assenza di malattie. I coscritti pregano la “divinità natura” per intercessione dei morti e, in compenso, il denaro ricevuto dalla questua viene utilizzato per la messa in suffragio ai morti stessi (Morelli et Poppi, 1998).

A Fierozzo San Felice, invece, la costruzione, manutenzione e custodia della *Stella* viene affidata a qualsiasi volontario si renda disponibile e i canti vengono eseguiti da un gruppo di persone di diverse età, scelte istantaneamente e non addestrate allo scopo. L'apprendimento dei canti avviene semplicemente ascoltando nelle diverse feste precedenti i cantori. La struttura dei canti è responsoriale, ossia il coro unico canta alternativamente rispondendo al canto di un solista. Può succedere che non siano effettuate pause tra il canto del solista e la risposta del coro, tanto quasi da lasciar che si sovrappongano entrambe le parti (quando non ha ancora terminato il primo coro, il secondo ha già cominciato ad intonare la “risposta”). L'altezza vocale è più acuta possibile e la voce viene emessa con forza. Nei riti della stella di Fierozzo San Felice si distinguono soltanto tre canti:

- *Puer natus*
- *Noi siamo i tre re*
- *Orsù innalziamo un canto*

Il percorso comincia al calare della sera e termina a notte fonda nel maso situato più ad alta quota. Su offerta da parte del proprietario trasferitosi vengono eseguiti canti frontalmente ai masi disabitati. Alla fine del secolo XX, un maso lontano era abitato da una persona anziana sola che garantiva lo stesso l'offerta, cosicché i cantori si

fermavano su un'altura posta frontalmente, per cantare. Attualmente il denaro ottenuto dalla questua non viene più utilizzato per le messe in suffragio dei defunti ma viene devoluto per il restauro delle chiese (Morelli, 2006).

Sia a Palù sia a Fierozzo le voci melodiche procedono a distanza di terza ma, in corrispondenza delle cadenze, si trovano a distanza di quinta.

6. Composizioni principali di musica colta richiamanti temi di montagna

Esistono diverse composizioni ispirate ai contesti montani come la *Sinfonia delle Alpi* composta da Richard Strauss (Monaco 1864 – Garmisch-Partenkirchen, Baviera 1949) nel 1915. Franz Schubert (Lichtenthal, Vienna 1797 – Vienna 1828) compose alcuni Ländler²¹ (Piston, 1989) e Leopold Mozart²² (Augusta 1719 – Salisburgo 1787) compose nel 1755 la *Sinfonia Pastorella* in sol maggiore per corno alpino e orchestra d'archi. Johann Sebastian Bach (Eisenach 1685 – Lipsia 1750) compose la Cantata in si bemolle BWV (*Bach Werke Verzeichnis*) 118, intitolata *O Jesu Christ, meins Lebens Licht*. Anche in questa compare il corno alpino. Anche Gioachino Rossini (Pesaro 1792 – Passy de Paris 1868) scrisse un'Ouverture in cui compare il corno alpino: l'Ouverture del *Guglielmo Tell, Ranz des Vaches* (tiraccontolamusica.it).

Ancora, il compositore ungherese Ferenc Farkas (1905-2000) nel 1977 compose il *Concertino rustico* in cui figurava anche il corno alpino (tiraccontolamusica.it).

Infine, si ricordi anche *Parthia* del compositore ceco Georg Drusketzky (1745-1819) (tiraccontolamusica.it).

7. Discussione dei risultati e conclusione

Tutte le abitudini e i riti descritti risultano in contrapposizione con le abitudini dello stile di vita ricco di comodità e all'insegna del progresso tecnologico. Dal rito della *stella* traspaiono le abitudini di una società solidale considerando che pochissime persone erano infastidite dai canti eseguiti dagli *stellari* nel loro percorso di questua e che gli

²¹ Ländler: danza austriaca a suddivisione ritmica ternaria, derivata dal valzer e in voga nel secolo XVIII. Veniva eseguita nelle feste contadine tirolesi (Garzanti 1996).

²² Leopold Mozart: padre del famoso compositore Wolfgang Amadeus Mozart.

stellari stessi riuscivano comunque a realizzare una cena in comitiva con le generose offerte.

Inoltre tutte le credenze di tipo animistico delle comunità contadine possono essere un pretesto per ripopolare le montagne e ricominciare a dedicarsi alla cura dei boschi e delle praterie da pascolo. La credenza sul risveglio della natura attraverso il rito della *stella* o attraverso i rintocchi dei campanacci, come il ricordo dei falò nei quali si bruciavano le ramaglie e gli scarti della potatura, invoglierebbe a dedicarsi alla cura delle terre abbandonate di montagna. I lunghi percorsi di questua per i masi o per le contrade alludono ad una gioventù vigorosa e instancabile.

Attualmente, anche se in alcuni comuni si è deciso di rievocare tali riti, per altro con gli spostamenti in automobile o con il trattore, il sentimento di intraprendenza e di volontà di fatica per i lavori agricoli non è più presente.

Le crescenti scoperte in ambito della meccanizzazione facilitano i lavori agricoli ma incentivano l'inquinamento e lo spreco di materiali. Solo il fatto di utilizzare la pelle di capra o di pecora per la sacca della cornamusa o il fatto di utilizzare la corteccia delle piante arboree per costruire gli strumenti musicali permette di comprendere che prima del boom economico gli sprechi erano ridotti al minimo o quasi inesistenti.

Inoltre l'abuso dello stile di vita dovuto alla crescente ed eccessiva tecnologia crea, paradossalmente, disturbi di tipo psichico come l'estrema dipendenza dei giovani dai mezzi di comunicazione telematica.

Ora, non è necessario abbandonare totalmente le facilitazioni dovute alla tecnologia, ma si può trovare sicuramente un compromesso tra gli stili di vita post-boom e gli stili di vita ante-guerra, senza aspirare ai mezzi tecnologici sempre più evoluti, accontentandosi del livello tecnologico raggiunto. In questo modo ci si potrà riabituare alla manualità evitando di sprecare materiale che non potrebbe più essere utilizzato a causa del sopraggiunto utilizzo dei "frutti" delle nuove tecnologie.

Il progresso tecnologico risulterebbe utile, in questo modo, soprattutto nelle situazioni critiche come per esempio nell'ambito medico (lotta contro i tumori, sconfitta delle malattie neurodegenerative, ecc.).

Come è stato verificato, la musica in ambito montano rappresenta un patrimonio assai vasto in quanto ha costituito, nel passato, una componente quasi essenziale per le comunità.

In Italia non esistono molte rievocazioni di questi contesti musicali come, per esempio, in Austria e in Svizzera. Basti pensare che l'immagine introduttiva di tale elaborato è

ambientata sulle Alpi e che il corno alpino è stato riscoperto, come spiegato, proprio nelle Alpi svizzere. Quindi la musica delle comunità alpine dovrebbe essere inserita nei corsi di laurea riguardanti le attività della montagna, ma anche nelle scuole elementari come attività integrativa in modo che i bambini comincino ad avere dimestichezza e consapevolezza di questo patrimonio musicale che ha scandito la vita della società passata così diversa dalla società attuale.

8. Ringraziamenti

Ringrazio il dottor Luca Giupponi per i suggerimenti che mi ha dato relativamente alla tesi ma anche per la vicinanza durante il mio iter scolastico oltre all'amicizia sempre dimostratami.

Ringrazio i dottori Valter Biella, Giovanni Mocchi e Renato Morelli per la disponibilità nel mettermi a disposizione i loro testi dai quali ho attinto buona parte delle notizie a me indispensabili scoprendo un mondo nuovo che fin da subito mi ha affascinato.

Ringrazio la mia mamma per il sostegno datomi in tutti questi anni; sostegno che mi ha permesso di superare ogni difficoltà e di continuare fino a portare a termine gli studi nonostante gli anni presso l'Università di Edolo non siano stati sempre facili.

9. Bibliografia

- Alaleona D. 1909, “Le laudi spirituali italiane nei secoli XVI e XVIII e il loro rapporto coi canti profani”, in “Rivista musicale italiana”, XVI, Bocca, Milano
- Anesa M. 1987, “Vedevamo la fame, i morti e le stelle”, Due donne parlano della loro cultura, Il filo di Arianna/Calendario 1, grafica dei f.lli Carrara
- Anati Emmanuel 1992, “Le radici della cultura”, Jaca Book, Milano
- Axelrod R. 1984, “The Evolution of Cooperation”, Penguin, London (traduzione italiana “Giochi di reciprocità. L’insorgenza della cooperazione”, Feltrinelli, Milano 1985)
- Bate Philip 1969-1973, “The flute: A Study of Its History, Development and construction” (Ernest Benn, London – W.W. Norton & Co, New York)
- Bayr J., Wallner N. 1937, “Südtiroler Volkstänze aus dem Fersental” in AA.VV., “Deutsche Volkstänze” Kassel, Bärenreiter (seconda edizione, 1960)
- Blacking J. 1973, “How Musical is Man?”, University of Washington Press, Seattle
- Benzon W.L. 2001, “Beethoven’s Anvil: Music in Mind and Culture, Oxford University Press, Oxford
- Bertagnolli G. 1910, “Per la raccolta dei nostri canti popolari”, in “La Paganella”, anno 1-2, Trento
- Biella V. 2005, “Il baghèt, la piva delle valli bergamasche con un’appendice sulla cornamusa nel Canton Ticino” in “La zampogna – Gli aerofoni a sacco in Italia” a cura di Mauro Gioielli, Cosmo Iannone Editore, Isernia
- Biella V. 1990, “I suoni delle campane. Una ricerca etnomusicale nel bergamasco” dei Quaderni dell’archivio della cultura di base, nr. 13, pubblicato nel 1989, da Studio LITO CLAP, Bergamo
- Biella V. 1993, “Legno, corteccia e canna. Strumenti musicali nella tradizione popolare bergamasca” dei Quaderni dell’Archivio della cultura di base, nr. 21, Sistema Bibliotecario Urbano Bergamo
- Biella V. 2008, “Ninì dé pèndòle. La musica delle campane a festa a Casnigo” dei Quaderni Casnighesi nr.7, Comune di Casnigo
- Biella V. 2010, “Pia o Baghèt. La cornamusa in terra di Bergamo” dei Quaderni Casnighesi, nr. 8, pubblicato nel novembre 2010, da Stampa Grafital
ISBN 978-88-89544-14-3
- Biella V. 2008, “Sivlì e sivolòcc. Flauti e zufoli in terra di Bergamo” contributo di Febo Guizzi e Centro Studi Valle Imagna, Presservice stampa

ISBN 978-88-6417-005-3

- Biella V. 1989, "Strumenti musicali in corteccia. Documentazioni raccolte nel bergamasco e nel bresciano" Cooperativa Arca, Centro Etnografico della Valle Trompia
- Bolognini N. 1882 1892, "Usi e costumi del Trentino", Rovereto (ristampa Forni, Bologna 1979)
- Bottea T.V. 1873, "Memorie di Pergine e del Perginese, ms. XXVII, 2395, depositato presso l'Accademia degli Agiati di Rovereto (ristampa a cura della Biblioteca comunale di Pergine, Artigianelli, Trento 1981)
- Calì et al. 1989, "Option, Heimat, Opzioni", Catalogo della mostra a cura del Tiroler Geschichtsverein, Bolzano
- Carlini A., Curti D. e Lunelli C. 1985, "Ottocento musicale nel Trentino" Editrice Alcione, Trento
- Carpitella D. 1960, "Profilo storico delle raccolte di musica popolare in Italia" in "Studi e ricerche" 1948-1960, a cura di G. Nataletti, Roma
- Cirese A.M. 1971, "Culture egemoniche e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale", Palumbo, Palermo
- Citelli A. e Grasso G. 1987, "La tradizione della Piva tra Milano e il Ticino" a cura dell'Università degli Studi di Bologna, dipartimento di musica e spettacolo, Preprint musica 8
- Coro Presanella 2002, "Tradizioni musicali di un paese di confine", CD Rom, Ginger GDRX 209, Trento
- Corona M. 2003, "Tornòn a cantar. La riscoperta dei canti popolari di Mezzano di Primiero raccolti da Emanuela", Mezzano di Primiero
- Corsini U. 1979, "La questione dei *Mocheni* nella pubblicistica e nella storiografia a cavallo dei secoli XIX e XX, in AA.VV., "La valle del Fersina e le isole linguistiche di origine tedesca nel Trentino (a cura di Pellegrini G.B. e Gretter M.), Manfrini, Calliano (Atti del convegno S. Orsola 1-3 settembre 1978)
- Foti G. 1992, "Il flauto di Pan in Brianza e nel lecchese" Cattaneo Editore, Oggiono Lecco
- Foti G. 1988, "Il flauto di Pan nel bergamasco - <<Sifoi, canì e bilifù>>: costruttori e suonatori di uno strumento popolare" dai Quaderni dell'Archivio della cultura di base 11, Bergamo
- Freeman W. 2000, "A neurobiological role for music in social bonding" (a cura di Wallin N.L., Merker B. Brown S.), "The Origins of Music", MIT Press, Cambridge, MA

- Galpin F. 1910, "Old English instrument of Music", Londra
- Garbari M. 1979, "La comunità dell'Alta Val del Fersina 1939-1945 – Le opzioni per il Reich fuori Territori dell'Accordo, in AA.VV., "La valle del Fersina e le isole linguistiche di origine tedesca nel Trentino (a cura di Pellegrini G.B. e Gretter M.), Manfrini, Calliano, (Atti del convegno S. Orsola 1-3 settembre 1978)
- Ghetta p. Frumenzio 1990, "Don Giovan Battista Michi, raccoglitore dei *Sacri canti*", in "Mondo Ladino" XIV, n. 3-4
- Gioielli M. 2005, "La müsa delle Quattro Provincie e la piva in Emilia Romagna" in "La zampogna – Gli aerofoni a sacco in Italia" Cosmo Iannone Editore, Isernia
- Gotti C. 1991, "L'inverno e la maschera. Rito e teatro popolare in valle Brembana" dei Quaderni dell'archivio della cultura di base, nr. 15, Sistema Bibliotecario Urbano Bergamo
- Haid G. 1969, "Die Volksmusiksammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Sonnleithner-Sammlung)", a cura di Deutsh W., Haid G., Vienna
- Haid G. 1996, "Deutsches Liedgut in Fersental", in Morelli R. "Identità musicale della Val dei Mòcheni. Canti e cultura tradizionali di una comunità alpina mistilingue", Trento (ristampa 2006, Publistampa)
- Hufton O.H. 1974, "The poor of eighteen-century France 1750-1789", Oxford
- Leydi R. 1973b, "La canzone popolare", in AA.VV., "Storia d'Italia", volume 5, tomo II, Einaudi, Torino 1973b
- Leydi R. e Guizzi F. 1983-1984, "Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia" di etnomusicologia/5 di Diego Carpitella, dalla relazione della "mostra degli strumenti della musica popolare in Italia"
- Leydi R. 1988 "Teorie e tecniche, immagini e fantasmi - Diffusione e volgarizzazione" in Storia dell'opera italiana" a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, E.D.T. Torino
- Lomax A. 2008, "L'anno più felice della mia vita. Un viaggio in Italia 1954-1955", a cura di Plastino G., Milano
- Lunelli R. 1968, "Strumenti musicali nel Trentino" (a cura di Maroni R. e Lunelli C.)
- Magrini T. 1995, "Uomini e suoni. Prospettive antropologiche nella ricerca musicale", Cooperativa Libreria Universitaria Editrice
ISBN 88-8091-096-5
- McNeil W.H. 1995, "Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History", Harvard University Press, Cambridge, MA

- Mithen S. 2007, "Il canto degli antenati. Le origini della musica, del linguaggio, della mente e del corpo", Codice edizioni, Torino
ISBN 978-88-7578-065-4
- Mocchi G. 2016, "Al suono del corno". Storia, tradizioni e modalità costruttive dei corni naturali" Centro Studi Valle Imagna, grafica Monti, Bergamo
ISBN 978-88-6417-080-0
- Mocchi G., Schiavi M. et al. 2014, "Campanacci, fantocci e falò. Riti agro-pastorali di risveglio della natura", da tipografia Palmigraf di Ponte Selva di Parre (BG)
ISBN 978-88-909511-0-7
- Montagu J. 1981, "The World of Romantic & Modern Musical Instrument", David & Charles Newton, Abbott London
- Morelli R et al. 1983, "Canti e cultura tradizionali nel Tesino" (a cura Morelli R., Sanguanini B., Sassu P., Sorce-Keller M.), Milano
- Morelli R. 1987, "Trentino" in AA.VV., "Canti liturgici di tradizione orale" (a cura di Arcangeli P., Leydi R., Morelli R., Sassu P.), Albatros, nr. 21, Milano
- Morelli R. 1990, "Otto canti della Stella fra riforma e controriforma", in "Culture musicali", anno IX, nr. 1-2, La Casa Usher, Firenze
- Morelli R., Poppi C. 1998, "Santi, spiriti e Re, Maschere invernali nel Trentino fra tradizione, declino e riscoperta" Trento (Ristampa, seconda edizione, 2001)
ISBN 88-87534-01-2
- Morelli R. 2006, "Identità musicale della Val dei Mòcheni. Cultura e canti musicali di una comunità alpina plurilingue" Publistampa Arti Grafiche, Pergine Valsugana (TN)
ISBN 978-88-902506-0-6
- Morelli R. 2014, "Stelle, Gelindi tre re. Tradizioni orali e fonti scritte nei canti di questua natalizio-epifanici dell'arco alpino dalla Controriforma alla globalizzazione", Nota, Geos CD book 455, Udine
- Morelli R., "Canti popolari del Tesino"
- Moser H. 1985, "Neue Materialien zur Sternsinger Forschung, in AA.VV., "Volksbräuche im geschichtlichen Wandel", Deutscher Kunstverlag
- Moser H. 1985, "Zur Geschichte des Sternsingen Forschung", in AA.VV., "Volksbräuche in geschichtliche Wandel", Deutscher Kunstverlag
- Pargolesi C. 1892, "Canti popolari trentini per canto e pianoforte" Trento, Società degli alpinisti tridentini (ristampa Forni, Bologna 1983)
- Pedrotti S. 1976, "Canti popolari trentini", Saturnia, Trento

- Piston W. 1989, "Armonia", edizione riveduta e ampliata da Mark Devoto, a cura di Gilberto Bosco, Giovanni Gioanola e Gianfranco Vinay, EDT Torino
ISBN 88-7063-049-8
- Rapetti A. 1944, "Un piacentino abilissimo suonatore di zuffolo: Giuseppe Picchi", dal "Bollettino storico Piacentino"
- Rapetti R. 1945, "Ancora di Giuseppe Picchi, il <<Cieco di Bobbio>>", dal Bollettino storico Piacentino
- Rogger I. 1979, "Dati storici sui Mòcheni e i loro stanziamenti", in AA.VV., "La valle del Fersina e le isole linguistiche di origine tedesca nel Trentino" (a cura di Pellegrini G.B. e Gretter M.), Manfrini, Calliano (atti del convegno S. Orsola 1-3 settembre 1978)
- Sachs C. 1913, "Real Lexikon der Musikinstrumente"
- Sanga G. 1978, "Il linguaggio del canto popolare", Giunti/Marzocco, Milano
- Sanga G. 1990, "La lingua del canto popolare italiano", in AA.VV., "Le tradizioni popolari in Italia. Canti e musiche popolari" (a cura di Leydi R.), Electa, Milano
- Sassu P. 1978, "Canti della comunità di Premana", in AA.VV., "Mondo popolare in Lombardia: 4 Como e il suo territorio (a cura di Leydi R. e Sanga G.), Milano
- Sassu P. 1983, "I canti del Tesino: un repertorio delle regioni settentrionali", in AA.VV., "Canti e cultura tradizionali nel Tesino" (a cura di Morelli R., Sanguanini B., Sassu P., Sorce-Keller M.), Angeli
- Schaeffner A. 1996, "Origine degli strumenti musicali" Sellerio Editore, Palermo
- Sebesta G. 1979, "Rapporto paesaggio-uomo-attrezzo nel nell'espressioni del Lavoro, in AA.VV., "La valle del Fersina e le isole linguistiche di origine tedesca nel Trentino" (a cura di Pellegrini G.B. e Gretter M.), Manfrini (atti del convegno S. Orsola 1-3 settembre 1978)
- Sellan G. 1989, "La stella: interpretazione di un rito di aggregazione nella comunità Mòchena", relazione presentata al convegno "La festa tra rivolta e sopravvivenza" Trento, 23-25 novembre 1989, inedito
- Sorce-Keller M. 1991, "Tradizione orale e canto corale: ricerca musicologica in Trentino" Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese (BO)
- Staro P. 1991, "Il ballo, il diavolo e l'America. Studio sulla danza tradizionale in Val dei Mòcheni", inedito

- Tecini F. (De') 1821, "Dissertazione intorno alle popolazioni alpine tedesche del Tirolo meridionale e dello Stato veneto" (scritta nel 1821, stampata a Trento nel 1860, ristampata a cura della Biblioteca Comunale di Pergine, Trento, Artigianelli, 1981)
- Tiraboschi A. 1873, "Vocabolario dei dialetti bergamaschi antichi e moderni", Tipografia de Fratelli Bolis, Bergamo
- Wolfram R. 1948, "Brauchtum und Volksglaube im obersten Fersentale (Palai, Florutz)" in AA.VV., "Festschrift für Hermann Wopfner", in "Schlern – Schriften", 53, Innsbruck
- Zieger A. 1931, "Ricerche e documenti sulle origini di Fierozzo nella Valle del Fersina", Società di studi per la Venezia Tridentina, Trento
- "Enciclopedia della musica" in "Le Garzantine", Garzanti Editore, Milano 1996

10. Sitografia

- Meteoweb.eu
- Myswitzerland.com
- Saliinvetta.com
- Svizzeramo.it
- Tiraccontolamusica.it
- Wikipedia.org