

SISTEMA
BIBLIOTECARIO
URBANO
BERGAMO

Quaderni dell'Archivio
della cultura di base

13

VALTER BIELLA

I suoni
delle
campane

Una ricerca
etnomusicale
nel bergamasco

**QUADERNI
DELL'ARCHIVIO DELLA CULTURA DI BASE
13**

Valter Biella

**I suoni
delle
campane**

**Una ricerca
etnomusicale
nel bergamasco**

Sistema Bibliotecario Urbano - Bergamo - 1989

**QUADERNI
DELL'ARCHIVIO DELLA CULTURA DI BASE**

Dir. resp.: Gianni Barachetti

Coordinamento scientifico: Mimmo Boninelli

Redazione: Marino Anesa, Cesare Bermani, Matteo Rabaglio, Mario Rondi, Riccardo Schwamenthal, Francesco Trombetta.

Progetto grafico e impaginazione: Pic Cortesi

Composizione e stampa: Studio LITO CLAP - Bergamo -
Tel. 035/294425

Supplem. al n. 4, ottobre-dicembre 1989 di «Bergomum»

Copisti musicali: Guido Mollica per i Repertori; Giuliano Todeschini per l'Appendice.

L'inserto fotografico è stato curato da Riccardo Schwamenthal.

ARCHIVIO DELLA CULTURA DI BASE
Via S. Giorgio 19/b - 24100 Bergamo
Tel. 035/247334

SOMMARIO

5	Nota redazionale
7	Esperienze etnomusicali: le campane. Percorsi di ricerca
17	Campane e campanari nel bergamasco. Un profilo storico
29	Le tecniche di suono: la "distesa" e l'"allegrezza"
	I repertori
34	- Criteri adottati per la redazione
36	- Musiche per una campana
36	- Musiche per due campane
39	- Musiche per tre campane
43	- Musiche per cinque campane
56	- Musiche per otto campane
57	- Musiche per nove campane
66	- Tecniche particolari di suono
	Le campane: uno "strumento povero" della tradizione musicale bergamasca
67	- Cenni storici
72	- Schede tecniche
90	- Musiche
	Appendice
	Musiche a Gandino: un manoscritto del 1950
93	- Descrizione
95	- Criteri adottati per la redazione
99	- Musiche
	Il canto delle campane (<i>Julijan Strajnar</i>)
123	- Cenni storici
124	- Lo stile musicale sloveno <i>pritrkavanje</i>
127	- Una analisi comparata di musica per campane slovena e bergamasca
131	Note
141	Bibliografia

145 **Indice delle località**

149 **English Summary**

NOTA REDAZIONALE

I *Quaderni dell'Archivio della cultura di base* rappresentano un primo strumento informativo e di collegamento che si rivolge a studiosi, ricercatori, insegnanti, biblioteche, scuole, centri d'iniziativa culturale locali per diffondere e far conoscere alcuni aspetti delle manifestazioni, delle forme espressive e comunicative — tradizionali e contemporanee — attraverso le quali si manifesta, con le sue «resistenze» e i suoi mutamenti, la cultura popolare e di base nella provincia di Bergamo.

Benché non sia mancato, in quest'ultimo ventennio, l'impegno di strutture private e pubbliche — centrali e periferiche — nel sostenere e stimolare le ricerche e gli studi in questo settore con supporti strumentali e finanziari, restano insoluti rilevanti problemi relativi al collegamento dei vari lavori di ricerca e alla fruizione del materiale raccolto. Se infatti la Lombardia, e la provincia di Bergamo in particolare, sono state le realtà territoriali più indagate negli ultimi anni — basti pensare ai lavori dell'Istituto Ernesto De Martino di Milano e della Regione Lombardia — risulta tuttavia carente la possibilità di consultare gran parte della documentazione raccolta, oggi dispersa in molte sedi non sempre aperte al pubblico.

L'*Archivio della cultura di base* in provincia di Bergamo nasce, da un lato, per dare una risposta concreta a questi problemi costituendosi come centro di documentazione e di catalogazione dei materiali sonori e visivi raccolti, dall'altro, per favorire iniziative di ricerca che, evitando «localismo» e improvvisazione, siano in grado di fornire indicazioni utilizzabili in più situazioni, non ultima quella didattica.

Proprio in questa direzione, una struttura locale specifica può svolgere un lavoro utile e prezioso: la divulgazione di cataloghi descrittivi dei documenti sonori e dei risultati di ricerche realizzate — insieme alla pubblicazione di inediti folclorici di particolare interesse storico e scientifico — permetteranno di tratteggiare la mappa del *corpus* delle registrazioni effettuate nel territorio bergamasco e di favorire una lettura critica di questa realtà popolare.

A partire da un tale lavoro e dalla possibilità di realizzare uno stabile collegamento fra strutture locali, regionali e nazionali, si potrà raggiungere una conoscenza più approfondita e organica del patrimonio culturale delle classi popolari.

La Redazione

**ESPERIENZE ETNOMUSICALI: LE CAMPANE
PERCORSI DI RICERCA**

L'idea di una indagine sulla tradizione bergamasca del suono delle campane a festa si sviluppa a partire dal 1979 all'interno del gruppo di ricerca sulla cultura popolare locale "Il Popolario". Questo era nato nel novembre del 1978 dall'incontro di circa venti persone provenienti da esperienze di folk-revival, di animazione teatrale, di jazz e di studio della storia locale. L'attività di ricerca, realizzata quasi unicamente sul territorio della media e bassa Valle Seriana, aveva portato alla raccolta di circa 80 ore di registrazione sonora, costituita soprattutto da testimonianze e da canti tradizionali.

Il lavoro con le fonti orali aveva permesso di delineare il profilo socio-culturale di questo territorio, raccogliendo interviste che parlavano della mezzadria, di filanda, della guerra, delle lotte operaie e contadine, dell'emigrazione e del fascismo.

I materiali di ricerca erano serviti poi per la preparazione dello spettacolo *La nòsta fam la gh'avrà resù* (1), nel quale venivano eseguiti alcuni degli oltre cento canti tradizionali raccolti. Uno dei limiti del "Popolario", come per altro della maggioranza dei gruppi coevi di ricerca e riproposta che operavano nel bergamasco, era quello della poca attenzione alla musica strumentale tradizionale considerata nei suoi diversi aspetti: le musiche, i musicisti, gli strumenti e il loro studio organologico.

Del resto, anche a livello nazionale lo studio dello "strumentario popolare" nasce con diversi anni di ritardo rispetto ai già avviati lavori sulla cultura orale. Una prima importante e razionale documentazione sul ricco patrimonio strumentale nazionale si ha con la mostra *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, presentata per la prima volta a Venezia nel 1983. Scrive Roberto Leydi nell'Introduzione al catalogo della stessa: «Non sarebbe stato possibile immaginare questa mostra soltanto quattro o cinque anni fa, quando lo "strumentario popolare" del nostro paese incominciava a rivelare la sua vastità e vitalità, proponendo, di conseguenza, tutta una serie di problemi, ma non certo si offriva, sulla scorta delle ricerche disponibili, in un disegno organico» (2).

Dalla necessità del "Popolario" di inserire negli spettacoli brani musicali della tradizione popolare bergamasca, e dalla constatazione di quanto frammentario e insufficiente fosse il contributo alla conoscenza di strumenti e musiche locali, nasceva lo stimolo ad indagare le musiche strumentali tradizionali ancora diffuse nel territorio bergamasco.

Avendo già operato con i precedenti lavori di ricerca nella media e bassa Valle Seriana, è stato normale indirizzare l'attenzione sulla stessa zona. Tale territorio aveva rivelato una ricchezza inaspettata di interessanti documenti della tradizione orale.

Le prime registrazioni di musica per campane sono state effettuate nel 1980 ad Amora, frazione di Aviatico, e a Desenzano al Serio, frazione di Albino. L'anno seguente un progetto di ricerca, in parte

finanziato dal Sistema bibliotecario urbano di Bergamo, vede coinvolti Giampiero Crotti, Ivo Lizzola, Dario Ravelli e Valter Biella del "Popolario", inoltre, Ivan Cortinovis, Elio Imberti e Pierangelo Tomasoni del "Laboratorio musicale", operante all'interno della Biblioteca rionale di Valtesse, un quartiere della periferia urbana; a questi si aggiungono successivamente Claudio Gotti di Zogno e la cooperativa "Multimagine" di Bergamo.

Il lavoro di ricerca permette la raccolta di circa 34 ore di documentazione sonora, comprendente musiche per campane d'"allegrezza", "a distesa" e interviste con campanari, oltre a una esauriente documentazione fotografica sul suono delle campane "a festa", "a distesa" e delle "campanine". Tale materiale è ora depositato in copia presso l'Archivio della cultura di base di Bergamo (segnatura: F 09/1-23c).

La documentazione è stata poi razionalizzata dall'"Associazione di Ricerca Popolare con mezzi Audiovisivi" (A.R.P.A.), in cui erano confluiti i gruppi "Popolario" e "Laboratorio musicale" di Valtesse. Ne nasce una prima pubblicazione: *Campane e campanari. Desenzano al Serio, ottobre 1981* (3). Un ulteriore ampliamento della ricerca e, di conseguenza, della raccolta di nuovi documenti porta, dapprima, alla realizzazione di un audiovisivo (ottobre 1981 e giugno 1983) e, successivamente, alla realizzazione di una seconda pubblicazione (4).

Le due opere riportano complessivamente 79 trascrizioni musicali, ripartite fra i seguenti paesi: Desenzano al Serio, Amora, Alzano Lombardo e Casnigo nella Valle Seriana; Leffe nella Val Gandino; Zogno in Valle Brembana e Bergamo.

Si è riusciti, in questo modo, a riportare alla luce un repertorio incredibilmente ricco, in parte sconosciuto o poco valorizzato.

Ma la nostra attenzione non si limitava a una ricerca mirata esclusivamente sul tema campane; essa veniva estendendosi a tutto quello "strumentario popolare" che l'indagine riusciva a individuare. Risultato parziale di questa "ricerca complessiva" sono ora alcuni lavori editi in anni recenti (5).

L'esperienza "sul campo", inoltre, insegna quanto sia impossibile lavorare unicamente su una sola tematica senza che essa si incroci con altri momenti espressivi.

Un esempio può essere la figura di Giacomo Ruggeri, detto "Fagòt", nato nel 1905 a Casnigo: oltre ad avere ricoperto il ruolo di campanaro nel paese natale, questi è stato anche suonatore di "baghèt" (la cornamusa bergamasca) e membro della locale banda musicale. Lo stesso dicasi per Quirino Picinali, campanaro in Gandino ma pure suonatore di "baghèt", o di Piero Maffei (Semonte, Bergamo, 1910 - Travedona, Varese, 1959), ricordato come abile suonatore di "baghèt", di "campanine" e di "siglòt" (flauto a becco).

Ma ritorniamo alla ricerca sulle campane. Con una certa facilità sono state raccolte in abbondanza musiche, quasi unicamente, per otto e più campane. Momento espressivo importante che si configura, però, come punto di arrivo di una evoluzione di stili e di tecniche sviluppatasi per almeno sette secoli.

Ciò che mancava era un percorso "a ritroso", capace di testimoniare la tradizione dell'"allegrezza" nei suoi mutamenti lungo i secoli.

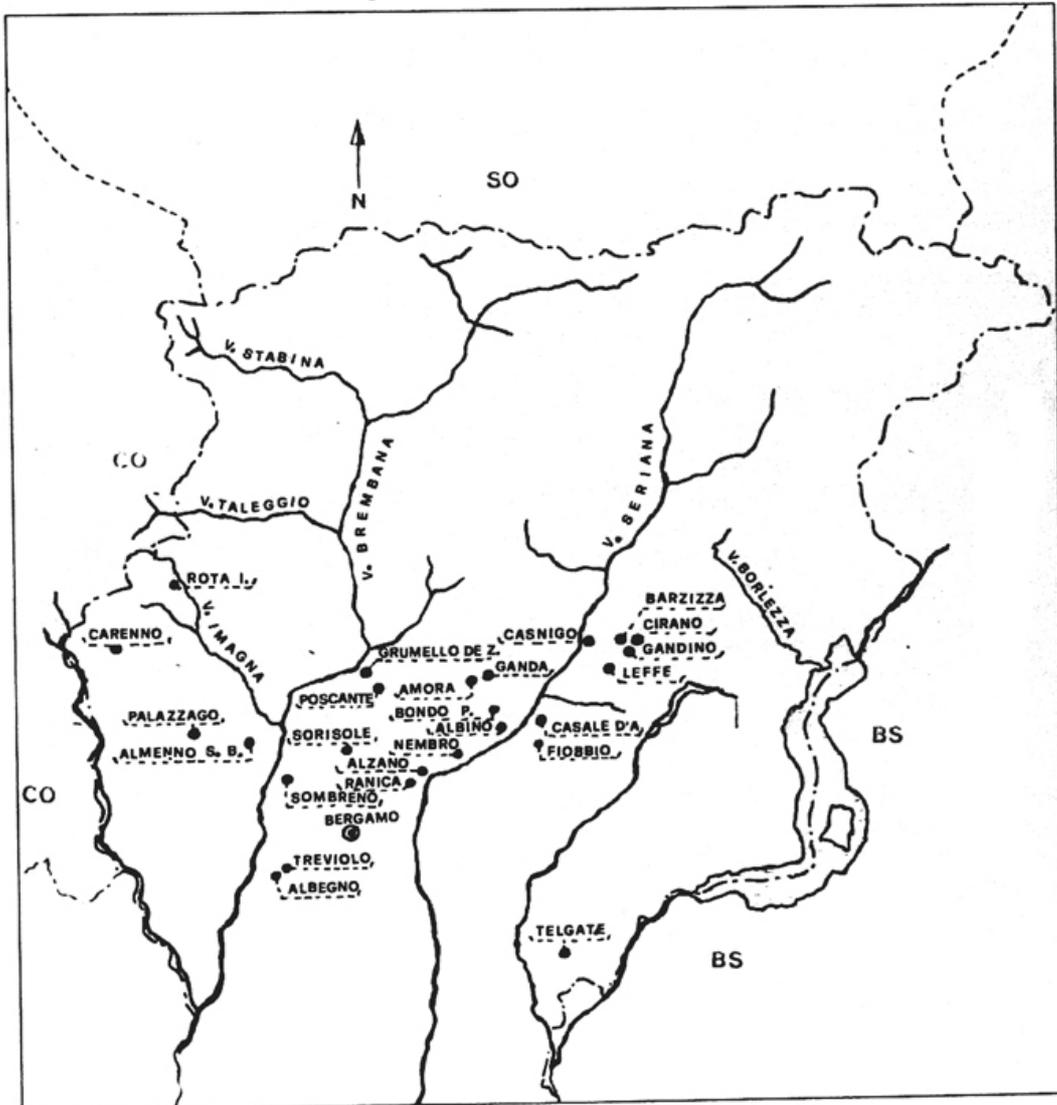
Questo limite della ricerca, inoltre, era legato a carenze più generali: l'insufficiente o frammentaria documentazione di analoghi percorsi conoscitivi in altre aree italiane e straniere; la mancanza di una letteratura locale e nazionale sull'argomento di una certa consistenza.

Una ulteriore indagine sui nuovi temi individuati era perciò neces-

saria. Portata avanti in prima persona, la ricerca da quel momento si è preoccupata di investigare e di cogliere i nodi peculiari della trasformazione: repertori e tecniche sono stati analizzati concentrando l'attenzione su quelle modalità di suono che, sebbene attualmente in netta crisi e considerate secondarie, noi ipotizzavamo essere la storia passata. In particolare le musiche per due, tre e cinque campane.

Diversi i problemi incontrati per raggiungere tale fine. Innanzitutto l'oggettiva difficoltà a individuare campanari che ancora suonavano con una o due campane, cioè senza uso della tastiera e con i batacchi tenuti direttamente in mano. Altro scoglio da superare, quello di vincere la naturale ritrosia di campanari, che da tempo esercitano sui più "importanti" concerti per otto e più campane, ad accantonare tali musiche - da loro ritenute più rilevanti - per rieseguire i più «semplici, facili» brani su due, tre e cinque campane.

Un ulteriore problema incontrato riguardava la scelta dell'apparecchiatura tecnica da utilizzare per documentare il repertorio musicale. Si è constatato, infatti, che la sola registrazione sonora, completata da riprese fotografiche, non era sufficiente a dar conto dell'ese-



Località di raccolta delle musiche per campane.

cuzione. Non basta documentare la sola musica, è necessario anche descrivere i gesti e i movimenti del campanaro, i quali potrebbero essere il frutto anche di una particolare tecnica o di uno specifico stile locale. Per questo motivo si è preferito utilizzare il videoregistratore che ha permesso di cogliere l'esecuzione in tutti i suoi aspetti, riprendendo i suonatori direttamente dalla cella campanaria.

Tutte le trascrizioni musicali riportate nel presente lavoro sono desunte unicamente da videoregistrazioni, così che emerga chiaramente la dinamica dei movimenti.

Nel corso delle ricerche finora effettuate in territorio bergamasco, tra il 1980 e il 1989, sono state raccolte quasi 75 ore di registrazioni e circa 600 brani di suonate d'"allegrezza", direttamente dal campanile o eseguite su campanine. A questi documenti si aggiungono oltre 23 ore di materiale videoregistrato.

L'indagine ha toccato 25 località, tra comuni e frazioni, del territorio bergamasco. In particolare: Ranica, Alzano Lombardo, Nembro, Albino (con le frazioni Bondo Petello, Casale e Fiobbio), Casnigo, Amora e Ganda (frazioni di Aviatico) in Valle Seriana; Leffe e Gandino (con le frazioni Cirano e Barzizza) in Valle Gandino; Grumello de' Zanchi e Poscante (frazioni di Zogno in Valle Brembana); Rota Imagna, Almenno S. Bartolomeo e Palazzago in Valle Imagna; Carenno in Valle San Martino; Bergamo e vari comuni della vasta periferia urbana: Sorisole, Sombreno (frazione di Paladina), Treviolo con la frazione Albegno. Si veda a questo proposito la cartina riportata alla pagina precedente.

La ricerca "sul campo" è stata completata, poi, con una indagine su fonti archivistiche e a stampa, essendo la letteratura locale sull'argomento esigua e frammentaria. Abbiamo concentrato la nostra attenzione esclusivamente su fonti locali, ottenendo scarsi ma significativi risultati.

Ai più importanti documenti manoscritti di Antonio Tiraboschi, di Paolo Gaffuri (6) e di Quirino Picinali (7) si uniscono alcune fonti musicali rintracciate in pubblicazioni a stampa.

La prima riguarda due "suonate a festa", datate 1933, edite da Francesco Balilla Pratella (8), che riproduciamo integralmente:

«6° - "Campane di Casnigo a festa. Sonata prima". [Composizione popolare strumentale, per campane, "da suonarsi coi pugni" annota il raccoglitore Dott. Bonandrini; inviata il 20 maggio 1933 da Bergamo].

Allegro vivace
CAMPANE



«7° - "Campane di Casnigo a festa. Sonata seconda". [Composizione popolare instrumentale, per campane come la precedente, "da suonarsi coi pugni" annota il raccoglitore Dott. Bonandrini; inviata il 20 maggio 1933 da Bergamo].

Allegro
CAMPANE

D.C. ("fin che si vuole,)"

«Queste due suonate per campane richiedono una serie di otto istrumenti - dal *do*¹ al *do*² - ed abili campanari sul genere dei *carignolisti* fiamminghi. Anche in Emilia, a Castelsanpietro (Bologna), si trovano una torre con «*carillon*» di campane ed abilissimi campanari specializzati, molto rinomati nella regione e fuori, i quali danno dei veri concerti di campane.

«La prima delle due sonate risponde ad una gaia danza popolare di tempo pari e di ritmo ternario sul tipo del *saltarello* e la seconda a un tempo di *mazurca*: entrambe a due parti e di genere ottocentesco. Sono indubbiamente composizioni assimilate di campanari, con melodia accompagnata da una seconda voce, per terze, seste e ottave, alla maniera popolare» (8).

La seconda è una musica contenuta nella pubblicazione, ciclostilata, curata da Gianluigi Bresciani (9). In essa viene descritta, attraverso interviste a campanari, la tecnica adoperata per la costruzione di campane in metallo. Il lavoro, corredato da disegni, riporta la trascrizione musicale di un brano della tradizione leffese, composto nel 1950, da eseguirsi sia su campane sia sul campanile.

Autori del brano sono Arturo Zenoni ("Vapore") e Bernardo Pezzoli, ambedue campanari in Leffe, che lo composero in occasione della collocazione del nuovo concerto di dieci campane sul campanile della parrocchiale; trascrittore è invece Emilio Gallizoli, maestro della locale mandolinistica. La partitura, per campane - «glochenspiel», come scritto sull'originale - e chitarra, porta il titolo *1950... Campane nuove... seguito da "mazurca"*; è completata dall'annotazione: «Le note con il gambo all'insù devono essere percosse con il martelletto impugnato con la mano destra; quelle con il gambo all'ingiù, con il martelletto tenuto con la mano sinistra».

Diamo di seguito una nostra trascrizione data la non buona qualità dell'originale.

The musical score is presented in two systems, each with 12 staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. Chord symbols are placed below the notes, including SOL7, DO, FA, LA-, MI7, and RE7. The score concludes with the instruction "RIPETERE LA PRIMA PARTE".

A completamento di queste fonti a stampa locali, si segnalano alcuni documenti di area culturale lombarda che testimoniano una certa continuità d'attenzione per la musica di campane.

Il mantovano Ettore Bonzanini, tra il 1860 e il 1870, raccoglie nei suoi manoscritti le seguenti notizie per la sua zona:

«Nel campanile delle chiese sono di solito due sole campane; la *campana grossa*, e la *campana piccola*. La grossa suona il mezzogiorno, l'avemaria della sera come e prima della torre; la messa dell'arciprete, e l'ave maria da mort, che non sia mortin.

«La piccola serve per messe basse, e per i *mortin*.

«Nella torre ordinariamente c'è il *campanòn*, poi la campana II, III, IV e V che è l'ultima e la più piccola delle campane della torre, ed è detta anche Campanella, o Campana da Scheula perché infatti dà il segnale dell'ora di scuola alla mattina.

«Al campanòn suona le ore, e i bòt d'ave maria dal gioran che sono 18, a tre riprese di 6 in 6, e oltre questi uno ancora quando è sereno, 2 quando nuvolo, 3 se piove, e 4 se fiocca. Suona anche a morto ma bisogna pagarlo, cosicché lo fanno solo i signori.

«La II suona il mezzogiorno, l'avemaria della sera, e l'ofizi tanto da sé, come colle altre.

«La III serve a suonare come campana maggiore nei giorni di lavori della stagione quaresimale».

Poco oltre Bonzanini riporta:

«Il giorno del Giovedì Santo al gloria della messa suonano tutte le campane a distesa, e anche tutti i campanini che sono nella chiesa, e che si suonano naturalmente dentro di essa. Giunti poi al Santus le campane si legano, e allora si suona la Tarabàcola.

«Le campane restano legate fino al Sabato Santo al punto del gloria nella messa il che è verso mezzogiorno: dopo di chè si suonano i campanini della chiesa, i quali si fanno udire dalle campane del campanile, e queste ne danno tosto l'avviso a quelle della torre che suonano anch'esse distesamente» (10).

In altro manoscritto, poi, segnala le seguenti voci:

«*Sonàr la nòna*: È dar alcuni tocchi di campana ogni giorno verso le 11 pomeridiane, acciò sia di segnale, o indizio alla gente circa le faccende che ognuno ha da compiere. Cosa da noi andata in disuso. Vige però tuttora alla Massa.

«*Sonàr la ventùna*: Si suona ogni giorno, al verno verso 1 e 1/2 ora pomeridiana; e alle state alle 2. E serve pur alla gente acciò si regolin nelle varie lor faccende. (Evidentemente tutto ciò ha uno scopo nella campagna).

«*Sonàr tèrza*: Campana che ogni festa suona verso le 10 di sera, apposta per avvertire la gente che non è più ora da star per le bische, e chiudonsi tutte le botteghe, tranne quelle di fornaio. (Ciò specialmente una volta, e nelle campagne)» (11).

Breve, ma interessante, il saggio del bresciano Giovanni Bignami steso nel 1962 (12). In poche pagine indica quale debba essere l'itinerario conoscitivo necessario per un lavoro di ricerca e conoscenza sulle campane. Parla, riferendosi alla provincia di Brescia, del loro suono come cadenzatore del mondo contadino, della diversità di suonare che esiste in ogni paese, delle campane contro il cattivo tempo (*sunà 'l temp*), delle campane a martello in caso d'incendio e pericolo (*campane a martèl*). Del *sunà d'alegrèsa* in occasione dei battesimi, del legame tra melodie eseguite sul campanile e rime dell'espressione popolare, del "campanilismo" come dissidi nati fra paesi che disputano sul campanile più alto e sul concerto più grosso,

delle gare tra campanari e del repertorio tramandato senza l'uso di trascrizioni musicali.

Purtroppo, probabilmente per una errata impaginazione dell'articolo, non compaiono nella pubblicazione quegli esempi musicali a cui Bignami, nel testo, fa spesso riferimento.

Sintetiche informazioni sono fornite anche da Alessandro Maragliano, e riguardano Voghera e dintorni:

«Oltre al servizio religioso cui oggi sono unicamente adibite, un tempo erano impiegate per disciplinare l'andamento del vivere civile col dare segnale del principio e della fine della giornata di lavoro agli operai e contadini, per la chiusura dei pubblici esercizi, per la convocazione del Consiglio municipale, per gli incendi, ecc.

«In tempi più remoti, quando i dintorni di Voghera erano infestati da malviventi, venivano suonate anche per proibire l'uscita dalla città ad una data ora di notte. Il Consiglio infatti il 9 luglio 1389 deliberava:

«“Quod in sero pulsetur una campana et quod quicumque captus fuerit extra Viquerias et extra Castramenta puniatur in sold. 5”.

«Usavasi un tempo fabbricare le campane nel paese stesso in cui dovevano essere erette; così ad es. si fece in Voghera nel 1819 in occasione della venuta del Vescovo di Tortona, e la fusione fu fatta nel cortile del Quartier Grande, oggi Tribunale: e così pure nel 1831, pel concerto delle campane della chiesa del Carmine.

«L'esito della fusione raramente era perfetto, a quanto pare, poiché troviamo che nel 1840 le campane vennero rifatte e che quella grossa fu rifusa tre volte, prima che riuscisse perfetta; e fu rinnovata nel 1891.

«A Stradella anticamente poco dopo l'avemmaria si suonava la campana *bibitorum* = dei bevitori, per far chiudere le taverne.

«Conservata è pur sempre l'usanza di sonare l'avemmaria alla mattina e alla sera, qualche tocco di campana prima di notte, per le anime dei defunti, ed al venerdì verso il tramonto per la morte di Cristo.

«Il suono dell'avemmaria introdotto in Milano da Bonvicino de Ripa sul finire del secolo XIII fu tosto diffuso anche tra noi.

«L'usanza di convocare il Consiglio comunale col suono della campana durò in Voghera fino all'anno 1860» (13).

È da segnalare, infine, il lavoro di Edy Bernasconi edito di recente (14). Questi descrive la tecnica per suonare le campane “a festa” usata in alcune località del Canton Ticino svizzero, un'area che ha molti punti di contatto e di scambio socio-culturale ed economico con il mondo lombardo. Lo studio rileva l'intreccio fra il patrimonio orale (canti e filastrocche) e il repertorio dell’“allegrezza”, così come pure è riscontrato nella nostra indagine sul bergamasco.

Scrivono Bernasconi:

«C'è il carillon che permette il suono “in allegria”. (“Sunà da ligria”). Il funzionamento è del tipo tradizionale.

La campana, per mezzo di un gancio saldato a una colonna portante del telaio e infilato nel foro della ruota interna (si noti anche in questo caso l'utilità della ruota interna), viene portata in posizione leggermente obliqua verso l'interno.

«Con una meccanica semplice il battaglio è collegato, tramite catena a una tastiera dai tasti grossi e rudimentali: ogni battaglio un tasto. Picchiando con i pugni sui tasti si mette in moto il battaglio che percuote la campana [...]. Si producono così delle “sonate” che sono estratte da filastrocche. A Genestrerio le melodie eseguite sono cin-

que più una sesta che è una fantasia delle cinque precedenti e vengono tramandate da campanaro a campanaro. Ecco esposte sul pentagramma le melodie e sotto, purtroppo solo due, le filastrocche che le accompagnavano:

I



*Din, don, dan
Sant'Antoni l'è duman
e duman l'è la sua festa
nè gh'è pan, nè gh'è minestra;
nè gh'è oli, nè gh'è saa,
nè gh'è vin in dal bucaa.*

II



III

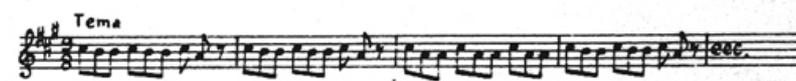


*Togn, Togn, Togn,
ta ma n'hee fai vüna
Togn, Togn, Togn,
ta ma n'hee fai dò.
Te incuntraa la mia murusa
ta l'èt faia burlaa giò».*

IV



V



L'attenzione e l'interesse per le campane non si esauriscono però in questi pochi esempi documentati. Esiste, infatti, una letteratura nazionale consistente su questo argomento, ma i contributi sono qualitativamente molto diversi: per il taglio utilizzato, per le tematiche affrontate, per l'accentuazione di alcuni particolari aspetti a scapito di altri, ecc. (15).

Nel corso della nostra ricerca, tutti i materiali documentari reperiti - sonori, archivistici e a stampa - sono stati utilizzati nella realizzazione del presente lavoro.

A un capitolo che mette in luce il ruolo del campanaro, così come si è venuto storicamente configurando in ambito locale, seguono la descrizione e l'analisi di una scelta di musiche del repertorio tradizionale per campane a festa, ordinata secondo il numero di campane impiegate.

Ci è parso utile, poi, considerare le "campanine", una sorta di xilofono "povero" costruito dagli stessi campanari, che, pur presentandosi come strumento espressivamente autonomo, ha importanti rapporti con il mondo della campane a festa.

In appendice è presentato un manoscritto inedito di musiche per campane, incentrato sulla tradizione gandinese degli anni Cinquanta. Si tratta di un documento prezioso e significativo, redatto da un musicista locale ora scomparso, che rimanda a un periodo in cui la tradizione era nel pieno delle proprie potenzialità espressive.

Il volume si chiude con un contributo di Julijan Strajnar, etnomusicologo sloveno, internazionalmente noto per i suoi studi sulle campane e per i fondamentali contributi alla conoscenza della musica popolare slovena (16). Il suo studio fornisce un breve cenno storico su nascita e sviluppo della campana e del "suonare le campane"; informa circa i campanari sloveni e il loro particolare stile esecutivo - forse «uno dei modi più antichi in Europa di produrre melodie con campane» -; infine, propone una analisi comparata fra una musica della tradizione slovena e una della tradizione bergamasca.

Miniatura nella Bibbia,
1109. Bibliothèque
publique, Dijon (MS 14,
Tome III, fol. 13 v)

Miniatura della lettera
iniziale B, prima metà
13 sec. (Francia).
Koninklijke
Bibliotheek's,
Gravenhage (MS 76,
E 11 - olim Y 421 -,
fol. 2 r)



- a) Miniatura ex Albanico psalterio, inizio 12 sec. Bibliothek St. Godehard, Hildesheim (fol. 447 r)
- b) Miniatura nella Bibbia, 13 sec. New College Library, Cambridge (MS 1, fol. 190)
- c) Cosidetto libro di preghiere di S. Elisabetta, 13 sec. Österreichische Nationalbibliothek, Wien

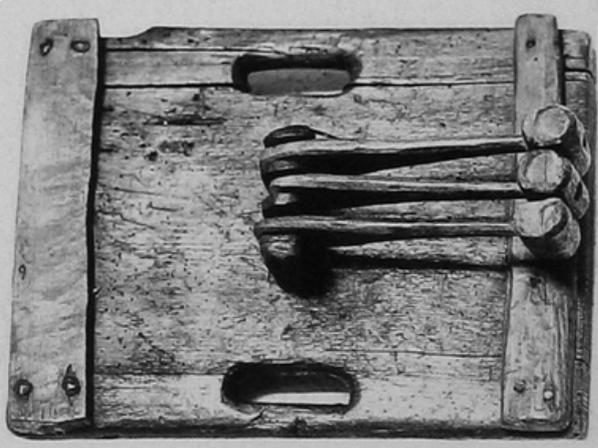




a

a) Zogno - Museo di Zogno
Raganella di grandi dimensioni per la Settimana Santa (foto E. Imberti)

b) "Tóola" o "bàtola" con martelletti in legno (foto E. Imberti)



b

c) Chiesa parrocchiale Gandino "Tóla" o "bàtola" con martelletti in ferro (foto V. Biella)

d) Gandino. Basilica Battista Torri, sacrestano, con la "batola" sulla terrazza del campanile (foto autoscatto di B. Torri)



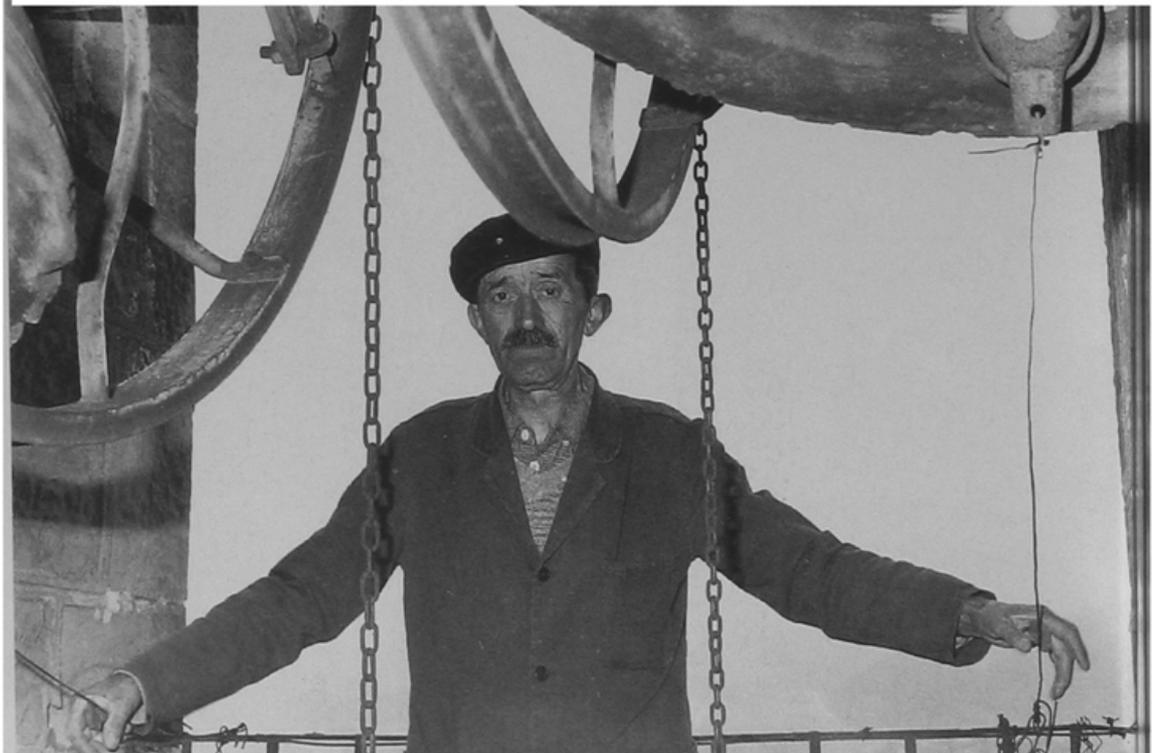
c



d

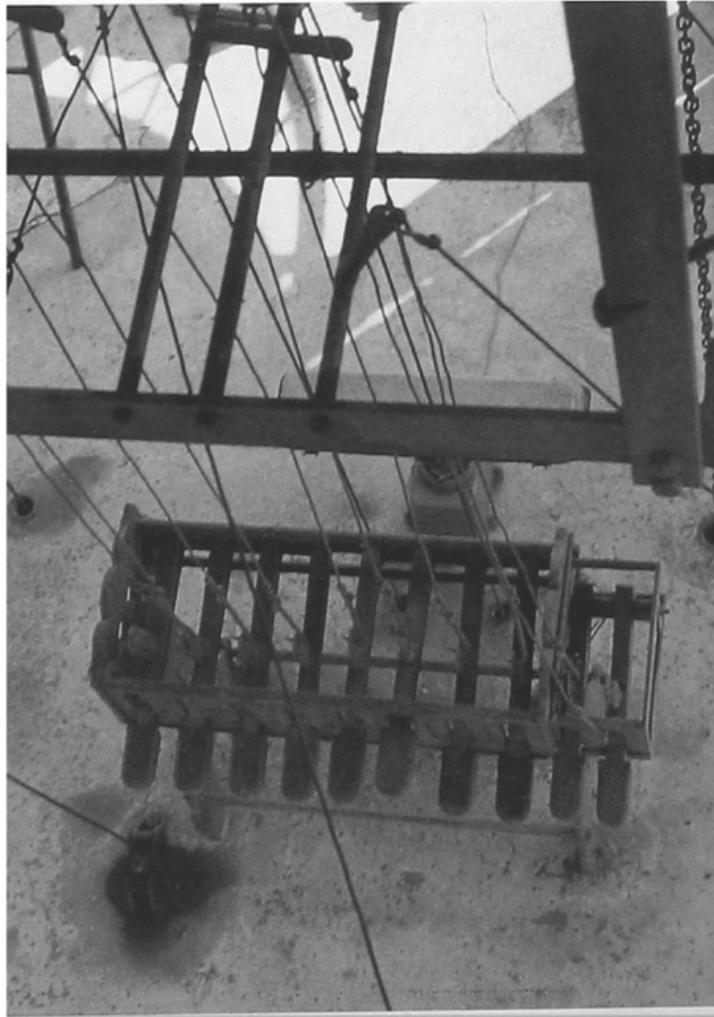
Barzizza, Chiesa di S. Lorenzo
L'allegrezza a due campane con baticchi tenuti direttamente in mano
(foto V. Biella)

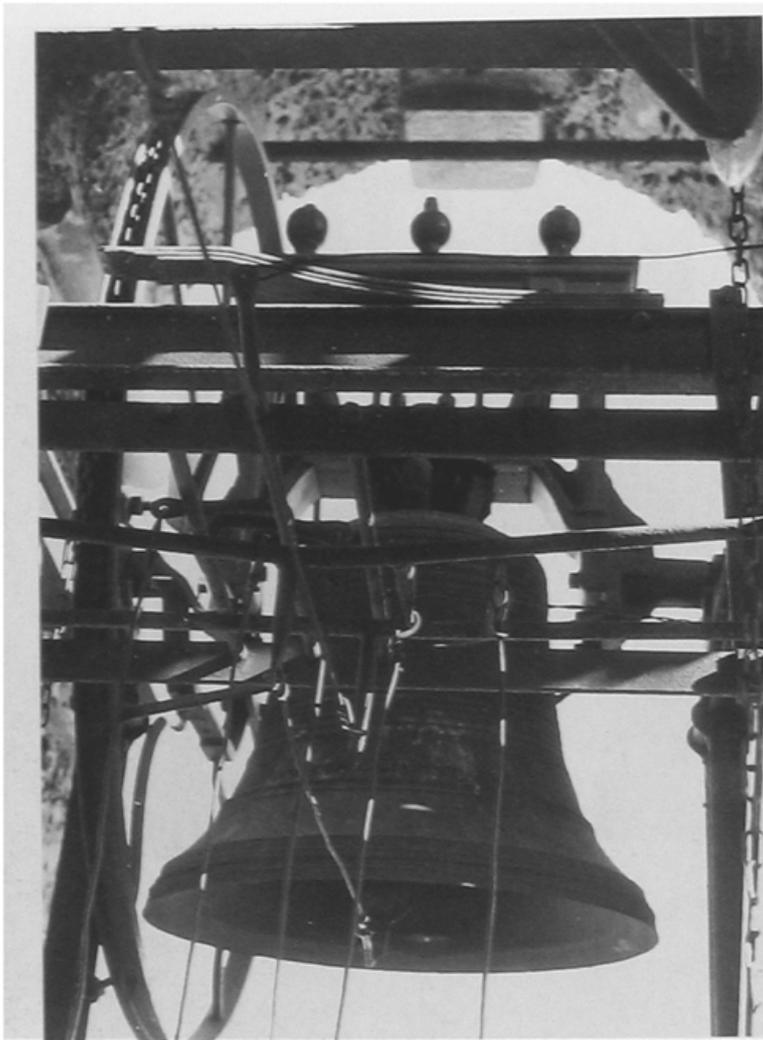
Sombreno, santuario
Mario Bonalumi suona d'allegrezza con due campane
(foto V. Biella)



Zogno, Chiesa di S. Lorenzo
Tastiera e tiranti
(foto V. Biella)

Campanaro alla tastiera
(foto V. Biella)





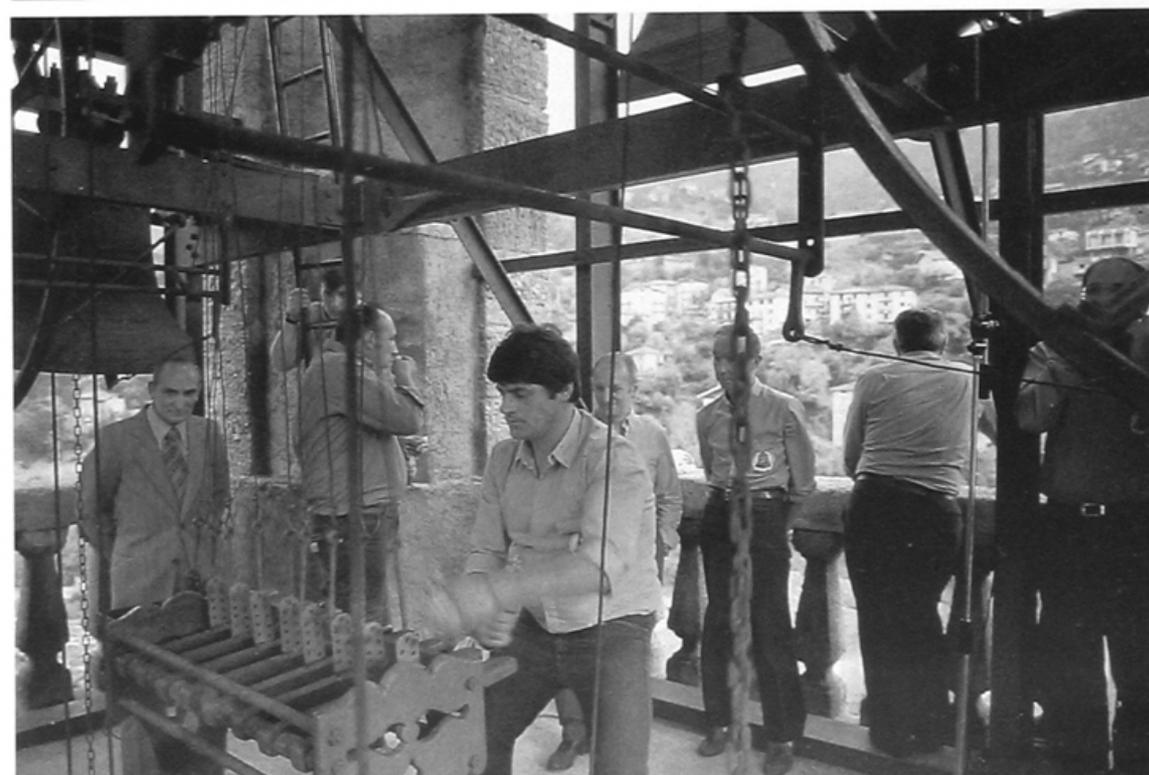
Leffe, Chiesa di S. Martino
Tiranti e collegamenti alla
campana

Tastiera, ganci e tiranti
(foto V. Biella)



Zogno, Chiesa di S. Lorenzo
Tarcisio Beltrami di Leffe

Aldo Zanetti di Bergamo
(foto E. Imberti)





Desenzano al Serio, Santuario
Madonna della Gamba
Luigi Pegurri di Desenzano al
Serio

Mario Pegurri di Desenzano al
Serio
(foto E. Imberti)



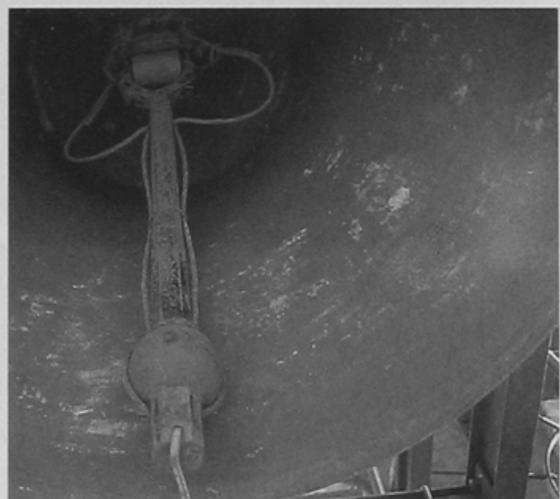
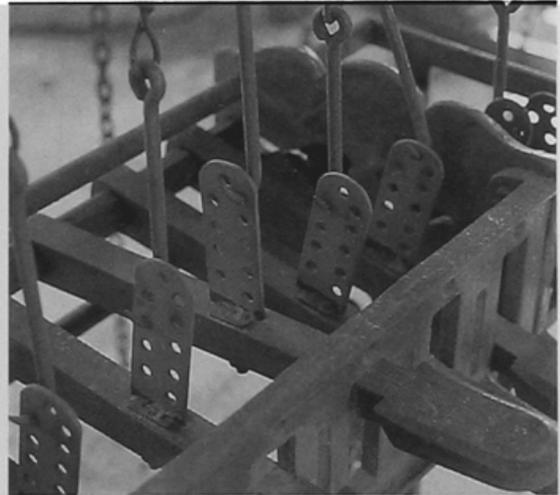
Zogno, Chiesa di S. Lorenzo
Lorenzo Anesa di Gandino con Giuseppe Signori di Albino
(foto E. Imberti)

Leffe, Chiesa di S. Martino
Squadra di campanari che suona "a distesa" dalla cima del campanile
(foto V. Biella)

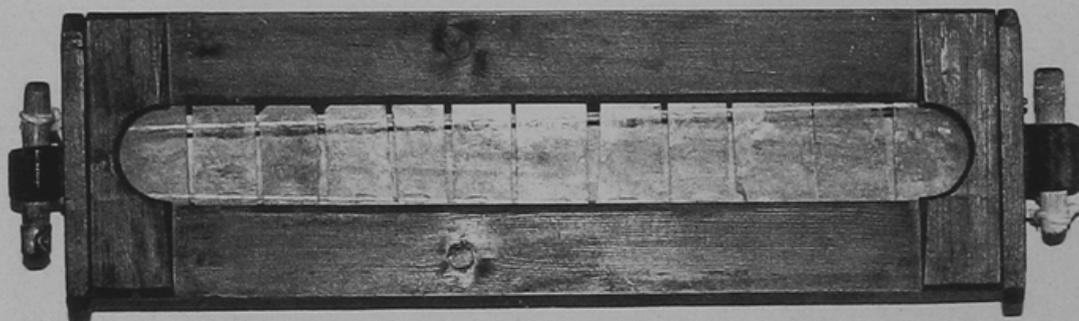
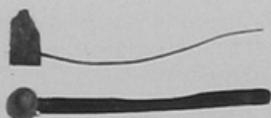


La preparazione dell'allegrezza
 a) l'arrivo alla cella campanaria
 b) la tastiera scollegata
 c) l'aggancio alla tastiera
 d) l'aggancio al battacchio
 e) il tirante al battacchio
 f) il battere sulla tastiera
 (foto E. Imberti)

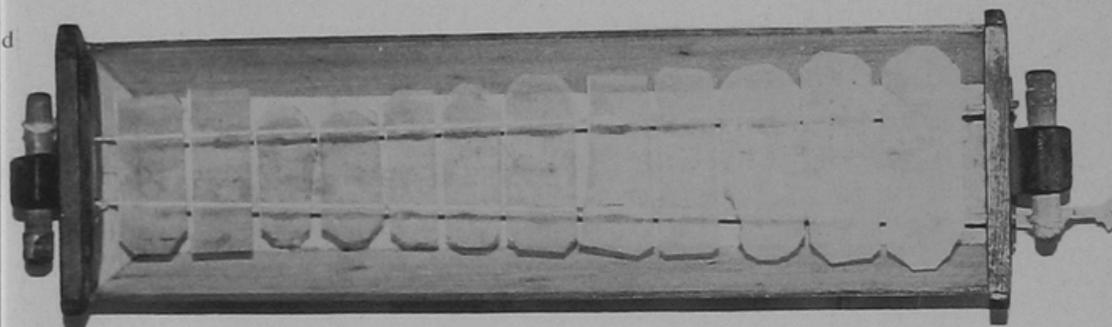
Nella pagina seguente
 Campanine con risuonatori di vetro, costruttore Giuseppe Loverini di
 Cirano
 a) martelletti - b) fianco - c) vista superiore a strumento chiuso - d) vista
 superiore a strumento aperto
 e) il coperchio
 (foto V. Biella)



a



d



c



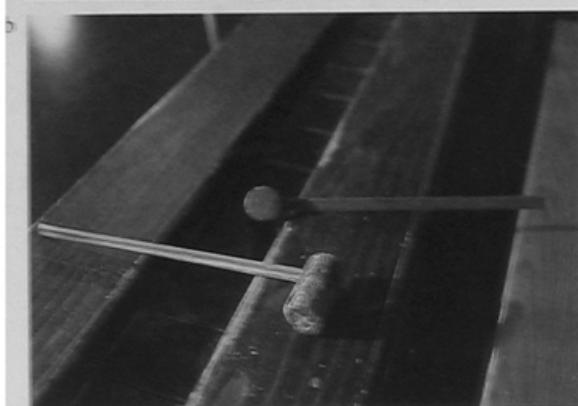
Campanine con risuonatori di vetro proprietà f.lli Pegurri, Desenzano al Serio

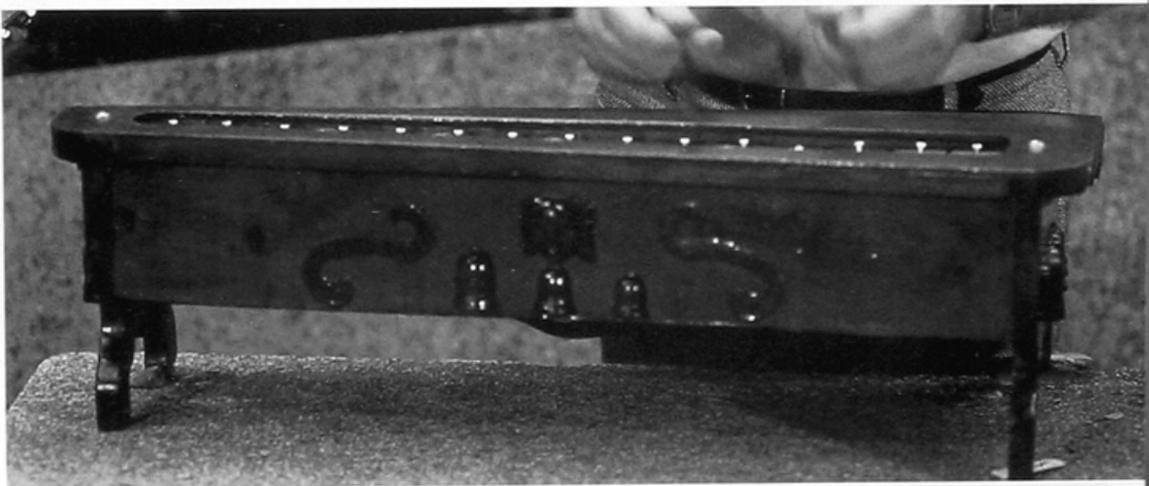
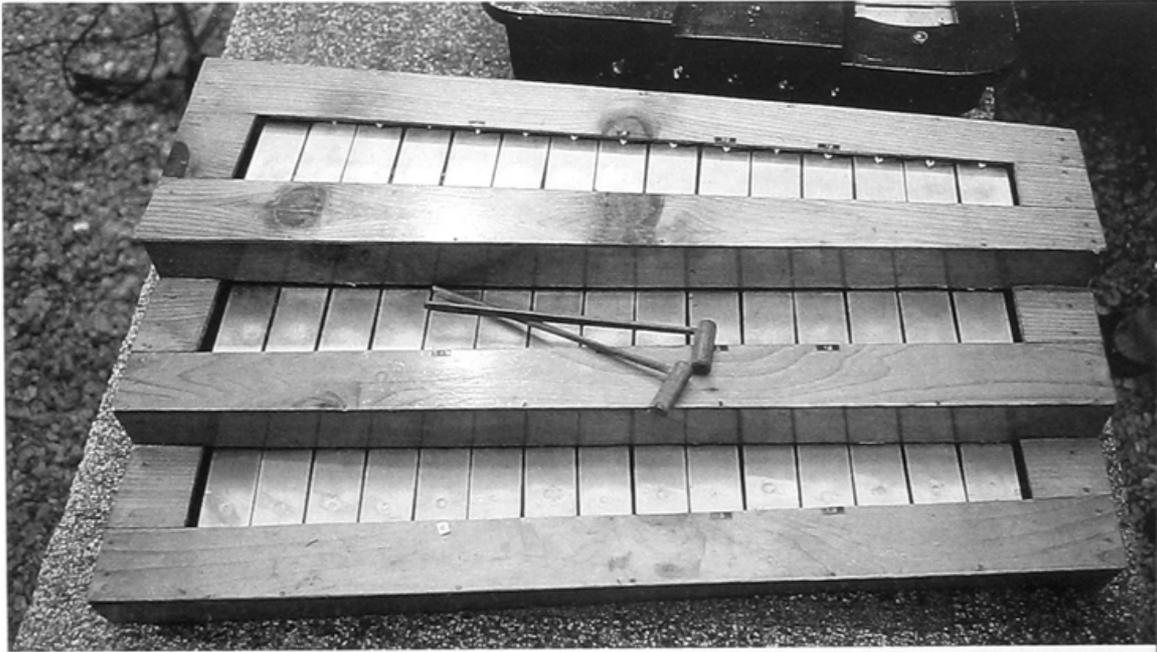
a) lo strumento aperto - b) martelletti - c) martinetto tendi corde - d) risuonatori sulle due corde
e) particolare del fissaggio dei vetri
(foto E. Imberti)

Nella pagina seguente

Campanine con risuonatori di metallo

a) strumento a tre tastiere, proprietà Lorenzo Anesa di Gandino
b) strumento a tre tastiere, proprietà Tarcisio Beltrami di Leffe
c) particolare dello strumento b
(foto E. Imberti)





Campanina con i risonatori ricavati da scatolette, proprietario e costruttore Giulio Donadoni di Grumello de' Zanchi
(foto E. Imberti)



Complesso di campane e chitarra

Gustavo Bidasio di Gazzaniga, chitarra dobro; Tarcisio Beltrami e Lorenzo Anesa, campane
(foto E. Imberti)

Bernardo Pezzoli di Leffe

(foto V. Biella)



Complesso di campane, "Squadra campanari di Bergamo": Aldo Zanetti, Angelo Bortolotti e Pietro Migliorini.

Lino Donadoni di Poscante e Michele Nicoli di Leffe
(foto V. Biella)



CAMPANE E CAMPANARI NEL BERGAMASCO UN PROFILO STORICO

Se le campane in quanto strumento musicale vantano una letteratura di un certo spessore, notizie concernenti i suonatori, invece, sono piuttosto esigue e disperse in numerosi lavori. Non esistono né studi organici che ricostruiscono le vicende e la storia del campanaro, né brevi saggi che abbozzano l'importanza e la funzione di questa figura nel contesto sociale quotidiano e festivo.

Le pagine che seguono - divise in due paragrafi: Fonti manoscritte e a stampa, Fonti orali -, lungi dal considerarsi un lavoro esaustivo sull'argomento, vogliono solo fornire i primi lineamenti per una storia ancora tutta da scrivere.

Fonti manoscritte
e a stampa

Negli antichi statuti comunali delle valli bergamasche si fa spesso riferimento all'uso della campana, suonata per riunire l'assemblea comunale.

Così era per Gandino, dove un portico della chiesa antica serviva per le riunioni, convocate «ad tolam battutam et ad campanas sonatas», come risulta dal documento di emancipazione del 6 luglio 1233 (1).

Lo stesso si può dire per l'antico Comune di Leffe. Dai documenti dell'Archivio comunale risulta che il settimo giorno del mese di novembre del 1278 il Consiglio fu convocato in piazza, davanti alla chiesa di S. Michele, «ad sonum campana et ad tollam battutam» (2).

Anche a Vertova il consiglio era convocato per «tolam polsatam» come rileva Gabriele Rosa: «[...] Vertova nel 1235 aveva già campane quantunque villa, ma non le usava ancora a convocare i consigli che venivano chiamati per *tolam*-tavola *polsatam*-battuta, che si usa ancora il Venerdì Santo». Ancora nel 1301 l'arengo era convocato «per vocem campariorum et tolam polsatam» (3).

Le campane, svolgevano, quindi, una duplice funzione: erano suonate sia nei riti religiosi sia in particolari momenti della vita civile. In questo erano coadiuvate dalla «tòla» (4), uno strumento ancora oggi utilizzato per i riti della Settimana Santa, che, tenuto in mano verticalmente e agitato, produce un «suono» determinato dall'urto dei martelli in legno, o maniglie in metallo, sulle facce dell'asse.

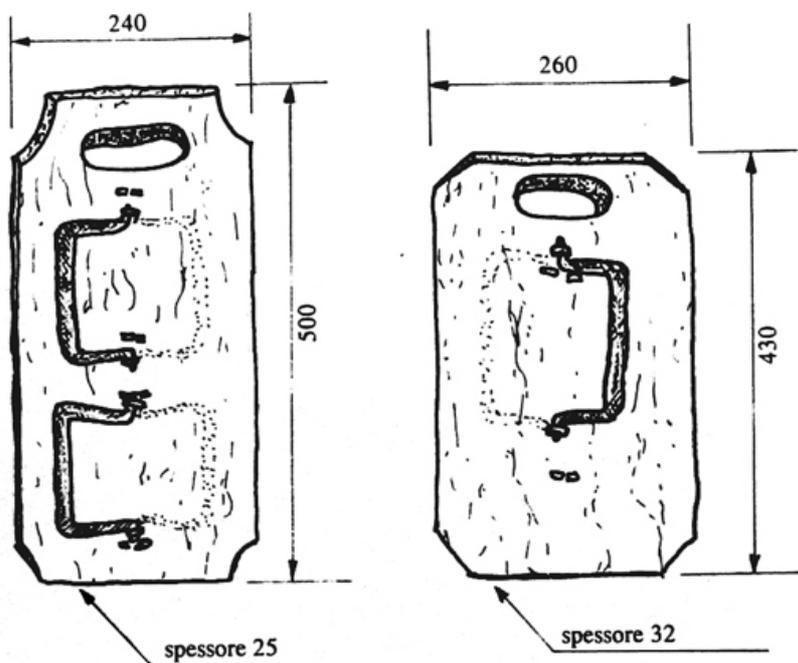
Per esempio, è suonato a Gandino dalla terrazza del campanile, così pure nella vicina frazione di Cirano; a Leffe, invece, è accompagnato dalle raganelle (i «grì») lungo le strade del paese (5).

Probabilmente la necessità di far giungere i suoni più lontano e, contemporaneamente, con segnali meglio articolati, ha determinato l'abbandono della «tòla» a favore delle campane.

Secondo lo statuto di Averara del 1313, era fatto obbligo a ciascun abitante delle contrade vicine di accorrere, ogni volta che il Vicario lo ritenesse opportuno, al suono delle campane «zové a martello» (6).

Lo statuto di Casnigo del XV secolo assegnava alle campane il compito di convocare l'arengo, il consiglio di credenza, la riscossione delle talie (al suono della «campana dela talia») e per bandire gli incanti (7).

Modelli di
"tòla"



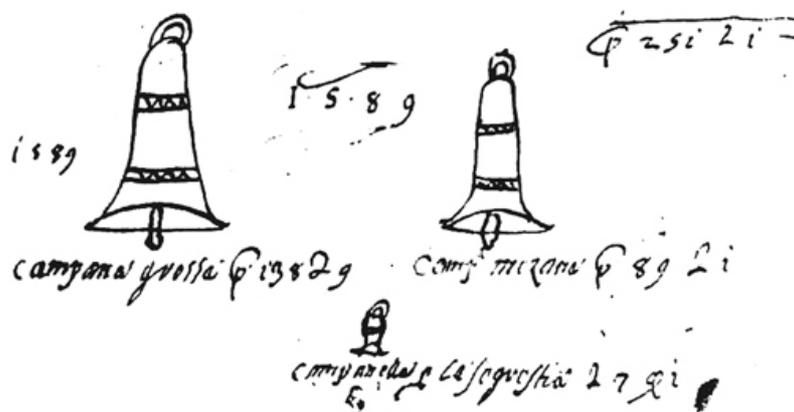
A Bergamo, nel 1402, fu collocato nella chiesa di S. Maria Maggiore un organo; l'onore di suonarlo toccò a frate Odorico da Piacenza e fu accompagnato «con ogni fastosa solennità di trombe e suoni di campane» (8).

Quando Martinengo fu assegnata a Bartolomeo Colleoni, nel 1454 a seguito della pace fra Venezia, Firenze e lo Sforza, la cittadina manifestò la propria allegria «et in signum gaudii et leticie fecerunt falodia refulgentibus in excelsis cum *ameno sonitu campanarum*» (9).

Ancora a Bergamo, nel 1490, veniva montata sulla torre civica la campana maggiore, fusa in S. Agostino dal maestro Bicchierino; nel 1499 furono poste altre due campane di Marino Fanzago di Clusone. Una di queste si ruppe nel 1506 e l'altra nel 1810 per l'impeto con cui fu suonata in occasione della nascita del re di Roma (10).

A Gandino si parla di una "campana comunale" fusa e collocata in data 11 giugno 1524 da Giovan Battista de Brochiis di Como, «habitor et campanaro in Bressa». Il consiglio comunale, poi, affida il 10

Progetto del 1589
per tre campane
da installare
in Gandino.



novembre 1591 al veneziano Francesco Lagostino la fusione della campana cosiddetta del "richiamo", per rifare quella fusa da Giovan Battista Tosi, che non aveva soddisfatto per qualità né per quantità di metallo (11).

È su questi concerti di poche campane che buona parte del lavoro del campanaro era volto a regolare e scandire le dinamiche sociali e politiche comunali. Nella stesura degli ordini che regolano il suono delle campane, una parte preponderante riguardava l'uso civico delle stesse.

Nel comune di Bergamo il compito di suonare le campane era affidato ai *ballottini*, i quali, secondo il capitolato approvato il 21 dicembre 1571, oltre a custodire la torre civica, dovevano dare «i tocchi per la *bina* o sia per il piccolo Consiglio, e per il Consiglio maggiore, e questi per mezz'ora.

«Dovranno inoltre dare i segni dell'*Ave Maria*, del mezzogiorno, della sera e della chiusura delle porte cittadine all'ora opportuna; poi tre segni dopo l'ora di notte secondo la consuetudine; poi nei giorni di festa di precetto, nelle vigilie, nelle processioni ed in altre occasioni di pubblica allegrezza o di avvenimenti straordinari, o di temporali imminenti» (12). I rintocchi che ancora oggi si ascoltano alle dieci di sera testimoniano questa antica costumanza. Nel testo compare, inoltre, un termine, "allegrezza", oggi adoperato per indicare quel particolare modo di suonare le campane con la tastiera.

Il compito di campanaro era affidato a persone assunte dopo regolare concorso; il partecipante doveva presentare sia le referenze sia il nome di una persona che garantisse per la sua condotta. Il rapporto di lavoro del neo-assunto era regolato da un contratto che stabiliva gli obblighi e le mansioni precise, analiticamente descritte.

Nell'Archivio comunale di Gandino si parla di campanari operanti nel 1600: in una lettera inviata dal prevosto Gio. Battista Ricci ai deputati del comune, in data 3 febbraio 1628, si raccomandano tre persone - Pietro, Giovan Maria e Andrea - per l'assunzione quali campanari (13).

Tra i manoscritti di Antonio Tiraboschi, si trova una nota tratta dal «Libro de' Consigli, conservato nell'Arch. com. le di Gandino», da cui risulta che nel consiglio tenuto il 5 gennaio 1648, furono deliberati i seguenti *Capitoli del Campanaro*. Tra essi segnaliamo:

- «1°. Che siano obbligati sonare ogni volta li sarà comandato dalli Sig.ri Prevosto et Curato, et in quel modo che a Loro Sig.ri parerà.
- «2°. Che sieno obligati sonare tutte le messe cantate nelli giorni festivi li di precetto come di voto o vero di devotione del popolo così il santus così tutti li vespri de detti giorni anco le vigilie et se se dirà la compietta verso sera in detti giorni siano obligati sonarla all'hora che sarà terminata dalli soprad. ti Sig.ri Prevosto et Curato.
- «3°. Che siano obligati sonare tutte le prediche con il campanone così la dottrina cristiana et l'Ave Maria mattina, mezodì et la sera.
- «4°. Che siano obligati sonare la prima et l'ultima messa in tutto l'anno all'hora solita et conforme si sona.
- «5°. Che siano obligati sonare tutte le processioni che si cominziano in S. Maria, e quelle si fanno in detta chiesa tutto l'anno.
- «6°. Che siano obligati sonare in ogni occasione di foco, che Dio ne guardi, essendo avisati.

[...].

«9°. Che siano obligati sonare, e con gran diligenza e prestezza ogni volta vedino il mal tempo sì di giorno come di notte.

«10°. Che non possino introdur sopra il tutto femine nel campanile sotto qual si voglia pretesto» (14).

I Capitoli citati sono un indizio significativo del mutamento del ruolo del campanaro: l'uso civico della campana passa in secondo piano rispetto alle esigenze religiose. L'autorità a cui dovrà rispondere sarà d'ora in poi individuata nella gerarchia ecclesiastica.

In data 25 luglio 1654 vengono consegnati a Natale Sassi i *Capitoli e le obbligazioni come sacrista e campanaro di S. Maria e di S. Giuseppe*, con i compiti di: «Suonare le campane ogni volta che farà bisogno. Servire in chiesa di S. Maria e S. Giuseppe [...], tenere bene netta la chiesa e quella di aprire e servire alle debite ore. Far nettare due volte all'anno tutte le lampade e candelieri di ottone. Non lasciare andare donne in sacristia ne meno nel campanile [...] l'annuo stipendio sarà L. 100» (15).

Questi, invece, gli ordini cui doveva sottostare il sagrestano di Gorno, al quale era affidato pure il compito di suonare le campane, come da capitolato del 6 gennaio 1757:

«Prima sonar le campane li giorni festivi al mezzodì e nelle solennità sonar di alegrezza per giorni otto anticipato.

«A netar la chiesa cioè spazzarla una volta al mese anche soto le banche e casse e portando il S.mo a qualcheduno sia obligato a sonar, come anche per le processioni giusto il solito e sonar il maltempo anche se non tuonasse ma se vederà che si faccia cativo tempo, il tutto anche a capitoli sin ora praticati e far andare le ore in bona forma.

«Sonar l'Ave Maria matina e mezzo giorno e sera. [...]

«E le feste mobili il Sagrestano vada a sonar in cima al Campanile [...]» (16).

È qui esplicito il riferimento al «sonar di alegrezza» nelle feste solenni dell'anno liturgico; è, inoltre, messa in evidenza una delle caratteristiche peculiari di questa funzione: essere suono che prepara, anticipa e poi accompagna la festa, il momento di incontro della comunità.

Anche nell'Archivio comunale di Leffe è conservato il Capitolato del 19 marzo 1768, concernente i compiti del campanaro, che recita:

«Cap. 1°. I campanari saranno obligati a suonare a festa tutte le vigilie e feste solenni col segno della predica, se ci sarà, anche se si predicherà in S. Martino; e così anche per la festa di San Rocco e di S. Elisabetta. Suoneranno pure a festa la sera prima delle feste della Beata Vergine e di S. Giuseppe, e così all'Ave Maria e al mezzo giorno della festa. In tutte le altre feste dell'anno l'Ave Maria della sera, della mattina e di mezzo giorno si suonerà con due campane, quelle grosse, e nelle feste ordinarie, cioè quando non si canta Messa, si suonerà con le altre due piccole.

«Cap. 2°. I campanari suoneranno da festa per il giorno di San Michele nove giorni avanti e per la festa di S. Agnese, e per la festa dell'Apparizione di S. Michele. In S. Martino, per queste feste, si suonerà solo alla vigilia. Suoneranno a festa tre giorni avanti la festa del Corpus Domini, la festa del Rosario, della Addolorata, delle 40 Ore, della festa della Dottrina Cristiana, della SS. Trinità, di Pasqua, Pentecoste e Natale. Così suonerà a festa un giorno prima di qualsiasi festa straordinaria che verrà istituita dal Reverendo Prevosto. [...]

«Cap. 5°. Il campanaro dovrà ancora suonare la campana grossa all'avvicinarsi del tempo cattivo, e subito dopo dovrà accendere un cero davanti all'altare del SS. Crocefisso, sia di giorno che di notte. Il

cero sarà "smorzato" appena passato il tempo cattivo. Perciò il campanaro dovrà prestare tutta l'attenzione, la diligenza e la prontezza».

In altro documento, successivo di qualche giorno, il 23 marzo, vengono precisati gli importi dei salari dei campanari:

«Il Console Lucchini, con 13 Sindaci presenti, e presente pure il Rev. Prevosto, dopo aver "balottato" i nomi dei concorrenti, ha reso noto alla Comunità i nomi dei concorrenti vincitori del concorso al posto di campanari dei Campanili di S. Michele e di S. Martino, i quali sono i signori:

«Per il campanile di S. Michele, i signori Paolo e Giovan Batta Pezzoli, con il salario di franchi 60, che saranno pagati in quattro rate, e cioè franchi 15 ogni tre mesi.

«Restano concordati ai campanari eletti gli "incerti" delli "battezzati" quando saranno comandati, ma suoneranno solo con il permesso del Rev. Prevosto. Così per tutte le ufficiature, compresi i "mortory", i sponsali ed i "mortini delli figlioli".

«Per il campanile di S. Martino i signori Pietro e Bortolo Capponi, con il salario di franchi 40.

«Detti signori, dopo aver giurato di osservare i capitoli e gli obblighi inerenti alla loro carica, hanno preso possesso delle chiavi dei campanili.

«Questa carica avrà la durata di un anno, dopo il quale spetterà alla Comunità riconfermare o meno la nomina, secondo la loro condotta e la loro completa osservanza dei capitoli del regolamento [...]» (17).

Figura e ruolo del campanaro assumono un disegno maggiormente definito e distinto dai compiti del sagrestano. Al primo è demandato l'esclusiva funzione di suonare le campane: evidentemente, per espletare l'aumentata mole di lavoro, soprattutto nei paesi maggiori, erano necessarie più persone in ruoli precisi e separati.

Ancora Antonio Tiraboschi cita tra le sue note il *Nuovo Regolamento dei Campanari*, emanato a Gandino nel 1788 mentre viene montato, nella cella campanaria della Basilica, il nuovo concerto di campane ancora oggi funzionante (18); nel 1791, il Consiglio approvò alcune interessantissime modifiche ai capitoli, tra cui:

«Al p.mo. Che non debbano mai far andare in piedi le campane se non nelle maggiori solennità del S.mo Natale, Epifania, Pasqua di Risurrezione, di Pentecoste, del Corpus Domini, della traslazione di nostre S.S. Reliquie e dell'Azzunta; e in queste occasioni se gli rinnova l'azzoluto divieto di far ribattere li battenti sotto pena di L. ... da esser loro trattenute dal loro salario per ogni trasgressione.

«Al 2do. Che non debbano suonare d'allegrezza in verun altro modo, se non colla tastadura, collocando le campane a traverso dimodo che i battenti non sieno lontani dalla rispettiva circonferenza più di tre dita, proibito assolutamente il suono con corde a mano aggroppate ai battenti, e qualunque altro mezzo sotto pena come sopra p. ogni trasgressione [...].

«Al 7°. Che resti in mano di alcuno de S.ri Deputati la chiave del lucchetto dell'uschiolo della cupola da potersi usare da soli Campanari e non da altri in occasione del suono della Tola nelle funzioni delle tenebre [...].

«Al X°. Che fuori della notte del S.mo Natale, del Corpus Domini, e fuori dei mali tempi non debbano mai suonare ne alla distesa, ne di allegrezza avanti il suono della prima messa, e riguardo ai mali tempi non siano suonate le due campane più grosse, se non con dare delle Ave Maria; e suonando le altre campane alla distesa non sieno tenute

in piedi, ma si suonino a mezzo corpo; quanto poi ai funerali sia permesso di tenerle in piedi p. quelli che lo desiderano [...]» (19).

Da notare, al secondo paragrafo di queste modifiche, l'accento posto sull'esatta maniera di collegare i meccanismi dell'"allegrezza", così come ancora oggi avviene.

Ancora a Gandino è rinvenibile un altro Capitolato, datato 16 maggio 1853, in cui vengono enumerati i compiti del campanaro in occasione dell'assunzione di Francesco Bertocchi a quest'attività. Tra gli articoli si scrive:

«2°. Il campanaro suona d'allegrezza colle campane foggiate a tastatura, per cui è lui proibito sonare in qualunque siasi altro modo. Circa poi al numero delle campane, ed al metodo del suonare deve intieramente riportarsi al prescritto della Tabella della Parrocchiale [...].

«7°. Si ritiene il suono d'allegrezza nel modo sopra indicato nei seguenti casi, cioè - nelle feste di prima classe - della B.V. del Carmine - dei Santi Protettori, egualmente in qualunque altra festa che si solennizza cominciando secondo l'uso nei giorni precedenti, come pure in occasione dei Battesimi [...].

«12°. Il salario consiste in annue austriache lire cento, diconsi cento, oltre gli incerti come alla relativa scrittura. Si presta gratis per quelle funzioni che si eseguono per ordine Governativo, dell'Autorità Provinciale, della Fabbriceria, del Clero, del Parroco [...]» (20).

Ancora una volta si fa esplicito riferimento al suono d'"allegrezza" da ottenersi «colle campane foggiate a tastatura».

In tutti i regolamenti finora esaminati l'elevato numero delle feste in cui si fa uso del suono dell'"allegrezza" risulta evidente. Al contrario della città dove il *Regolamento per il suono delle campane della Veneranda Chiesa Parrocchiale di S. Alessandro della Croce in Bergamo*, datato 26 settembre 1877, permette il «suono da festa, unicamente durante la processione dell'ottava del Corpus Domini» (21).

L'abilità dei suonatori locali era nota anche fuori della provincia. Antonio Caucino, infatti, così scriveva: «Il paese d'Italia in cui si abbiano i migliori campanari è il Bergamasco, dove si gode di un incantevole diletto nel sentire le sinfonie e le melodie che questo popolo alpigiano e industrie innalza nei dì di festa» (22).

Se nel passato le campane suonavano per usi civili e religiosi, oggi la prima funzione è pressoché abbandonata. Vale la pena ricordare, però, che esse venivano utilizzate in diversi casi: per incendio, calamità e temporali; in occasione dell'inizio della scuola; per l'arrivo del veterinario e per avvisare dell'eventuale pericolo di scorribande di briganti (23).

Un esempio è questo avviso della Imperiale Regia Direzione Generale della Polizia, dato in Milano il 21 febbraio 1818: «Si deduce a pubblica cognizione che d'ora innanzi sarà annunciata l'esistenza di un incendio col suono della Campana, come già si praticava per l'addietro. Potrà ricorrersi nei Comuni aperti a tale espediente, atto a chiamare il concorso del popolo, anche in causa d'inondazioni o di aggressioni alle Case, quando dall'Autorità locale esercitante la Polizia ne sia riconosciuto il bisogno, e dalla medesima ne sia dato l'ordine espresso [...]» (24).

La manutenzione della, o, delle campane adoperate per il servizio civico era a carico dei comuni.

La gestione dell'uso e manutenzione delle campane non è comunque del tutto così semplice, dal momento che su di uno stesso campa-

nile hanno responsabilità e diritti d'uso, seppur in differenti maniere, sia l'autorità religiosa sia quella civile.

Ampia è la letteratura al riguardo. Basterà citare quanto riporta a questo proposito Pietro Rivarolo: «È massima incontestabile che le campane dopoché hanno ricevuto la benedizione Episcopale o Sacerdotale divengono cose sacre e servono al culto e che perciò quand'anche siano state acquistate col danaro del comune, o di qualche società particolare, l'uso di esse rimane appresso l'Autorità Ecclesiastica...».

E anche: «Le campane delle chiese sebbene siano affette alle cerimonie della Religione Cattolica, e facciano parte del servizio liturgico, tuttavia per un'antichissima consuetudine basata sul sistema delle reciproche concessioni scambiate per l'addietro tra l'Autorità ecclesiastica, e civile, e pel tacito consenso delle Amministrazioni parrocchiali, possono eziando adoperarsi per usi civili, nei quali casi il suono deve essere regolato dall'Autorità governativa, o municipale. Possono quindi i comuni disporre delle campane della parrocchia per quelli usi estranei al culto, che siano stabiliti da legittima consuetudine, quali sono dare segni per le riunioni del Consiglio municipale, per chiamare alla scuola i ragazzi delle diverse località, per dare alla sera l'avviso della ritirata etc».

Riguardo alle spese di acquisto e manutenzione: «Le spese per l'acquisto e la rifondita delle campane della chiesa parrocchiale, le spese per la costruzione e per le riparazioni dei campanili debbono essere sopportate da coloro stessi, a cui incombe l'obbligo di provvedere alla conservazione ed alle riparazioni della chiesa parrocchiale, giusta le norme tracciate dal Concilio di Trento al Cap. VII, de Ref. Sess. XXI, ed osservate le regole speciali vigenti nelle diverse Provincie dello Stato. Qualora non vi siano però altri chiamati dalla legge a sopportarne la spesa, e questa debba cadere a carico dei parrocchiani rappresentati dal comune, non è obbligatoria pel comune stesso che la spesa dell'unica campana maggiore, cioè dell'acquisto, del collocamento, della rifondita, dell'armatura di essa, non che delle corde, che servono a metterla in movimento. Ogni spesa maggiore sia per accrescere il numero, sia per perfezionare il concerto delle campane, è al comune puramente facoltativa. Devesi inoltre ritenere, che siccome nei comuni inferiori, le campane che servono al culto religioso, sogliono anche adoperarsi per quegli oggetti, che interessano la pubblica amministrazione, così anche allorquando altri contribuenti sono chiamati dalla legge a far fronte alle spese delle campane, quali sono la fabbriceria, il Parroco, i Patroni, i decimati, questa non deve cadere a total loro carico, ma deve concorrere anche il comune almeno per quella destinata pel servizio dell'amministrazione».

Su chi poi cada la responsabilità del suono delle campane, Rivarolo distingue: «Il Parroco, o Capo Ecclesiastico della Chiesa ha il diritto di far suonare le campane per tutto ciò, che concerne il servizio divino, non che per ogni altra cerimonia del culto che interessi i fedeli, e per la quale eglino possono essere chiamati alla chiesa, e della quale debbano essere avvertiti [...]. I sindaci, come quelli che a termini delle vigenti leggi esercitano la polizia locale, possono richiedere il suono delle campane nei casi di pericolo comune, come d'incendio, d'inondazione, di sommossa, di rapine, d'invasione di armati, o di qualche altra circostanza straordinaria che richieda il concorso degli abitanti.

«Il Parroco però o chi è incaricato della polizia del campanile non può aderire a dar alcun segno per oggetti estranei al culto religioso, e specialmente quando trattasi di cose che hanno tratto col pubblico ordine, senza la richiesta od il permesso per iscritto del sindaco del

comune, il quale sarà responsabile sull'oggetto per cui avrà permesso l'uso delle campane, trattandosi di suono estraneo al culto» (25).

Diatrube nascevano comunque. Un esempio è quanto avvenne nel 1859 tra il Comune di Casnigo e la Fabbriceria Arcipretale. La Delegazione Provinciale, in base al Decreto Italico del 1808, non volle autorizzare il Comune a erogare L. 300 quale contributo al restauro del castello delle campane per l'uso frequente che esso stesso faceva in diverse occasioni: per il suono quotidiano della scuola, per il segno delle adunanze comunali, per l'epidemia di vaiolo e simili. La Fabbriceria Arcipretale ne impedì l'utilizzo per intenti civili finché non si fosse corriposto un canone annuo per le spese di manutenzione, in quanto le campane erano di puro diritto ecclesiastico e strettamente legate al culto divino (26).

A Bergamo, nella stanza presso la torre civica era appesa, all'inizio di questo secolo, una *Tabella di orario per il suono della campana comunale* con l'annotazione: «Questo orario fu consegnato al custode Gamba Giovanni dall'ingegner-capo del Municipio di Bergamo, sig. Alebardi, l'anno 1906, dopo il primo sciopero dei muratori».

Il custode doveva dare il segno della serrata, con 30 colpi del campanone, quando le porte della città, alla fine della giornata di lavoro, venivano chiuse; l'ora in cui suonare variava a seconda dei mesi. Doveva, inoltre, suonare il coprifuoco, alle dieci di sera, con 180 colpi dello stesso campanone (27).

Fino a pochi anni fa, secondo le testimonianze raccolte, alcuni campanari ricevevano un compenso dai rispettivi comuni per questo loro lavoro.

Sebbene la pratica dell'uso civico delle campane sia sempre più rara, mi è capitato di ascoltare le campane di Zogno, in Valle Brembana, suonare durante la tragica alluvione del 18 luglio 1987.

È nota l'usanza del suono delle campane contro il maltempo, ancora in vita fino a pochi anni or sono in alcuni paesi, spogliata però dei significati magici che le venivano attribuiti. Si riteneva, infatti, che le campane fossero in grado di allontanare il pericolo della tempesta, con i danni che essa portava alle condizioni economiche delle popolazioni rurali.

A Gorno, in val del Riso, il primo maggio si mettevano all'incanto le campane per il maltempo, una delle date in cui per consuetudine antica si convocava anche il Consiglio comunale. In data 1 maggio 1611: «comandato il Consiglio Comunale siccome è la consuetudine in tal giorno [...] per meter fora li campani per sonar il mal tempo e che colorii che toràno da sonar li campani per el mal tempo sia obligato a sonar de dì e de notte quando farà de bisogno e se no sonerà sia pena di L. 4 per ciascuna volta». Tra i compiti cui doveva sottostare il sagrestano, vi era quello di «sonare per il mal tempo anche se non tuonasse ma se vederà che si faccia cativo tempo», e ciò in base al Capitolato del 1757 visto in precedenza (28).

Del suono contro la tempesta parla anche il Capitolato di Leffe del 1768 relativo all'assunzione del campanaro: questi «dovrà ancora suonare la campana grossa all'avvicinarsi del cattivo tempo [...] sia di giorno che di notte» (29).

Questa usanza è presente anche nel documento del 1648 riportato nelle note tiraboschiane viste in precedenza e in alcune deliberazioni del Comune di Gandino del 1786. In queste ultime, inoltre, si parla della "cöa" (covone), la colletta di frumento che spettava al campanaro, da parte dei contadini, per il suono contro il cattivo tempo (30).

A nulla valsero le proibizioni della polizia per far cessare la pratica

del suono nelle circostanze temporalesche. Esempi sono le seguenti Circolari, la prima datata Bergamo, 15 luglio 1818:

«La R. Delegazione ha dovuto con dispiacere convincersi, che malgrado il divieto dell'I.R. Direzione Generale di Polizia diramato colla Circolare 21 Novembre 1816 N. 5781 continua tuttora in alcuni Comuni il pernicioso, ed incomodo abuso del frequente suono delle Campane in ogni occasione di temporali, né siano valse a sradicarlo nemmeno i funesti replicati sinistri che ne derivano» (31).

La seconda, datata Bergamo, 4 Agosto 1840:

«La R. Delegazione Provinciale derogando in parte colla sua circolare 15 luglio 1818 N. 4257 alla prescrizione 13 luglio 1816 N. 13918 della I.R. Direzione Generale di Polizia in Milano, autorizzava in occasione di *temporale* il semplice *toccar* delle Campane onde chiamare la popolazione alla preghiera.

«Informata però la Delegazione che in alcuni Comuni prevalse non ha guari l'abuso di *suonare* anzi che *toccar* semplicemente le Campane, dietro espressa Superiore ordinanza proibisce ora assolutamente eziandio il solo tocco delle Campane stesse in occasione di *temporale*, e richiama nel loro integro e perfetto vigore, esclusa ogni tolleranza contraria, le discipline portate dalla succitata prescrizione 13 luglio 1816» (32).

In conformità a queste ordinanze, nel Capitolato riguardante l'assunzione di Francesco Bertocchi quale campanaro a Gandino, nel 1853, questi viene sollevato dall'incarico di suonare contro il maltempo. Nonostante ciò, tale abitudine è continuata, a Gandino e in altri paesi, fino ai nostri giorni: numerose sono le testimonianze affermative rilasciate a questo proposito da diversi campanari.

Fonti orali

Il campanaro è la persona ufficialmente preposta al suono delle campane per uso sia civile che religioso; "campanaro effettivo" è colui che riesce a superare un regolare concorso e, in tal caso, la sua diviene una professione a pieno titolo, analoga a quella di sagrestano od organista.

Le testimonianze orali confermano la persistenza della figura del campanaro "professionale" in periodi relativamente lontani. Antonio Cassina, che in anni recenti ha esercitato la professione ad Alzano Lombardo, proveniente da una famiglia di campanari, ricorda una lapide funeraria di un parente morto di colera il 18 luglio 1838, che riportava come suo titolo professionale quello di campanaro (33).

I compensi per questa attività erano regolati da un contratto; il campanaro, per il suono delle campane, doveva attenersi a una tabella che stabiliva date, orari e modi di esecuzione. Al salario ordinario si aggiungevano entrate straordinarie elargite in occasione di battesimi e matrimoni a discrezione dell'offerente. Il campanaro aveva poi diritto ad un premio, quasi sempre in natura, offerto dai contadini del paese, purché questi avesse sempre a suonare contro il cattivo tempo:

- *Lei andava in giro per la "cöa"?*
- Per la cöa, sì!
- *E quanto guadagnava?*
- Cinquanta chili di frumento... per la "cöa" andavamo in giro nel mese di luglio, quando incominciavano a tirar su il frumento... Io avevo tutta la zona qui, dei contadini di Cirano... Io ero campanaro qui a Cirano.
- *E quelli di Gandino?*
- Loro avevano la loro zona.
- *Quando c'era il cattivo tempo cosa facevate?*

- Suonavamo la terza e la seconda campana [comandate con la corda]: din don, din don. E quando il tempo diventava più brutto tiravamo dentro le altre. Prima incominciavamo con due e poi tiravamo dentro le altre. Quando ero su io a suonare c'erano solo sei campane, poi ne hanno messe otto, ma devono averlo suonato poche volte con otto.
- *Toccava a lei la responsabilità di suonare?*
- Toccava solo a me, anche se era la mezzanotte, l'una e sentivo che brontolava il tempo. Saltavo fuori dal letto e partivo.
- *E se non suonava che cosa le dicevano?*
- Urca! Bisognava sentirli che brontolare che facevano! «Eh! Siete buono di cercare la "cöa", ma di suonare il tempo no!». Perché delle volte non si sentiva neanche il cattivo tempo, perché si era stufi del lavoro. Perché andavo anche a lavorare, non facevo solo il sagrestano. Certe volte si veniva a casa alla sera che se ne aveva abbastanza e se ci si addormentava non si pensava più al resto.
- *Servivano a fare che cosa quei cinquanta chili di frumento?*
- Si facevano macinare. Si faceva un po' di farina, quattro gnocchi... (34).

Il compenso che una volta si riceveva, sulla base del contratto, per quanto necessario in un'economia povera, non era certo sufficiente a mantenere una famiglia (35):

- *Ha guadagnato e guadagna ancora dei soldi a fare il campanaro?*
- Quando facevo il campanaro, proprio campanaro titolare, cioè, si prendeva qualche miseria, perché bisogna andare indietro sedici o diciassette anni quando io ho smesso. Allora i soldi erano gran pochi, valevano di più di oggi ma erano gran pochi (36).

Gli incentivi che spingevano un ragazzo a coltivare tale arte erano la passione e il prestigio. Una passione che nasceva spesso all'interno della famiglia dove già altri suonavano, oppure era la voglia di emulare gli anziani, esperti musicisti, che portava al tentativo di "rubare il mestiere":

- *Quando ha imparato a suonare [le campane]?*
- Io ho incominciato a cinque anni a imparare. Ero piccolo, perché i miei fratelli suonavano anche loro e ho cominciato ad andargli dietro. Il mio papà suonava anche lui, mio nonno anche. Allora sono venuto su a quel modo (37).

Analogamente conferma è in quest'altra testimonianza:

- *È da tanto tempo che lei suona le campane, dove le ha imparate e dove le suona adesso?*
- Io ho incominciato da bambino, avrò avuto sette o otto anni non di più. Suonavo [fino] a cinque campane, poi ho cominciato a otto, a dieci [...].
- *Ha imparato da suo padre, da qualcuno o da solo?*
- No, da solo, perché mio padre non era capace di niente di suonare... Da bambino, dalla gran passione. Sentivo gli altri più vecchi di me, ed erano campanari abbastanza in gamba, del paese e dei paesi limitrofi. Io stavo attento con l'orecchio e non mollavo una loro suonata. Qualunque suonata facevano io la ripetevo [sulle campane], e la volevo imparare anch'io ad ogni costo (38).

L'interesse per la musica delle campane e le forme di apprendimento del repertorio sono esemplificate nella testimonianza di due fratelli abitanti a Desenzano al Serio, frazione di Albino:

- *Come mai fate i campanari?*
- [Mario Pegurri] Perché in famiglia mio padre suonava e noi, vedendolo, ci ha preso la passione e abbiamo iniziato a suonare.

- [Luigi] Così, poi, ha insegnato a noi "a distesa", poi le campanine per poter suonare d'"allegressa". Lui aveva pazienza con noi, perché le persone anziane vogliono tramandare la tradizione in paese. Quando lui sarebbe morto ci sarebbe stato in paese qualcuno che avrebbe portato avanti la sua tradizione.
 - *Come faceva vostro padre a insegnarvi il motivo?*
 - [Mario] Lo faceva con le campanine: ci faceva vedere dove picchiare. Bisognava avere anche orecchio. Noi tenevamo a mente quello che ci diceva nostro padre.
 - [Luigi] Ci faceva imparare un pezzo, ce lo faceva suonare. Poi c'insegnava un altro pezzo fino ad avere imparato tutta una suonata.
 - [Mario] Abbiamo iniziato tutti e due a sei anni. Abbiamo imparato una suonata, poi le altre sono venute più facilmente. Tutto a orecchio, niente di scritto. La prima volta sul campanile sono andato a otto anni. Ci sono voluti due anni per imparare abbastanza bene una suonata. E poi, per prima cosa, non arrivavo su alla tastiera perché ero piccolo. Suonavo sulle campanine per due o tre ore al giorno, sempre quel pezzo. Dopo si imparavano degli altri pezzi, poi arrivava nostro padre che ci correggeva tutto e non ci capivamo più.
 - [Luigi] All'inizio le suonavamo a nostro modo, ma ad un certo punto non riuscivamo più ad andare avanti. Comunque col tempo abbiamo imparato a suonare come i nostri vecchi.
 - *Vostro padre non vi ha mai detto dove ha imparato le suonate?*
 - [Mario] Le ha imparate ancora dai vecchi di allora. Ha imparato a suonare da suo cognato di Desenzano (39).
- La passione è rafforzata dal prestigio personale. Ogni campanaro è musico riconosciuto dalla comunità: a lui il compito di preparare e accompagnare ogni momento aggregativo di quest'ultima.
- *Suo marito [Giuseppe] com'è che lo vedeva la gente. Era conosciuto? Ci tenevano, gli offrivano da bere?*
 - [Alessandra Pegurri] Eh, sì! È venuto a casa ancora brillo: la gente lo riconosceva. Lo riconoscevano proprio (40).
- Spesso il compito di suonare le campane e di continuare la tradizione familiare spettava come "diritto" e "obbligo" al primo figlio maschio: «ogni figlio primogenito maschio doveva suonare le campane» (41).
- Sebbene oggi sia praticamente scomparsa la figura del campanaro "effettivo", nel territorio bergamasco è ancora consistente il numero di suonatori appassionati che forniscono le loro prestazioni nelle feste dei diversi paesi. Non per questo motivo, però, è venuto meno il legame tra musicista e comunità. Basti pensare che lo stesso termine "campanaro", presente nei documenti "ufficiali", è raramente usato nella parlata dialettale benché esista il corrispettivo "campanér" (42). Vi è infatti uno stretto rapporto fra suonata ed esecutore: alla domanda «chi sta suonando?» colui che risponde associa immediatamente il brano a un preciso musicista, spesso indicato con il soprannome (*scötöm*): «ora suona il tale, ora il tal altro».
- [Alessandra] La gente del paese sapeva distinguere anche chi suonava: «adesso c'è su uno, adesso c'è su l'altro». Uno di Albino mi diceva che capiva se c'era su mio marito, o i figli, oppure qualcun altro (43).
- A questo proposito, un altro campanaro ricorda:
- Una volta criticavano quelli che non suonavano come dovevano suonare. Anzi, dicevano: «tu è meglio che stia lontano dal campani-

le, non andar su a fare delle stonature». Però quelli che suonavano abbastanza bene erano lodati anche dagli altri, non solo da quelli che suonavano (44).

Per quanto concerne l'origine dei repertori, tra le testimonianze vi è concordanza nell'affermare la continuità e la permanenza della tradizione, poco incline ai rapidi mutamenti, e lo stretto legame che intercorre con il patrimonio orale cantato:

- *E inventare nuove canzoni?*
- [Mario Pegurri] Inventare è difficile.
- *E chi ha inventato per primo, allora, come faceva?*
- Forse hanno preso l'idea dalle canzoni di una volta.
- *Inventare da zero non era allora il mestiere dei campanari?*
- No. Anche mio padre ha imparato dagli altri. E se si faceva qualcosa di nuovo, la gente si accorgeva subito. Quando ero piccolo e andavo sul campanile, e confondevo e mischiavo le suonate, la gente mi domandava subito: «dove l'hai imparato che non l'ho mai sentita?» (45).

L'esercizio della professione di campanaro nasceva e si sviluppava all'interno della stessa comunità d'origine, rafforzando stili e contenuti locali. Non si sono raccolte testimonianze di musicisti che avessero operato in più paesi:

- *Non eravate richiesti fuori paese?*
- [Mario] No, perché allora ogni paese aveva i suoi campanari. Albino i suoi, Desenzano la sua squadra. Oggi, invece, che i campanari sono pochi, puoi girare a più campanili. Una volta, sul campanile, c'era pieno di gente a vedere, non come adesso (46).

Il repertorio veniva trasmesso oralmente, di padre in figlio, di maestro in allievo, e orgogliosamente difeso da qualsiasi tentativo di intrusione o di "furto" da parte di campanari di altri paesi. E ancora oggi, per quanto affievolite, riaffiorano vecchie rivalità locali nate quando la tradizione aveva maggiore seguito. Le discussioni vertono su chi ha le migliori campane e i più bravi musicisti:

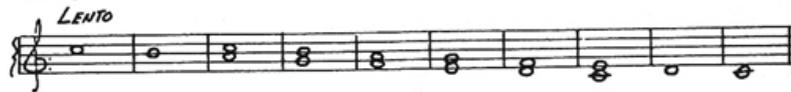
- *Non c'erano delle gare tra le varie squadre di campanari dei vari paesi?*
- [Alessandra] Una volta han fatto una gara da Cene in su perché se mettevano Albino sapevano di perdere. È stato nel '47 (47).

LE TECNICHE DI SUONO: LA "DISTESA" E L'"ALLEGREZZA"

Nella tradizione popolare bergamasca, le tecniche di suono delle campane a festa sono essenzialmente due: la "distesa" e l'"allegrezza".

Nel primo caso, si fanno oscillare le campane utilizzando le corde, a cui sono legate, comandate da una squadra di campanari alla base del campanile. Il suono è determinato dal moto impresso alla campana attraverso la corda: il movimento si comunica al batacchio, libero all'interno, che viene a urtare le pareti di essa suscitandone le vibrazioni. A ogni giro rotatorio completo di andata e ritorno, la campana, che in posizione di partenza è capovolta, produce due rintocchi distinti.

La suonata a "distesa", quindi, è il prodotto dell'oscillazione di più campane: la rotazione dovrà essere sincronizzata e tale da realizzare una sequenza di rintocchi che determina una scala di suoni sovrapposti. La più diffusa è la seguente:



A seconda delle località, è possibile cogliere due varianti della suonata a "distesa": con la prima i suoni si sovrappongono perfettamente; con la seconda, una campana è leggermente in anticipo - una sorta di acciaccatura - sull'altra. Nel primo caso è considerato errore non ottenere un unisono perfetto; nel secondo esattamente il contrario.

Per ottenere una perfetta sincronia è fondamentale un notevole affiatamento fra i suonatori, cioè, "essere squadra". Un buon livello esecutivo, infatti, è raggiunto grazie a un costante impegno collettivo.

Il risultato è la capacità di saper governare le diverse sequenze di suoni a seconda dello stile e delle scale musicali da eseguire.

Con la tecnica dell'"allegrezza", invece, le campane vengono suonate da un solo campanaro che agisce direttamente sul batacchio, senza rotazione della campana.

È possibile suonare l'"allegrezza" utilizzando una sola campana, oppure diverse, fino a dodici, che è la massima estensione dei concerti in territorio bergamasco.

Per suonare con una campana si prende il batacchio direttamente fra le mani e, tenendolo sotto la boccia, lo si percuote contro il bordo interno della campana stessa. Analogo procedimento è adoperato per la suonata con due, tenendo i batacchi uno per mano.

L'"allegrezza" a tre campane, invece, richiede l'introduzione della tastiera, posta sulla cima del campanile. Ogni batacchio, in questo caso, è avvicinato al bordo della campana e collegato meccanicamente, con tiranti metallici, a un tasto. Il campanaro suona battendo su quest'ultimo con la mano chiusa a pugno. Per rendere minima la

distanza fra batocchio e campana - pochi centimetri -, essa viene leggermente inclinata e vincolata all'incastellatura.

Nel corso della ricerca è stato documentato anche un modo particolare di legamento del batocchio. Avvicinato al bordo della campana mediante una corda o un filo di ferro - sotto la boccia, infatti, vi è un foro entro cui far passare il tirante - il batocchio viene collegato alla ringhiera o al parapetto della cella campanaria. Il campanaro suona battendo sul filo teso con il palmo della mano (1).

Questo tipo di meccanica costituisce probabilmente il *trait-d'union* fra il suono ottenuto agendo con le mani direttamente sul batocchio e quello prodotto con la tastiera meccanica.

La tastiera introdotta con i concerti a tre è definitivamente mantenuta per quelli a cinque o più campane.

Dal punto di vista strettamente musicale, anche sulla tastiera dell'"allegrezza" i suoni sono distribuiti dal grave all'acuto, partendo da sinistra verso destra, qualunque sia la sua estensione - tre, cinque, otto, nove, dieci o dodici campane -, come per un qualsiasi strumento a tastiera.

Se con la suonata a "distesa" si ottengono delle sequenze scalari, con l'"allegrezza" è possibile eseguire delle vere e proprie melodie: dalle più semplici con due campane, a quelle più complesse con cinque-dodici campane.

L'evoluzione della tecnica dell'"allegrezza" è sempre stata strettamente legata alle modificazioni subite dai concerti di campane nel corso dei secoli. Una cronologia, seppure sintetica, di queste trasformazioni può risultare utile per seguire la stessa evoluzione delle suonate.

La presenza sui campanili di una o più campane è già documentata negli antichi Statuti rurali e di valle dei secoli XIII e XIV.

Ad Albino, poi, si parla di un "campanone" nel 1497. Nel 1499 si ha notizia di due campane dei Fanzago poste sulla torre del Comune di Bergamo in Città Alta. Nel corso degli anni, a singole campane se ne sono aggiunte delle altre. Per esempio, a Borgo di Terzo, alla prima del 1411, se ne è aggiunta una seconda nel 1655 e una terza nel 1665. Due campane sono invece a Caravaggio nel 1614.

Concerti con tre campane li troviamo a Cassiglio nel 1617, fusi in loco da "maestri francesi"; a Trescore nel 1624 dove si rifondono le due vecchie campane e se ne aggiunge una terza; a Monasterolo nel 1667; a S. Stefano degli Angeli nel 1717; a Chiuduno nel 1761; a Brembate Sotto nel 1763; a Valtorta nel 1767; a Mologno di Casazza nel 1772; a Rosciano nel 1788.

Dati sui concerti a cinque campane riguardano: Grumello del Monte del 1734; Gandino del 1749; Monastero di S. Grata in Città Alta del 1760 in Sol, concerto poi spostato nel 1798 nella chiesa di S. Grata in Borgo Canale; Pagazzano del 1773; Trescore Balneario del 1782; Martinengo del 1787; Borgo S. Caterina in Bergamo, del 1791; Gorno del 1797 in Re; Somasca del 1797 in Mi; Almenno S. Salvatore del 1803; Covo del 1805 in Fa; Berzo del 1806 dove, per il nuovo concerto, si rifondono le due campane che già esistevano; Carvico del 1812; Entratico del 1815 in Fa; Torre Boldone del 1818 in La; S. Gottardo a Torre de' Busi del 1820 in Lab "gentile"; Valsecca del 1820 circa; Schilpario del 1821; Rigosa del 1822 in Fa; Cazzano S. Andrea del 1822 in Mib; Paratico del 1822 in Mi; Sadrina del 1822; S. Felice al Lago del 1823 in La "gentile".

Le ultime notizie riguardano i concerti con otto e più campane. Questi li troviamo a: S. Alessandro della Croce in Bergamo, 8 campane-

ne nel 1744; Gandino, 8 campane in Si grave, portate a 10 nel 1788; Vertova, 8 nel 1807 in Si grave; Romano di Lombardia, 10 nel 1811; Alzano Lombardo, 8 nel 1812; Grassobbio, 8 nel 1813; Vilminore, 8 nel 1815 in Sib; Sorisole, 8 nel 1826 in La; Adrara S. Martino, 8 nel 1830 in Si grave; Serina, 8 nel 1834; Urgnano, 8 nel 1834 in Sib; Verdello, 8 consacrate nel 1834; Albino, 9 nel 1835; Telgate, 8 nel 1835 in Si; Villa d'Adda, 8 nel 1836; Villongo, 8 nel 1841 in Re; Zanica, 8 nel 1842 in Sib; Poscante, 8 nel 1843; Treviolo, 8 nel 1843 in Do "calante"; Caprino Bergamasco, 8 nel 1845 in Si; Seriate, 8 nel 1847 in Sib; Villa d'Almè, 8 nel 1850 in Sib; Levate, 8 nel 1850 (2).

Nel corso della nostra ricerca non è stata effettuata alcuna registrazione direttamente dal campanile di brani per una campana. L'unico esempio di suonata, eseguito peraltro su di un metallofono, è stato fornito da Tarcisio Beltrami di Leffe. Questi ricorda di avere suonato ancora qualche volta con una campana; la gente gli chiedeva però, ironicamente, dove stesse bruciando. Una campana a martello, infatti, era il segno da dare in caso d'incendio, segnale oggi largamente abbandonato (3).

Dal punto di vista musicale, i concerti con due campane dispongono di intervalli di seconda o di terza maggiore. «Non vanno bene» concerti con intervallo di un semitono perché, come ricordano alcuni campanari, «mezza voce, per suonare a festa, non sta bene». Questi concerti sono ancora oggi presenti e suonati nel territorio bergamasco, ma il loro numero va rapidamente riducendosi: con i lavori di ampliamento delle incastellature dei campanili, essi vengono integrati nei nuovi a cinque o più campane. A tale proposito un chiaro riferimento è in questa testimonianza:

- *Quando si suonava a due ce n'erano diversi di campanili con due campane?*

- Ce n'erano diversi. A Peia due [campanili] da due. Ce n'erano anche a Gandino, forse tre a due campane. Li hanno riempiti tutti a cinque. Stesso anche qua [a Leffe]. Quella chiesina qua [Santa Maria], io, quando ero piccolo, suonavo a due. Ce n'erano su due, dopo le han prese e ne hanno messo tre. Andati avanti dai dieci o dodici anni a tre, o venti, poi ne han messe cinque. Adesso son cinque (4).

Lo stesso si può dire per i concerti a tre campane, i cui suoni corrispondono generalmente alle prime tre note di una scala maggiore. La loro presenza si può fare risalire ai primi anni del XVII secolo.

I concerti a cinque, intonati anch'essi in modo maggiore, sono certamente presenti fin dalla prima metà del XVIII secolo. Essi rappresentano la soglia che separa le suonate più antiche, a due o a tre, dal repertorio più recente per otto o più campane.

Infatti, nei repertori per due o tre campane la componente ritmica è l'elemento fondamentale. L'abilità del campanaro, così come molti di loro ricordano, è tutta nella capacità di elaborazione del brano con l'introduzione di micro-varianti nel fraseggio ritmico:

- Io ho sentito degli altri campanari, proprio quelli più vecchi, che dicevano: «la difficoltà sta a suonare a due e a tre, dopo difficoltà non ce ne sono più». Perché è proprio così. Bisogna rimanere lì, lì: non si può allargarsi. Per forza, le note sono quelle! Allora la variazione, anche a farla, è sempre minima perché non ci sono note. È tutta lì la storia.

- *È tutto sul ritmo.*

- Ecco, ecco. Sul ritmo, sul ritmo! Bisogna cambiare il tempo, se no son sempre quelle (5).

Nei concerti a cinque, a otto o più campane, il brano ha una importante componente melodica. I primi concerti con una estensione a otto o più campane sono stati impiantati tra la metà del Settecento e la metà dell'Ottocento, concentrati nei paesi maggiori della provincia: la spesa che tale impresa comportava non deve essere stata indifferente.

È soprattutto a partire dal secondo dopoguerra che i concerti più estesi hanno decisamente preso il sopravvento su quelli minori. Siamo nel periodo in cui si moltiplicano i lavori di sistemazione dei campanili danneggiati dalla guerra e si ricollocano le campane che il fascismo aveva requisito per scopi bellici.

Nell'ampliamento dei concerti, non va taciuta una certa dose di "campanilismo", una rivalità che ancora oggi è percepibile tra paese e paese. Avere campane più grosse e concerti più estesi è ritenuto simbolo di prestigio. Paesi confinanti hanno gareggiato spesso nel portare sul campanile concerti con sonorità più gravi - bronzi più pesanti e, quindi, campane maggiormente potenti - e scale più estese per sovrastare con rintocchi e melodie complesse il suono dei campanili di paesi vicini.

È significativo cogliere, nelle discussioni fra diversi campanari, quanto il discorso converga sempre sullo stesso punto: il confronto fra le tonalità di concerti diversi, i quintali di bronzo montati nella cella campanaria, il peso del "campanone", la bontà e il timbro dell'intonazione, il numero di campane, l'anno della loro fusione, la ditta fonditrice, le eventuali riparazioni e mille altri particolari o aneddoti. Molto raramente, invece, si parla delle musiche e della loro origine, di come debbano essere eseguite, a meno che lo si richieda esplicitamente.

Da una quindicina di anni o poco più, si sta verificando una certa tendenza ad abbandonare i concerti a cinque a favore di quelli maggiormente estesi, e questo soprattutto da parte dei nuovi e più giovani campanari. In loro si avverte il desiderio di misurarsi con un repertorio più impegnativo dove abilità e maestria del singolo possono emergere meglio.

Il corrispondente repertorio, sviluppatosi e modificatosi parallelamente all'ampliamento da cinque a otto e più campane, ha subito in epoche recenti l'influenza della musica bandistica, dei ballabili e anche delle canzonette.

Del resto, il repertorio dell'"allegrezza", pur rimanendo legato ai momenti della vita religiosa, è costituito essenzialmente da musiche profane: pochi sono gli esempi di inni e melodie sacre. Nel corso della presente ricerca, su un totale di circa 600 brani registrati, le musiche religiose non superano la decina di pezzi e risultano legate al repertorio più recente per otto o più campane.

Le musiche, al di là che siano per una o per dodici campane, sono sempre state tramandate oralmente e tenute a memoria, senza l'ausilio di alcuna trascrizione musicale.

Sulla base della documentazione raccolta è presumibile che ogni paese, o zona geograficamente circoscritta, avesse un locale repertorio caratteristico.

Ogni paese, infatti, disponeva di un proprio campanaro, o gruppo, che vi suonava, con il divieto implicito di varcare i confini per operare su campanili "esterni". Ciò, molto probabilmente, per non scatenare gelosie e rivalità fra gruppi di musicisti.

Negli anni più recenti questa rigida divisione di territori e competenze si è sensibilmente frantumata, favorendo fenomeni di rimesco-

lamento e di scambio dei repertori. Le cause sono diverse: la diminuzione dei campanari praticanti spesso ha provocato il ricorso a musicisti di altri paesi; la pratica di registrare prima e imparare poi le musiche eseguite da altri suonatori; le comunicazioni e gli spostamenti più agevoli e frequenti rispetto a un tempo.

Infine, è percepibile una velata forma di solidarietà, fra molti campanari, dovuta a una sorta di contrapposizione verso la tendenza all'elettrificazione dei campanili e del meccanismo dell'"allegrezza".

La progressiva automazione dei concerti, pur risolvendo alcuni problemi, ne ha aperti di nuovi spesso laceranti. Con questa operazione si elimina completamente la tastiera meccanica, posta nella cella campanaria, che viene sostituita con un'altra, automatica, nei locali della sacrestia. Le due tastiere, invece, non sono incompatibili fra loro e potrebbero convivere tranquillamente. Esse soddisfano sia le esigenze del suono a festa quando campanari non sono reperibili, sia quelle dei musicisti tradizionali che utilizzano esclusivamente la tastiera meccanica.

Queste sostituzioni indiscriminate divengono così un'altra delle cause di messa in crisi della tradizione musicale e della definitiva perdita del patrimonio culturale dei campanari bergamaschi.

Tra le tecniche di suono delle campane da noi documentate, infine, un accento va dato a due forme ibride.

La prima è la suonata detta "Ave Maria" in cui la campana più grave, o "campanone", è percossa prendendo direttamente in mano il batocchio, mentre le altre sono collegate alla tastiera e suonate da altro campanaro.

La seconda è la complessa tecnica detta "alla romana" dove un campanaro suona alla tastiera, intercalato da altri che comandano le campane, con le corde, anch'essi dalla cella campanaria.

I REPERTORI

Criteri adottati
per la redazione

Vengono qui presentati 55 brani musicali ordinati secondo il numero delle campane utilizzate per l'esecuzione. Si è evitato il criterio di ripartizione geografica dei repertori: ciò avrebbe potuto ingenerare degli equivoci circa una definita formalizzazione locale dei repertori, aspetto oggi lontano dalla realtà.

Il nostro interesse si è concentrato sulla esemplificazione dei repertori partendo da quelli di origine più antica - una e due campane - per arrivare a quelli più recenti per otto o più campane.

Là dove non è stato possibile reperire documenti sonori direttamente dal campanile, si è fatto uso di registrazioni su campanine, tutte segnalate in nota. In particolare, per alcune musiche a due e tre campane. Sebbene questi brani non siano stati eseguiti direttamente sulla tastiera, sono giudicati dagli stessi campanari «fedeli a quelli per campane»: i gesti, per la loro oggettiva semplicità ed essenzialità, sono simili sia sulle campanine sia sul campanile. Il criterio è stato invece abbandonato per i brani a cinque e oltre. In questo caso ci si è accorti che sulle campanine l'abilità e l'agilità dei musicisti portava inevitabilmente a introdurre degli abbellimenti - gruppetti, terzine, note ribattute, ecc. - che sulla più pesante tastiera per campane spesso non sono presenti.

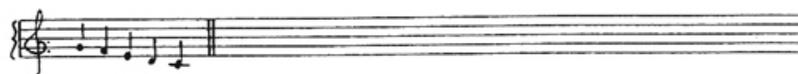
Le trascrizioni evidenziano il movimento delle mani: in tutti i brani le note eseguite con la mano destra sono segnate con la gambetta all'insù, quelle della sinistra con la gamba all'ingiù.

Le musiche sono state trasportate, nella trascrizione, dalla tonalità originale dei concerti a quella di Do maggiore.

Il problema più importante posto nella trascrizione musicale è stato determinato dal fatto che le campane non hanno smorzature: il loro suono dura fino all'esaurimento della vibrazione. Rispettando questa durata naturale avremmo avuto nella grafia musicale una sovrapposizione di note che avrebbe reso confusa e difficile la lettura del brano. Si è scelto allora, quale criterio per la trascrizione, il tempo della tenuta della mano del suonatore sulla tastiera meccanica.

Per questo motivo tutte le trascrizioni sono state desunte da materiali videoregistrati: come già detto, solo questo tipo di documento ha permesso un preciso esame della dinamica dei movimenti. Inoltre l'esclusiva registrazione sonora non è sufficiente a documentare l'esecuzione: il brano, o alcuni passaggi musicali, non sono eseguiti dai campanari con identica sequenza del movimento delle mani.

Ne è un esempio l'inciso scalare discendente



che può essere eseguito in diversi modi:

Esempio 1: Giulio Donadoni



mano destra: Sol-Fa-Mi-Re
mano sinistra: Do.

Esempio 2: Pietro Migliorini



mano destra: Sol-Fa-Mi
mano sinistra: Re-Do.

Esempio 3: Giulio Donadoni



mano destra: Sol-Fa-Re
mano sinistra: Mi-Do.

Esempio 4: Tarcisio Beltrami



mano destra: Sol-Fa
mano sinistra: Mi-Re-Do.

Per le note esplicative di ogni musica si rimanda all'apparato critico dove sono state segnalate tutte le informazioni utili per identificare il brano e la sua specifica funzione, oppure per meglio individuare una particolare tecnica esecutiva.

MUSICHE PER UNA CAMPANA

1.1
Tarcisio Beltrami
Leffe,
2 febbraio 1987

$\text{♩} = 138$

MUSICHE PER DUE CAMPANE

2.1
Mario Bonalumi
Sombreno
(fraz. di Paladina).
3 aprile 1988

$\text{♩} = 152$

2.2
Francesco Loglio
Barzizza
(fraz. di Gandino),
13 dicembre 1987

$\text{♩} = 132$

A musical score for exercise 2.3, consisting of six staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

2.3
 Francesco Loglio
 Barzizza
 (fraz. di Gandino),
 13 dicembre 1987

A musical score for exercise 2.4, starting with a tempo marking of $\text{♩} = 133$. The score is divided into two sections, A and B. Section A begins with a 6/8 time signature and a dynamic marking of *p*. Section B features a 4/2 time signature and includes triplet markings. The piece ends with a *Δ.c.* (ad libitum) marking.

A1 + A2 + A1 + A2 + A3 + A1 + A3 + A1 + A3 + A3 + A1 + A3 + A fino al Φ , poi finale

A short musical phrase in 2/4 time, consisting of two staves. It begins with a dynamic marking of *p* and ends with a double bar line.

2.4
 Tarcisio Beltrami
 Leffe,
 2 febbraio 1987

A musical score for exercise 2.4, starting with a tempo marking of $\text{♩} = 200$. The score is written in 3/4 time and consists of five staves. It includes a *2. VASTE* marking, indicating a second, more expansive version of a section. The piece concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for five staves. The first four staves are grouped together, and the fifth staff is separated by a brace. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and a "2. VOCE" marking.

2.5
 Tarcisio Beltrami
 Lefte,
 2 febbraio 1987

$J. = 138$

Handwritten musical score for a single staff with a tempo marking of $J. = 138$. The score consists of 12 measures of music, ending with a double bar line.

MUSICHE PER TRE CAMPANE

3.1
Gino Carrara
Fiobbio
(fraz. di Albino),
27 maggio 1988

$\text{♩} = 88$

$\text{♩} = 88$

CONTINUA

3.2
Bernardo Pezzoli
Lefte,
28 maggio 1988

$\text{♩} = 108$

continua

3.3
Tarcisio Beltrami
Lefte,
2 febbraio 1987

$\text{♩} = 200$

3.4
Tarcisio Beltrami
Lefte,
2 febbraio 1987

$\text{♩} = 120$

Handwritten musical score for a piece, consisting of 11 systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

3.5
 Tarcisio Beltrami
 Lefte.
 2 febbraio 1987

$\text{♩} = 168$

A

B

Handwritten musical score for section A, consisting of three systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Section A concludes with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical score for section B, consisting of one system of two staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Section B concludes with a double bar line and a fermata.

D.C. fino al fine

3.6
Tarcisio Beltrami
Lefte,
7 ottobre 1987

$\text{♩} = 126$

3.7
Giuseppe Loverini
Cirano
(fraz. di Gandino),
25 settembre 1987

$\text{♩} = 138$

3.8
 Giulio Donadoni
 Grumello de' Zanchi
 (fraz. di Zogno),
 24 febbraio 1987

B1 + B2 + B3 + B fino al ◊

B1 + B2 + B3 + B fino al ◊

MUSICHE PER CINQUE CAMPANE

4.1
 Tarcisio Beltrami
 I. effe.
 12 agosto 1987

A1 + A2 + A3 + A4 + B3 poi

4.2
Tarcisio Beltrami
Lette,
12 agosto 1987

B1 + B2 poi D.C. A1 + A2 + A1 + A3 + B1 + B2 + B1 + B2 fino al ⊕ poi



4.3
Tarcisio Beltrami
Leffe,
12 agosto 1987

A $\text{♩} = 116$

B1

B2

$\$$

B1 + B1 fino al \oplus poi continua

A3 + A2 + A1 + A4 + B1 + B2 + B1 + B2 fino al $\$$

4.4
Tarcisio Beltrami
Leffe,
12 agosto 1987

A1 $\text{♩} = 120$

A2

A1 + A2 poi

3

2 Volte

AI + AI

AI + AI BI + BI fino al ♠ poi

FINALE

4.5
Tarcisio Beltrami
Lefte,
13 agosto 1987

A $J. = 116$

B

C (Var. di A)

BI + B2 B3 (Var. di B)

A + A + BI + B2 + BI + B fino al ♠ poi

FINALE

4.6
Tarcisio Beltrami
Lefte,
13 agosto 1987

A $J. = 120$

A3 (VARIAZIONE)

B

FINALE

D.C.
A + A1 + B + C1 + C2 + C fino al Φ poi

4.7
Tarcisio Beltrami
L'effe,
13 agosto 1987

A1 + A2 + A1 + A4 + B + A3 + A4 + C1 + C2 + A1 + A4 + B + A1 + A5 + C1 + C
fino al Φ poi

4.8
Tarcisio Beltrami
L'effe,
14 agosto 1987

A1 + A2 + A1 + A3 + B1 + B fino al \diamond poi

4.10
Tarcisio Beltrami
Leffe
14 agosto 1987

A1 + A3 + A1 + A4 + B1 + B2 + B1 + B2 fino al \$

4.9
Tarcisio Beltrami
Leffe,
14 agosto 1987

Musical score for exercise 4.10, featuring three staves of music. The first staff contains two first endings (1 and 2) and a B section. The second and third staves continue the melodic and harmonic development.

A1 + A2 + B1 + B2 + A1 + A2 + B1 + B fino al Φ

Final musical notation for exercise 4.10, showing the concluding measures of the piece.

4.11
Pietro Invernizzi
Chignolo
(fraz. di Rota Imagna),
1 agosto 1988

Musical score for exercise 4.11, featuring two staves of music. The first staff is labeled 'A' and has a tempo marking of $\text{♩} = 76$. The second staff contains a B section.

Successione A + B + A + B + A + B.

4.12
Bernardo Pezzoli
Leffe,
28 agosto 1988

Musical score for exercise 4.12, featuring three staves of music. The first staff is labeled 'A' and has a tempo marking of $\text{♩} = 173$. The second and third staves contain a B section with various time signatures (1:3, 2:4, 1:3, 2:4).

A1 + A2 + A3 + A4 + B1 + B2 + B3 + B4 + A1 + A2 + A3 + A4 + B1 + B2 + B3 + B4 + A1 + A fino al Φ poi finale

Final musical notation for exercise 4.12, showing the concluding measures of the piece.

4.13
Pietro Migliorini
Lallio,
9 settembre 1987

Musical score for exercise 4.13, featuring one staff of music. The section is labeled 'A' and has a tempo marking of $\text{♩} = 120$.

Musical score for exercise 4.14, featuring five staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key annotations include:

- First staff: Rehearsal marks 1 and 2, and section label B.
- Second staff: Rehearsal marks 1 and 2.
- Third staff: Markings "2 Volte", "D.C.", "Al + B", and "CODA".
- Fourth and fifth staves: Continuation of the musical notation.

4.14
 Pietro Migliorini
 Lallio,
 9 settembre 1987

Musical score for exercise 4.14, featuring five staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key annotations include:

- Tempo: $\text{♩} = 160$
- Section labels: A, B, and C.
- Rehearsal marks: 1, 2, 3, 4.
- Section label: D.C.
- Section label: Al poi
- Section label: (A) 5

4.15
 Pietro Migliorini
 Lallio,
 9 settembre 1987

Musical score for exercise 4.15, featuring four staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key annotations include:

- Tempo: $\text{♩} = 168$
- Section labels: A and B.
- Rehearsal marks: 1, 2, 3, 4.
- Section label: Al + A4 + B2 + B fino al \diamond poi



4.16
Pietro Migliorini
Lallio,
9 settembre 1987

A $\text{♩} = 176$

2 Volte B

1-3 2-4

D.C.
A + B1 + B fino al ♪ poi

4.17
Pietro Migliorini
Lallio,
9 settembre 1987

$\text{♩} = 116$ A

B

1-2 2-3

D.C.
A2 + B fino al ♪ poi

4.18
Pietro Migliorini
Lallio,
9 settembre 1987

A $\text{♩} = 168$

1-3 2-4

B

B VARIAZIONE



A1 + A2 + B var. 1 + B var. fino al \diamond



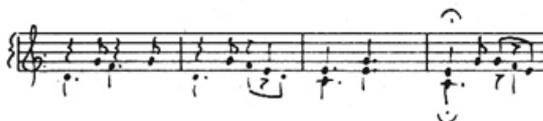
4.19
Angelo Bortolotti
Lallio,
10 settembre 1987

$\text{♩} = 112$ A

2 VOLTE * B

#

(A var.) dal \diamond al S poi



dal S al \diamond (una volta) poi B fino al # poi finale

4.20
Giulio Donadoni
Grumello de' Zanchi
(fraz. di Zogno),
24 febbraio 1987

$\text{♩} = 108$

A1 + A2 + A3 + A4 + B + B + A1 + A4 + B + B + B + A1 + A4 + B + B + B fino al ♠ poi

4.21
Giulio Donadoni
Grumello de' Zanchi
(fraz. di Zogno),
24 febbraio 1987

$\text{♩} = 108$ A

A1 + A2 + B1 + A2 + B2 + B1 + A1 + A2 + B2 + B fino al ♠ poi

FINALE

4.22
Giulio Donadoni
Grumello de' Zanchi
(fraz. di Zogno),
24 febbraio 1987

$\text{♩} = 116$ A

A1 + A2 +

B1 + B2 +

A VARIAZIONE

B VARIAZIONE

A variazione

Musical score for 'A variazione' in 3/4 time. It consists of three staves. The first staff has two measures with time signatures 3/4 and 2/4. The second staff has a section labeled 'B1 + B2 + B' ending with a diamond symbol and the text 'fino al poi'. The third staff continues the piece.

4.23
Giulio Donadoni
Grumello de' Zanchi
(fraz. di Zogno),
24 febbraio 1987

$\text{♩} = 184$ A

Musical score for exercise 4.23 in 6/8 time. It consists of three staves. The first staff is labeled 'A'. The second staff has two measures labeled '1' and '2', followed by a section labeled 'B'. The third staff has two measures labeled '1' and '2', followed by a diamond symbol and the text 'D.C.'.

A1 + A2 + B1 + B2 + A1 + A2 + B1 + B2 + A1 + A2 + B1 + B fino al \diamond poi

FINE

Musical score for 'FINE' in 6/8 time, consisting of a single staff with a few notes.

4.24
Giulio Donadoni
Grumello de' Zanchi
(fraz. di Zogno),
24 febbraio 1987

A $\text{♩} = 176$

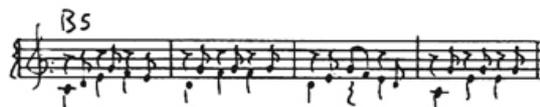
Musical score for exercise 4.24 in 2/4 time. It consists of five staves. The first staff is labeled 'A'. The second staff has two measures labeled '1' and '2'. The third staff has two measures labeled '3' and '4'. The fourth staff has two measures labeled '1' and '2', followed by a section labeled 'A1 + A2'. The fifth staff has two measures labeled '1' and '2', followed by a section labeled 'B'.

A3 + A4 + B1 + B2 + B3 + A3 + A4 + B1

B4

Musical score for 'B4' in 2/4 time, consisting of a single staff with a few notes.

B3 + A3 + A4 + B1 + B4



B3 + A3 + A4 + B1 + B2 + B3 + A3 + A4 + B1 + B4 + B5 + B5 fino al \diamond poi



4.25
Giulio Donadoni
Grumello de' Zanchi
(fraz. di Zogno),
24 febbraio 1987

$\text{♩} = 184$ A

B1 + B2 fino al \diamond poi



MUSICHE PER OTTO CAMPANE

5.1
Giuseppe Signori
Grumello de' Zanchi
(fraz. di Zogno),
9 agosto 1988

$\text{♩} = 104$ A

B

C

2. volta

B + B + C fino al ♢ poi

A1 + A2 + B + B + C + B + B + C fino al § poi

2. volta

5.2
Lorenzo Anesa
Trafficienti
(fraz. di Costa Serina),
17 luglio 1988

$\text{♩} = 168$ A

B

♢

A + A + A + A + B + B + B fino al ♢ poi

FINALE

5.3
 Angelo Bortolotti
 Bagnatica,
 25 giugno 1988

$\text{♩} = 126$

A

B

C

1 2

A + B + C1 + C2 poi

A poi

MUSICHE PER NOVE CAMPANE

6.1
 Lorenzo Zanga
 Desenzano al Serio
 (fraz. di Albino),
 6 dicembre 1986

$\text{♩} = 132$ A

B

A VARIANTE 1

A + A

C-2 VOLTE

B

§

A + A + A + A + B + C + C poi dal \diamond al § 3 volte.

6.2
 Mario Pegurri
 Desenzano al Serio
 (fraz. di Albino),
 6 dicembre 1986

A $\text{♩} = 108$

B

A + A + B + B fino al ♠ poi

6.3
 Mario Pegurri
 Desenzano al Serio
 (fraz. di Albino),
 6 dicembre 1986

A $\text{♩} = 108$

A+A+B+C+C

6.4

Mario Pegurri
Desenzano al Serio
(fraz. di Albino)
23 maggio 1987

A1 + A2 + A3 + A4 + B1 + B2 + B3 + B4 fino al ◆ poi

6.5

Mario Pegurri
Desenzano al Serio
(fraz. di Albino)
24 maggio 1987

4.3 2.4 B

2. VOITE C S

D.C. poi

C fino al ⊕ poi

⊠ #

D.C. poi

A1 + A2 + A3 + A4 + B1 + B2 + C + C fino al § poi

C dal # al * poi

C fino al ⊕ poi C dal ⊠ al ⊙ poi

2. *Vozie*

Musical score for '2. Vozie' in 3/4 time. It consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

5.6
 Mario Pegurri
 Desenzano al Serio
 fraz. di Albino),
 24 maggio 1987

A1 $\text{♩} = 120$

Musical score for '5.6' section A1 in 3/4 time, tempo $\text{♩} = 120$. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes, and the lower staff has a harmonic accompaniment with chords and single notes.

A2

Musical score for '5.6' section A2 in 3/4 time. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes, and the lower staff has a harmonic accompaniment with chords and single notes.

B1

Musical score for '5.6' section B1 in 3/4 time. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes and triplets, and the lower staff has a harmonic accompaniment with chords and single notes. The section ends with a double bar line and 'D.C.'.

A1 + A2 poi

Musical score for '5.6' section A1 + A2 poi in 3/4 time. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes and triplets, and the lower staff has a harmonic accompaniment with chords and single notes. The section ends with a double bar line and 'D.C.'.

A1 + A2 + A1 + A2 + B1 + B2 + B3 + B4 fino al \diamond poi

2. *Vozie*

Musical score for '2. Vozie' section in 3/4 time. It consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

6.7
 Mario Pegurri
 Desenzano al Serio
 (fraz. di Albino),
 30 maggio 1987

$\text{♩} = 104$

Musical score for '6.7' section A in 3/4 time, tempo $\text{♩} = 104$. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes, and the lower staff has a harmonic accompaniment with chords and single notes.

B

Musical score for '6.7' section B in 3/4 time. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes and triplets, and the lower staff has a harmonic accompaniment with chords and single notes.

(A-3)
 (2-4 fino al segno) (4) (2) (4)
 A4 fino al \oplus poi
 c 26 27
 35 $\text{\$}$
 C con batt. 26-27 invece di 35, poi D.C. poi

A1 + A2 + A3 + A4 + B1 + B2 + B3 + B4 + C2 + C2 fino al $\text{\$}$ poi

Finisce 2 volte

6.8
 Mario Pegurri
 Desenzano al Serio
 (fraz. di Albino),
 30 maggio 1987

$\text{♩} = 92$ A
 B
 D.C. poi

A1 + A2 + A3 + A4 + B1 + B2 + B3 + B4 fino al Φ poi

2 *Volte*

6.9
Mario Pegurri
Desenzano al Serio
(fraz. di Albino),
30 maggio 1987

$\text{♩} = 104$ A

B

$\text{♩} = 104$ D.C. poi

A1 + A2 + A1 + A2 + B1 + B2 + B3 + B4 fino al Φ poi

3 *Volte*

6.10
Mario Pegurri
Desenzano al Serio
(fraz. di Albino),
30 maggio 1987

$\text{♩} = 52$ A

B

A1 + A2 + A3 + A4 + B1 + B2 + B3 + B4 fino al \diamond poi

6.11
Mario Pegurri
Desenzano al Serio
(fraz. di Albino),
30 maggio 1987

A1 + A2 + A3 + A4 + B1 + B2 fino al § poi

TECNICHE PARTICOLARI DI SUONO

7.1
Tarcisio Beltrami
Leffe,
14 agosto 1987

A MANO | CON LA TASTIERA

$\downarrow = 200$

$\downarrow = 120$

SENZA TEMPO

continua

7.2
Luigi Pezzoli
Leffe,
14 agosto 1987

A MANO | CON LA TASTIERA

$\downarrow = 138$

rall.

senza tempo

...continua

continua

**LE CAMPANINE: UNO "STRUMENTO POVERO"
DELLA TRADIZIONE MUSICALE BERGAMASCA**

Cenni storici

Le musiche dell'"allegrezza" sono sempre state tramandate oralmente di padre in figlio, di maestro in allievo, senza l'ausilio di alcuna trascrizione.

Per l'apprendimento e la memorizzazione dei brani, il suonatore fa uso di uno strumento che gli permette di studiare e di ripassare le musiche senza dover ogni volta salire sul campanile, nella tranquillità della propria casa.

Questo strumento è chiamato *campanine*, una sorta di xilofono, della classe degli strumenti idiofoni percossi, del tipo cristallofono o metallofono, a seconda del materiale utilizzato per i risonatori, sulla base della classificazione di Sachs (1).

La voce *campanine* non è segnalata in nessuna fonte fra quelle da noi consultate (2).

E neanche è reperibile in fonti locali. Per esempio, Antonio Tiraboschi, il più importante demologo bergamasco del secolo scorso, pur attento alle forme espressive della cultura popolare, non la riporta tra le voci del suo *Vocabolario* (3). L'unico riferimento, peraltro una breve segnalazione, è in un manoscritto del 1886 di Paolo Gaffuri, contenente alcune voci di «Strumenti musicali» e datato «1° ottobre 86», che riproduciamo integralmente:

«*Campanine* - Cassetta di legno con due cordette tese su cui son collocati dei vetri a suono decrescenti. È strumento pei [illeggibile] da ragazzi. Ma che è portato in giro anche da girovagli. Ultimamente si era fatto del merito e si ascolta volentieri. Un ragazzo poveretto rachitico che mutilo [?] alle anche al [illeggibile] ove vi moriva - e trovò il sostentamento suo che pel [illeggibile] divertimento si suona - con questo istrumento che aveva successivamente perfezionato ed ingrandito. Sopra un cavalletto collocava la cassetta di vetri e con due martellini di sughero (infilzati su manico flessibile o di vimini, o di canna d'india [?], o di osso di balena) vi batteva suonando [?] volen. la musica. Suono gradevolissimo, armonicissimo e che religiosamente si ascolta» (3).

Lo strumento doveva avere una certa diffusione nel territorio bergamasco e, soprattutto, si pone in stretto rapporto con il lavoro del campanaro.

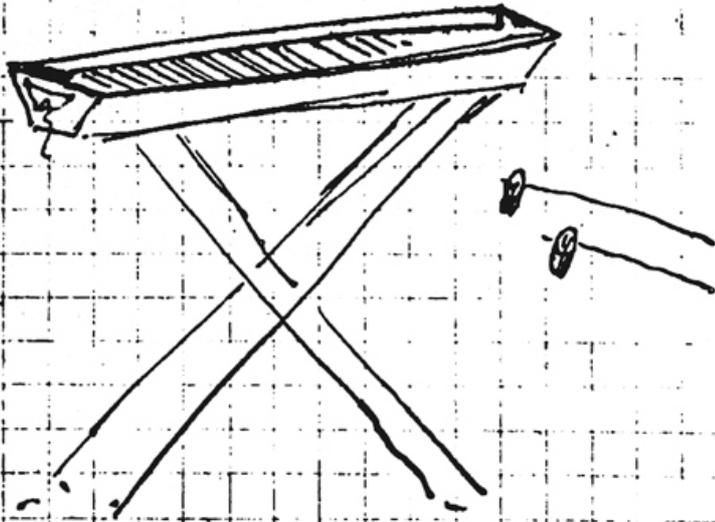
Tutti i modelli di *campanine* ritrovati nel corso della nostra ricerca sono di proprietà di campanari, effettivi o appassionati.

Le *campanine* ritrovate dispongono di una serie di risonatori, in vetro o in metallo, intonati secondo una scala maggiore con una estensione fra gli 8 e i 17 suoni.

Lo strumento si collega, perciò, ai concerti di otto e più campane che sono stati montati, come abbiamo già visto, all'inizio del XIX secolo.

Su questo strumento, che a buon diritto si può chiamare "povero" proprio per i materiali adoperati per la sua costruzione, il campanaro inizia un primo studio delle musiche, memorizzando la sequenza dei

20th. instrument has - tube length
 over of the 1st instrument in
 metal - in great instrument
 the over instrument pipe.
 direct it is good to - top in
 could be called in metal. "2nd"
 2nd. is not an instrument.
 length (in feet) in metal pipe.
 1st. is 2. in metal - is common in metal.
 2. is 3. in metal (volume) is better for metal.
 volume in metal - is very good.
 volume in metal - is very good.
 volume in metal - is very good.



Lifa - 2 cane - Ocarina - Tibia
 melgas - Baghet - Trombone - Piu.

movimenti delle braccia che con analoga dinamica verrà riproposta sulla tastiera del campanile.

I brani sulle *campanine* risultano certamente diversi da quelli suonati sulla tastiera. Si distinguono, infatti, per un fraseggio melodico più ricco, a differenza dell'esecuzione sul campanile, dove sono caratterizzati da una più accentuata gestualità e impegno fisico che, di conseguenza, riduce il brano a una linea melodica essenziale.

Un lungo tirocinio sulle *campanine* è comunque indispensabile prima di affrontare la tastiera del campanile.

Il modello più antico, secondo le testimonianze raccolte, è costituito da una cassa armonica in legno dove alloggia una serie di risuonatori ricavati da più liste di vetro.

Dal secondo dopoguerra in poi si sono sostituiti ai risuonatori in vetro delle piastre di metallo.

Sono stati costruiti anche modelli estemporanei con tubi di ferro, scatole di latta (5), campanili «casalinghi» completi di una piccola tastiera; ma ci si è accontentati anche di bottiglie allineate piene d'acqua a diversi livelli così da ottenere una scala completa. Il fine ultimo comunque resta quello di avere uno strumento di supporto per lo studio dell'"allegrezza" (6).

Ancora oggi alla costruzione delle *campanine* provvede quasi sempre lo stesso campanaro. Gli strumenti, poi, passano di mano in mano, da padre in figlio, da campanaro a campanaro. Vi è anche chi ha costruito strumenti per altri musicisti, ma il tutto è sempre rimasto legato a rapporti di amicizia, raramente a un fatto commerciale. Le *campanine* sono essenzialmente personali e costruite a misura del musicista.

Il modello con i risuonatori in vetro è costituito da tanti rettangoli con identica larghezza, ma di lunghezza variabile: riducendo e tagliando con infinita pazienza dei frammenti di vetro dalle estremità, si riesce ad ottenere la nota desiderata. Più si accorcia il risuonatore, più la nota cresce.

Sullo stesso strumento i risuonatori devono essere di identica larghezza; a parità di dimensione, vetri con spessore minore danno note più gravi e piene come timbro.

Secondo le testimonianze dei campanari più anziani, il vetro migliore è quello che si usava nel passato per le finestre, di poco spessore; il suono che ne risultava era pieno, tondo, ma con il grosso limite della estrema fragilità del materiale usato.

Man mano che si completa la scala di risuonatori verso l'acuto, questi, diventando troppo corti, possono risultare afoni. Per ovviare all'inconveniente si può passare a risuonatori con maggiore spessore. La nota ottenuta con un vetro più spesso avrà come conseguenza un risuonatore di lunghezza maggiore di quelli più fini e, perciò, una sonorità più accentuata.

La cassa - talvolta preparata da un falegname - è costituita da "fasce" o "spalle" laterali, dal fondo e dalle due teste. La forma richiama una culla, come ricordano alcuni campanari. Gli strumenti più raffinati presentano una cassa in abete rosso; si sono osservate però *campanine* costruite con altri legni, con il compensato o, addirittura, con il truciolato. La cassa viene preparata prima dei risuonatori. Al suo interno, verso il bordo superiore, sono tese due corde. Sopra di esse si incollano i vetri; nei tempi passati mediante la colla a caldo da falegname, oggi utilizzando anche collanti sintetici.

È necessario avere l'accortezza di usare meno colla possibile: essa

toglie sonorità e, contemporaneamente, tenere i risuonatori vicini uno all'altro per non disperdere il suono.

Diversi sono i sistemi adottati per tendere le corde: mediante dei semplici cunei incastrati tra la corda e la testa; oppure avvolgendo la corda sopra un rocchetto, a sua volta attraversato da un chiodo che ne impedisce lo srotolamento. Più sofisticato del sistema a rocchetto è l'utilizzo di un piccolo cilindro in metallo, vincolato a una ruota dentata, a sua volta bloccata da una leva che si incastra in un dente. Un altro sistema consiste nel tendere le due corde grazie a due grossi piroli fissati uno per testa.

Lo strumento è completato dal coperchio che ha la funzione di amplificare i suoni. La finestra che lo attraversa da cima a fondo è di larghezza variabile: più stretta per i risuonatori acuti, più larga per quelli gravi. Il coperchio non deve essere fisso alla cassa, ma facilmente asportabile per eventuali riparazioni.

Le *campanine* sono suonate con martelletti, costituiti in genere da due tappi di sughero fissati su strisce di legno o di metallo.

La fragilità delle campanine ha sempre costituito un grosso problema: l'eventuale riparazione di vetri rotti o scollati necessita di un lavoro lungo e meticoloso, soprattutto per l'intonazione.

Per questo motivo, da diversi anni, la maggior parte dei campanari ha optato per uno strumento più affidabile, sostituendo al fragile vetro delle liste di metallo - in lega di ottone o d'alluminio - che poggiano su un telaio di legno. Ne risultano strumenti più complessi, con più tastiere in tonalità diverse.

Non esistono delle regole fisse per il numero dei risuonatori da montare, né sulla tonalità maggiore da usare. Se le campanine servono unicamente per imparare o ripassare le musiche dell'"allegrezza", possono bastare 8 risuonatori o poco più, a seconda di quale che sia l'estensione dei brani di campane che si conosce. La scelta della tonalità maggiore dello strumento non è determinante.

Vi è anche chi decide di usare le campanine per musiche non legate all'"allegrezza". Con questo strumento si accompagnava il ballo, e ancora oggi si suona anche se ciò avviene meno di frequente in diverse occasioni di festa, nei matrimoni, nelle osterie. Spesso vengono accompagnate con altri strumenti come chitarra, fisarmonica e mandolino.

Per suonare in queste occasioni occorre però disporre di uno strumento con maggiori possibilità: si aumenta perciò il numero dei risuonatori; la tonalità deve essere scelta compatibilmente con gli strumenti che accompagnano.

Nella letteratura disponibile circa gli strumenti popolari italiani, come già ricordato, non compaiono le campanine di vetro bergamasche, che sembrano restare quindi una prerogativa locale, legata alla presenza di concerti con otto o più campane.

I campanari per essere in grado di fornire prestazioni professionali degne di questo titolo alla comunità e alla fabbrica, entrambe giudici critici del loro operato, dovevano disporre, a nostro avviso, di tutti quegli strumenti - metodologici e pratici - che permettevano loro di esercitarsi privatamente nello studio del repertorio da riproporre poi sulla tastiera.

Difficile dire se le campanine siano nate solo per studiare l'"allegrezza", o se invece i campanari avessero utilizzato uno strumento già diffuso, per facilitare il loro lavoro di apprendimento. L'impressione raccolta in sede di ricerca, a cui manca però una conferma definitiva, è che nella bergamasca fosse già diffuso uno strumento

simile, utilizzato e accostato poi all'“allegrezza”. Si può constatare, infatti, che lo strumento risulta conosciuto nell'intera provincia, con una forma che si ripete praticamente identica anche in località dove la sua presenza non è strettamente necessaria, in paesi cioè dove non esistono, o sono di recente installazione, concerti con 8 o più campane. Le testimonianze dei campanari concordano tutte nell'affermare che esso non viene normalmente utilizzato per studiare brani per cinque campane.

Le campane, frutto nei tempi passati di un'economia povera che sapeva sfruttare in maniera ottimale le poche risorse a disposizione, erano costruite dallo stesso musicista, utilizzando materiale di recupero: assicelle di legno per fare la cassa, vetri rotti da cui poter ricavare i risuonatori, corda e colla e lo strumento era subito pronto.

Un esempio sono le 20 schede qui riportate di modelli differenti di campane. Si tratta di strumenti costruiti secondo il vecchio modello con i risuonatori di vetro e quelli più recenti in metallo. Alcune di esse sono funzionanti e tutt'oggi usate; altre non vengono più utilizzate o perché sostituite da modelli più recenti o perché conservate unicamente come ricordo di altri suonatori, da cui sono state ricevute in dono (7).

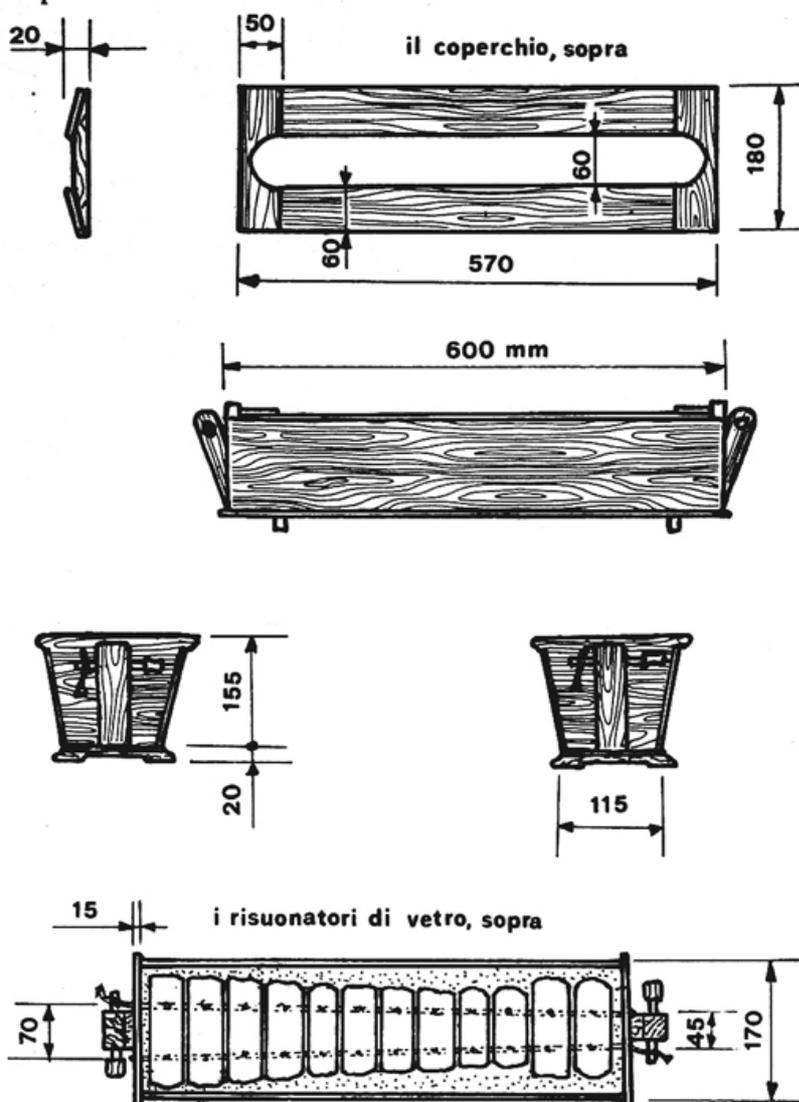
Le schede rappresentano una prima inventariazione di tutte le campane rintracciate nel corso della nostra ricerca e forniscono notizie organologiche e tecniche per ogni singolo strumento.

Infine, abbiamo riportato la trascrizione di tre esempi musicali per campane.

SCHEDE TECNICHE

SCHEDA 1

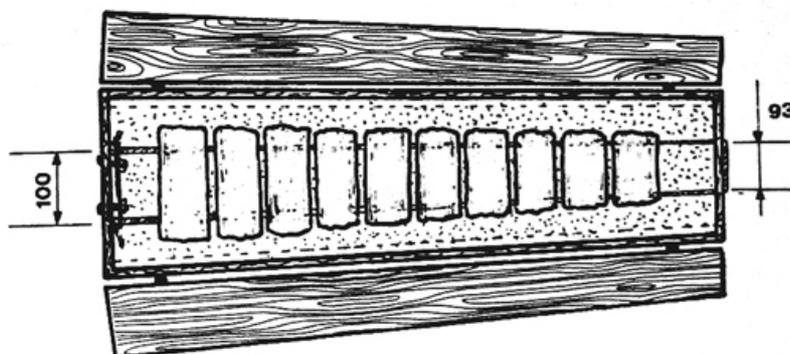
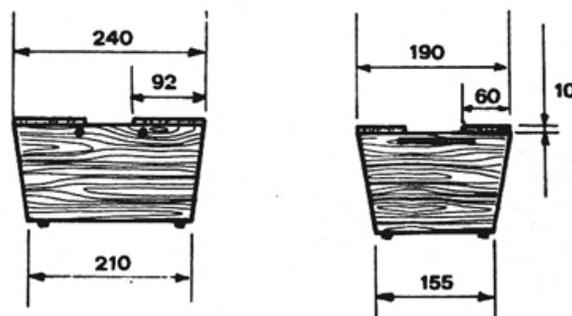
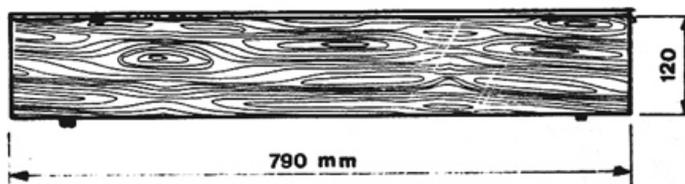
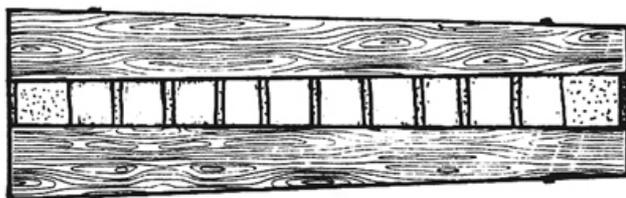
Località: Cirano, fraz. di Gandino
 Costruttore: Giuseppe Loverini, n. 1913
 Proprietario: Valter Biella
 Cassa: abete, spessore 5 mm.
 Risonatori: n. 12 in vetro; largh. 32-48 mm., spess. 2 mm.; i due più acuti, spess. 3 mm.
 Tonalità: do maggiore
 Martelletti: due sugheri fissati a strisce d'acciaio
 Note: le corde sono tese tramite due pioli e fissate alle teste laterali; il coperchio si fissa incastrandosi fra le teste.



SCHEDA 2

Località: Bergamo
 Costruttore: [?]
 Proprietario: Pietro Migliorini

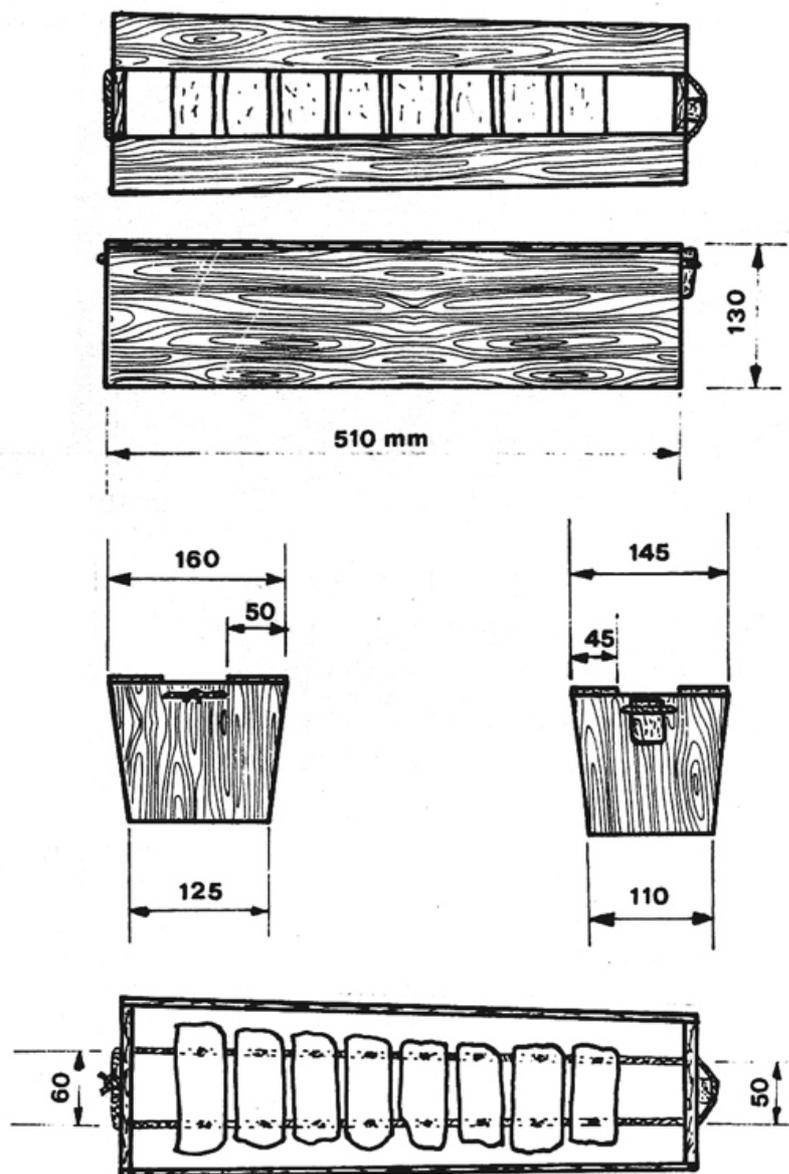
Cassa:	ulivo
Risuonatori:	n. 10 in vetro rigato; largh. max 50 mm., spess. 5 mm.
Martelletti:	sugheri infilati sopra bacchetti di legno
Note:	le corde, fissate a una piastra di ottone, sono tenute in tensione da due viti che avvicinano la piastra alla testa più larga; il coperchio è diviso in due antine incernierate alla cassa. Lo strumento è stato restaurato. Apparteneva a Giancarlo Marchesi. Lo aveva ricevuto dal padre, originario di Cenate, campanaro, morto circa sette anni fa.



SCHEDA 3

Località: Poscante, fraz. di Zogno
Costruttore: Lino Donadoni, n. 1933

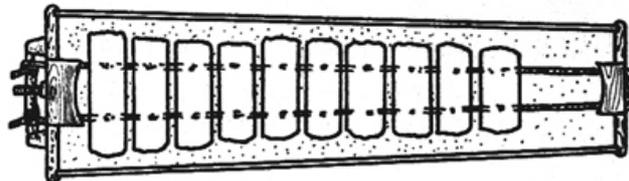
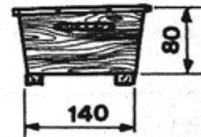
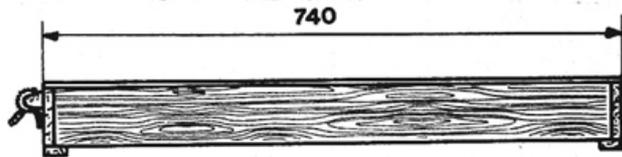
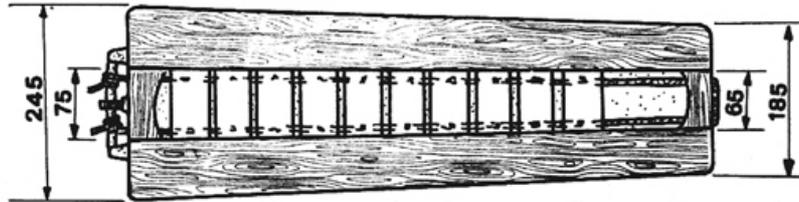
Proprietario:	lo stesso
Cassa:	legno compensato, spess. 5 mm.; teste in tavole di legno, spess. 10 mm.
Risuonatori:	n. 8 in vetro; largh. max 40 mm. circa, spess. 2 mm.
Note:	le corde sono tenute in tensione da un cuneo di legno infilato tra la corda e la testa minore; il coperchio è inchiodato alla cassa.



SCHEDA 4

Località:	Alzano Lombardo
Costruttore:	Antonio Cassina (1906-1984)
Proprietario:	la famiglia
Cassa:	abete rosso, spess. 5 mm. le fasce e il fondo; 15 mm. le teste
Risuonatori:	n. 10 in vetro; largh. max 48 mm., spess. 2 mm. i quattro più gravi e 3 mm. gli altri

Tonalità: si maggiore calante
 Martelletti: sugheri infilati sopra bacchetti di legno
 Note: due nastri in tensione costituiti da tante cordicelle parallele - ora restaurati con due fettucce -, avvolti su un cilindro metallico vincolato a una ruota dentata che è bloccata da una leva incastrata in uno dei denti; il cilindro è montato sulla testa maggiore. Il coperchio, in compensato spesso 5 mm., è diviso in due parti distinte incastrate nel corpo superiore della cassa.

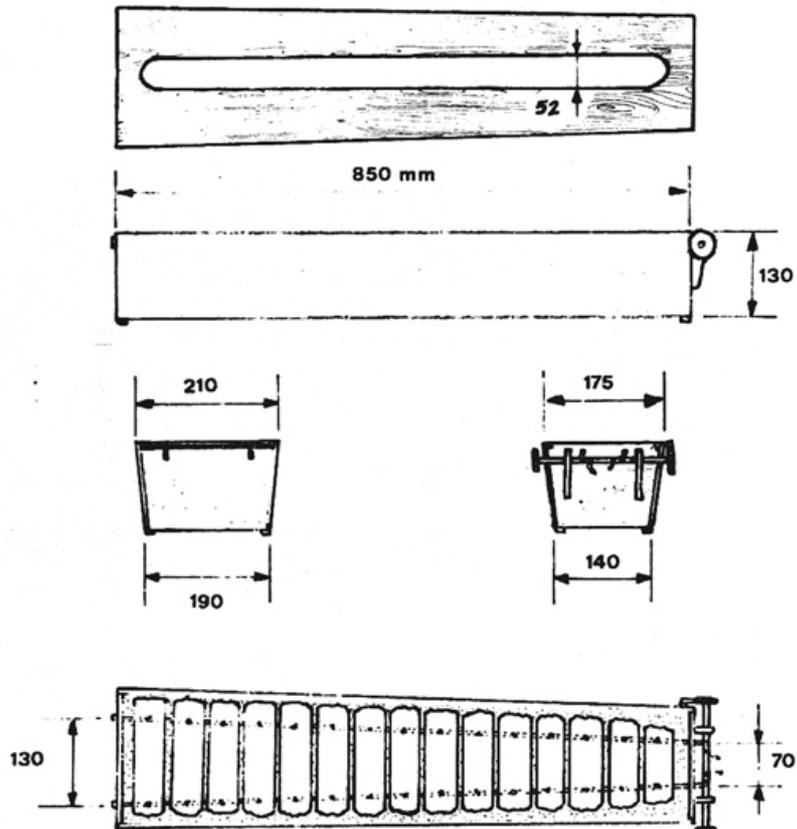


SCHEDA 5

Località: Casnigo
 Costruttore: Giuseppe Perani (1933-1988)
 Proprietario: la famiglia
 Cassa: legno compensato
 Risuonatori: n. 15 in vetro; largh. max 48 mm. circa, spess. 2 mm.
 Tonalità: mib calante
 Martelletti: sugheri fissati a strisce d'acciaio

Note:

le corde sono avvolte su un albero vincolato a una ruota dentata, una leva incastrata in un dente ne impedisce lo srotolamento; l'albero è fissato sulla testa minore. Il coperchio si incastra sulla cassa tramite due guide.



SCHEDA 6

Località:

Casnigo

Costruttore:

Giacomo Ruggeri detto "Fagòt", n. 1905

Proprietario:

lo stesso

Cassa:

legno massiccio ricavato da cassette della frutta, spess. 8 mm.

Risuonatori:

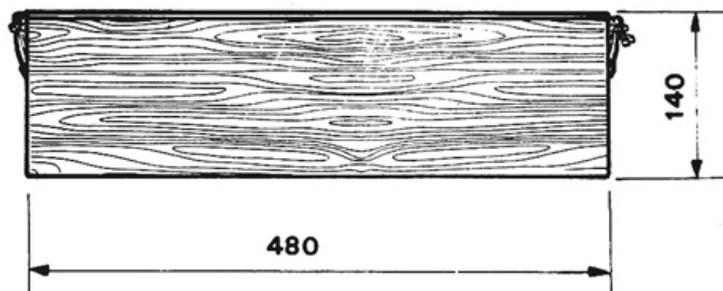
n. 9 in vetro; largh. 30-40 mm., spess. 2 mm. i tre più gravi e 3 mm. gli altri

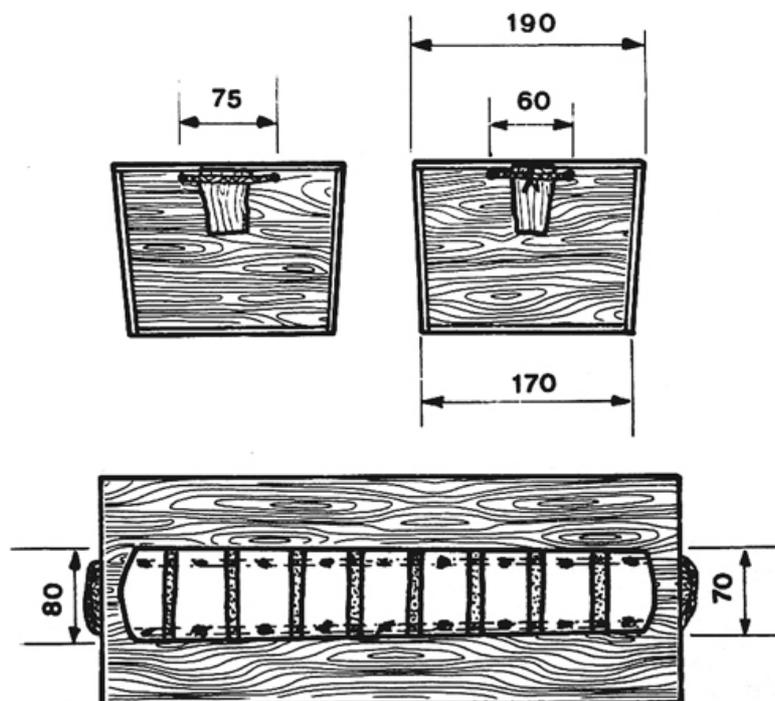
Martelletti:

sugheri infilati su filo di ferro

Note:

le corde sono tenute in tensione da due cunei di legno incastrati fra la testa e la corda, esternamente allo strumento; il coperchio è inchiodato alla cassa.





SCHEDA 7

Località:
Costruttore:
Proprietario:

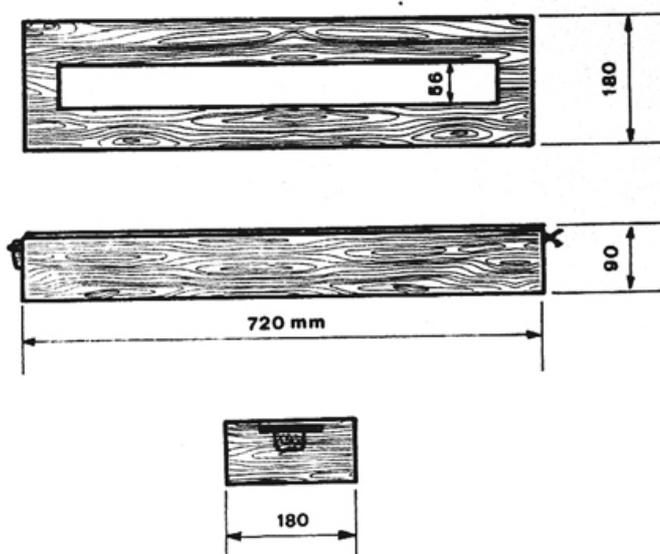
Leffe
Luigi Gelmi, n. 1919
lo stesso

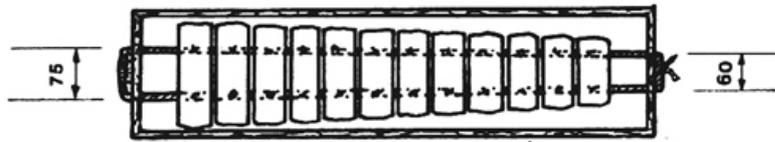
Cassa:
Risuonatori:
Tonalità:
Martelletti:

legno, spess. 7 mm.
n. 12 in vetro; largh. max. 45 mm. circa, spess. 2 mm.
do maggiore calante
tappi di sughero infilati su filo d'acciaio

Note:

i vetri sono incollati su due fettucce tenute in tensione da un cuneo; il coperchio, asportabile, è in faesite.



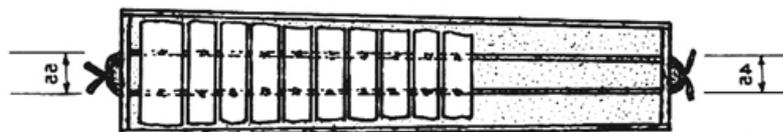
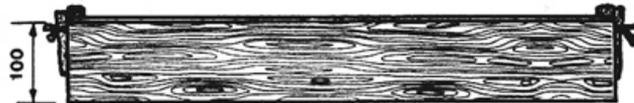
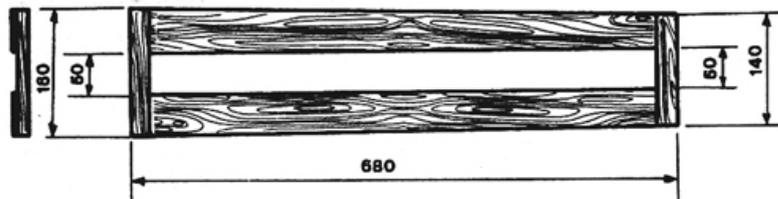


SCHEDA 8

Località: Gandino
 Costruttore: [?]
 Proprietario: Lorenzo Anesa

Cassa: abete, spess. 7 mm.; teste spess. 15 mm.
 Risuonatori: n. 10 in vetro; largh. 35-55 mm., spess. 2 mm. circa
 Tonalità: si maggiore calante

Note: le corde sono tenute in tensione da due cunei di legno fra la testa e il filo; il coperchio, asportabile, è fissato con due chiodi.
 Lo strumento era appartenuto allo zio Gioachino Anesa (1896-1977), sacrista per oltre mezzo secolo a Peia. Egli aveva modificato i vetri intonandoli con il concerto a 10 del locale campanile. L'aveva a sua volta ereditato da un campanaro più anziano, probabilmente il padre. Lo strumento è stato riparato sostituendo la corda spezzata e ripristinando un cuneo mancante.

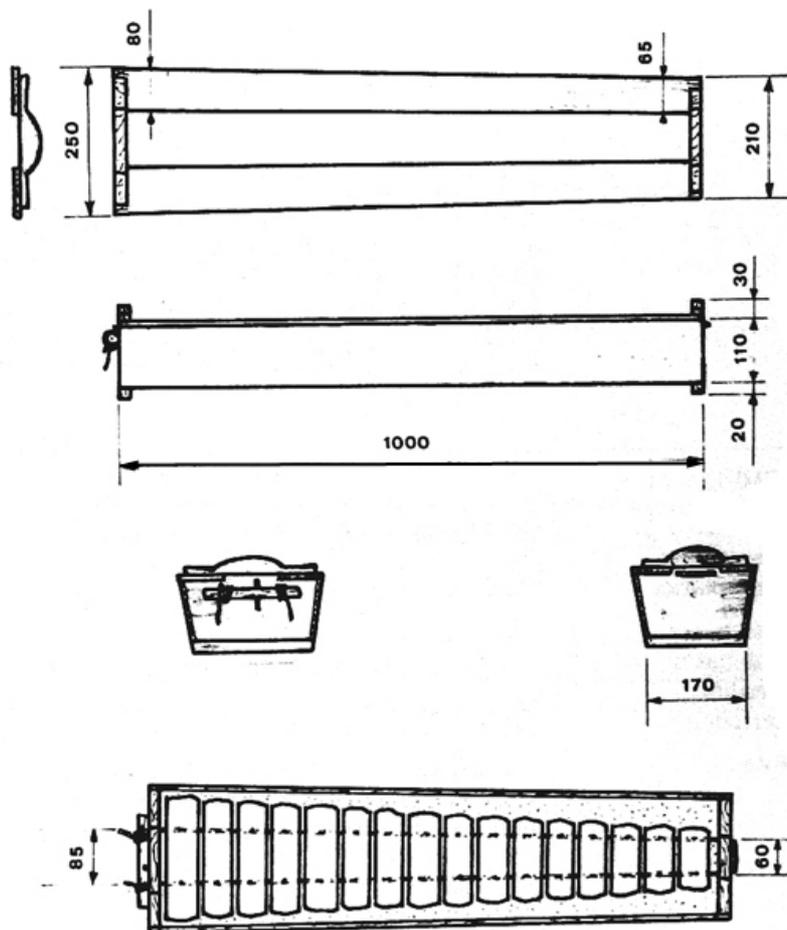


SCHEDA 9

Località: Albino
 Costruttore: Ratti [?]
 Proprietario: Mario Signori

Cassa: abete, spess. 10 mm.; teste in legno massiccio, spess. 15 mm.
 Risuonatori: n. 16 in vetro; largh. 45-55 mm., spess. 5 mm.
 Tonalità: do maggiore
 Martelletti: sugheri infilati su strisce di legno

Note: le corde sono tenute in tensione da un cilindro di legno, posto esternamente alla testa maggiore, sul quale sono avvolte; un chiodo che attraversa il cilindro ne impedisce lo srotolamento. Il coperchio, asportabile, si incastra sulla cassa.
 È stato ereditato da un altro campanaro, tale Ratti, morto una ventina di anni fa.

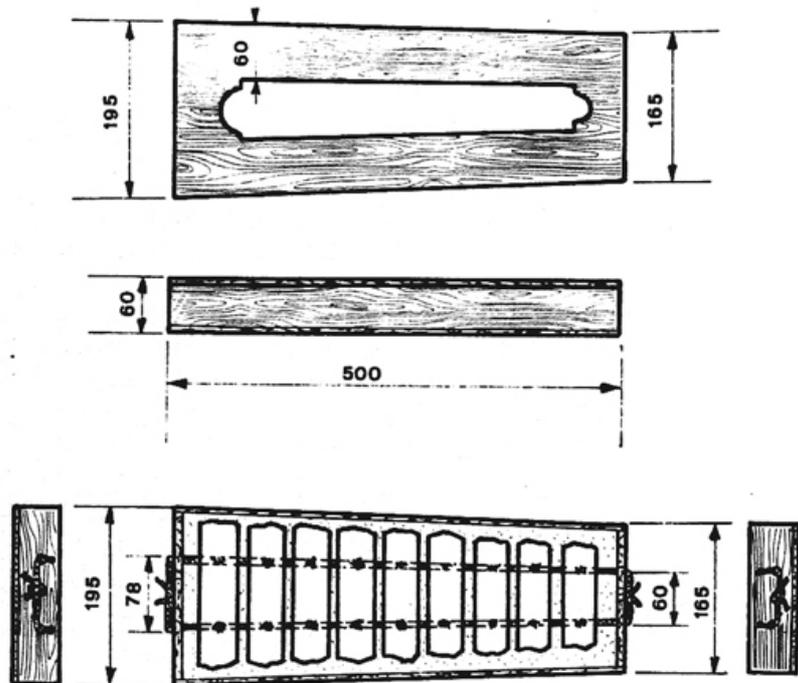


SCHEDA 10

Località: Carenno
 Costruttore: Biagio Rossetti, n. 1900
 Proprietario: Valter Biella

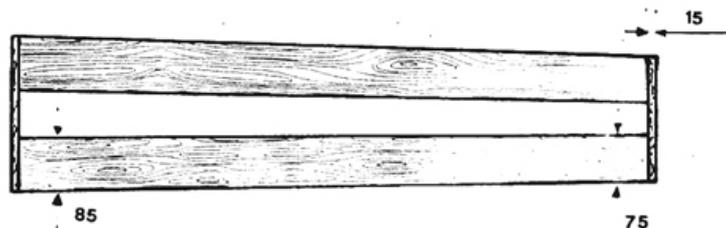
Cassa: legno, spess. 8 mm.; coperchio in compensato, spess. 6 mm.
 Risuonatori: n. 9 in vetro; largh. 40-50 mm., spess. 3,5 mm.
 Tonalità: mib maggiore

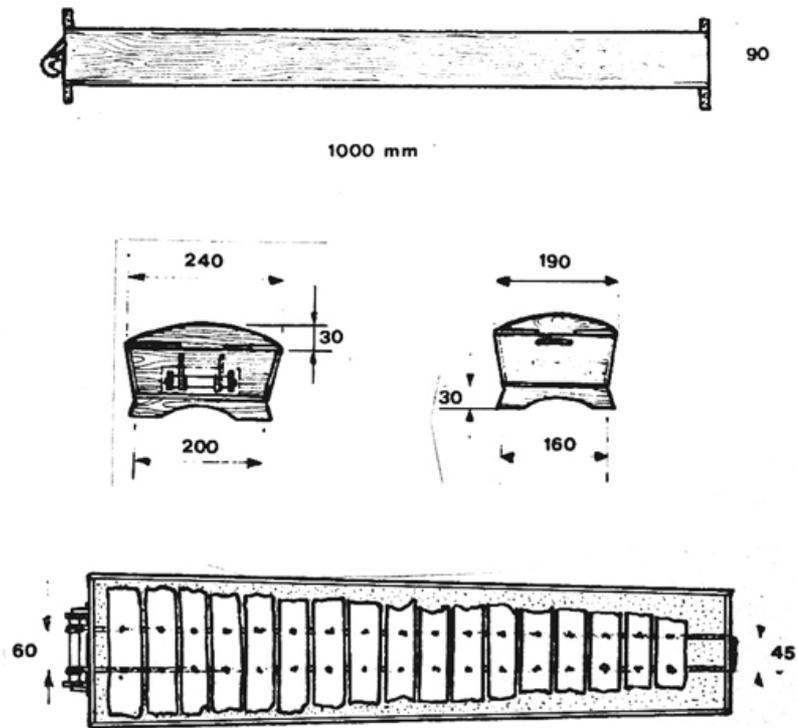
Martelletti: sugheri infilati su bacchetti di legno
Note: le corde sono tese senza alcun artificio e sono annodate tra loro; il coperchio è avvitato sulla cassa.



SCHEDA 11

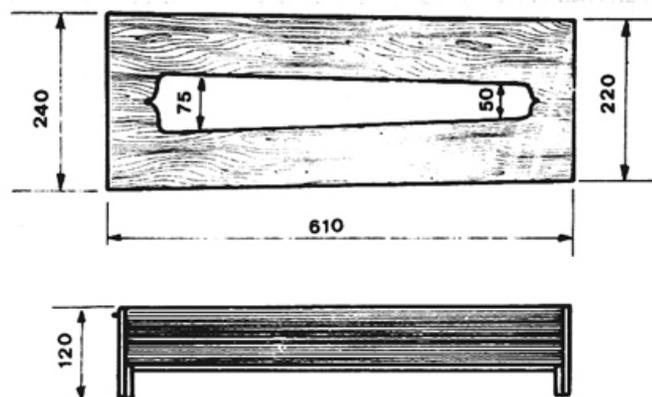
Località: Desenzano al Serio, fraz. di Albino
Costruttore: [?]
Proprietario: Mario e Luigi Pegurri
Cassa: abete, spess. 5 mm.
Risuonatori: n. 17 in vetro; largh. max 50 mm., spess. 2 mm.
Tonalità: sol
Martelletti: sugheri fissati su strisce di canna
Note: le corde sono avvolte su un cilindro metallico vincolato a una ruota dentata, bloccata da una leva che si incastra in uno dei denti. Il cilindro è montato sulla testa più larga. Il coperchio è fissato alla cassa con due chiodi.
 Lo strumento era appartenuto al padre, Giuseppe (1915-1980), al quale era stato donato da un altro parente.

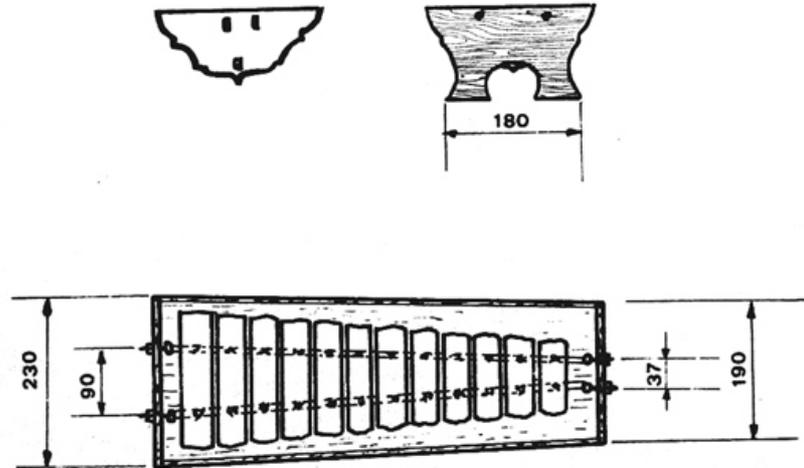




SCHEDA 12

Località:	Leffe
Costruttore:	Michele Nicoli, n. 1963
Proprietario:	lo stesso
Cassa:	legno tagliato a listelli affiancati simile a quello per la costruzione di modellini navali; richiama la forma dello scafo di un veliero n. 12 in vetro; largh. max. 40 mm. circa, spess. 3 mm
Risuonatori:	do maggiore
Tonalità:	
Martelletti:	
Note:	le fettucce sono tenute in tensione da quattro occhielli con gambo filettato, due per parte e con dado esterno alla cassa; il coperchio è avvitato sulle teste.



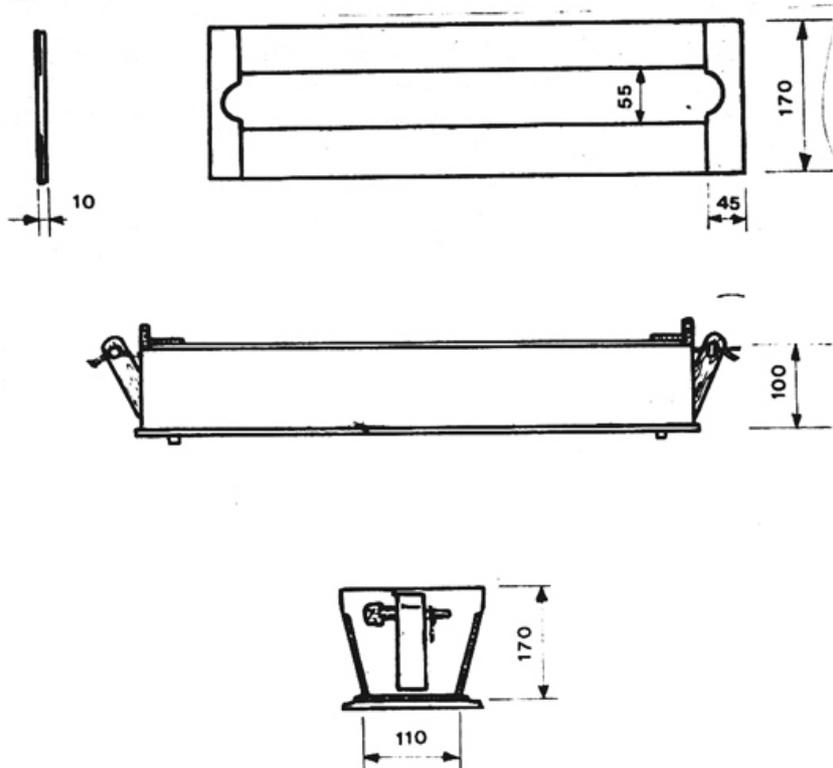


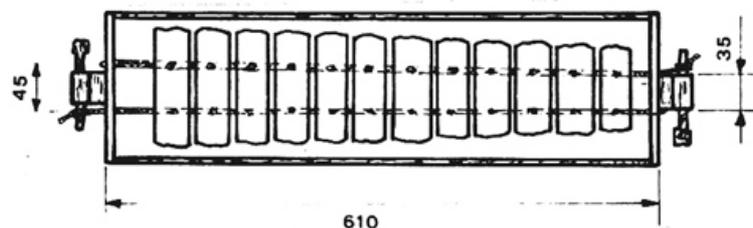
SCHEDA 13

Località: Gandino
 Costruttore: [?]
 Proprietario: Pietro Rudelli

Cassa: abete, spess. 4 mm.; le teste spess. 23 mm.
 Risuonatori: n. 12 in vetro; largh. 35-45 mm. spess. 2-3 mm.
 Tonalità: do maggiore
 Martelletti: sugheri infilati su molle piatte d'acciaio

Note: due nastri formati da tante cordicelle parallele, tenuti in tensione da due piroli in legno, uno per testa; il coperchio è incastrato fra le teste della cassa.





SCHEDA 14

Località:
Costruttore:
Proprietario:

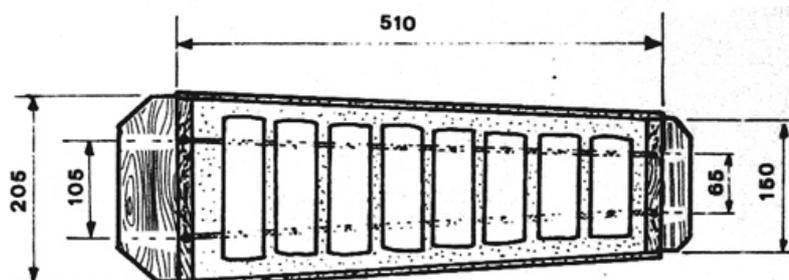
Rota Imagna
Pietro Invernizzi, n. 1936
Valter Biella

Cassa:
Risuonatori:
Martelletti:

compensato; teste in legno massiccio
n. 8 in vetro; largh. max. 45 mm. circa, spess. 3 mm.
sugheri infilati su tondini di legno

Note:

due corde tese e annodate a quattro chiodi, due per testa. Lo strumento è privo del coperchio.



SCHEDA 15

Località:
Costruttore:
Proprietario:

Leffe
Mario Confortola, n. 1929
lo stesso

Cassa:
Risuonatori:

abete, spess. 20 mm. in multistrato; è priva del fondo
n. 12 in metallo (lega di alluminio, nichel e altri elementi); largh. 40 mm., spess. 4 mm.

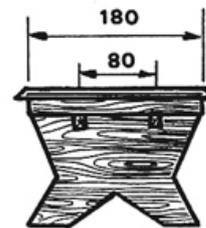
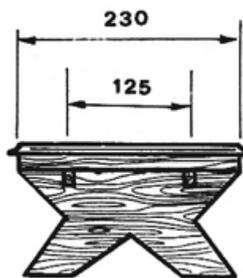
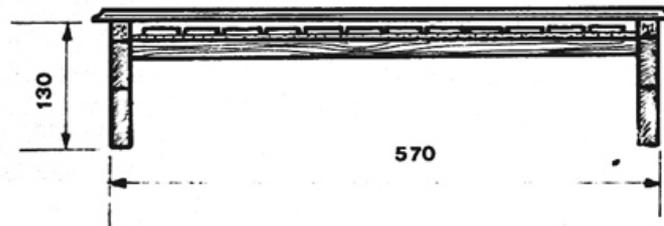
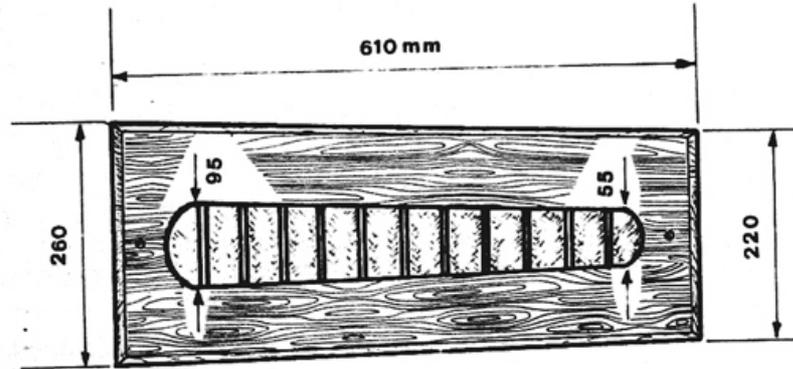
Tonalità:
Martelletti:

do maggiore
legno, con un disco in pelle sulla parte battente

Note:

il coperchio è avvitato sul telaio.

Confortola è l'unica persona che abbia costruito diversi strumenti, approntando una piccola "produzione in serie" e favorendo così la diffusione di campanine in metallo, in sostituzione di quelle in vetro, più fragili.

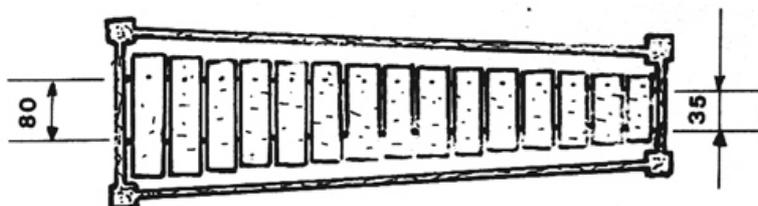
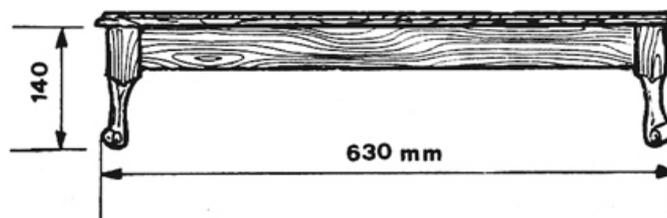
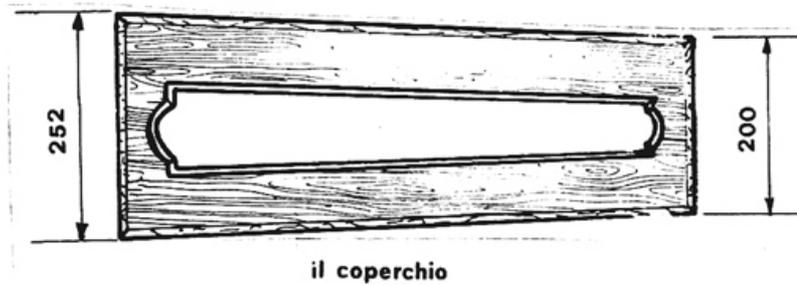


SCHEDA 16

Località: Leffe
 Costruttore: Michele Nicoli, n. 1963
 Proprietario: lo stesso

Cassa: noce tanganica, spess. 7 mm.; è priva del fondo
 Risuonatori: n. 15 in ottone; largh. 35 mm., spess. 3 mm.
 Tonalità: sol maggiore

Martelletti: legno, con un disco in pelle sulla parte battente
 Note: lo strumento è stato costruito cinque anni fa all'incirca



i risuonatori di ottone visti da sopra

SCHEDA 17

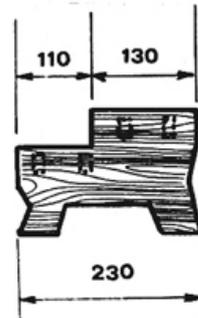
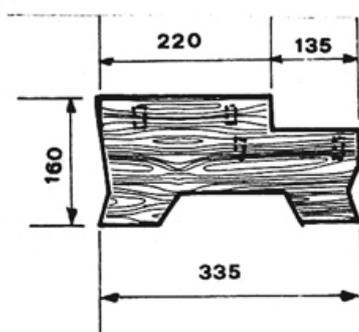
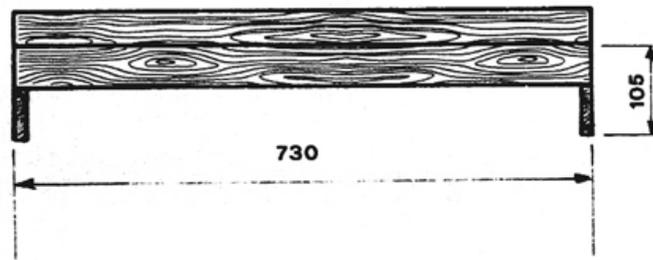
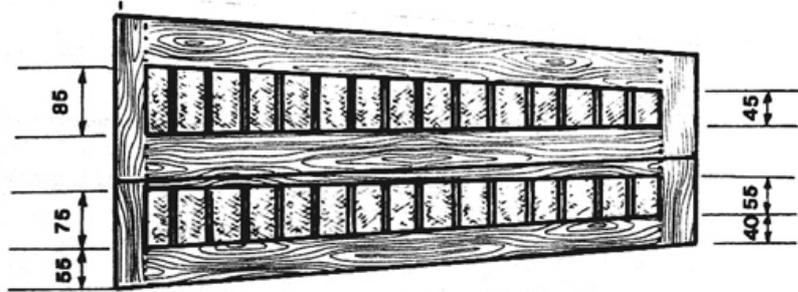
Località: Leffe
 Costruttore: Mario Confortola, n. 1929
 Proprietario: lo stesso
 Cassa: compensato, teste in truciolato, ha due piani ed è priva di fondo
 Risuonatori: n. 15+15 in metallo (lega di alluminio, nichel e altri elementi); largh. 40 mm., spess. 4 mm.
 Tonalità: do maggiore, superiore; sol maggiore, inferiore

Martelletti:

legno, con un disco in pelle sulla parte battente

Note:

il coperchio è fisso sul telaio.



SCHEDA 18

Località:

Leffe

Costruttore:

Emilio Gallizioli

Proprietario:

Bernardo Pezzoli

Cassa:

compensato; teste in abete, spess. 16 mm.

Risuonatori:

n. 13 in ottone; largh. 40 mm., spess. 2 mm.

Tonalità:

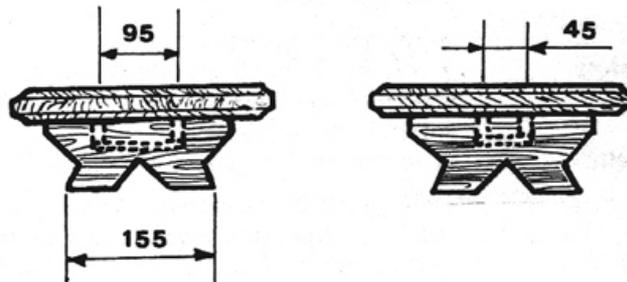
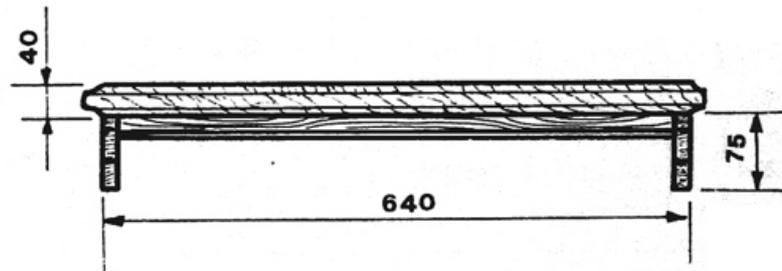
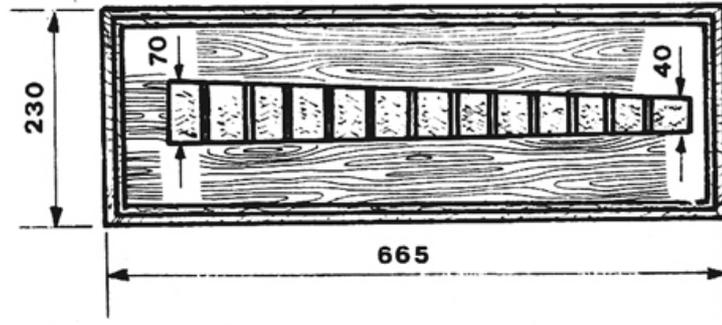
do maggiore

Martelletti:

legno di bosso

Note:

il coperchio, fissato alla cassa, è in compensato spesso 5 mm. Sotto le guide dei risuonatori è fissato un fondo in truciolare anch'esso di 5 mm. Lo strumento è stato costruito una decina d'anni fa.



SCHEDA 19

Località:
Costruttore:
Proprietario:

Grumello de' Zanchi, fraz. di Zogno
Giulio Donadoni, n. 1930
lo stesso

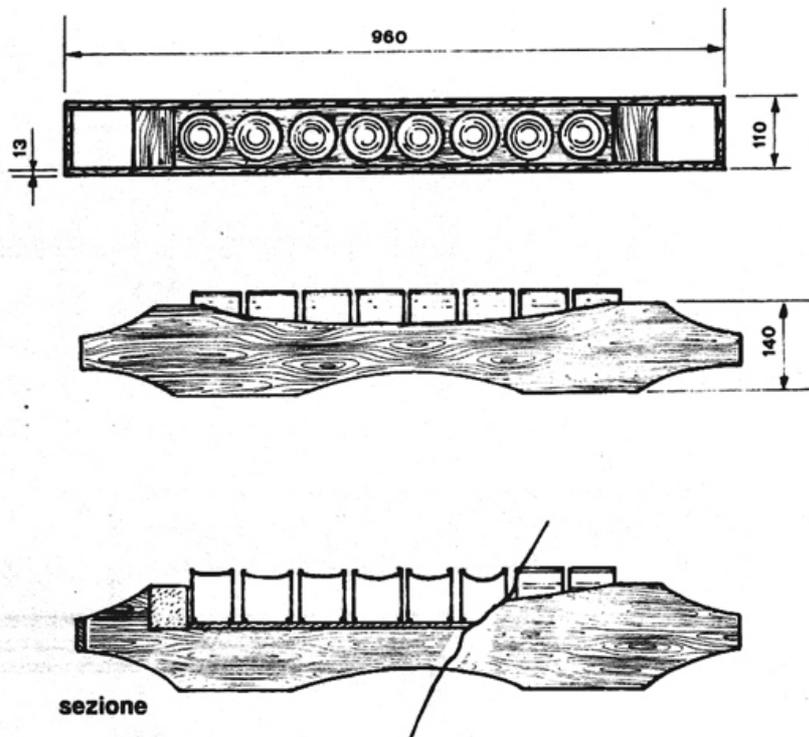
Cassa:
Risuonatori:

legno
n. 8 in metallo. Si tratta di contenitori per conserve alti 60 mm., diametro 75 mm.; sono senza fondo e il coperchio è ribattuto a forma concava. A maggiore concavità corrisponde una nota più acuta. bacchette di legno che percuotono il bordo dei risuonatori; battendo sulla parte concava si rischia di alterare l'intonazione

Martelletti:

Note:

lo strumento in disegno è stato realizzato una decina di anni fa; la cassa è stata preparata da un falegname.



SCHEDA 20

Località:

Gandino

Costruttore:

Mario Confortola, n. 1929

Proprietario:

Lorenzo Anesa

Cassa:

compensato, spessore 5 mm.

Risuonatori:

n. 17 + 17 + 18 in ottone, largh. 35 mm., spess. 2 mm.

Tonalità:

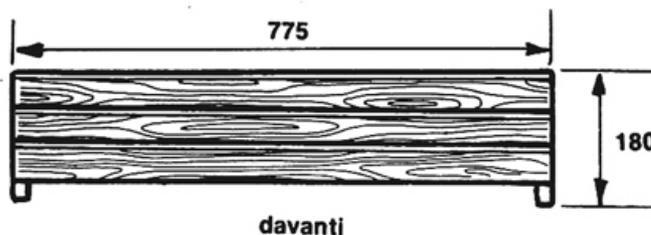
superiore do maggiore; centrale sol maggiore; inferiore sol minore, partendo da fa diesis.

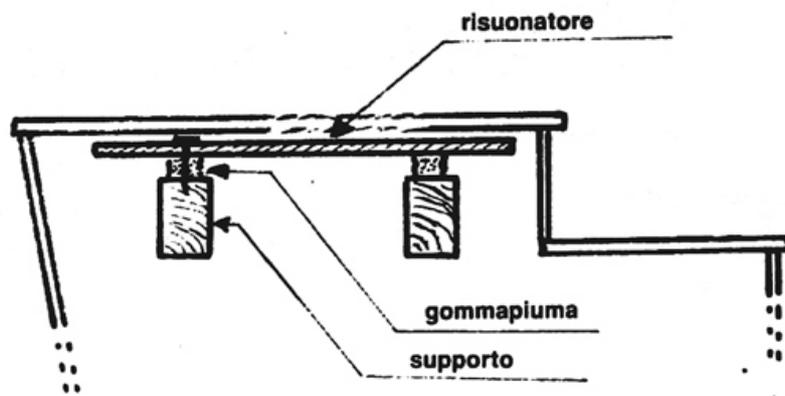
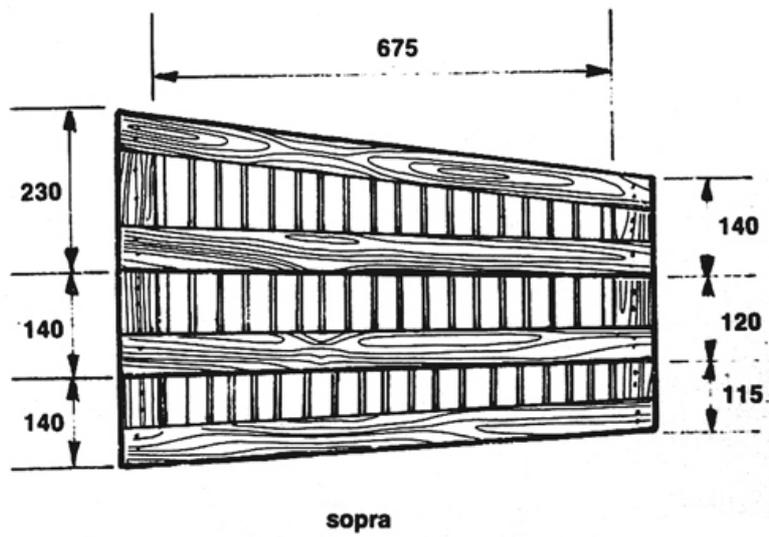
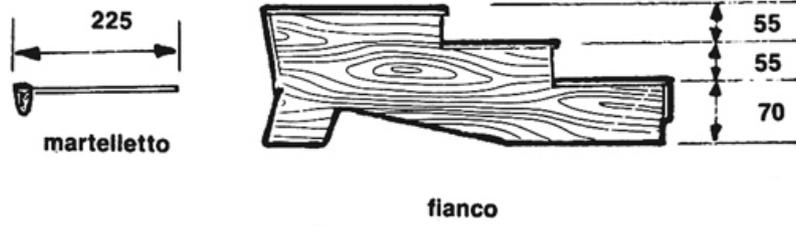
Martelletti:

in legno, con un disco in pelle sulla parte battente

Note:

lo strumento in origine aveva i risuonatori in alluminio, larghi 40 mm. con 15 note per tutte e tre le scale, intonate sempre con le medesime tonalità sopra elencate ma che partivano tutte e tre dalla tonica. Ultimamente questo strumento è stato ulteriormente modificato: i risuonatori in ottone sono stati smontati e riutilizzati per uno strumento con scala cromatica.





particolare della costruzione (vista di fianco)

MUSICHE PER CAMPANINE

1.1
Giuseppe Perani
Casnigo,
30 settembre 1986

$\text{♩} = 168$ A

B

C

D.C. A

1.2
Giuseppe Perani
Casnigo,
7 ottobre 1986

$\text{♩} = 140$ A

B

C

1.3
Bernardo Pezzoli
Leffe,
28 maggio 1988

$\text{♩} = 63$ A

B

A + B fino al \$ poi

Musical notation for the first section, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a first ending bracket over the first two measures, a second ending bracket over the next two measures, and a final measure marked with a dollar sign (\$) indicating the end of the section. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with chords and eighth notes. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

A + B2 + C1 + C2 + A + B2 + C fino al ⊕ poi

Musical notation for the second section, consisting of a single staff in treble clef. It shows a short melodic phrase starting with a first ending bracket, followed by a few notes, and ending with a double bar line and a circle with a plus sign (⊕) indicating the end of the section.

**APPENDICE
MUSICHE A GANDINO: UN MANOSCRITTO DEL 1950**

Descrizione

Viene qui pubblicata per la prima volta la trascrizione di un manoscritto di musiche per campane conservato privatamente da Sergio Nodari, originario di Gandino, ora abitante a Peia.

Il manoscritto - mm. 326x257 - è costituito di 32 pagine. Sulla prima un disegno, firmato "Mario Gelmi", raffigurante una campana contornata a destra da un mazzo di spighe di grano e, a sinistra, da un ramo di vite. Sulla campana, la scritta: «1950 / Ioseph Nodari / ... [Quiri] nus-Piccinali donavit-annos ... / ... date-eum-in-timpanis-et-cimbalis-beneson...». Nella parte sottostante al disegno, l'intestazione: «Concerto delle campane / della Basilica di Gandino (di Autori ignoti) / Suonato da Piccinali Quirino e riprodotto in musica da / Nodari Giuseppe / Gandino 15-1- / Anno Giubilare 1950». Sul v inizia la trascrizione delle musiche; da qui le pagine sono numerate progressivamente, al piede del foglio, con matita lapis, da 1 a 30. La numerazione è autografa del trascrittore.

Il v dell'ultimo foglio è bianco. Le pagine 2-5 corrispondono a un foglio di quattro facciate, staccato dal resto del blocco di 14 fogli doppi che sono cuciti con spago.

Il manoscritto contiene 33 musiche tutte eseguite, come esplicitato nella titolazione del manoscritto, dal campanile della basilica di Gandino che dispone, a partire dal 1788, di dieci campane. Alcune di esse portano una esatta titolazione, altre solo indicazioni di movimento:

1. Veloce
2. Marcia
3. Marcia
4. Mazurca
5. Mazurca
6. Mazurca
7. Maestoso
8. Polka
9. Allegretto
10. Marcia
11. Allegretto deciso (sollenità del Corpus Domini)
12. Andantino (antivigilia del Corpus Domini)
13. Andantino (religioso)
14. Solenne (solennità religiose)
15. Allegro
16. Allegro festivo
17. Marcia
18. Mazurca
19. Valzer
20. Q. Piccinali, Polka
21. Q. Piccinali, Mazurca
22. Mazurca
23. Q. Piccinali, Mazurca
24. Q. Piccinali, Valzer

25. Q. Piccinali, Marcia
26. Mazurca
27. Valzer
28. Veloce
29. Mazurca
30. Largo
31. Marcia
32. Tranquillo
33. Senza titolo

Queste musiche si possono raggruppare per caratteristiche comuni in:

- 3 Veloci (nn. 1, 28 e 33) che corrispondono a *Introduzioni* di suonate
- 6 Marce (nn. 2-3, 10, 17, 25, 31)
- 9 Mazurche (nn. 4-6, 18, 21-23, 26, 29)
- 2 Polche (nn. 8, 20)
- 3 Valzer (nn. 19, 24, 27)
- 4 Allegretti-Allegro (nn. 9, 11, 15-16)
- 2 Andantini (nn. 12-13)
- 1 Maestoso (n. 7)
- 1 Solenne (n. 14)
- 1 Largo (n. 30)
- 1 Tranquillo (n. 32)

Le musiche 20-21 e 23-25, inoltre, sono di probabile composizione dello stesso Quirino Piccinali, che Giuseppe Nodari erroneamente indica come Piccinali. Questi, nato a Gandino nel 1880, fu campanaro effettivo della locale Basilica negli anni 1953-1957; è morto nel 1962.

Il valore del manoscritto è da individuare in alcuni elementi significativi. La possibilità di disporre di un documento che fornisce una preziosa testimonianza del repertorio musicale eseguito in un periodo di relativa distanza dai nostri giorni; l'articolazione fra le diverse forme di suonata e alcune caratteristiche specifiche parzialmente abbandonate nei repertori attuali.

Risulta evidente, per esempio, la caratteristica essenzialmente profana della musiche. Predominano, infatti, i "ballabili": venti brani tra mazurche, polche, marce e valzer. Escluse tre musiche di *Introduzione* alle suonate e altre sei con andamento più lento, rimangono quattro brani a carattere religioso: due con questa specificazione e due segnalati come musiche da suonarsi nelle festività del Corpus Domini.

Indicazioni certamente utili ma ancora parziali per comprendere il valore culturale e, soprattutto, la funzione sociale che la comunità locale attribuisce a queste musiche.

È stato grazie all'incontro con Lorenzo Anesa a Gandino, il 13 luglio 1989, che le notizie intorno al repertorio contenuto in questo prezioso manoscritto si sono arricchite di ulteriori elementi significativi.

Egli sostiene che in esso figura poco meno della metà delle suonate del repertorio gandinese ed è carente di alcune tra le più importanti. Un paio di brani, inoltre, non li ha mai ascoltati. A tale proposito è ipotizzabile che queste musiche siano state abbandonate in epoca più recente dai campanari successivi a Piccinali.

Le musiche del 1950, così come sono trascritte, si caratterizzano per una linea melodica più semplice ed essenziale rispetto alle esecuzioni attuali. La loro rivisitazione moderna, infatti, ha portato a una maggiore elaborazione del fraseggio melodico e a un accentuato uso

dei bassi. Al riguardo così si esprime Giuseppe Servalli, profondo conoscitore delle tradizioni gandinesi, nonché già campanaro negli anni passati in Gandino: «Continuano la tradizione i fratelli Castelli di Cirano, seguendo però con difficoltà i vecchi programmi: hanno, in certo modo, modernizzato le... suonate» (1).

Lorenzo Anesa, infine, rileva la spiccata formalizzazione rituale di molte musiche, quasi tutte puntualmente collocate nel consolidato calendario festivo locale; oggi tale formalizzazione è andata quasi totalmente sfaldandosi.

Tra le musiche trascritte figurano brani suonati nelle festività religiose più importanti del calendario liturgico, chiamati "a una mano": in essi, di primaria importanza è lo sviluppo melodico; spesso sono privi di accompagnamento sia ritmico che armonico. Un esempio sono le musiche nn. 11-13.

I brani legati al momento quotidiano, invece, sono chiamati "ballabili". Tra le occasioni più frequenti della dimensione quotidiana va ascritto il rito del battesimo la cui funzione era celebrata di frequente nei giorni feriali. Il rito era accompagnato da suonate "ballabili".

Una testimonianza a questo proposito, la rilasciò lo stesso Anesa alcuni anni or sono:

- Quando i contadini erano nel campo che tagliavano l'erba e sentivano suonare d'"alegrèsa" si riunivano a gruppi di venti o trenta persone e facevano un girotondo e ballavano lì. Facevano su un valzer... Sarà stato quaranta o cinquant'anni fa. Più che si va indietro e più facevano quelle cose lì. Una volta c'erano solo tre o quattro fabbriche e poi erano prevalentemente agricoltori e quando sentivano che attaccavano [preparavano] le campane per fare i battesimi, che attaccavano le campane e davano il segnale tipico dei battesimi [l'introduzione con colpi ripetuti], allora si riunivano. Perché allora i battesimi li facevano anche nei giorni feriali...
- *Ma poi cosa ballavano?*
- Facevano su valzer, mazurche... Quando non c'erano ancora le radio, quando non c'era ancora niente... Queste cose me le ha dette uno che ha novant'anni, che è stato anche campanaro, Servalli Giuseppe. Me lo diceva lui che una volta aspettavano appunto quelle occasioni lì che attaccavano le campane e suonavano di festa, che la gente si riuniva e ballava nel campo [...].
- *Suonavano apposta per fare ballare la gente?*
- No, no. Mai. Il suono in basilica è sempre stato regolato dalle feste religiose. Non era da dire che si andava su [in cima al campanile] a fare quattro suonate così ballano...
- *Anche perché il ballo era considerato peccato...*
- Ma certo, era una cosa profana. È per questo motivo che le suonate che noi chiamiamo "a una mano" si fanno solo nelle feste religiose, per distinguerle dai "ballabili" che era considerata una cosa profana... Allora una volta, per distinguerli, facevano su i "ballabili" quasi solo per i battesimi. I "ballabili" usati per le feste religiose sono invece pochi. Saranno, solo una trentina (2).

Una segnalazione merita pure Giuseppe Nodari, trascrittore delle musiche. Nato a Gandino nel 1911, iniziò a studiare musica e clarino all'età di 11 anni. Per oltre un quarantennio ha continuato a suonare nella locale banda musicale. È morto il 31 dicembre 1966.

Criteri adottati
per la redazione

Il lavoro redazionale non ha presentato difficoltà di sorta.
Le 33 musiche che il manoscritto contiene non presentano numerazione; abbiamo provveduto all'introduzione di questo elemento,

utile per l'identificazione del singolo brano. Nella colonna a sinistra della nostra edizione figurano sia l'indicazione della pagina del manoscritto sia, tra parentesi quadre, il numero attribuito redazionalmente al pezzo musicale.

A sua volta, ogni brano rimanda alla nota, con identica numerazione, contenuta nell'apparato critico. In esso sono raccolte, accanto a brevi osservazioni di carattere musicale, notizie relative alla funzione sociale che, nel contesto culturale e religioso locale, a quella particolare musica è stata attribuita.

Tutte le informazioni sono frutto di un lungo colloquio avuto con Lorenzo Anesa, appassionato campanaro di Gandino, come già è stato ricordato più sopra.

Nel manoscritto sono stati rilevati alcuni trascurabili errori di trascrizione, che abbiamo provveduto a correggere nella nostra edizione.

La nuova trascrizione delle musiche è stata effettuata da Giuliano Todeschini al quale vanno i miei più sinceri ringraziamenti.

Frontespizio del manoscritto «Concerto delle campane della Basilica di Gandino».



La pagina 11 del manoscritto originale.

Adm.º deciso (816) (*Adnunti del colpo Dimini*)

ff *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

Cala al char

MUSICHE

[1]
p. 1

veloce

Musical score for piece [1], p. 1, marked 'veloce'. The score consists of five staves of music. The first four staves are treble clefs, and the fifth staff is a bass clef. The music is written in a 2/4 time signature and features a fast, rhythmic melody with many sixteenth notes.

[2]
p. 2

Marcia

Musical score for piece [2], p. 2, marked 'Marcia'. The score consists of seven staves of music. The first two staves are treble clefs, and the remaining five staves are bass clefs. The music is written in a 2/4 time signature and features a march-like melody with a mix of eighth and sixteenth notes. There are first and second endings marked '1.' and '2.' in the third system.

[3]
p. 3

Marcia

Musical score for 'Marcia' in 2/4 time, marked with a common time signature (C). The score consists of seven systems of two staves each. The first system includes a common time signature symbol (C) above the first staff. The second system contains first and second endings, marked '1.' and '2.'. The third system contains first and second endings, marked '1.' and '2.'. The fourth system contains first and second endings, marked '1.' and '2.'. The fifth system contains first and second endings, marked '1.' and '2.'. The sixth system contains first and second endings, marked '1.' and '2.'. The seventh system contains first and second endings, marked '1.' and '2.'. The score concludes with a common time signature symbol (C) and the instruction 'al. S. poi.' below the final staff.

[4]
p. 4

Mazurca

Musical score for 'Mazurca' in 3/4 time. The score consists of two systems of two staves each. The first system includes a common time signature symbol (C) above the first staff.

Musical score for a piece on page 101, featuring six systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The piece consists of a main melody and a bass line. The first system is followed by a second system with first and second endings. The third system is followed by a fourth system with first and second endings. The fifth system is followed by a sixth system with first and second endings and the instruction *da capo*.

[5]
p. 5

Mazurca

Musical score for a Mazurca on page 101, featuring five systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The piece consists of a main melody and a bass line. The first system is followed by a second system with first and second endings. The third system is followed by a fourth system with first and second endings. The fifth system is followed by a sixth system with first and second endings.

1. 2.

Fine

[6]
p. 6

Mazurka (Op. 452)

f

p

mf

Musical score for the first system, featuring two staves with treble and bass clefs. The music includes a dynamic marking *f* and a section marked *dal rit al fine* with a double bar line and repeat sign.

[7]
p. 7

Maestoso (♩ = 76)

Musical score for the *Maestoso* section, consisting of three systems of two staves each. It features a 4/4 time signature and dynamic markings *f* and *mf*.

Variazione (♩ = 132)

Musical score for the *Variazione* section, consisting of five systems of two staves each. It features a 4/4 time signature and dynamic markings *f* and *precipitando*.

[8]
p. 8

Polka (♩ = 426)

Musical score for Polka (♩ = 426). The score is written in 2/4 time and consists of six systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. The second system includes first and second endings, marked '1.' and '2.'. The third system continues the melody and bass line. The fourth system features a more complex bass line with sixteenth notes. The fifth system includes a 'da capo' marking above the staff, indicating a repeat. The sixth system concludes the piece with a final cadence.

[9]
p. 9

Allegretto (♩ = 460)

Musical score for Allegretto (♩ = 460). The score is written in 4/4 time and consists of two systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The music features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. The second system continues the melody and bass line, ending with a final cadence.

Musical score for the first system, consisting of five systems of two staves each. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. A diamond-shaped symbol is present in the second system.

[10]
p. 10

Marcia (♩ = 120)

Musical score for the second system, consisting of four systems of two staves each. It includes dynamic markings like *mf* and *p*, and features first and second endings. A diamond-shaped symbol is also present.

dal sr.
al \diamond poi

ff

ff

[11]
p. 11

Allegro deciso (♩ = 116)

Solennità del Corpus Domini

ff

mf

ff

mf

ff

mf

mf

ff

ff

[12]
p. 12

Andantino (♩ = 476)

(Antivigilia del Corpus Domini)

mf dolce

da capo

[13]

Andantino religioso (♩ = 176)

mf

rull. molto

sf

riprendere il tempo

mf

rull. molto

sf

a tempo

da capo

[14]
p. 13

Solenne (♩ = 84)

(Solemnità religiose)

f

Musical score for a piano piece, measures 1-14. The score is written in 2/4 time and consists of two staves. The music is in a major key and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte). The piece concludes with a double bar line.

15]
s. 14

Allegro (♩ = 120)

Musical score for a piano piece, measures 15-28. The score is written in 2/4 time and consists of two staves. The music is in a major key and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a double bar line.

Musical score for two systems of two staves each. The first system features a melody in the upper staff with a dynamic marking of *f* and a bass line in the lower staff. The second system continues the melody and bass line, also featuring a dynamic marking of *f*.

[16]

Allegro festivo (♩ = 176)

Musical score for six systems of two staves each, in 3/4 time. The tempo is marked *Allegro festivo* with a quarter note equal to 176 beats per minute. The score features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. Dynamic markings include *ff* in the first and third systems. The piece concludes with a double bar line in the sixth system.

[17]
p. 15

Marcia (♩ = 120)

Musical score for one system of two staves, in 2/4 time. The tempo is marked *Marcia* with a quarter note equal to 120 beats per minute. The score features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. A dynamic marking of *p.* is present in the first measure of the upper staff.

Musical score for a Mazurka, page 110. The score consists of ten systems of two staves each. The music is in 3/4 time and features various dynamics including *p*, *f*, *ff*, and *mf*. It includes first and second endings in several systems.

[18]
p. 16

Mazurca (♩ = 452)

Musical score for a Mazurca, page 110. The score consists of two staves in 3/4 time. The music starts with a forte (*f*) dynamic.

Musical score for a piece, likely a waltz, consisting of six systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *f* and *p*.

[19]
p. 17

Valzer (♩ = 208)

Musical score for a waltz, consisting of three systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p*.

The musical score consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The first system features a first ending bracket. The second system includes a forte (*f*) dynamic marking. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system has first and second ending brackets and a piano (*p*) dynamic marking. The fifth system shows a melodic line with some grace notes. The sixth system features a forte (*f*) dynamic marking. The seventh and eighth systems conclude the piece with a final cadence.

[20]
p. 18

Polka (♩. 104)

G. Piccinali

The musical score is for a Polka in 2/4 time, one flat key signature. It consists of two staves. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The tempo is marked as 104 beats per minute. The piece begins with a key signature change from one flat to two flats.

1.
2.

Fine

1.
2.

da capo
al Fine

[21]
p. 19

Mazurca (♩ = 452)

Q. Piccinoli

Musical score for Mazurca (Op. 452). The score consists of three systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a 3/4 time signature. The second system ends with a double bar line and the word "Fine". The third system ends with a double bar line and the instruction "da capo al fine".

[22]
p. 20

Mazurca (♩ = 152)

Musical score for Mazurca (Op. 460). The score consists of five systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a 3/4 time signature. The second system ends with a double bar line and the word "Fine". The third system ends with a double bar line and the instruction "da capo". The fourth system ends with a double bar line and the instruction "da capo". The fifth system ends with a double bar line and the instruction "da capo".

[23]
p. 21

Mazurca (♩ = 160)

G. Puccini

Musical score for Mazurca (Op. 460) by G. Puccini. The score consists of one system of two staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a 3/4 time signature.

da capo

[24]
p. 22

Valzer (♩ = 208)

G. Piccinelli

da capo

Fine

da capo
al Fine

[25]
p. 23

Marcia (♩ = 120)

G. Piccinini

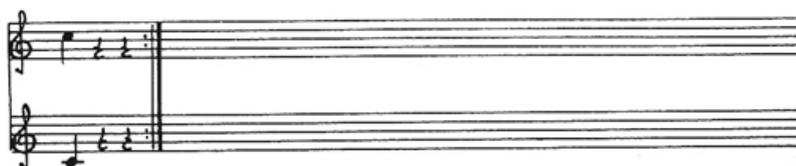
[26]
p. 24

Mazurca (♩ = 168)

[27]
p. 25

Valzer (♩ = 208)

The image displays a musical score for page 118, consisting of ten systems of two staves each. The notation is in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The first system shows a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The second system continues this pattern with similar rhythmic motifs. The third system introduces a more complex melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth system features a double bar line with repeat signs, indicating a section that is repeated. The fifth system continues the melodic development. The sixth system shows a more active bass line with eighth notes. The seventh system features a melodic line with a prominent eighth-note pattern. The eighth system continues the melodic line with a similar rhythmic pattern. The ninth system shows a melodic line with a more complex rhythmic pattern. The tenth system concludes the page with a melodic line and a bass line.



[28]

Veloce

[29]
p. 27

Mazurca (♩. 460)

da capo

[30]
p. 28

Largo (♩ = 80)

1. 2.

Allegro (♩ = 126)

do capo

[31]
p. 29

Marcia (♩ = 120)

1.º 2.º



[32]
p. 30

Tranquillo

Musical score for exercise 32, titled 'Tranquillo', consisting of four systems of two staves each. The music is in a common time signature and features a calm, flowing melody in the upper voice with a steady accompaniment in the lower voice. The piece concludes with a double bar line.

33]

Musical score for exercise 33, consisting of three systems of two staves each. The first system includes a triplet of eighth notes in the upper voice. The piece is characterized by rhythmic patterns and a steady accompaniment, ending with a double bar line.

IL CANTO DELLE CAMPANE

di Julijan Strajnar

Le ricerche svolte finora e le fonti scritte accessibili non ci permettono per ora un'analisi comparativa di diverse culture musicali del suonare le campane. Mi limiterò dunque in questo breve contributo a una presentazione del modo speciale di suonare le campane in Slovenia. Dirò prima, brevemente, qualche parola sulla "storia" della campana e del suonare le campane.

Cenni storici

Prima patria della campane è supposta essere la Cina dove esse erano conosciute già da 2250 anni avanti Cristo. Da qui, si sarebbero diffuse per tutto il sud-est dell'Asia e, attraverso il Medio Oriente, fino all'Egitto. Nella Grecia antica, per esempio, esse erano usate dagli Ateniesi per chiamare il popolo al rito di sacrificio. I Romani chiamavano la campana *tintinabula* e segnavano, con il suo suono, per esempio, l'inizio degli affari sul mercato. Nel IV secolo dopo Cristo, il cristianesimo si serve delle campane nella chiesa chiamandole *signum*. Nel V secolo sono chiamate anche *nola* o *campana* (da Nola, città nella provincia di Napoli, chiamata anche "campania"). A quest'epoca, la campana ha già un suo posto speciale, il *campanile*, dove può essere oscillata. L'inizio dell'arte di fondere le campane viene dalla fine del VII secolo. Allora potevano suonarle soltanto i sacerdoti e le persone sacre. Esse servivano al rito sacro, ma anche per segnalare l'incendio o l'arrivo del nemico. L'uso della campana per scopi rituali si sviluppò soprattutto dopo il 1095, quando il papa Urbano II introdusse il suonare quotidiano delle campane al crepuscolo - l'*Angelus* - che chiamava la popolazione alla preghiera vespérale. La raccomandazione di papa Callisto III (1316) di suonare tre colpi di campana per chiamare alla preghiera, diventò una tradizione, rimasta viva fino a oggi. La campana assunse così la funzione di accompagnatrice dell'uomo nella sua vita quotidiana. Si sviluppò l'arte del fondere le campane, che stavano per diventare sempre più grandi, più belle. Erano abbastanza voluminose già nel XI secolo. Nel dodicesimo, però, divennero anche molto pesanti, con iscrizioni, simboli e ornamenti in rilievo sul perimetro esteriore della campana. La campana diventa dunque anche un lavoro da artista, benché "nascosto" in alto, nel campanile.

All'infuori delle funzioni rituali - sacre, essa svolge tuttora un ruolo molto particolare nella vita quotidiana: segnala incendi e altre disgrazie, la morte, in qualche luogo si tenta di prevenire il temporale, eccetera.

Una campana non è solo un bell'oggetto sonante destinato all'uso ecclesiastico e ad altri scopi, ma si tratta di un vero e proprio strumento musicale che può suonare belle melodie. Di come sarà questa musica dipende dalle condizioni nelle quali essa nasce, si sviluppa, viene eseguita e, forse, anche trasmessa. Queste condizioni possono essere storiche, sociali, etniche, culturali, eccetera.

L'inizio del suonare le campane, soprattutto del suonare melodico è difficile da stabilire. Del resto, si pone anche un'altra questione:

come e perché le campane sono accordate in un certo modo e chi è che decide di questo? Quante persone - musicisti, campanari - potevano "campanare" simultaneamente; si trattava della musica di solisti o collettiva? Da quando, nel campanile veniva appesa più d'una campana?

L'espressione moderna francese *carillon* - indicata per suonare campane accordate - fa supporre una origine nel *quadrillon*, cioè nel suono di quattro campane, ma già dai secoli XVI - XVII e oltre, il numero delle campane aumenta e si nota, inoltre, l'introduzione delle prime tastiere. D'altro canto, numerosi documenti dei secoli XII-XIII, ma anche più antichi, dimostrano che insieme agli strumenti musicali più tradizionali, per fare musica, venivano adoperate pure le campane, anche più di una, percosse da martelli. Significativi, a questo proposito, sono sia il disegno qui sotto riprodotto sia le illustrazioni delle prime due pagine dell'inserto fotografico a questo volume.



Solo alcune ricerche future su questo argomento, però, potranno darci risposte più sicure a questa e ad altre questioni.

Lo stile
musicale sloveno
pritrkavanje

I risultati delle ricerche sul suonare melodico delle campane condotte in Slovenia fanno supporre che si tratti d'uno dei modi più antichi in Europa di produrre melodie con campane.

Il suonare dei campanari, chiamato in sloveno *pritrkavanje*, è una esecuzione ritmica, con una successione precisa, nella quale i suoni delle campane si fondono in un solo scampanio melodico e ritmico. La differenza essenziale fra il suonare le campane sloveno, *pritrkavanje*, e il concerto delle campane (Glockenspiel, carillon, kolokolnije zvoni, ecc.) consiste nel fatto che i campanari sloveni - di solito una persona per ogni campana - eseguono melodie armoniche battendo con il batocchio direttamente sul bordo della campana. È importante sottolineare che si tratta di un "suonare" collettivo delle campane, appese nel campanile, che vengono suonate di solito per lo scampanio

abituale. In altri paesi (Svizzera, Francia, Belgio, Inghilterra, Italia settentrionale, Unione Sovietica, ecc.), una persona sola fa suonare le campane mediante diversi meccanismi, dipendenti, di frequente, da una tastiera collegata alle campane, che spesso possono essere numerose, disposte e accordate a questo scopo preciso.

In Slovenia, i campanari sono artisti popolari, mentre altrove si tratta di professionisti o semi-professionisti, che suonano composizioni adattate o composte addirittura per il "concerto di campane".

Nella lingua slovena, esistono molte espressioni per designare la musica delle campane. Il termine più usato è *prtrkavanje* (trkati = battere), ma ogni paese sloveno ha un'espressione particolare per designare lo stesso fenomeno: "far cantare le campane".

Nella regione di Gorenjsko (Alta Carniola) per esempio si dice: *potrkavanje, nabijanje, priudarjanje, klenkanje*; nella regione di Dolenjsko (Bassa Carniola): *klenkanje, potrkavanje*; nella Bela Krajina (Carniola Bianca): *klenkanje, linganje*; nella regione di Notranjsko (Carniola Interna) anche *penkanje, pinkanje*; nella regione di Primorsko (il Litorale): *natolkavanje, tolklanje, tenklanje, tankanje, kantkanje, klempananje, klepetanje, kampelanje*, ecc.; nella Beneška Slovenija (Venezia Giulia): *tamburanje, komponotanje, mortelanje*; nella Rezija (Resia): *klotanànje, tintinanje*; nella regione di Štajersko (Stiria): *prtrkavanje, trijančanje, trojančanje* (intraducibile, ma c'è un'analogia possibile con espressione francese "trésiller"), *v klenk zvonjenje*; nella regione di Porabje: *klonkanje, klonckanje*; nella regione di Koroška (Carinzia): *nabijanje, prtrkàvanje, zgone bijejo, s pengelnom pobija-jo* ecc. Le espressioni per il campanaro derivano dalle espressioni citate in precedenza: *prtrkovàlec, potrkàč, nabijavc, tenklàr, klenkaš*, ecc.

Il rapporto degli Sloveni con le proprie campane è molto particolare. Si dice, per esempio, che una campana ha una bella voce, che una campana canta, ecc. In tempo di guerra - soprattutto nel periodo della Grande guerra - i contadini facevano scendere di nascosto le loro campane, seppellendole, per impedire al nemico di poterle fondere in cannoni. Nessuno ha mai lasciato trapelare notizie su un nascondiglio di campane! Ogni paese è fiero delle sue campane e dei suoi campanari, e quasi di sicuro non ci sono paesi dove la gente non giuri sulle sue campane, dicendo che la loro voce è la più bella del mondo.

La musica delle campane è un'arte, è una musica popolare caratteristica dell'intero territorio etnico sloveno, con la sola eccezione della Koroška (Carinzia), regione slovena in Austria, dove però la popolazione ne conserva il ricordo e ne conosce le espressioni particolari.

Non abbiamo potuto constatare con precisione a che epoca risalgano le origini di questa tradizione slovena. Da fonti sicure, dal XIX secolo, abbiamo prove che questa arte era già conosciuta, ma è molto probabile che le origini risalgano addirittura al XVI secolo. Le ricerche future apporteranno di certo altre prove nel merito.

C'è una differenza sostanziale fra il modo ordinario di suonare le campane e il suonare ritmico-melodico chiamato *prtrkavanje*. Nel suonare quotidiano, il campanaro fa oscillare la campana tirando la corda o, nei tempi moderni, servendosi di impulsi elettrici. Per suonare al modo ritmico-melodico - *prtrkavanje* - i campanari sono costretti a salire sul campanile e a battere sul bordo delle campane per mezzo d'un batocchio.

I battenti possono essere tenuti a mani nude ma, essendo le campane molto pesanti, per i campanari risulta difficoltoso suonare. Spesso allora essi inventano mezzi che facilitano questo lavoro: sostengono

le campane con dei pali, attaccando il batocchio con catene o corde in prossimità del bordo della campana. Il batocchio, *kembelj*, viene chiamato anche: *knébelj* (Štajersko-Stiria), *žvenkelj*, *štremlj* (Dolenjsko-Carniola Bassa), *žvenku*, *rigel* (Primorsko - il Litorale), *kladivo*, *betica* (Tržaško - dintorni di Trieste); *jezik* (= lingua, Beneška Slovenija - Venezia Giulia), ecc. In certi luoghi, nella regione di Štajersko (Stiria), si batte la campana ancora per mezzo d'un martello di legno: *kladivo*, *kij* (Štajersko - Stiria), *tukci* (Beneška Slovenija - Venezia Giulia).

Le melodie delle campane vengono chiamate *viža*, *štiklc*, *štuki*, *komad*, *kos* (= aria, brano), ecc. I colpi che battono il tema principale si chiamano *žvak*, *štih*. Le espressioni *odbivanje*, *obiranje* (= contraccolpi) designano i colpi che "rispondono alla campana grave" e sono questi che insieme ai colpi principali "battono" la melodia mentre le espressioni *gostenje*, *glesenje* (Primorsko - il Litorale), *drobljenje*, *drobit*, *drobnat*, designano i colpi stretti, destinati a completare il tema della melodia principale. Le melodie delle campane - *prirkavanje* - possono essere divise in due gruppi:

1. tutte le campane hanno lo stesso ruolo: i colpi battuti successivamente danno una melodia senza *gostenje* (= colpi complementari, colpi stretti);

2. alcune campane fanno sentire la melodia fondamentale, i suoni fondamentali e suoni intermedi, mentre un'altra campana *gosti*, suona strettamente.

In questo secondo gruppo si distinguono inoltre i tipi di melodie seguenti:

a) le melodie dette *leteče* - "a volo";

b) le melodie dette *stoječe* (stato-stare) - "piccate".

Per suonare una melodia *leteče* - a volo, una delle campane vola, cioè viene oscillata per mezzo d'una corda; questa campana batte il ritmo fondamentale, mentre le altre sono battute direttamente sulla campana. Per suonare *stoječe* - piccato, le campane sono "ferme", queste melodie sono relativamente le più frequenti.

La regola principale, non scritta e valida per tutte le melodie ritmico-melodiche delle campane, vuole che due campane non siano mai battute simultaneamente. Se invece questo accade, si tratta di mancanza d'attenzione dei campanari che non hanno fatto bene il proprio lavoro. In certi luoghi però le due campane possono essere eccezionalmente battute simultaneamente (nella regione di Štajersko-Stiria, Tržaško - regione di Trieste, e in alcuni altri paesi) se l'espressione musicale lo richiede. Più numerose sono le campane, più variate sono le melodie. L'uso dei martelli di legno rende possibili le variazioni delle melodie. A Marsin (Mersino, in Venezia Giulia), i batocchi sono estremamente lunghi e appesi nel modo di poter essere battuti in due modi: da giù, sul bordo; di sopra, sulla parte superiore della campana. I suoni prodotti così fanno diventare più ricca la melodia.

Una bella melodia delle campane dipende naturalmente dall'abilità, dall'esperienza e dalla sensibilità musicale dei campanari. Di solito essi sono veri maestri, veri artisti, con eccellente memoria musicale e capaci di distinguere le diverse melodie.

I suonatori di melodie delle campane - *prirkovalci* - sono infatti uomini di varia età - oggi sempre più anche le ragazze - che hanno imparato quest'arte da persone più anziane e più esperte, sia sul campanile sia a casa, battendo, per esempio, sulle falci o sui campanacci delle vacche.

Simile al canto popolare, quest'arte si trasmette da generazione a generazione. Ci sono famiglie intere, conosciute per la loro arte di suonare le campane. Anche le melodie vengono trasmesse da generazione in generazione. Certe melodie traggono il loro nome dalle caratteristiche date dal tema fondamentale, p. es.: *v eno* (= ad uno), *v dva* (= a due), *počasna dve* a due lentamente), *v tri* (a tre), *v štiri* (a quattro), *v pet*, *po pet*, *petka* (a cinque), *navadna sedem* (semplice a sette), *sedmica* (il sette), *v osem* (a otto), *v enajst* (a undici), ecc. Altre melodie portano i nomi dei villaggi: *Vipavska*, *Vrhopoljska*, *Smihevška*, *Barnaška*, *Zagrebška*, *Radegunšek*, *Svetogorska*, ecc.; o i nomi dei campanari: *Božončkova*, *Kovačeva*, *Luigi Kampanom*, *Kahnetov*. Talvolta, la melodia deve il suo nome a qualche danza popolare: *štajerš*, *oberštajer*, *polka*, *potresavka*. Altri nomi: *bejšbaba* (vattene, vecchia), *stara baba* (la vecchia), *Papeževa* (la papale), *Skofova* (del vescovo), *Bosanc* (il Bosniaco), *ta nova* (la nuova), *figa* (il fico), *samica* (la scapola), *počasen polh in hiter polh* (il ghiro veloce e il ghiro lento), *večerni zvon* (la campana vesperale), *ta kruljava* (la zopiccante), ecc.

I temi delle melodie variano dai più semplici ai più complessi, composti con più ingegnosità musicale. Lo schema musicale del canone è molto frequente. Ad alcuni campanari piace variare la melodia, alternando la cadenza e la misura, ad altri invece piace accentuare certi colpi.

Per il campanaro il suonare le campane è un piacere per il quale egli non economizza gli sforzi e la forza. Un campanaro è capace di suonare per ore, e di vivere questa musica senza mai smettere. I *pritrkovalci*, campanari, non sono i soli ad essere emotivamente coinvolti nell'arte di suonare le campane, essa genera la stessa sensazione in tutte le persone che la sentono.

Pritrkavanje, il suono ritmico-melodico delle campane, si fa sentire nei giorni delle grandi feste religiose e delle sagre.

Dalla fine della Seconda guerra, si suona anche per il Capodanno, per il primo maggio, per il congedo dei coscritti, ecc. Già prima del secondo conflitto si facevano concorsi per campanari, e sono molto frequenti anche oggi. Dal 1982, una società molto attiva di amatori di campane, organizzata e diretta da giovani teologi sloveni, sta organizzando incontri di suonatori, regionali o di livello sloveno, appoggiando così questa tradizione.

Una analisi
comparata
di musica
per campane
slovena
e bergamasca

Un'analisi comparativa di *pritrkavanje* in Slovenia, con le tecniche per suonare le campane nella tradizione bergamasca, svolta sulla base del materiale pubblicato finora, in particolare la documentazione contenuta in *Campane e campanari nella provincia di Bergamo* (Bergamo, 1986) dimostra alcuni tratti di rassomiglianza, ma anche alcune differenze essenziali.

La più grande differenza si nota nel fatto che la base del *pritrkavanje* sloveno consiste nella successione *ritmica* dei suoni di campane che compongono le melodie, inoltre, queste campane servono anche allo scampanio quotidiano; la base dell'espressione musicale nella tradizione bergamasca è la *melodia*. Qui le campane sono accordate apposta - con tastiera - e destinate esclusivamente al suono di melodie speciali, naturalmente secondo il numero e l'accordatura delle campane. In Slovenia non esistono fonti - moderne o antiche - testimonianti l'uso delle campanine, strumento a percussione con intonazione definita, necessario allo studio dei brani musicali per campane. L'esistenza e l'uso di tale strumento appoggia la supposizione che la *melodia*, la linea

melodica, sia la base della tradizione del suonare le campane nella provincia di Bergamo.

In certa misura si osservano invece somiglianze nella ripartizione fondamentale dei tipi di melodie e nelle tecniche per suonare le campane. Così possiamo comparare *le campane a distesa* con le melodie *a volo* slovene (e anche con la loro tecnica per suonare) e *il suonare a festa* (detto anche "allegrezza") con le melodie *stoječ-piccate* slovene.

In Slovenia si suona la musica delle campane - *pritrkavanje* - esclusivamente con le campane che servono al suonare "ordinario". Le chiese slovene hanno di solito 3-4, o, di rado, 5 campane. Si potrebbero dunque comparare soltanto le melodie, e la tecnica di suonare le campane, a 5 toni con quelle a 5 campane. L'uso d'un numero ristretto di campane nella tradizione della provincia di Bergamo non è più "vivo" e tutti gli esempi che ho potuto analizzare sono suonati su *campanine* e non sulle campane del campanile. Suppongo che in Slovenia si sia conservata la tradizione più antica e non ancora sviluppata d'un modo di suonare le campane; altrove, invece si è conservato soltanto per frammenti.

Ci si offrono naturalmente altre analogie possibili con il modo di suonare le campane in Germania, Svizzera, Francia e altri paesi. Nel momento in cui avrò a disposizione un materiale comparativo di diverse regioni, dove questa arte è ancora conosciuta sotto forma "viva", si potrà, e spero presto, procedere a uno studio più ampio e approfondito sull'arte di suonare le campane.

Per curiosità, e come esempio, ma lungi dal fornire una argomentazione definitiva, propongo una comparazione di due melodie. La prima (Es. I) è stata suonata da Giulio Donadoni (il 24.2.1987), "concerto a tre campane", eseguito sulle ultime campane di una tastiera a 5; la seconda invece viene dalla Slovenia.

Ho aggiunto, nel primo esempio, sotto la notazione, una scrittura fatta da me, con numeri, che sto usando sempre (insieme alla notazione) nelle mie trascrizioni.

I numeri hanno i significati seguenti: 1 - la campana a voce più bassa; 2 - la campana a voce più alta, ecc.

Es. I

Example I consists of two staves of music. The first staff is marked with a tempo of $\text{♩} = 160$ and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a 2/4 time signature. Below the notes are rhythmic patterns and fingerings: 3 | 1 3 1 3 | 1 1 1 3 | 1 3 1 3 | 2 2 2 3 |. The second staff continues the melody with similar patterns: 2 3 2 3 | 2 2 2 3 | 2 3 2 3 | 1 1 1 3 | 1 3 2 3 | 1 |. There are also some markings like '4.' and '2.' above the notes in the second staff.

Es. II

Example II consists of a single staff of music. It is marked with a tempo of $\text{♩} = 146$ and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a 4/4 time signature. Below the notes are rhythmic patterns and fingerings: 3 | 1 2 1 2 | 1 1 1 2 | 1 2 1 2 | 3 3 3 2 |. On the left side of the staff, there are vertical markings: 3, 2, 1.



La regola "antica", non scritta, dei campanari sloveni, permette il cambiamento del ruolo di singole campane d'una melodia. La stessa melodia precedente potrebbe essere trascritta anche nel modo seguente:

Es. III

Musical notation for Example III. The top staff shows a melody in a single line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eight notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. Below the staff is a rhythmic pattern: 1 3 1 3 | 1 1 1 3 | 1 3 1 3 | 2 2 2 3. The time signature is 4/8. Below this is a second staff with a similar melody and a rhythmic pattern: 2 3 2 3 | 2 2 2 3 | 2 3 2 3 | 1 1 1 3.

Sovrapponendo adesso gli esempi I e III, la somiglianza risulta più che sorprendente.

Es. IV

Musical notation for Example IV. The top staff shows a rhythmic pattern: 1 3 1 3 | 1 1 1 3 | 1 3 1 3 | 2 2 2 3. The time signature is 2/4. Below this is a second staff with a similar rhythmic pattern: 1 3 1 3 | 1 1 1 3 | 1 3 1 3 | 2 2 2 3. The time signature is 4/8. Below this is a third staff with a rhythmic pattern: 2 3 2 3 | 2 2 2 3 | 2 3 2 3 | 1 1 1 3. The time signature is 2/4. Below this is a fourth staff with a rhythmic pattern: 2 3 2 3 | 2 2 2 3 | 2 3 2 3 | 1 1 1 3. The time signature is 2/4.

NOTE

Esperienze
etnomusicali:
le campane.
Diario di
una ricerca

- (1) POPOLARIO.
- (2) LEYDI, 14.
- (3) ARPA 1.
- (4) ARPA 2. Il titolo di questa pubblicazione è identico a quello dell'audiovisivo più sopra ricordato.
- (5) Si vedano a questo proposito i seguenti lavori: BIELLA 1-3, BIELLA 5 e BIELLA-MAZZOCCHI.
- (6) Per A. Tiraboschi si veda più avanti alle pp. 19-20; per P. Gaffuri, alla p. 67.
- (7) Si veda l'Appendice qui alle pp. 93-122.
- (8) PRATELLA, I/56-58. La "sonata prima" è simile a una musica eseguita a Casnigo fino a pochi anni or sono. Essa era conosciuta con il titolo *Nini di pèndole*, cfr. ARPA 2, 61. Riguardo al "genere ottocentesco" delle due suonate occorre precisare che nel 1823 la ditta Crespi di Cremona fuse un concerto di otto campane in REb per la chiesa Arcipretale di Casnigo (dati raccolti nell'archivio parrocchiale da Simone Doneda di Casnigo, e gentilmente fornitimi).
- (9) BRESCIANI.
- (10) Ora a stampa in BONZANINI, 394-395, ms. 31.
- (11) Ora a stampa in BONZANINI, 616-617, ms. 33.
- (12) BIGNAMI.
- (13) MARAGLIANO, 82-83.
- (14) BERNASCONI, 38-40.
- (15) Lungi dal voler proporre una bibliografia esaustiva sull'argomento, segnaliamo alcuni dei contributi più importanti. Innanzitutto il lavoro di Angelo Roccha (1603) contenente alcune illustrazioni chiarificatrici del modo di suonare sia a corda sia a tastiera (ROCCA). Un accenno sull'uso delle campane è in Michelangelo Carmeli (1750) dove, tra l'altro, affronta l'«uso di suonare in alcuni luoghi le campane grandi nella morte degli adulti, e le piccole in quella de' fanciulli» (CARMELI, 183). Giuseppe Pitre (1882), senza trattare del suono delle campane, fornisce diversi esempi di rime argute e allusive nate dall'interpretazione, da parte del popolo, del suono delle stesse (PITRÈ). Di identico impianto è il lavoro di NERUCCI (1884). Arturo Lancelotti (1951), invece, propone una lunga dissertazione iniziando dalle origini storiche delle campane, del loro uso nel mondo cristiano e non, del materiale adoperato per la loro costruzione, delle dimensioni e delle iscrizioni, dei carillon, dei campanili e degli orologi. L'autore, spaziando dalla Cina all'Europa, non si sofferma mai sugli aspetti strettamente musicali. Trattando della bergamasca, fornisce poi una informazione, a proposito dei carillon, di questo tono: «In Italia non abbiamo nulla di simile, ma nel bergamasco ed a Genova sono celebri i concerti di campane, che vanno suonate a braccia d'uomo e, non pertanto, riescono a produrre le più belle melodie» (LANCELOTTI II, 62). Il lavoro di Romolo Comandini (1965) è interessante non solo per quanto è riportato, ma anche per gli utili riferimenti bibliografici segnalati. Si parla di campane nella liturgia, delle iscrizioni e delle immagini che si trovano comunemente scolpite sul vaso, del loro impiego a fini sacri e profani e della interpretazione popolare del suono delle campane (COMANDINI). Infine, Aidano Schmuckher (1983) tratta dei termini dialettali usati nella Valle di Recco in Liguria e, in particolare, ad Avegno, dai "campanai", ovvero, i fonditori di campane (SCHMUCKHER).

Campane e
campanari nel
bergamasco.
Un profilo
storico

(16) STRAJNAR.

- (1) VAL GANDINO, 4.
- (2) GHIRARDELLI, 25.
- (3) ROSA, 140.
- (4) «*Tóla* - Battola, Tabella, Crepitacolo. Strumenti fatti di più martelli imperniati e mobili sopra un asse, cui si usa nei dì della Settimana Santa, nei quali sono legate le campane, per suonare il mezzogiorno, l'Angelus, e per invitare alla chiesa», TIRABOSCHI, *ad vocem*.
- (5) VAL GANDINO, 35.
- (6) BELOTTI, II-149.
- (7) CATTANEO PREVITALI, 178-179 e segg.
- (8) BELOTTI, II-381.
- (9) BELOTTI, III-83.
- (10) BELOTTI, III-144 e 547.
- (11) VAL GANDINO, 4.
- (12) LOCATELLI, 83.
- (13) VAL GANDINO, 27.
- (14) Dal manoscritto di Antonio Tiraboschi, *Pregiudizi, Errori, Leggende, Usi e Tradizioni del Popolo Bergamasco*, cinque quaderni mss., Biblioteca civica di Bergamo, segnatura: MMB 737; in particolare, quaderno I/45-47. Ringrazio Mimmo Boninelli per questa segnalazione.
- (15) VAL GANDINO, 27.
- (16) FURIA, 135-136.
- (17) GHIRARDELLI, 229-231.
- (18) Otto campane in Si grave furono montate nel 1786, portate a dieci nel 1788. Cfr. VAL GANDINO, 8-12.
- (19) A. Tiraboschi, *Pregiudizi, Errori...*, cit. I/47 c. intercal.
- (20) VAL GANDINO, 30-32.
- (21) GASDIA, 167.
- (22) CAUCINO, 10.
- (23) Si faceva uso di segni civici particolari dettati da esigenze nate all'interno della specifica realtà socio economica di un singolo paese. A Martinengo, per esempio, uno dei compiti del campanaro era quello di dare dei rintocchi con la campana più piccola, a distesa, alla sera quando calava la nebbia cosicché i carrettieri che stavano guadando il fiume Serio, sentendoli, potevano orientarsi e raggiungere senza difficoltà il paese. Il campanaro svolgeva questo servizio per un'ora circa, dando segnali regolari con intervalli di un minuto circa o poco più. Ringrazio Pietro Migliorini per questa preziosa informazione raccolta presso campanari originari di Martinengo. In un documento d'archivio, depositato presso l'Archivio di Stato si cita la costumanza, tenuta sempre a Martinengo, di usare una campana come segnale di riferimento per chi si smarriva nei boschi lungo il Serio, e molto probabilmente trattasi della stessa usanza ricordata da Migliorini. Si tratta di una lettera indirizzata al Prefetto del Serio e datata Treviglio, 15 gennaio 1813, perché venga ripristinato il segno detto della "Perduta". Un ordine di polizia dell'agosto 1812 aveva cercato di porre freno all'abuso, diffuso in tutta la provincia, di suonare le campane dopo il tramonto, vietandolo fino al mattino seguente. Ciò aveva però cancellato anche segni di provata utilità, da qui la supplica nata dalle esigenze degli abitanti di Martinengo: «Solevasi in addietro suonare nel comune di Martinengo durante l'inverno dalle ore due sino alle tre italiane della notte una campana, affinché un tal suono chiamato volgarmente la *Perduta* servisse di guida a quelli, che smarriva la strada nell'attraversare i boschi esistenti lungo il Serio, correvano il rischio di rimanervi le intiere notti assai lunghe e fredde in detta stagione, col pericolo

di restare vittime dei lupi, che non di rado si lasciano vedere nei luoghi medesimi.

«Sospeso per ordine superiore il suono suddetto, ed accaduto perciò ad alcuni di quegli abitanti in queste ultime notti di smarrirsi, vanno fatte al Sig. Podestà le più calde istanze, onde impetrare dall'autorità competente la permissione di far rivivere una costumanza per essi e pei forestieri sommamente utile, e di tenuissimo aggravio al comune.

«Ritenendo troppo giusta sifatta istanza non posso che appoggiarla, interessandola Sig. Barone Prefetto, ad avere in considerazione la particolare situazione dei comunisti di Martinengo, che in causa dell'estensione dei circosvicini boschi, e dell'irregolarità ed incertezza delle strade che li attraversano, si vedono esposti di continuo agli enunciati disagi e pericoli.

«Mi pregio di ripresentarle la mia profonda stima, e rispetto».

[Archivio di Stato di Bergamo (d'ora in poi ASBg), Dipartimento del Serio, Polizia, cart. 1092]. Ringrazio Giosuè Bonetti per questa preziosa segnalazione.

- (24) ASBg, Imperial Regia Delegazione, cart. 3107, Tit. 21 e 22. Ringrazio Marino Anesa per questa preziosa segnalazione e per la successiva alla nota 31.
- (25) RIVAROLO, 122-130.
- (26) I dati sono stati raccolti da Simone Doneda presso l'Archivio Arcipretale di Casnigo e cortesemente messi a mia disposizione.
- (27) LOCATELLI, 84. Giosuè Bonetti, in un recente lavoro di ricerca, ha portato alla luce un manoscritto depositato presso la Biblioteca Civica "A. Mai". Trattasi del diario di Michele Bigoni, scomparso nel 1871, campanaro del Comune di Bergamo. Con meticolosità il Bigoni ha trascritto nel suo diario la circostanza in cui doveva suonare le campane, da chi riceveva l'ordine, la durata dei segni, i compensi ricevuti e altre annotazioni. È un interessante documentazione in quanto tratta di un periodo posto a cavallo tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, in cui si sono politicamente susseguite la fine del regime veneto e la conseguente nascita della Repubblica bergamasca, poi confluita nella Cisalpina (1797), del regime nato dall'occupazione austro - russa (1798-99), il ritorno dei "giacobini", la proclamazione del Regno d'Italia (1805), la caduta di Napoleone (1814), il lungo periodo austriaco del Lombardo Veneto e i primi mutamenti del Risorgimento italiano. Sono avvenimenti di cui il Bigoni non è stato solo testimone ma anche pubblico annunciatore dovuto al suo impegno di campanaro del Comune, con il compito di scandire la vita civica bergamasca dall'alto del Campanone in Città Alta. Si veda questo interessante lavoro in BONETTI.
- (28) FURIA, 135-137.
- (29) GHIRARDELLI, 230.
- (30) VAL GANDINO, 28.
- (31) ASBg, Imperial Regia Delegazione, cart. 3107, tit. 21 e 22. Le conoscenze scientifiche dell'epoca, attraverso analisi spesso esatte, ma talvolta anche frutto di deduzioni fantasiose, riuscivano già a valutare la giusta dinamica e conseguente pericolosità del fenomeno fisico fulmine. Scrive nel 1787 Pellegrino Ricci nel suo *Dissertazione sul costume di suonar le campane in occasione di temporali*:
- «...non è più altro questo fulmine, se non che una scarica di un torrente di fluido elettrico...» (p. 9); «...manifesta cosa è, che il fulmine anch'esso si slancerà su gli oggetti più vicini, o metallici a preferenza dei più lontani, o non metallici...» (p. 10); «...Dalle leggi premesse ne siegue, che i campanili annoverar si debbano tra gli oggetti più suscettibili dei colpi di fulmine...» (p. 11); «...Imperocché il fulmine, il quale con tutta probabilità colpirà il Campanile, a preferenza degli altri Edifizi, dopo aver investite le parti metalliche, trova nelle corde di Canape, allora specialmente umide, una facile via per discendere sino all'Uomo come corpo assai copioso di umori...» (p. 17).
- Lo stesso Ricci si abbandona poi a considerazioni poco veritiere. Nel capitolo *Altro motivo di condannare un tale costume, dedotto dallo stesso suono delle Campane*, afferma che le vibrazioni sonore delle stesse campane favoriscono le scariche elettriche: «...Si può così col suono delle campane facilitare un colpo di fulmine...» (p. 20).

- (32) Idem.
- (33) Testimonianza di Antonio Cassina (1907-1984); registrazione di V. Biella, Alzano Lombardo, 2 febbraio 1983.
- (34) Testimonianza di Giuseppe Loverini, n. 1913; registrazione di V. Biella, Cirano (fraz. di Gandino), 4 giugno 1983. "Cõa" è il termine locale usato per indicare la colletta di frumento.
- (35) Non ci è dato sapere se nei secoli passati la sola professione di campanaro bastasse a mantenere una famiglia. Per quanto riguarda le testimonianze da noi raccolte, tale professione costituisce, generalmente, un secondo lavoro: i campanari sono o contadini o artigiani, lavori che permettono una certa autonomia e rendono possibile soddisfare gli orari del suono a festa.
- (36) Testimonianza di Tarcisio Beltrami di Lefte, n. 1922; registrazione di V. Biella, P. Tomasoni, E. Imberti, I. Lizzola, G. Crotti e I. Cortinovis a Zogno, 15 agosto 1982 (Archivio A.r.p.a.). Beltrami è stato campanaro effettivo a Lefte dal 1946 al 1966.
- (37) Testimonianza di Giulio Donadoni, n. 1930; registrazione di V. Biella, Grumello de' Zanchi (fraz. di Zogno), 14 agosto 1982.
- (38) Testimonianza di Tarcisio Beltrami, cit.
- (39) Testimonianza di Mario (n. 1949) e Luigi Pegurri (n. 1950) alla presenza della madre Alessandra; registrazione di V. Biella, P. Tomasoni, E. Imberti, I. Lizzola, G. Crotti e I. Cortinovis, Desenzano al Serio (fraz. di Albino), 17 ottobre 1981 (Archivio A.r.p.a.). I fratelli, ambedue campanari in paese, continuano la tradizione iniziata dal padre, Giuseppe (1915-1980).
- (40) Testimonianza di Mario e Alessandra Pegurri; registrazione di V. Biella, P. Tomasoni, E. Imberti, I. Lizzola, G. Crotti e I. Cortinovis, Desenzano al Serio, 13 febbraio 1982 (Archivio A.r.p.a.).
- (41) Testimonianza di Vincenzo Tensi, n. 1950; registrazione di V. Biella, Telgate, 27 dicembre 1988.
- (42) «*Campanér* - Campanajo, Campanaro. Quegli che ha l'ispezione di suonare le campane di una chiesa» (TIRABOSCHI, *ad vocem*).
- (43) Testimonianza di Mario e Luigi Pegurri alla presenza della madre Alessandra, cit.
- (44) Testimonianza di Tarcisio Beltrami, cit.
- (45) Testimonianza di Mario e Luigi Pegurri, alla presenza della madre, cit. In realtà in qualsiasi paese i campanari introducevano, e ancora oggi continuano a farlo, qualche brano di loro creazione. Se la musica era accolta favorevolmente dagli altri suonatori e dalla comunità, il brano entrava ad arricchire il repertorio locale.
- (46) Idem.
- (47) Idem. Campanilismo e rivalità locali sono del resto ricordate da Antonio Tiraboschi nel testo già citato - vedi più sopra la nota 14 - dove scrive: «Fu detto che dove sono le più grosse campane quivi è anche la più grande ignoranza. Io non so quanto ci sia di vero in questa opinione; so però che nella nostra popolazione, specialmente della campagna, è una grandissima smania per le campane. I paesi gareggiano a chi ha più alti campanili colle più grosse e numerose campane; non si avrà un maestro di scuola o se ne avrà uno cattivo perché si pretesta che il comune è poverissimo; nello stesso tempo però si trovano le parecchie migliaia di lire per un concerto di campane che faccia più fracasso del concerto del paese vicino. È tuttavia da riconoscere che una simile smania è oggidì meno intensa che per lo addietro: anche nelle città e nelle principali borgate non si andava esenti da una tale passione [...]» (c. 45).

Le tecniche di suono: la "distesa" e l'"allegrezza"

- (1) Esempi di questa "rudimentale" tecnica sono stati rilevati a Sombreno (fraz. di Paladina) il 3 aprile 1988, e a Ganda (fraz. di Aviatico) il 14 agosto 1988.
- (2) Se si eccettuano le informazioni sui campanili di Trescore e Berzo, tratte da SUARDI 217 e 278, tutte le altre sono desunte, e da noi ordinate, utilizzando PAGNONI.

- (3) La confusione che poteva scaturire da un uso non corretto delle campane non doveva esser poi una situazione così remota, se il parroco e i municipali di Bonate Sopra, in una lettera indirizzata al prefetto, datata 26 novembre 1805, sollecitavano l'intervento della pubblica autorità per mettere un freno alla «confusione che arreca in codesto Comune di Bonate di Sopra l'abuso che fanno delle pubbliche campane, sì di giorno che di notte» e chiedono l'intervento del prefetto per porre fine «a tale disordine sì per l'universale quiete, come anche perché non abbia il suono d'allegrezza a confondersi col suono di pubblici bisogni al caso d'incendio, di rissa, od altro a danno del nostro Comune». (ASBg, Dipartimento del Serio, Polizia, cart. 1092).
- (4) Testimonianza di Tarcisio Beltrami, Leffe (Bg), 2 febbraio 1987, reg. di V. Biella.
- (5) Idem.

I repertori

- [1.1] Esempio di brano per una campana eseguito su campane. Tarcisio Beltrami di Leffe, n. 1922, è stato campanaro nello stesso paese dal 1946 al 1966.
- [2.1] Esecuzione dalle campane del Santuario della Natività di Maria V. e della Madonna Addolorata, di cui Mario Bonalumi, nato nel 1928, è sacrista e custode. Al contrario di altri campanari, egli suona la campana grave con la destra e l'acuta con la sinistra. Per suonare fa uso di una meccanica rudimentale senza la tastiera, descritta qui a p. 30.
- [2.2] Esecuzione dal campanile della chiesa di S. Lorenzo; l'intervallo tra le due campane è di terza maggiore. Francesco Loglio, nato a Barzizza nel 1928, è sagrestano e campanaro; suona tenendo direttamente in mano i batacchi.
- [2.3] Questo brano, come il precedente, erano pure eseguiti in maniera identica anche su altro campanile di Barzizza, con due campane il cui intervallo è di seconda maggiore.
- [2.4] Esecuzione su campane con intervallo di seconda maggiore, come pure il brano 2.5. Per informazioni sul suonatore si veda alla nota 1.1.
- [3.1] Frammento di brano eseguito sul campanile del Santuario della S. Trinità in Fiobbio. Gino Carrara, nato a Fiobbio nel 1922, usa unicamente la mano destra per suonare la campana acuta, mentre la sinistra serve per la grave e la media.
- [3.2] Esecuzione su campane con intervalli di un tono più un tono. Bernardo Pezzoli, nato a Leffe nel 1926, è stato campanaro effettivo nel medesimo paese fino al 1946. Proviene da una famiglia che esercita tale professione da ben 150 anni; prima di lui erano stati campanari il padre e il nonno. A loro, tra le altre incombenze, il compito di suonare d'"allegrezza" sia in parrocchia (S. Michele), sia nella chiesa sussidiaria di S. Martino.
- [3.3] Esecuzione su campane; intervallo un tono più un tono. Informazioni sul suonatore alla nota 1.1.
- [3.7] Frammento di brano eseguito su campane. Giuseppe Loverini è nato a Cirano nel 1913 dove fu campanaro.
- [3.8] Esecuzione con le campane della chiesa di Grumello de' Zanchi. Giulio Donadoni, nato nel 1930, abita nella stessa frazione; proviene da una famiglia di campanari e suonatori di banda. Per questo brano ha fatto uso delle tre campane più acute del concerto a cinque posto sul campanile. Si è poi corretto affermando che i concerti a tre campane corrispondono alle prime tre note di una scala maggiore. In questo caso, il campanaro avrebbe dovuto suonare le prime tre campane più gravi dove la prima è la tonica.
- [4.1] Questo brano e i successivi 4.2-4.10 sono tutte esecuzioni dal campanile della chiesa sussidiaria di S. Martino. Informazioni sul suonatore alla nota 1.1.
- [4.7] La suonata è parte di un brano eseguito solitamente dalla locale banda musicale, di cui Tarcisio Beltrami è componente (piatti). Di questi è l'arrangiamento per il concerto a cinque campane.
- [4.9] Suonata composta da Tarcisio Beltrami alcuni anni or sono.
- [4.11] Esecuzione con le campane del santuario della "Madonna di Lourdes" di Chignolo. Pietro Invernizzi vi è nato nel 1936 e per anni ha suonato su questo campanile.

- [4.12] Esecuzione su campane. Informazioni sul suonatore alla nota 3.2
- [4.13] Questo brano e i successivi 4.14-4.18 sono tutte esecuzioni dal campanile della chiesa parrocchiale di Lallio. Pietro Migliorini, di Bergamo, della "squadra campanari di Bergamo", è nato nel 1949; ha appreso da Agostino Casari (1901-1978) di Martinengo, a sua volta allievo dello zio Bonaita che è stato campanaro in questo paese ed è morto fra le due guerre. Agostino Casari aveva insegnato a Pietro Migliorini che l'esecuzione dei brani doveva essere effettuata preferibilmente in questo modo: 2vv. prima parte + 2vv. seconda parte + 1v. prima + 1v. seconda parte + eventuale coda; oppure, la stessa sequenza con esclusione della seconda parte alla fine. Al cambio di ogni parte, una battuta di pausa; tra un brano e l'altro l'intervallo di 1' - 1'30" di attesa.
- [4.18] Si tratta di una marcia eseguita a Martinengo in occasione di matrimoni; tale brano è stato appreso da Agostino Casari.
- [4.19] Esecuzione dal campanile della chiesa parrocchiale di Lallio. Angelo Bortolotti, nato a Treviolo nel 1940, appartiene alla "squadra campanari di Bergamo".
- [4.20] Questo brano e i successivi 4.21-4.25 sono tutte esecuzioni dal campanile della chiesa di Grumello de' Zanchi, fraz. di Zogno. Informazioni sul suonatore alla nota 3.8.
- [4.22] Si tratta del primo brano che Giulio Donadoni ha imparato sulle campane e poi eseguito sulla tastiera all'età di cinque anni e mezzo.
- [5.1] Esecuzione dal campanile della chiesa di Grumello de' Zanchi. Giuseppe Signori, nato ad Albino nel 1966, proviene da una famiglia di campanari; Mario, il padre, ancora in attività, è stato negli anni trascorsi campanaro e sacrista nella chiesa di Albino.
- [5.2] Esecuzione dal campanile della chiesa parrocchiale di Traffanti. Lorenzo Anesa, campanaro appassionato, è nato a Peia nel 1951, attualmente risiede a Gandino.
- [5.3] Esecuzione dal campanile della chiesa parrocchiale di Bagnatica. Informazioni sul campanaro alla nota 4.19.
- [6.1] Questo brano e i successivi 6.2-6.11 sono tutte esecuzioni dal campanile del Santuario della Madonna della Gamba in Desenzano al Serio, fraz. di Albino. Lorenzo Zanga, residente a Casale di Albino, è nato nel 1950 ed è un appassionato suonatore che spesso coadiuva i campanari effettivi nelle suonate.
- [6.2] Mario Pegurri, nato a Desenzano al Serio nel 1949, è con il fratello Luigi (n. 1950) il campanaro effettivo del Santuario della Madonna della Gamba: essi continuano la tradizione paterna.
- [6.7] Sul campanile del Santuario della Madonna della Gamba è collocato un concerto di 9 campane (Sib) che ha sostituito nel 1931 un concerto a 5 campane. Ciò ha portato ad una naturale evoluzione del repertorio, che però ha mantenuto alcune caratteristiche delle suonate a cinque. Normalmente i brani per otto o più campane terminano con la prima e l'ottava campana (acuta) all'unisono. Desenzano al Serio è invece l'unico esempio incontrato in cui l'esecuzione si conclude con la prima e la terza campana suonate contemporaneamente, come normalmente avviene tutt'oggi per i brani a cinque campane. Altra caratteristica riguarda la prima parte di alcune suonate, che si sviluppa solo su cinque note, retaggio delle musiche meno recenti. Ne è un esempio questo brano.
- [6.9] È un esempio del legame tra il repertorio dell'«allegrezza» e la tradizione orale. La prima parte della suonata si richiama a un motivo popolare, di cui Mario Pegurri ricorda solo frammenti iniziali. Una lezione completa di tale canzone mi è riferita da Enrico Belotti abitante a Comenduno di Albino, anch'egli appassionato conoscitore dell'«allegrezza»:

Un giorno me n'andavo alla ripa
 ó incontrat ü perseghì cargàt de nàspoi
 quace a n'ó mangiàt de quèi buòn fichi
 me só mpienit la pansa de maréne

Al m'è curit 'ré ol padrù de chèle söche
 al m'è dic che gh'ò robàt i sò bignaghe
 al m'è dac òna pesada in del calcagno
 al m'è fac düll òn'oregia e tòto l'ano.

[Un giorno me n'andavo alla ripa / Ho incontrato un piccolo pescio pieno di nespole / quanti ne ho mangiati di quei buon fichi / ho riempito la pancia di amarene. / Mi è corso dietro il padrone di quelle zucche / e m'ha detto che gli ho rubato le sue albicocche / m'ha dato un calcio nel calcagno / m'ha fatto male l'orecchio tutto l'anno].

La melodia di questo testo corrisponde in modo preciso alla parte A del brano per campane secondo il ricordo dell'informatore.

Ulteriore lezione è reperibile in ANESA-RONDI 92/257.

- [7.1] Esecuzione dal campanile della chiesa di S. Martino della suonata detta "Ave Maria", che prevede una tecnica particolare: il "campanone" viene suonato prendendo direttamente in mano il batocchio, in questo caso dal campanaro stesso, mentre le quattro campane più piccole sono collegate alla tastiera. Si può suonare l'"Ave Maria" anche con concerti più estesi, come nella chiesa parrocchiale di Leffe, dove è collocato un concerto di dieci campane. In questo caso si è coadiuvati da un aiutante che suona il "campanone". Lo sviluppo dell'"Ave Maria" è il seguente: si alterna una parte di "allegrezza" con un botto del "campanone". Dopo le prime tre volte il botto è doppio, così pure dopo altre cinque o dopo le ultime sette, per un totale di quindici volte a significare i Misteri del Rosario. Per le feste più importanti si suona l'"Ave Maria" solenne. La differenza sta nell'usare due campane grosse con il batocchio manovrato a mano, anziché una. Informazioni sul suonatore alla nota 1.1.
- [7.2] Esecuzione dal campanile della chiesa di S. Martino. Si tratta di una parte di suonata eseguita con la tecnica detta "alla romana". Secondo le testimonianze raccolte in Val Gandino essa richiede che un campanaro suoni alla tastiera, mentre altri comandano le campane con le corde, sempre dalla cella campanaria. Il campanaro alla tastiera è detto "la cavra" (la capra). Tale tecnica consiste nell'alternare una parte eseguita alla tastiera ad altra con le campane a "distesa". I campanari alle corde tengono le campane capovolte ("in piedi"), pronte a scendere. A un dato momento la "cavra" avverte gli altri di lasciar ruotare le campane, usando un segnale costituito da un particolare inciso musicale, nel nostro caso la battuta contrassegnata con \oplus . Le campane a "distesa" e quelle d'"allegrezza" devono armonicamente amalgamarsi. È possibile suonare "alla romana" anche con più di cinque campane. Luigi Pezzoli è sacrista presso la stessa chiesa di S. Martino; esegue la suonata "alla romana" coadiuvato da tre campanari.

Le campane:
 uno "strumento
 povero"
 della
 tradizione
 musicale
 bergamasca

- (1) SACHS, 541.
- (2) Il termine non compare in TINTORI, in BASSO, in SACHS, in SCHAEFFNER, né in LEYDI-MANTOVANI e neppure nel più recente LEYDIGUIZZI.
- (3) Cfr. TIRABOSCHI.
- (4) Si veda in Biblioteca Civica di Bergamo, (segn.: già MMB 851, ora in Archivio Paolo Gaffuri, in fase di ordinamento). Si tratta di 8cc., mss.: in c. 1r compare un paragrafo di "Strumenti musicali". La nostra citazione è a cc. 3v-4r. Ringrazio Mimmo Boninelli per questa importante segnalazione, il quale fa notare che tutto il materiale gaffuriano proviene da ricerche condotte a Bergamo o nelle immediate vicinanze.
- (5) Ingegiosa, per esempio, la soluzione adottata da Giulio Donadoni. Si veda più avanti la scheda 19 alle pp. 87-88.
- (6) Le campane non sono l'esclusivo sistema per imparare le musiche dell'"allegrezza". Due campanari di Casnigo - Giuseppe Perani e il suo predecessore, Giacomo Ruggeri - si esercitavano battendo con le mani sul tavolo, a mo' di tastiera, mentre mentalmente ripassavano la melodia. TONTI riporta in un proprio saggio l'illustrazione di un piccolo carillon di cinque campane, allineate e montate appese su di una semplice intelaiatura. Le campane sono percosse internamente da martelletti rigidamente vincolati a cinque tasti, disposti come la tastiera dell'allegrezza. Un identico strumento era usato

anni fa dall'ottuagenario campanaro di Collio Val Trompia, come strumento di studio casalingo, secondo una informazione fornita da Franco Ghigini, di Gardone Val Trompia.

- (7) Le campane descritte, esclusa la scheda n. 4, sono state esposte alla mostra «Tradizioni musicali bergamasche, le campane», tenuta a Leffe nei giorni 12-18 dicembre 1988. Si veda il catalogo in BIELLA 4.

Musiche:

- [1] Questo brano e il seguente, seppure eseguiti su campane, appartengono al repertorio tradizionale casnighese di musiche per campane. Giuseppe Perani, nato a Casnigo nel 1933 e scomparso nel 1988, fu campanaro a Casnigo per pochi anni nel periodo 1960-1970, allievo di Andreino Cattaneo (1917-1985), che a sua volta aveva sostituito Giacomo Ruggeri (n. 1905) nella carica di campanaro effettivo nello stesso paese. Tutti e tre hanno suonato per molti anni nella locale banda musicale.
- [2] «La sciöttis» è un brano per campane non appartenente al repertorio leffese, probabilmente «importato» da un altro campanaro. Il titolo usato è una evidente storpiatura di «schottisch», «una danza di carattere vivace in tempo binario, ispirata non a musiche scozzesi come il nome potrebbe suggerire, ma a danze villerecce inglesi. Si diffuse in Inghilterra dal 1870, penetrò in Francia ed ebbe il momento di maggior popolarità all'inizio del sec. XIX» (ALLORTO, ad vocem *Scozzese*). Per notizie circa il suonatore si veda la nota 3.2 qui a p. 135.

Appendice

- (1) SERVALLI, 110.
- (2) Testimonianza di Lorenzo Anesa, n. 1951; registrazione di V. Biella e G. Crotti a Gandino, 8 maggio 1983.

Musiche:

- [1] Si tratta di una *Introduzione* normalmente adoperata per le funzioni battesimali che precede la suonata d'«allegrezza». Prima della «riforma» di Papa Giovanni XXIII, sia i battesimi, sia i matrimoni, sia i funerali erano suddivisi in classi d'importanza per ognuna delle quali era prevista una diversità di funzione in base alla differenza di censo e di sesso. Il suono delle campane seguiva queste diversità: a cerimonie più rilevanti suonate più importanti. La diversificazione del «linguaggio» del suono permetteva agli abitanti di identificare il beneficiario della funzione. Con la riforma giovannea le classi sono state abolite e riunificate in un'unica.
- [2] Si tratta di una suonata per le feste di prima classe. Per esse ancora oggi permane la divisione in classi, a seconda dell'importanza che la comunità attribuisce loro; in particolare, a Gandino, sono ripartite in quattro classi.
- [3] È una suonata adoperata per i battesimi di prima classe.
- [5] La seconda parte del brano modula in tonalità minore. In questo caso non è possibile introdurre bassi d'accompagnamento data la limitata disponibilità del concerto.
- [6] Questo brano è noto a Gandino con il titolo di *Valzerone* e viene eseguito solo tre volte all'anno: al Corpus Domini; alla festa dei Santi Ponziano, Valentino, Quirino e Flaviano, patroni della parrocchiale, che cade alla prima domenica di luglio; all'Assunta, il 15 agosto. In queste tre ricorrenze, il *Valzerone* è suonato alla vigilia e nel giorno della festa.
- [7] Suonata per le feste di prima classe.
- [8] È anche questo un brano eseguito nelle feste di prima classe. Secondo Lorenzo Anesa si tratta di una delle suonate più difficili da eseguire.
- [9] Altro brano di prima classe eseguito nel giorno di Pasqua e in quello successivo.
- [10] Marcia che viene eseguita nel corso delle processioni per le feste delle chiese sussidiarie. La suonata rientra tra le esecuzioni di seconda classe anche se, per la chiesa sussidiaria, la festa viene considerata di primaria importanza.
- [11] Suonata detta del «paré» o del «parà» eseguita unicamente nella solennità del Corpus Domini come precisa lo stesso manoscritto. Il brano, in uso ancora oggi, aveva nel periodo precedente al secondo conflitto mondiale la funzione di avvertire gli abitanti che potevano iniziare a predisporre i paramenti lungo il percorso della processione. Si realizzava in questo modo

una galleria lunga circa due chilometri fatta di panni prodotti in loco sotto la quale si svolgeva la cerimonia religiosa.

A questo proposito è significativa la seguente testimonianza:

- *Si ricorda della suonata del "parà", cosa facevano?*

- Paravano tutto per due chilometri: partendo dalla chiesa facevano tutto il giro del paese, era tutto coperto. Paravano tutto il paese con i panni, le stoffe. C'erano apposta gli stabilimenti qui che quando era, più o meno, il mese di marzo, tutte le stoffe che venivano giù le lasciavano lì senza finirle: appena venivano giù dal telaio le lasciavano lì. Dopo, il giorno del Corpus Domini, alla mattina alle tre ore suonavano da "parà", perché c'erano già i bastoni pronti per le strade... Prima, nella settimana, preparavano fuori i bastoni, perché erano alti. Era come dove arrivano i sandalini [drappaggio teso fra due case] e fino a lì arrivavano i "parà" [paramenti] e poi anche giù per i muri [formando così una specie di galleria di panno]. Se lei arrivava in paese, e come aveva fatto un pezzo di strada, non sapeva più dov'era!

- *Chi metteva i panni?*

- C'erano gli uomini apposta, ogni contrada aveva i suoi. I panni sopra, li mettevano su e cercavano di unirli, invece quelli dalle parti erano cuciti... cuciti a filo lungo per non rovinarli. E c'erano le donne apposta che si alzavano alle quattro.

- *E la suonata del "parà" era apposta per avvisare?*

- Era fatta apposta. Era chiamata suonata del "parà" perché come sentivano a suonare, dicevano: «È l'ora, andiamo». E saltavano fuori dal letto, e ognuno aveva il suo pezzo... C'erano dentro tutti i colori perché erano le pezze, le flanelle per fare le camicie. Erano quasi tutte di tinta unica, ma c'erano dentro diversi colori perché ogni stabilimento aveva il suo rione...

- *Mi hanno raccontato che servivano più di cinquecento pali...*

- Sì, sì... Ogni quattro metri... Se si fa osservazione, nelle case vecchie ci sono ancora i ganci, i ferri dove si agganciavano su. Ogni casa metteva via i suoi pali perché in un posto la strada aveva una misura e in un altro, un'altra. Anche in piazza era tutto coperto... era tutto parato fino all'entrata della chiesa. E in piazza, per terra, c'erano i suoi buchi quadri, nel "rés-c", i ciottoli, dove andavano dentro i loro bastoni, dove attaccavano su i loro panni... Poi, sotto i pali, di traverso, tra una casa e l'altra, c'erano i sandalini... erano bianchi, rossi... Ogni contrada aveva i suoi colori, con i suoi sandalini...

[Giuseppe Loverini, detto "Santi" (n. 1913); reg. di V. Biella a Cirano (fraz. di Gandino), 4 giugno 1983].

- [14] Suonata da eseguirsi come primo brano, a mezzogiorno e alla sera, solo nel giorno della vigilia delle feste di prima classe.
- [15] Si tratta di un "ballabile", cioè di una delle suonate meno importanti; veniva eseguito solo nei battesimi. Questo genere di musica costituisce il repertorio maggiore legato a questa funzione religiosa.
- [17] Era il primo brano da eseguire in occasione di battesimi di prima classe.
- [18] Eseguito nel periodo natalizio seguiva immediatamente il brano *La pastorella*.
- [19] Brano per i battesimi di prima classe.
- [20] È possibile ritenere tale brano composto dallo stesso Quirino Picinali, sia per l'intestazione sul manoscritto, sia sulla base delle testimonianze raccolte. Nella vicina Lefte si esegue un brano simile, dal titolo *Galòp*, qui attribuito a "Vapore", un campanaro più giovane di Picinali. Dal brano originale di Picinali, quest'ultimo avrebbe potuto trarre ispirazione.
- [21] Suonata certamente attribuibile a Picinali in base alle testimonianze raccolte, oltre all'intestazione nel manoscritto.
- [22] Suonata per i battesimi di prima classe.
- [23] Lorenzo Anesa afferma di non avere mai udito questo brano: lo classifica come un probabile "ballabile", per i battesimi di prima classe, sulla base della sua esperienza e dell'andamento del fraseggio melodico.
- [26] Brano eseguito alla vigilia, nella festa e durante la processione, nelle ricorrenze delle chiese sussidiarie presenti a Gandino. Per la classificazione di queste musiche si veda la nota [10] di questo capitolo.

- [27] Brano per le feste di seconda classe.
- [28] Altra variante di *Introduzione*. Si veda la nota [1] di questo capitolo.
- [29] "Ballabile" per le feste di seconda classe.
- [31] Suonata per i battesimi di prima classe, desunta probabilmente dagli ottoni della banda musicale di Leffe.
- [33] Variante di *Introduzione*. Si veda la nota [1] di questo capitolo.

BIBLIOGRAFIA

La *Bibliografia* è ordinata alfabeticamente secondo la sigla di riferimento usata nelle *Note*.

- Allorto — *Nuovo Dizionario Ricordi della musica e dei musicisti*. A cura di Riccardo Allorto. Ricordi, Milano 1976.
- Anesa-Rondi — Marino Anesa e Mario Rondi, *Filastrocche popolari bergamasche*, «Quaderni dell'Archivio della cultura di base», n. 2/3. Sistema bibliotecario urbano, Bergamo 1983.
- Arpa 1 — Associazione ricerca popolare con mezzi audiovisivi, *Campane e campanari. Desenzano al Serio, ottobre 1981*. A.r.p.a., Bergamo 1982.
- Arpa 2 — Id., *Campane e campanari nella provincia di Bergamo*, «Quaderni di ricerca», n. 5. A.r.p.a., Bergamo 1986.
- Basso — *La Musica*, a cura di Alberto Basso. *Dizionario*. Utet, Torino 1971, 2 voll.
- Belotti — Bortolo Belotti, *Storia di Bergamo e dei bergamaschi*. A cura della Banca Popolare di Bergamo. Poligrafiche Bolis, Bergamo 1959, 6 voll.
- Bernasconi — Edy Bernasconi, *Le campane di Genestrerio*. Ricerche musicali nella Svizzera italiana, Lugano 1982, con cassetta allegata.
- Biella 1 — Valter Biella, *Baghèt o piva delle Alpi*, «Quaderni di ricerca», n. 3. A.r.p.a., Bergamo 1984.
- Biella 2 — Id., *Ricerca sulla piva nel bergamasco*, «Preprint musica», n. 4. Università degli studi - Dipartimento di musica e spettacolo, Bologna 1985.
- Biella 3 — Id., *Il baghèt un'antica tradizione bergamasca*. Villadiseriane, Bergamo 1988.
- Biella 4 — *Tradizioni musicali bergamasche. Le campanine*. Catalogo della mostra. Cicl. in proprio, Leffe 1988.
- Biella 5 — Id., *Strumenti musicali in corteccia*. Coop. A.r.c.a., Villa Carcina (Bs) 1989.
- Biella-Mazzocchi — Valter Biella - Piergiorgio Mazzocchi, *I flauti della Valle Imagna*, «Quaderni di ricerca», n. 4. A.r.p.a., Bergamo 1985.
- Bignami — Giovanni Bignami, *Le campane nelle manifestazioni popolari*, in «Lares», n. 3-4, 1962, pp. 129-133.
- Bonetti — Giosuè Bonetti, «Per avere sonate le campane comunali...». *I diari di Michele Bigoni (1793-1819) campanaro del Comune di Bergamo, fondatore della prima banda cittadina col fratello di Donizetti*, in «La nostra Domenica», a XII, n. 2, 14 gennaio 1990, inserto «Il calendario», pp. I-IV.
- Bonzanini — Giancorrado Barozzi e Lidia Beduschi, *Il fondo Bonzanini, in Mantova e il suo territorio*, a cura di Giancorrado Barozzi, Lidia

- Beduschi e Maurizio Bortolotti, «Mondo popolare in Lombardia», n. 12. Silvana Editoriale, Milano 1982, pp. 361-640.
- Bresciani — Gianluigi Bresciani, *Aspetti della tradizione musicale leffese: le campanine*. Cicl. in proprio, Leffe 1979; parzialmente riprodotto in Id., *Le campanine*, in «Il Cantastorie», 31, 1980, pp. 108-114.
- Carmeli — *Storia di vari costumi sacri e profani degli antichi fino a noi pervenuti*, divisa in due tomi del Padre [Michelangelo] Carmeli. Nella Stamperia del Seminario, appresso Giovanni Manfrè, Padova 1750.
- Cattaneo-Previtali — Piero Cattaneo - Pierferdinando Previtali, *Casnigo: la comunità nello statuto del XV secolo*. Villadiseriane, Bergamo 1989.
- Caucino — *Delle campane e del loro uso considerato principalmente nei rapporti fra l'Autorità ecclesiastica e l'Autorità amministrativa per l'avvocato Caucino Antonio da Valle San Nicolao nel Biellese [...]*. Tip. G. Favale e Comp., Torino 1863.
- Comandini — Romolo Comandini, *Impiego delle campane a fini sacri e profani in Val Rubicone*, in *La religiosità popolare nella valle padana. Atti del II convegno di studi sul folklore padano*, Modena, 19-20-21 marzo 1965. E.n.a.l. - Università del tempo libero, Modena 1966, pp. 141-178.
- Furia — Luigi Furia, *Gorno. Appunti di storia e di costume*, a cura dell'Amministrazione comunale e della Biblioteca civica. Gorno 1977.
- Gasdia — Vincenzo Eduardo Gasdia, *Sant'Alessandro "della Croce" ossia la parrocchia dei Tasso in Bergamo*. Savoldi, Bergamo 1924.
- Ghirardelli — Aldo Ghirardelli, *Leffe e le sue chiese*, supplemento di «Antenna», rivista parrocchiale, aprile 1984.
- Gusmini — Pino Gusmini, *Vertova medioevale*. Pro Vertova, Vertova 1980.
- Lancelotti — Arturo Lancelotti, *Feste tradizionali*. Società libraria editrice, Milano, 1951, 2 vol.; in particolare il capitolo *Campane a Pasqua*, vol. II, pp. 47-89.
- Leydi — Roberto Leydi, *La mostra: perché e come*, in *Gli strumenti della musica popolare in Italia*. Mostra promossa e allestita dalla "Civica scuola d'arte drammatica di Milano". Amministrazione comunale-Regione Lombardia, Milano s.d. [ma 1984].
- Leydi-Guizzi — *Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia*, a cura di R. Leydi e F. Guizzi. Bulzoni, Roma 1985.
- Leydi-Mantovani — *Dizionario della musica popolare europea* di Roberto Leydi e Sandra Mantovani. Bompiani, Milano 1970.
- Lizzola — Ivo Lizzola (a cura di), *Per chi stona la campana*, in «Bergamo oggi», 17 luglio 1983, pagina monografica.
- Locatelli — G.L. [Giuseppe Locatelli], *Antichi regolamenti per il suono delle campane*, in «Bergomum», 2, 1944, pp. 82-86.
- Maragliano — Alessandro Maragliano, *Tradizioni popolari vogheresi*, a cura di Giuseppe Vidossi e Iria Maragliano. Le Monnier, Firenze s.d. [ma 1963].
- Nerucci — Gherardo Nerucci, *Tamburi e campane in Toscana*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», 3, 1884, p. 296.
- Pagnoni — Luigi Pagnoni, *Appunti di Storia e Arte. Chiese parrocchiali bergamasche*. "Monumenta bergomensia", Bergamo 1979.

- Pitrè — Giuseppe Pitrè, *Motti popolari applicati a' suoni delle campane*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», 1, 1882, pp. 333-344.
- Popolario — Il Popolario, *La nosta fam la gh'avrà resù. Canto alla nostra terra*. Cicl., Bergamo 1979; poi a stampa, *Idem*, Bergamo 1980, 2.a edizione.
- Pratella — O.N.D. Comitato nazionale italiano per le arti popolari. *Le arti e le tradizioni popolari d'Italia. Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia*. A cura di F. Balilla Pratella. Casa editrice Idea, Udine 1941, 2 voll.
- Ricci — Pellegrino Ricci, *Dissertazione sul costume di suonar le campane in occasione di temporali*. Dalla Stamperia Lodovico Genestri, Faenza 1787.
- Rivarolo — *Il governo della parrocchia considerato ne' suoi rapporti colle leggi dello Stato. Guida teorico-pratica del Parroco nell'esercizio del suo Ministero [...]*. Opera del prevosto Rivarolo D. Pietro. Tip. e Lit. Guidetti, Perotti, già De Gaudenzi, Vercelli 1871.
- Rocca — Angelo Rocca, *De Campanis Commentarius*. Apud Guillelmum Facciotum, Roma 1603.
- Rosa — Gabriele Rosa, *Statuti di Vertova del 1235, del 1248, del 1256*. Tip. Lit. F. Fiori e C., Brescia 1869; rist. anast. in Gusmini, pp. 123-140 [da cui citiamo].
- Sachs — Curt Sachs, *Storia degli strumenti musicali*. Edizione italiana a cura di Paolo Isotta e Maurizio Papini. A. Mondadori, Milano 1980 [orig.: 1940].
- Schaeffner — André Schaeffner, *Origine degli strumenti musicali*. Sellerio, Palermo 1978 [orig.: 1936].
- Schmuckher — Aidano Schmuckher (a cura di), *Terminologia dei "campanae"*, in «Archivio per le tradizioni popolari della Liguria», voll. I e II, 1983, pp. 30-32.
- Servalli — Giuseppe Servalli, *Gandinade*. Il Conventino, Bergamo 1976.
- Strajnar — *Pritrkavanje*, fascicolo allegato al disco *Pritrkavanje*, [prodotto da] Inštitut za slovensko narodopisje. Znanstvenoraziskovalni center. Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Helidon, FLP 03-013, 1985.
- Suardi — *Trescore e il suo distretto*. Memorie storiche raccolte dal sacerdote Giovanni Suardi. Coi Tipi di Pietro Cattaneo, Bergamo 1853.
- Tintori — Giampiero Tintori, *Gli strumenti musicali*. Utet, Torino 1971, 2 voll.
- Tiraboschi — *Vocabolario dei dialetti bergamaschi antichi e moderni* compilato da Antonio Tiraboschi. Tip. Frat. Bolis, Bergamo 1873, 2.a edizione.
- Tonti — Maria Tonti, *La memoria delle "cose". Il museo contadino di Pievedizio di Mairano*, in *Atlante della Bassa. 1° Uomini, vicende, paesi dall'Oglio al Mella*. Grafo edizioni, Brescia 1984, pp. 193-195.
- Val Gandino — «La Val Gandino», periodico mensile, 8 agosto 1982. Speciale sulle campane di Gandino.

INDICE DELLE LOCALITÀ

- Adrara S. Martino 31
Albegno (fraz. di Treviolo) 10
Albino 10, 27-28, 30-31, 79, 136
Almenno S. Bartolomeo 10
Almenno S. Salvatore 30
Alzano Lombardo 8, 10, 25, 31, 74, 134
Amora (fraz. di Aviatico) 7-8, 10
Asia 123
Austria 125
Avegno (Ge) 131
Averara 17
- Bagnatica 57, 136
Barzizza (fraz. di Gandino) 10, 36-37, 135
Bela Krajina 125
Belgio 125
Beneška Slovenija 125-126
Bergamo 8, 10-11, 19, 24-25, 72, 127-128, 132-133, 136-137
- Borgo Canale 30
- Borgo S. Caterina 30
- Monastero di S. Grata 30
- S. Maria Maggiore 18
- S. Agostino 18
- S. Alessandro della Croce 22, 30
- Valtesse 8
Berzo 30, 134
Bonate Sopra 135
Bondo Petello (fraz. di Albino) 10
Borgo di Terzo 30
Brembate Sotto 30
Brescia 13, 18
- Canton Ticino 14
Caprino Bergamasco 31
Caravaggio 30
Carenno 10, 79
Carinzia 125
Carniola 125-126
Carvico 30
Casale (fraz. di Albino) 10, 136
Casnigo 8, 10-11, 17, 24, 75-76, 90, 131, 133, 137-138
Cassiglio 30
Castelsanpietro (Bo) 11

Cazzano S. Andrea 30
Cenate 73
Chignolo (fraz. di Rota Imagna) 49, 135
Chiuduno 30
Cina 123, 131
Cirano (fraz. di Gandino) 10, 17, 25, 42, 72, 95, 134-135, 139
Clusone 18
Collio Val Trompia 138
Comenduno (fraz. di Albino) 136
Como 18
Covo 30
Cremona 131

Desenzano al Serio (fraz. di Albino) 7-8, 26-28, 57-65, 80, 134, 136
Dorenjsko 125-126

Egitto 123
Entratico 30
Europa 16, 124, 131

Fiobbio (fraz. di Albino) 10, 39, 135
Firenze 18
Francia 125, 128, 138

Ganda (fraz. di Aviatico) 10, 134
Gandino 8, 10, 17-19, 21-22, 24-25, 30-31, 78, 82, 88, 93-96, 136,
138-139
Gardone Val Trompia 138
Genestrerio (Canton Ticino) 14
Genova 131
Germania 128
Gorenjsko 125
Gorno 20, 24, 30
Grassobbio 31
Grumello de' Zanchi (fraz. di Zogno) 10, 43, 53-56, 87, 134-136
Grumello del Monte 30

Inghilterra 125, 138
Italia 125, 131

Koroško 125

Lallio 49-52, 136

Leffe 8, 10, 12, 17, 20, 24, 31, 36-49, 66, 77, 81, 83-86, 90, 134-135,
137-140

Levate 31

Liguria 131

Lombardo-Veneto 133

Marsin 126

Martinengo 18, 30, 132-133, 136

Medio Oriente 123

Mersino 126

Milano 14, 22, 24

Mologno (fraz. di Casazza) 30

Monasterolo 30

Napoli 123

Nembro 10

Notranjsko 125

Pagazzano 30

Paladina 10

Palazzo 10

Paratico 30

Peia 31, 78, 93, 136

Porabje 125

Poscante (fraz. di Zogno) 10, 31, 73

Primorsko 125-126

Ranica 10

Resia 125

Rigosa 30

Roma 18

Romano di Lombardia 31

Rosciano (loc. di Ponteranica) 30

Rota Imagna 10, 83

S. Felice al Lago 30

S. Stefano degli Angeli (fraz. di Carobbio degli Angeli) 30

Schilpario 30

Sedrina 30

Semonte (fraz. di Vertova) 8

Seriate 31

Serina 31

Serio (fiume) 132

Slovenia 124-125, 127-128

Somasca (fraz. di Vercurago) 30

Sombreno (fraz. di Paladina) 10, 36, 134

Sorisole 10, 31
Stajersko 125-126
Stiria 125-126
Stradella 14
Svizzera 125, 128

Telgate 31, 134
Torre Boldone 30
Torre de' Busi 30
Tortona (Al) 14
Trafficienti (fraz. di Costa Serina) 56, 136
Travedona (Va) 8
Trento 23
Trescore Balneario 30, 134
Treviglio 132
Treviolo 10, 31, 136
Trieste 126
Tržaško 126

Unione Sovietica 125
Urgnano 31

Valle Brembana 8, 10, 24
Valle Gandino 8, 10, 137
Valle Imagna 10
Valle di Recco 131
Valle del Riso 24
Valle San Martino 10
Valle Seriana 7-8, 10
Valsecca 30
Valtorta 30
Venezia 7, 18
Venezia Giulia 125-126
Verdello 31
Vertova 17, 31
Villa d'Adda 31
Villa d'Almè 31
Villongo 31
Vilminore 31
Voghera (Pv) 14

Zanica 31
Zogno 8, 24, 134

ENGLISH SUMMARY

Bell Ringing
An ethnomusic
research in the
Bergamo area.

Bell music has not yet received all attention it deserves from Italian researchers in the field of popular traditions. So far nobody has fully investigated on bell music repertoires, learning/training techniques and playing styles.

This book is the result of a long-termed local research on the subject which has been observed and studied extensively on a wide number of villages and towns of both mountain and valley areas near Bergamo.

The researchers accomplished it after ten years' work - from 1979 to 1989 - and employed field methodology with oral sources being recorded; thus several hours of both sound and visual documentation has been collected together with a bell music repertoire of about 600 pieces.

Field research has also been integrated with materials from archives, manuscripts and printed matter.

A synthesis of such wide-ranging complex investigation has been laid out in the various chapters of this book.

One of the most relevant chapters deals with the bell ringer whose duty was to play during the village public festivities.

The ringer's full "social" figure stands out clearly as his role became better and better defined with the passing of time, throughout the centuries and even recorded on town and valley Statutes and Regulations since XIII.th Century.

The descriptive analysis of a selection from traditional bell music for bell ringing at festivities represents a further element of relevance in the book. On such joyous occasions, bells are to be played in a very specific style locally known as "allegrezza", the bell ringer makes use of a clavier placed in the belfry and connected to the bells. Each key on the clavier corresponds to a bell and is played by striking it with the hand closed in a fist. The notes on the keyboard are sequenced from low on the left to high on the right.

The repertoire presented in the book has been subdivided according to the number of bells employed. This subdivision is meant to show the distinction between the most ancient pieces of music, with one-to-three bells employed, the prevailing element of which is rhythm, from the most recent tunes with five-to-nine bells, where melody predominates.

Finally, attention has been focused on "campanine" or "little bells", some sort of poorer carillon, which used to be made by the ringers themselves. Yet being a musical instrument in itself within the local tradition, it is here strictly connected to bell ringing at festivities.

On these "campanine" the ringer rehearses old tunes or studies new melodies before facing the more complex clavier of "allegrezza" in the belfry. This section of the book has been completed with a catalogue of "campanine" which could be found in several villages during field research.

In the Appendix, an unpublished manuscript is presented, which also contains bell music and dates back to 1950: a period in which the tradition of bell concerts grew to its highest form of expression the book's final essay was written by Julijan Strajnar, a Slovenian ethnomusicologist, who studied in depth bell music. In the essay, he describes the Slovenian style of bell ringing and compares a piece of music from his country with one from the Bergamo area. The results of his analysis reveal surprising similarities between the two.

**QUADERNI
DELL'ARCHIVIO DELLA CULTURA DI BASE**

 Numeri pubblicati

- 1 *Repertorio dei documenti sonori originali contenuti nei nastri del Fondo Riccardo Schwamenthal*, a cura di Mimmo Boninelli, 1982 (esaurito).
- 2/3 Marino Anesa e Mario Rondi, *Filastrocche popolari bergamasche*, 1983 (esaurito).
- 4 Antonio Tiraboschi, *L'anno festivo bergamasco*, a cura di Mimmo Boninelli, 1984.
- 5 Antonio Tiraboschi, *Opere a stampa*, a cura di Gemma Bondioli Magnati e Mimmo Boninelli, 1984 (esaurito).
- 6 *Modestina la va a la Morla. Canzoni popolari bergamasche dell'Ottocento. I - Fondo Carlo Tenca*, a cura di Cesare Bermani, 1985 (esaurito).
- 7 Marino Anesa e Mario Rondi, *Storie di magia*, 1986.
- 8 *Repertorio dei documenti sonori bergamaschi contenuti nei nastri del Fondo Roberto Leydi*, a cura di Roberto Leydi, 1986.
- 9 Antonio Tiraboschi, *Giuochi fanciulleschi. Indovinelli popolari bergamaschi*, a cura di Giovanni Mimmo Boninelli, 1987.
- 10 Franco Nicefori, *Dalla cava alla campagna. Le pietre coti di Pradalunga: testimonianze, immagini e documentazione*, 1988 (esaurito).
- 11 Giorgio Foti, *Il flauto di Pan nel bergamasco. "Sifoi, canì, bilifu": costruttori e suonatori di uno strumento popolare*, 1988.
- 12 Matteo Rabaglio, *Drammaturgia popolare e teatro sacro. Riti e rappresentazioni del Venerdì Santo nel bergamasco*, 1989.
- 13 Valter Biella, *I suoni delle campane. Una ricerca etnomusicale nel bergamasco*, 1989.

Finito di stampare nell'Aprile 1990

