La zampogna a chiave calabrese – 1

Testo Ettore Castagna – Disegni Stefano Fraschetti

Questo articolo costituisce una sorta di prima puntata di una più ampia etnografia della zampogna a chiave in Calabria.

Questa prima uscita si concentra maggiormente sui temi di natura storica, la successiva uscita prenderà in esame nomenclatura, accordatura, tassonomia degli strumenti a chiave della Calabria centro-meridionale.

Voglio ringraziare in questa breve premessa alcuni ricercatori e musicisti con i quali ho avuto la possibilità del confronto e dello scambio critico di punti di vista e informazioni: Vincenzo Lavena, Bruno Marzano, Domenico Morello, Giuseppe Muraca, Giuseppe Ranieri, Paolo Simonazzi, Piero Crucitti.

La Storia sembra non c'entri nulla ma c'entra, c'entra…

Siamo già nel 1833 quando Ferdinando II di Borbone decide che vuole presenziare personalmente all'inaugurazione delle nuove Ferriere di Piano Chiesa che in suo onore saranno ribattezzate la Ferdinandea.

È l'ennesima iniziativa industriale in una zona già ricca di fonderie, miniere e altri opifici. Fino dal 1770 i Borbone avevano dato vita al polo siderurgico della Mongiana. La rete comprendeva anche i poli minerari di Bivongi e Stilo in un'area che arrivava a raggiungere con un indotto industriale e artigianale anche Serra San Bruno, Pazzano e Fabrizia.

Siamo nel cuore montuoso della Provincia X di Calabria Ulteriore II. È una zona di boschi fittissimi e caratterizzata da una rara ricchezza d'acqua. Abbondanza di legname di ogni genere, sorgenti impetuose, giacimenti minerari, sono questi i tre elementi che renderanno le Serre il cuore industriale del Regno. Le Serre saranno così per molto tempo all'avanguardia europea sia nella produzione di ghisa per edilizia che di acciaio e le Reali Ferriere e Officine furono un'occasione di lavoro per migliaia di operai, tecnici, artigiani, minatori.

Gli opifici dell'Appennino Calabrese arrivarono a forgiare binari per le strade ferrate e componenti per i ponti come quello del Garigliano. Non bisogna dimenticare che, al momento dell'Unità, il Regno delle Due Sicilie

aveva una rete ferroviaria di non disprezzabile entità.

Infine, vi era la fabbrica d'armi borbonica della Mongiana soprannominata "la Perla". Era stata fondata nel 1852 ma continuava l'esperienza preesistente della Fabbrica di Canne di Fucile già attiva in epoca murattiana. Sfornava migliaia di cannoni, mortai, fucili e pistole l'anno per un mercato destinato anche oltre la penisola italiana. Il fucile "Mongiana" fu un modello innovativo "a molla indietro" destinato a soppiantare per efficienza i modelli precedenti.

Il sistema industriale serrese era collegato inizialmente solo con dei tratturi al porto di Pizzo e i prodotti dovevano essere trasportati a dorso di mulo con un tracciato che attraversava l'Angitola e San Nicola da Crissa. Nel corso del tempo i collegamenti stradali col porto vennero migliorati e resi più efficienti ma la Calabria in generale continuò a non godere di un sistema viario efficiente. Per i collegamenti con Napoli si continuò a preferire la soluzione via mare considerata più rapida.

Tutto questo tessuto produttivo fu prontamente smantellato dai Savoia all'indomani dell'Unità mettendo sul lastrico le Serre, costringendo all'emigrazione la popolazione e cancellando la memoria storica di maestranze di elevata qualità e competitive a livello europeo.

Sin qui la Storia nazionale con i suoi risvolti drammatici e anche dolorosi per un popolo intero, per un Regno, per l'intero Mezzogiorno d'Italia. Esistono però una serie di storie a margine che con questa storia hanno a che fare. Sono le storie di quelli che una volta si chiamavano i subalterni. Pastori e contadini ma anche artigiani di un mondo culturale storico che prima l'Unità nazionale, poi un secolo e mezzo di emigrazione e infine la relativamente recente "modernizzazione" di un Sud sostanzialmente coloniale hanno spazzato via.

La storia, la geografia e le deduzioni dell'antropologo

Le Serre erano dunque una specie di cuore industriale pulsante del Regno della Due Sicilie ma sono lontane dalla Campania e dalla Lucania. Come si direbbe, non vi è continuità territoriale. Da dove spuntano allora le zampogne a chiave dato che, etnograficamente parlando, dall'istmo di Catanzaro andando a nord è dominio storico quasi incontrastato di quello che qui per brevità definiremo "gruppo *surdulina*"?

Si tratta di strumenti con caratteristiche tipologiche ricorrenti, una sorta di canone potremmo dire. In realtà anche in base alle classificazioni, agli approfondimenti e alle pubblicazioni che si devono a Vincenzo Lavena (e

ai quali rimandiamo) si tratta di un mondo complesso che raccoglie vari tipi di strumenti con definizioni differenziate come *surdulina*, *zzampugna, stifetta*, etc. ma con caratteristiche tecniche ricorrenti: doppio *chanter* di eguale lunghezza, cameratura cilindrica, *chanter* sx zeppato, campane generalmente piene, lavorazione nella maggioranza dei casi a coltello, ance semplici a taglio superiore (Si veda: Tavola 7).

Nella Calabria centro-settentrionale, parlando di "suoni a chiave in un mondo *surdulina*", fanno eccezione, ma confermano la regola, l'episodio locale della *cornetta* a chiave di Mesoraca (PreSila Crotonese) e l'importazione nella PreSila occidentale della zampogna di costruzione serrese. A titolo di esempio possiamo citare Rogliano, Parenti, Bianchi, Colosimi, Borboruso, Castagna e Carlopoli tutti dislocati, orientativamente, sul tracciato della vecchia Statale 19 delle Calabrie.

Nel secondo caso siamo già ai primi del '900. Nel primo ampiamente dopo la Seconda Guerra Mondiale. Entrambe zone abbastanza prossime geograficamente alla Calabria centro-meridionale attraverso l'istmo di Catanzaro.

La risposta si potrebbe dire che è (quasi) semplice.

Le zampogne a chiave arrivarono sulle Serre nello stesso modo in cui arrivarono in Sicilia, a Monreale, ovvero via nave.

Prima considerazione

Sotto il profilo della diffusione gli strumenti non potevano che percorrere le vie praticate dai commerci e dalle relazioni politiche. La Calabria, sino a tempi storici recenti, non è stata nota per l'agevolezza delle sue strade. Per non dire l'assenza. In particolare di strade carrabili.

Era quindi normale che, per andare in Sicilia, essa venisse "saltata" via nave. Era anche normale che per accedere alle fabbriche della Mongiana, la Calabria Citra venisse "saltata" via nave sino al porto di Pizzo per poi raggiungere la Ferdinadea via tratturo dal mare.

Seconda considerazione

La zampogna a chiave campano-lucana nella sua espansione verso sud incontrò un entroterra profondamente pastorale, legato a tecnologie rudimentali. In sostanza il mondo pastorale del Pollino e poi della Sila fece da sbarramento con la sua varietà di strumenti realizzati in genere a mano, senza camerature coniche complesse ma solo cilindriche.

Un unico accenno di tornitura raffinata per quanto riguarda la forma esteriore dello strumento lo assumono le surduline del Tirreno cosentino

con quello che potremmo definire un look che ricorre nell'ebanistica neoclassica con le loro campane a rotella. È un mondo che entrerà in crisi solo nel XX secolo sia per il sopraggiungere dell'organetto sia per la penetrazione definitiva a nord, nell'area del Pollino (anche) calabrese, della zampogna campano-lucana e a sud, nella PreSila sia catanzarese che crotonese, della zampogna a chiave serrese.

Terza considerazione

Sia in Sicilia che in Calabria la zampogna a chiave, che ha assunto delle caratteristiche locali proprie, appare in aree assolutamente discontinue e lontane territorialmente rispetto allo strumento campano-lucano.

Lasciando ad altra sede il complesso problema dell'adattamento della chiave in ambiente palermitano (interessanti qui le riflessioni e le ricerche di Bonanzinga), in Calabria questa ha incontrato territori con maestranze raffinate, abili e capaci di assumere uno strumento e farlo proprio con risultati tecnici elevati.

Attorno a Palermo la zampogna a chiave che i siciliani vedevano arrivare via nave da Napoli incontrò, comunque, le maestranze della capitale siciliana idonee a replicare e adattare quanto arrivava dalla capitale. Ne nacque la zampogna monrealese dalle maestose dimensioni e dalle pregevoli modanature.

Sulla montagna calabrese i suonatori campani al seguito delle tradotte militari e dei trasporti d'armi continui da e per Napoli, incontrarono gli straordinari mastri tornitori delle Serre, della Mongiana, delle fabbriche d'armi gioiello dei Borboni, nonché i maestri artigiani che da secoli gravitavano attorno alla Certosa di Serra San Bruno.

Ne nacque la zampogna a chiave calabrese con le sue camerature interne più ampie, l'utilizzo di legni pregiati delle montagne serresi, le decorazioni in corno, l'aggiunta del bordone di tonica, caso unico nel panorama delle zampogne italiane.

In un panorama musicale precedentemente dominato dalla zampogna *a paru* dall'istmo di Catanzaro in giù e dalle zampogne del tipo *surdulina* dall'istmo in su e che erano strumenti, tutto sommato, modali arriva la zampogna a chiave in accoppiata con l'oboe popolare senza chiavi.

Lo strumento risulta innovativo per vari motivi. Questo non solo in merito alla maggiore complessità organologica ma anche rispetto alle possibilità musicali e all'impatto di volume che ne fece immediatamente strumento principe delle feste, deputato a suonatori professionalizzati che si organizzarono progressivamente in *fanfarre* (fanfare) in concorrenza con

l'impatto sonoro delle stesse bande militari e/o bande musicali in genere.

La zampogna a chiave con il suo ragguardevole impatto sonoro diviene lo strumento portante della banda pilusa.

Di primo acchito può sollevare anche una certa ilarità la definizione di musica "pelosa" (un po' come la carità…) ma le stesse parole sono, sorprendentemente, delle testimonianze importanti. Anche pilusa, questo francesismo così radicato in Calabria per denominare in dialetto qualsiasi ensemble popolare a base di tamburi "militari", non è casuale.

La derivazione chiara è da *poilu*, soprannome del baffuto, barbuto fante francese della Grande Guerra. I *poilus* (pelosi) erano, difatti, i fanti di trincea del 14/18. Forse furono i contatti al fronte che favorirono nel dialetto la diffusione del francesismo musica pilusa (*musique poilu*) dopo ben altri francesismi storici che circolavano da tempo nel Sud e in Calabria (*tuppu*, *buatta*, *sciammissu*, *tirabbusciò*, etc.).

Parliamo della zampogna a chiave calabrese

La zampogna a chiave della Calabria centrale è lo strumento musicale storico probabilmente più importante per le comunità serresi e, allargando il campo, di tutta la montagna che va dallo Zomaro sino alla PreSila. Intorno ad esso ha gravitato per decenni, probabilmente sin dalla prima metà del XIX secolo, l'intera cultura musicale di tradizione orale dei nostri pastori e dei nostri contadini.

Si tratta di una cultura musicale complessa e preziosa di cui tutto il sapere materiale, tecnico e organologico che fa riferimento alla zampogna a chiave è parte integrante.

La zampogna a chiave calabrese è un aerofono multiplo a fiato continuo con una sacca costituita da un otre di pelle di capra. Lo strumento in sé è costituito da un blocco (*testala*), un *chanter* destro (*terza*), un *chanter* sinistro (*randa*), un bordone maggiore in tonica (*trumbuni*), un bordone medio in dominante (*tìerzu*), un bordone minore (*picciulu* o *cardiddu*) in dominante. Sul *chanter* sinistro si trova un meccanismo di chiave contenuto in una struttura rotondeggiante di legno detta bicchieri o rosa. Il meccanismo serve a chiudere l'ultimo foro del *chanter* sinistro caratterizzando nella definizione lo strumento. Le camerature sono coniche. Le ance doppie (*ramìetti* o *canni*) sono in canna mediterranea (*arundo donax*) innestate su cannello di rame.

La zampogna a chiave calabrese è uno strumento a bordone e la sua tonalità di riferimento varia a secondo della lunghezza del canneggio. Si va

dalla misura molto piccola (*romanella*, senza chiave – tonalità di riferimento la/si b) alla piccola (*romana* – sol/sol#), alla misura media (*menzìatta* – fa/fa#), alla misura medio-grande (*sidici* – re/mi) sino alla misura grande (*diciùattu* – sol/sol#).

Le tonalità anche se circoscritte dalle dimensioni del canneggio e delle cosiddette cavature interne rimangono relativamente orientative per motivi legati ai materiali. In particolare alla stessa canna (*arundo donax*) di cui sono costituite storicamente le ance le cui variazioni di densità e durezza possono sensibilmente influire sull'intonazione della colonna d'aria interna al *chanter*.

Anche l'oboe popolare senza chiavi (*pipita*, *bifara*) che la accompagna ha differenti definizioni conseguenti alla misura e alla zampogna con la quale va in accoppiata, come nel caso della *quartina* e di *u bassu* che accompagnano la romana. Ad esempio, se la quartina segue la romana nel suo centro tonale di sol/sol#, *u bassu*, di più grandi dimensioni, sarà in re/mib.

Detto molto sinteticamente, allo stato attuale i modelli più diffusi di zampogna a chiave in Calabria sono la romana e la *menzìatta* (mezza chiave). Di sicuro, come da più fonti testimoniato e come più sopra già accennato, hanno circolato altre misure/dimensioni. In un articolo successivo al presente mi riservo di trattare il tema della nomenclatura storica delle zampogne a chiave calabresi e delle misurazioni. A titolo qui quasi di nota a margine possiamo notare che la definizione *romana* è di probabile marca fascista, una adozione che costituiva forse un tentativo di rendere accettabile alla cultura di regime uno strumento che una certa tendenza "evoluzionista" del Minculpop considerava arretrata, inferiore.

In quanto a definizioni mutuate dal ventennio, come parallelismo, possiamo citare l'uso da parte di Vincenzo Calamita (Licata, AG, 1934 – 2011), costruttore siciliano, di definire "balilla" il modello più piccolo di zampogna *a paru*.

Sicuramente ogni epoca storica ha lasciato il suo segno. Le stratificazioni e le sovrapposizioni di definizioni, misurazioni, tassonomie popolari assumono spesso un aspetto inestricabile e incomprensibile. Avremo modo di chiarire meglio questo punto in una successiva occasione.

Nella sua foggia storica, lo strumento è adornato nei punti di innesto fra alcune componenti (ad esempio innesto della femmina della campana del bordone) di anelli di corno (*valora*). Inoltre normalmente dispone di un portapunte in osso o legno di forma triangolare (*sfera*) dal quale pendono alcune punte (*puntali*) in osso utilizzate per affinare l'accordatura dei fori digitali che avviene tramite l'apposizione o l'asporto di cera d'api.

Il legni tradizionalmente prediletti per la costruzione sono l'erica (*bruvera*), il bosso (*avusciu*), il giuggiolo (*zinzulu*), il mandorlo amaro (*ammendulara amara*) per i *chanter* e i maschi dei bordoni. Il gelso nero (*porga*), l'acero (*aziru*), il noce (*nucara*), il ciliegio (*cerasara*) sono preferiti per il blocco e le campane.

Anche se molto rimane da chiarire e scoprire in merito al XIX secolo, il quadro dei principali centri di costruzione della zampogna a chiave delle Serre-Zomaro è piuttosto oramai acclarato con alcuni episodi di qualità che possiamo considerare elevata.

In quella che potremmo definire la memoria storica rurale, il più noto *mastru turnaru* storico del versante catanzarese-vibonese è Bruno Tassone, *Brunu u Nigaru*, che nasce a Spadola il 2 aprile 1896 e muore all'età di 79 anni in Serra San Bruno il 14 gennaio 1975. Egli era a sua volta allievo e continuatore del grande Ilario Fazzari, *Mastru Lariu* di Ragonà nato il 21 ottobre 1872, morto a Simbario nell'estate del 1961. Ancora da chiarire restano l'opera e la produzione di De Luca di Simbario del quale molte tracce storiche si sono oramai perdute, probabilmente coevo del compaesano *Mastru Lariu*.

Sempre nella prima metà del XX secolo, sul versante catanzarese delle Serre, è rilevante l'attività di Giuseppe Catanzariti, *Mastru Peppi* d'Olivadi (non è stato possibile sin qui risalire ai dati anagrafici) probabilmente principale *mastru* di una tradizione familiare/parentale ad Olivadi (Cz).

Scendendo verso lo Zomaro, fuori dall'area direttamente serrese, nella memoria storica recente si assegna ancora grande valore alle zampogne di Michelangelo Monteleone, *Chelinu 'e Ferru* (1903 – 1991), contrada Cernatali di San Giorgio Morgeto (Rc).

Si tratta dell'ultimo epigone di una tradizione locale importante di tornitura per musica che ha visto la presenza fra la seconda metà del XIX e i primi anni del XX secolo di costruttori di cui rimangono alcuni strumenti *a paru* e a chiave riconoscibili nella manifattura e rare tracce di memoria biografica: Catalano di Polistena (Rc) e Sgotto di Cittanova (Rc).

Anche se normalmente, data la complessità del fatto costruttivo, si preferiva andare *'nto mastru*, localmente ed episodicamente era praticata l'autocostruzione a coltello in caso di parti mancanti, danneggiate, tarlate.

In tempi relativamente recenti bisogna riconoscere l'eccezionale abilità di lavorazione a coltello di talune delle parti lignee. Un esempio paradigmatico è quello di Giuseppe *Pìappi* Ranieri, *u Pùlici* (Sant'Andrea sullo Ionio, 24.02.1925 – 25.03.2008) che arrivò a costruire quasi per intero zampogne a coltello con sconcertante precisione "da tornio".

Non è, comunque, immaginabile la completa autocostruzione della zampogna a chiave calabrese. La sua realizzazione richiedeva delle maestranze dedicate e specializzate. *U mastru turnaru* che realizzava zampogne a chiave esercitava esclusivamente questo mestiere. Andare a comprare uno strumento era spesso varcare a piedi, in corriera, col *traìnu* mezza Calabria per raggiungere un maestro costruttore di chiara *nominata*. La zampogna doveva costare cara. Cara per la lavorazione lunga e difficile, cara per il valore e la perizia del mastro, cara perché professionale. La spesa si sarebbe ripagata dopo i primi due o tre ingaggi professionali per le feste dei santi o le altre occasioni rituali nelle quali la zampogna era fortemente richiesta.

Se vi erano i costruttori di strumenti più ambiti esistevano anche i costruttori di ance più apprezzati. L'ancia doppia difatti non è l'ancia semplice e richiede una perizia realizzativa che l'ancia semplice non sembra richiedere.

L'ancia doppia, a quanto pare, ha avuto nelle aree di riferimento un suo specifico mercato con dei costruttori preferiti e più specializzati di altri in un mondo nel quale la capacità di accordatura era un vero e proprio centro di gravitazione e la principale testimonianza di trovarsi di fronte a un vero *mastru ciarameddaru*.

Giuseppe *Pìappi* Ranieri di Sant'Andrea sullo Ionio mi ha riferito della mirabolante capacità acustica delle ance con il cannello d'argento. Secondo *Pìappi* una volta, ovviamente in un tempo mitico e remoto, una *diciùattu* con le ance d'argento avrebbe infranto i vetri della chiesa di Santa Caterina per la potenza e la limpidezza del suono.

Alla fine degli anni '80 suo figlio Pietro, straordinario costruttore di ance doppie, provò a verificare il mito realizzandole anche con cannello d'argento ma mi raccontò deluso del risultato non all'altezza della leggenda.

Un costruttore di zampogna di Mammola, Michele Raschillà *u Percia* (scomparso negli anni '80 del XX secolo) attirava musicisti anche da località piuttosto lontane geograficamente per "anciare" gli strumenti. Ad es. la famiglia Laurenzano di Amendolea mi ha confermato che il suonatore, per cambiare le ance doppie (praticamente sconosciute nell'Area Grecanica) alla sua zampogna *a moderna* andava regolarmente, anche a piedi, sino a Mammola da Raschillà. Ancora oggi, a diversi decenni dalla sua scomparsa, *u Percia* è ricordato più come eccellente costruttore di ance che di zampogne.

Il rapporto viscerale con le ance di Michele Raschillà è rimasto leggendario. Racconta Giuseppe Capogreco *Cristareju* (n. 1960), suonatore e costruttore di Mammola, che *u Percia* era di professione *mulinaro*. Presso il

mulino si svolgevano le sue attività di costruttore di ance e di zampogne. Una notte, a furia di cercare di intonare un'ancia di *pipita*, si addormentò sopra un sacco di grano con lo strumento in bocca. "Respirando" dentro l'ancia emetteva sibili e suoni strani che, al buio, terrorizzarono dei clienti che si erano affacciati sulla porta del mulino per chiedere di macinare. I mulini all'epoca macinavano, in certi periodi dell'anno, giorno e notte. I poveretti fuggirono immaginandosi il mulino *spirdato* (Ettore Castagna, Taccuini di ricerca, 2018).

Sempre a testimonianza della forza propulsiva degli artigiani serresi, nella diffusione della zampogna a chiave pare che *u Prunarisi*, il miglior costruttore di Mammola scomparso negli anni '30 del XX secolo, fosse di origine serrese. Di lui rimane solo la memoria della *'ngiuria* (soprannome) che significa inequivocabilmente "abitante di Serra San Bruno", circa 25 km in linea d'aria più a nord.

Questa geografia di costruttori, tutti pressoché coevi e di pregevole livello tecnico, testimonia dall'altra parte un tenore di richiesta esigente, qualitativa, consapevole. Esisteva un'offerta valida tecnicamente e, potremmo dire, concorrenziale nelle sue varie produzioni a fronte di una domanda che doveva essere capillare su un territorio abbastanza ampio.

L'elemento professionale nella zampogna a chiave calabrese è, dunque, un tratto caratterizzante.

È mastro chi offre perché le zampogne sono di tornitura raffinata, di legni pregiati e di accurata lavorazione globale.

Ma è mastro anche chi chiede/compra. Si tratta di suonatori che rivaleggiano nell'accaparrarsi feste, processioni, occasioni rituali. Più di una famiglia ancora fino agli anni '60 e '70 del XX secolo, in alcuni casi anche oltre, vedeva come una considerevole voce di bilancio l'introito del *sùanu*. *Pighiara na fiesta* era prendere lavoro. Una occasione verso la quale mostrarsi professionali, virtuosi musicisti, superiori a ogni concorrenza nell'esecuzione e nell'accordatura, puntuali negli appuntamenti, adeguati nel suono ad ogni momento della festa, processione, auguri, ballo, brindisi, etc.

In quest'ambito sono innumerevoli i racconti che ho potuto ascoltare, nel mondo popolare calabrese, sulle accesissime rivalità senza esclusione di colpi tra famiglie di suonatori per accaparrarsi una festa. Ciò comportava anche difendere la festa conquistata facendo contento il committente (il paese, il prete, la congrega) mantenendo nel tempo un rapporto professionale come musicisti. Perdere una festa era contemporaneamente perdere un punto d'onore ma anche un colpo economico non indifferente.

La richiesta dello strumento migliore possibile (più bello, più accordato,

più forte nel suono) era quindi costante verso i mastri tornitori. L'acquisto di una buona zampogna era rispetto per il musicista e pane sicuro per la famiglia.

Ciò ha storicamente sempre comportato una quotazione elevata dello strumento di pari passo alla sua garantita professionalità.

Giuseppe Muraca (n. 1995) appartiene a una dinastia di suonatori originari di Bianchi ma da decenni residenti a Catanzaro. I Muraca da più generazioni hanno progressivamente abbandonato la zampogna della PreSila catanzarese (gruppo *surdulina*) per adottare la zampogna a chiave serrese. Il 20 aprile del 1960 Santo Muraca, zio di Giuseppe, affrontò un viaggio per i tempi abbastanza interminabile da Bianchi a Spatola via Catanzaro. Nella bottega di Bruno Tassone acquistò una mezza chiave e una *pipita* rispettivamente per 15.000 e 5.000 lire. Come parametro possiamo dire che lo stipendio medio mensile di un impiegato statale nel 1960 era sotto le 40.000 lire. Il fatto fu vissuto in famiglia come un vero evento, tanto che si conserva tutt'ora la memoria anche della data precisa. Ciò, anche se non era la prima zampogna a chiave che entrava nella famiglia Muraca che aveva adottato già strumenti a chiave dai primissimi del '900 (Ettore Castagna, Taccuini di Ricerca, 2018).

Un paio di episodi dalla mia esperienza diretta di apprendista suonatore in anni non sospetti possono risultare emblematici di quello che possiamo definire l'elemento professionale.

Eravamo già in piena crisi della cultura popolare e contadina calabrese, quasi tutti i grandi maestri sopracitati erano scomparsi o stavano cessando l'attività, ma io stesso, tentando di comprare a Mammola (Rc) una romana costruita da *u Percia* nei primi anni '80 del XX secolo, rimasi colpito dal prezzo che il venditore mi assicurava "buono" (settecentomila lire) a fronte di una quotazione allora diffusa di almeno un milione di lire per uno strumento professionale. Il vecchio Domenico Cordarini, *Randi Cani*, cercava di rassicurare del prezzo di favore uno studente cittadino squattrinato che stava sacrificando sull'altare del bordone tutti i suoi modesti risparmi: «Alle prime due feste che pigliate vedete che ve la pagate tutta la zampogna, statevi tranquillo…»

Negli anni '90, mentre perdurava la crisi da assenza di grandi costruttori e lo strumento iniziava a declinare nella stessa cultura popolare, ho potuto constatare personalmente la gelosia di alcuni anziani indisponibili a vendermi una zampogna usata o fatta da qualche superstite costruttore del territorio per timore che un raro giovane si accaparrasse le loro feste.

Santu Nicola Pecuraru ovvero l'Eroe Culturale

Di norma si dice "lascia stare i santi". Ma in Calabria pure i santi sono direttamente implicati nella vicenda della zampogna a chiave.

Nell'agiografia cristiana San Nicola non è mai descritto né come pastore né come pecoraio ma il suo culto è certamente antichissimo. Il santo di Myra era venerato nel Sud già in epoca bizantina e storicamente, ma con parole di oggi, potremmo dire che era molto popolare e protagonista di varie leggende in merito a miracoli in favore degli ultimi.

Cosa di meglio di un santo antichissimo, italo-greco, come eroe culturale, come protagonista della trasformazione per eccellenza della zampogna in zampogna a chiave? Una trasformazione che dovette apparire così mirabolante al mondo popolare delle Serre calabresi da doverla attribuire all'intervento di un'entità superiore.

Un santo molto antico fa miracolosamente apparire il congegno della chiave su una zampogna, "salvandola" addirittura dal demonio. Sullo strumento pastorale per eccellenza irrompe la presenza della croce ricompresa in un meccanismo nuovo che renderà possibile l'ulteriore miracolo della perfetta accordatura.

La storia colloca l'evento in un passato remotissimo ma non identificato, prima della venuta di Cristo quando addirittura il diavolo la suonava. L'anno zero è ancora lontano ma esiste già un santo cristiano, fa il pastore e sa suonare.

È san Nicola, che apostrofa adeguatamente il diavolo come un farabutto da osteria e poi, con virtù soprannaturale, impossessatosi dello strumento, sia in quanto santo (detentore dell'elemento creativo / prassi costruttiva) sia in quanto pastore (detentore dell'elemento conoscitivo / prassi esecutiva ovvero sa ben suonare lo strumento dei pastori per eccellenza) pone la chiave sullo strumento e lo salva dalle arti musicali oscure del demonio.

Nasce così la zampogna a chiave, zampogna regina, la zampogna destinata a dominare la scena oscurando qualsiasi zampogna precedente. Non solo. San Nicola, di fatto, è il capostipite della dinastia dei costruttori, i mastri di una volta, quelli che sono riusciti a trovare come domare legni, canna e metalli. La storia non manca poi di costruire così il lignaggio dei costruttori fino a quello più stimato e più recente. San Nicola, con il suo intervento, non solo sacralizza lo strumento ma anche conferisce autorità ancestrale a quella che appare una vera dinastia di costruttori che da un tempo immemorabile custodiscono il mistero della chiave e della sua straordinaria superiorità sulle altre zampogne.

Racconto di Saverio Ranieri *Savìari Panapìersu* (Sant'Andrea sullo Ionio, 1927-1989).

Quandu fu mbentata chista zampogna, cca si parra e prima della venuta di Cristu, u diavulu stava sonandu ma i ciaramiaddi on jianu bbuani.

Passa de dda santu Nicola e vida chiddu cu li corna… cu li corna fora di cca… e di tutta a famigghia e l'umanita e li dicia ca i ciaramiaddi on bannu bbuani.

Rispunda u diavulu e dicia: «U dici tu ca on bannu bbuani, a manu mia vannu bbuani».

Santu Nicola dicia ammi i ciaramiaddi a mmia, vidi si bannu chiù miagghiu ancora… ma chi hai u mi suani tu bruttu futtutu 'nculu? Certu – li dicia Santu Nicola – io su' pecuraru e guarda i piacuri mia cuamu abballanu».

U diavulu pigghia e li duna sti ciaramiaddi… li duna sti ciaramiaddi e si menta a sonara.

Si menta a sonara e si vota e l'atta via, si vota e l'atta via e nci metta a chiava… e sì e pecchi eranu senza chiava… nci metta a chiava e c'è a cruci dda mmianzu ca c'è a tappina ed a cruci… (Toglie la rosa e mostra il meccanismo)… «Chistu è u peda da cruci»…

Quandu lu diavulu vitta la chiava jettau nu piditu e scappau.

Ecco chi dopo di tandu e dopo di allora ncignaru a nescira i primi maestri, ncignandu e Pulia e chiddi parti de Prunari, Mammola, eccetera eccetera inzomma tutta a provincia e Riggiu finu ad arrivara ad Olivadi.

Eranu i mastri ad Olivadi ma ne facianu cuamu chisti cca (mostrando una romana di Tassone) e pua c'era lu mastru finu Lariu Fazzari… lu mastru, chiddu chi ficia chisti cca ca era di Norda di Paci ma si ritirau a Serra San Brunu.

Lu mastru chi ficia chisti cca Brunu Tassoni, lu Nigru jia a discipulu cu mastru Lariu. Vitta lu mastru sua cuamu lavurava, vitta li ferra, vitta artri cosi e ncignau: «Chistu è lu lignu chi fa pe lu testali, chisti sugnu li fusti di bruvera, chisti su li fardi, chisti sugnu li 'mbuddagghi di bruvera chi fannu pe li fardi, chista è la canna ora li fazzu… O sbagghiati o 'ngagghiati ajiu u mu li fazzu ed e pua u li liavu ad iddu mu li vida…»

Quando fu inventata questa zampogna, qui si parla di prima della venuta di Cristo, il diavolo stava suonando ma le zampogne non andavano bene.

Passa di là San Nicola e vede quello con le corna… con le corna…

fuori di qua… e da tutta la famiglia dell'umanità e gli dice che le zampogne non vanno bene.

Risponde il diavolo e dice: «Lo dici tu che non vanno bene, nelle mie mani vanno bene».

San Nicola dice: «Dammi le zampogne a me e vedrai che vanno meglio ancora… ma tu che mi devi suonare brutto fottuto in culo? Certo – gli dice San Nicola – io sono pecoraro e guarda le mie pecore come ballano».

Il diavolo prende e gli da queste zampogne, gli da queste zampogne e (San Nicola) si mette a suonare.

Si mette a suonare e si gira dall'altra parte e gli mette la chiave… e sì, perché erano senza chiave… gli mette la chiave e c'è la croce lì ammezzo che c'è la tappina e la croce (sposta la rosa e mostra il meccanismo)… «Questo è il piede della croce». Quando il diavolo vide la chiave gettò una scorreggia e scappò.

Ecco che dopo di quel tempo e dopo di allora iniziarono a uscire i primi maestri cominciando da Polia, a quelle parti di Prunari, Mammola, eccetera eccetera. Insomma tutta la provincia di Reggio fino ad arrivare ad Olivadi.

C'erano i mastri ad Olivadi ma non le facevano come queste (mostrando una romana fatta da Tassone). E poi c'era il maestro fino Ilario Fazzari… Il mastro che ha fatto queste qua era di Nardo di Pace ma si ritirò a Serra San Bruno.

Il mastro che ha fatto queste qua era Bruno Tassone, lu Nigru. Andava come apprendista con mastro Ilario e vide il suo maestro come lavorava, vide i ferri, vide altre cose e iniziò: «Questo è il legno che fa per il blocco, questi sono i fusti di erica, queste sono le campane, questi sono i tappi di erica che si fanno per le campane, questa è la canna, ora le faccio… o sbagliate o giuste devo farle e dopo gliele porto che le veda…»

(Ettore Castagna, Trascrizione da taccuini di ricerca, 1984)

Il succo di tutta la storia

Un territorio abbastanza ampio quindi che va da poco sotto l'Istmo di Catanzaro allo Zòmaro ha potuto vantare sin dal XIX secolo eccellenti maestri suonatori e costruttori nel mondo contadino e pastorale.

La zampogna a chiave ha sempre avuto un ruolo di grande rilievo accompagnando la vita religiosa e rituale (ad esempio la celebrazione del Capodanno), i momenti di festa pubblica e privata, le occasioni di celebrazione familiare dal matrimonio e dal battesimo sino al funerale. Vi sono stati

molti anni di generalizzato rifiuto culturale di tutto ciò che riguardava il mondo rurale calabrese che ha toccato il suo picco negli anni '70, '80 e '90 del XX secolo.

In questo periodo molti tratti di una cultura sostanzialmente orale sono finiti nell'oblio e si tratta di un danno culturale irreparabile. Nei decenni successivi e poi con l'inizio del XXI secolo è iniziata una lenta ripresa dell'immagine qualitativa di questo mondo.

Oggi ci ritroviamo in controtendenza. Ciò che era rifiuto culturale è divenuto moda. Sul territorio nazionale e regionale si moltiplicano festival, stage, manifestazioni che ripropongono secondo le più disparate letture e prospettive il mondo popolare a un pubblico che è spesso urbano e giovanile ma interessato a rivisitare le proprie radici o quelle che sono ritenute tali.

Tale movimento, con i pregi e i difetti che tutte le mode portano con sé, ha messo in luce la presenza di mondi musicali che avevano mantenuto una qualche continuità culturale nel tempo ma questo non ha significato direttamente una rinascita di interesse diretto. Talvolta ha prevalso la retoricizzazione, la spettacolarizzazione, la folcloristicizzazione senza un interesse effettivo per lo strumento reale, suonato, ripreso nella sua storia.

In ogni caso, non tutto ciò che riguarda il mondo della zampogna a chiave calabrese è stato inghiottito dalle pieghe del tempo e della modernizzazione. Esiste, tutto sommato, un discreto numero di musicisti e costruttori che, fra luci e ombre, si fa continuatore di una cultura musicale orale con anche non disprezzabile qualità.

In merito alla ri/costruzione dello strumento, per rigore filologico, emerge la figura di Giuseppe Ranieri (n. 1982 – Sant'Andrea sullo Ionio, Cz ma residente Grinzane Cavour, Cn), continuatore, potremmo dire dinastico, di una cultura musicale familiare della zampogna a chiave calabrese.

Proprio per restituire un'immagine culturale corretta di questo strumento di tradizione orale, molti tratti della sua storia locale, nel grande quadro della zampogna al Sud Italia, restano ancora da chiarire.

Un ulteriore contributo speriamo di offrire con la prossima puntata di questo articolo.

Disco-bibliografia essenziale

Bonanzinga S., *La zampogna a chiave in Sicilia*, Fondazione Buttitta, Palermo, 2006.

Castagna E., *U Sonu La danza sull'Aspromonte Greco*, Squilibri, Roma, 2006

Castagna E., *Cardeto, Sonati a ballu*, Nota Records, S.Daniele del Friuli (Ud), 2002.

Gioielli M. (a cura di), *La zampogna, Gli aerofoni a sacco in Italia*, due volumi, Cosmo Iannone Editore, Isernia, 2005.

Guizzi F., *Guida alla musica popolare in Italia – 3*, Gli strumenti, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2002.

Lavena E., *La zampogna nella Calabria Settentrionale*, Preprint Musica, Dams, Bologna, 1986.

Leydi R., Guizzi F., *Le zampogne in Italia*, Ricordi, Milano, 1985.

Leydi R., Guizzi F., *Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia*, Bulzoni, Roma, 1985.

Leydi R., *Discografia della musica popolare italiana per zampogna 1904-1990*. Culture musicali n.s. 1-2: 171-227, 1990.

Lomax A., *Italian Treasury*, Rounder, 1999.

Tadolini M., *La zampogna italiana, censimento dei costruttori*, Scuola di Musica Popolare, Forlimpopoli, 2002.

Tucci R., *Calabria 1 Strumenti. Zampogna e doppio flauto*, Nardò, Besa, 2009.

Sulla storia industriale delle Serre

Brunello De Stefano Manno, Gennaro Matacena, *Le Reali Ferriere ed officine di Mongiana*, I edizione, Napoli, Casa editrice Storia di Napoli e delle due Sicilie, 1979.

Brunello De Stefano Manno, *Le reali ferriere ed officine di Mongiana*, II edizione, Cosenza, Città Calabria Edizioni, 2008.

Vincenzo Falcone, *Le ferriere di Mongiana. Un'occasione mancata*, Cosenza, Città Calabria Edizioni, 2007.

Danilo Franco, *Il ferro in Calabria. Vicende storico-economiche del trascorso industriale calabrese*, Reggio Calabria, Kaleidon editrice, 2003.

Tavola 1. Albero genealogico della diffusione della zampogna a chiave nel Regno delle Due Sicilie.

Utilizzando come base una celebre cartina storica del Regno delle Due Sicilie (Marzolla, 1841), possiamo mettere in evidenza la diffusione della zampogna a chiave sul territorio meridionale.

L'area di probabile propagazione e primo impulso è quella della capitale Napoli (Area 1, Zampogna campano-lucana). Data la vicinanza morfologica fra gli strumenti possiamo ritenere immediatamente legata alla zampogna campano-lucana, l'area della zampogna a chiave laziale-molisana (2). La diffusione in Sicilia e Calabria, data la completa assenza di continuità territoriale si può ragionevolmente immaginare via nave. Sulla prima rotta Napoli-Palermo troviamo la zampogna a chiave monrealese di chiaro impianto barocco e probabilmente approdata in Sicilia nel XVIII secolo se non addirittura alla fine del XVII (5). Sulla seconda rotta Napoli-Pizzo il cui porto conduceva poi alle importanti fabbriche d'armi della Mongiana (4) troviamo l'area della zampogna a chiave calabrese (3) la cui probabile data di nascita va collocata nei primi decenni del XIX secolo.

Di derivazione dalla zampogna a chiave calabrese sono la zampogna *a moderna* (prob.te seconda metà del XIX secolo), caratteristica dell'Area Grecanica in Calabria (7) e la *Cornetta* (6) ultima nata della famiglia nella PreSila crotonese nella seconda metà del XX secolo.

Le tavole successive propongono disegni fedeli agli strumenti originali eseguiti da Stefano Fraschetti, a eccezione del disegno della tav. n. 9 che è stato eseguito da Girolamo Patellaro. La finalità delle tavole è essenzialmente quella di favorire una prima generale analisi comparata fra modelli. Propongo strumenti che potremo definire idealtipici poiché rappresentativi delle caratteristiche prevalenti e/o dominanti delle tipologie proposte. A questo scopo, proprio per ragioni esemplificative e di riconoscibilità dei tratti caratterizzanti, potrete vedere fra una tavola e l'altra la riproposizione degli stessi strumenti.

1
2
3
4
5
6
7
ROMA
Napoli
Salerno
Potenza
Bari
Reggio
Messina
Catania
Palermo
Trapani
Siracusa
Caltanissetta
Girgenti
Cosenza
Avellino
Benevento
Caserta
Foggia
Campobasso
Velletri
Albano
Sora
Frosinone
Terracina
Gaeta
Formia
Isernia
Teramo
Pescara
Chieti
Aquila
Rieti
Viterbo
Civitavecchia
Perugia
Ancona
Pesaro
Rimini
Ravenna
Forlì
Bologna
Modena
Reggio
Parma
Piacenza
Milano
Pavia
Lodi
Cremona
Mantova
Brescia
Bergamo
Como
Sondrio
Varese
Novara
Vercelli
Alessandria
Asti
Torino
Cuneo
Aosta
Genova
Savona
Imperia
La Spezia
Massa
Lucca
Pistoia
Firenze
Arezzo
Siena
Grosseto
Livorno
Pisa
Trento
Bolzano
Udine
Belluno
Treviso
Venezia
Padova
Rovigo
Verona
Vicenza
Trieste
Gorizia
Pordenone
Ferrara
Cagliari
Sassari
Nuoro
Oristano
Olbia
Tempio
Iglesias
Carbonia
Lanusei
Ozieri
Macomer
Alghero
Ogliastra
Gallura
Marmilla
Barbagia
Sulcis
Iglesiente
Campidano
Anglona
Romangia
Meilogu
Goceano
Montiferru
Planargia
Costa Verde
Nurra
Gallura
Ogliastra
Barbagia
Marmilla

Tavola 2. Albero genealogico della zampogna a chiave calabrese

Possiamo considerare strumenti "antenati" della chiave calabrese sia la chiave laziale-molisana che quella campano-lucana (attualmente diffusa anche nell'estremo nord della Calabria).

Per maggior prossimità geografica e per contatti storici con la capitale del Regno lo strumento più vicino alla chiave calabrese è quello campano-lucano.

L'incontro generativo fra le tipologie esogene (1 e 2) e quella endogena (3) ha prodotto la chiave calabrese.

1 Zampogna a chiave laziale-molisana

Due canne di canto, canna di canto maggiore con chiave, camerature coniche, ance doppie, due bordoni di cui, spesso, solo il maggiore attivo, campane della canne di canto aperte o semichiuse.

Zampogna Molisana, da foto Archivio Gioielli, *La Zampogna. Gli aerofoni a sacco in Italia*, Vol I, pag. 182, a cura di Mauro Gioielli, Cosmo Iannone Editore, Isernia, 2005.

2 Zampogna a chiave campano-lucana

Due canne di canto, canna di canto maggiore con chiave, camerature coniche, ance doppie, due bordoni attivi in dominante, campane della canne di canto semichiuse.

Sei Palmi, costruttore: Giuseppe Russo (Colliano, SA), proprietà: Ettore Castagna.

3 Zampogna *a paru*

Costruttore: Pietro Miceli (Grotta di Condofuri – RC), proprietà: Francesco Forgione

Lo strumento con questa struttura è diffuso in tutta la Sicilia e la Calabria meridionale sino a, pressoché, l'Istmo di Catanzaro-Lamezia. Era questo lo strumento preesistente nelle Serre Calabresi al momento del contatto con gli strumenti a chiave.

Due canne di canto di uguale lunghezza, camerature semiconiche, ance semplici con taglio inferiore, tre bordoni in dominante, campane della canne di canto semichiuse.

4 Zampogna a chiave calabrese

Mezza Chiave, costruttore: Ilario Fazzari (Ragonà – VV), proprietà: Giuseppe Ranieri

Due canne di canto, canna di canto maggiore con chiave, camerature coniche, ance doppie, tre bordoni di cui il maggiore in tonica, medio e minore in dominante, campane delle canne di canto semichiuse.

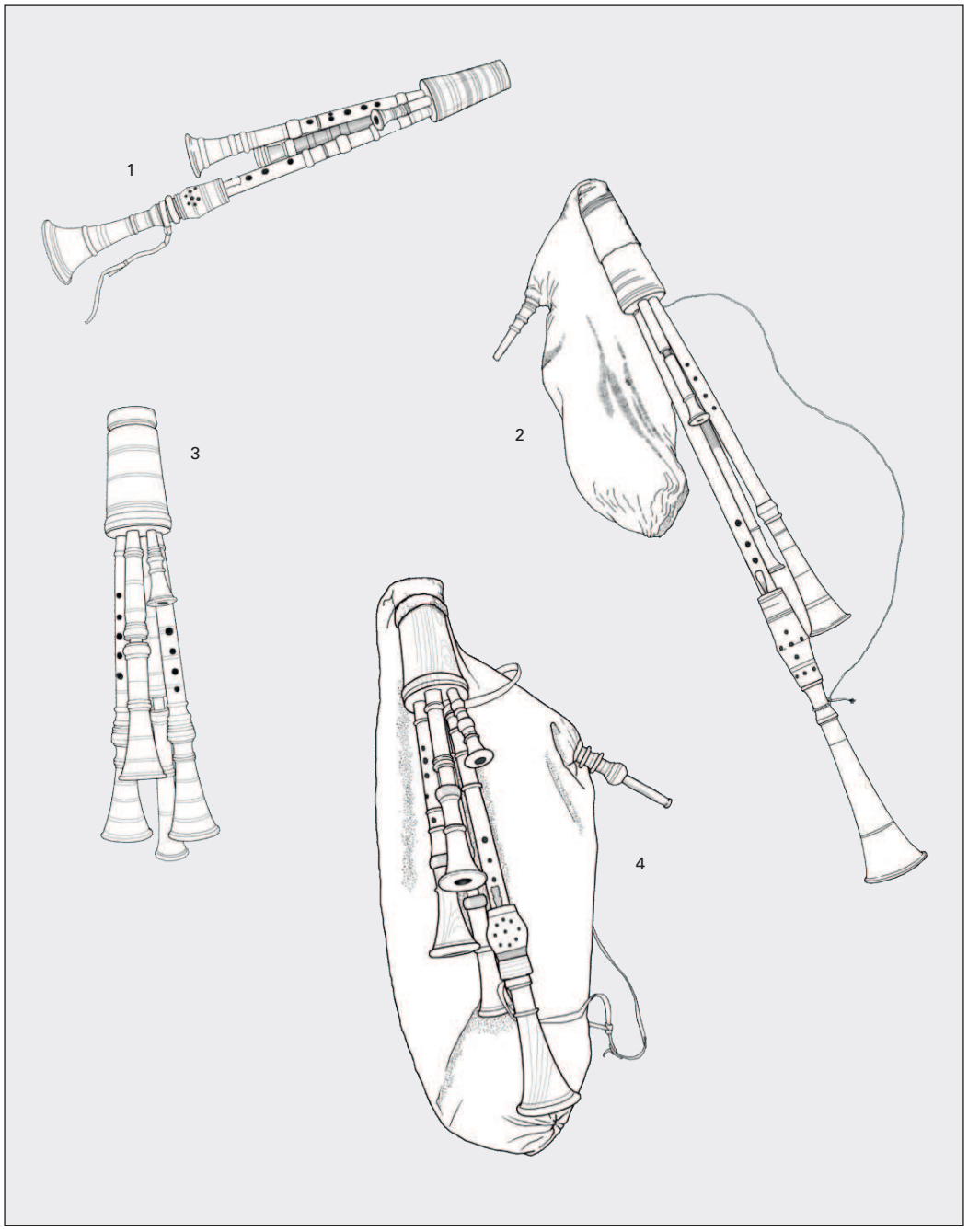

1
2
3
4

Tavola 3. Un esempio di morfologia ottocentesca

Come già evidenziato nell'articolo, l'elemento estetico è fra i fattori caratterizzanti della chiave calabrese. In questo quadro è piuttosto chiara influenza dei "legni" da banda di primo ottocento

Una *pipita* di *menzìatta* (Costruttore: Giuseppe Ranieri, Sant'Andrea sullo Ionio, Proprietà: Ettore Castagna) accostata a un clarinetto da banda in bosso della prima metà del XIX secolo (Costruttore non identificato, Collezione Ghisleri). Si noti la decisa somiglianza in quello che oggi potremmo definire il design dello strumento. Si tratta di uno dei vari possibili esempi di chiara influenza di "disegno" degli strumenti a fiato bandistici dell'inizio del XIX secolo sulla produzione, in particolare serrese, delle zampogne a chiave calabresi. Evidentemente le "nuove" forme erano considerate esteticamente più valide e gradite localmente pur mantenendo la funzionalità dello strumento musicale.

Tavola 4. Zampogna a chiave calabrese

La chiave calabrese presenta alcune evidenti caratteristiche che la differenziano dalle antenate laziali-molisane e campano-lucane nonché anche dalla "parente" siciliana:

In primis abbiamo tre bordoni attivi che diventano quattro sulla misura più grande (*diciùattu*). Caso unico fra le zampogne meridionali è il bordone basso in tonica. I tre bordoni attivi sono una probabile derivazione dalla zampogna *a paru*. Il basso in tonica potrebbe avere origine, fra le possibili spiegazioni tecniche, nell'esagerata grandezza dell'ancia e del canneggio per raggiungere la dominante bassa.

Nei modelli calabresi il *chanter* richiede una diteggiatura a forchetta per produrre la quarta temperata, lineare quella aumentata di chiara derivazione zampogna *a paru*.

Sotto il profilo liuteristico bisogna rilevare l'uso esclusivo di legni pregiati di montagna: bosso, giuggiolo, erica, mandorlo nonché acero e gelso nero per le campane e il blocco.

Come elementi di abbellimento è rimarchevole l'uso del corno di bue (valora) su tutti gli innesti delle campane.

Ultimo elemento non irrilevante sono le camerature più pronunciate rispetto agli strumenti della stessa famiglia.

A titolo di esempio il *chanter* sx di una tre palmi e mezzo campano-lucana ha come ultima punta una 14 mm, il *chanter* sx di una mezza chiave calabrese che possiamo considerare lo strumento parallelo ha come ultima punta una 16 mm.

Il disegno riproduce un esemplare di Mezza Chiave perfettamente conservato nelle sue parti originali costruita da Ilario Fazzari, *Mastru Lariu* di Ragonà (1872-1961), proprietà Giuseppe Ranieri.

Proponiamo come riferimento ricorrente nelle tavole questo strumento in quanto paradigmatico della modalità costruttiva serrese.

Lo strumento è costituito da un blocco (*testala*), un *chanter* destro (*terza*), un *chanter* sinistro (*randa*), un bordone maggiore in tonica (*trumbuni*), un bordone medio in dominante (*tìerzu)*, un bordone minore (*picciulu o cardiddu*) in dominante. Sul *chanter* sinistro si trova un meccanismo di chiave contenuto in una struttura rotondeggiante di legno detta *bicchieri* o *rosa*. Il meccanismo serve a chiudere l'ultimo foro del *chanter* sinistro caratterizzando nella definizione lo strumento.

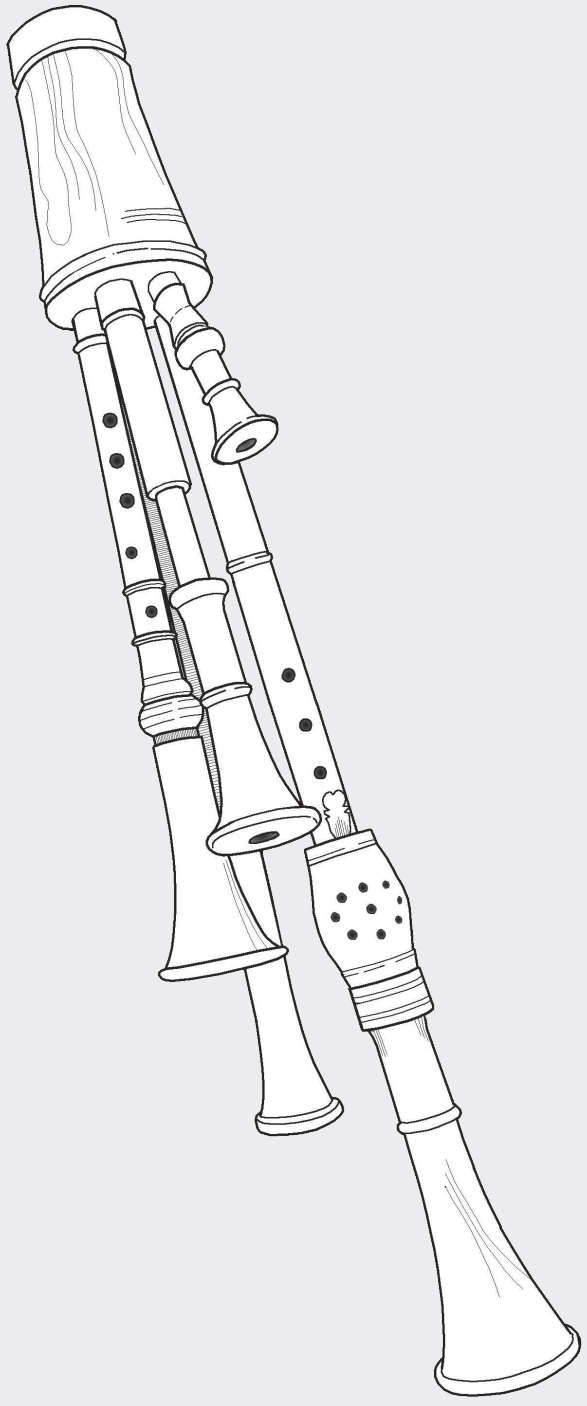


Tavola 5. Tipi di ance in uso in Calabria

1 Calabria centro-settentrionale (dall'Istmo di Lamezia-Catanzaro a Nord)
Ance semplici con taglio superiore. La vicinanza dell'attacco del taglio al nodo conferisce asprezza timbrica a questo tipo di ancia semplice.

2 Calabria centro-meridionale (dall'Istmo di Lamezia-Catanzaro a Sud)
Ance semplici con taglio inferiore. Il taglio in posizione opposta al nodo conferisce meno densità alla punta della linguella e, di conseguenza, produce un suono più "dolce".

3 Calabria centro-meridionale (anche se già dopo il primo dopoguerra l'ancia doppia ha colonizzato parti della provincia di Cs e Kr)
Ance doppie. Le ance doppie (*ramìetti* o *canni*) sono in canna mediterranea (*arundo donax*) innestate su cannello di rame.
L'ancia doppia viene usata con la semplice legatura sulla zampogna, con un collarino aggiuntivo (*coddarinu*) in rame che regola l'aderenza delle due lamelle di canna.

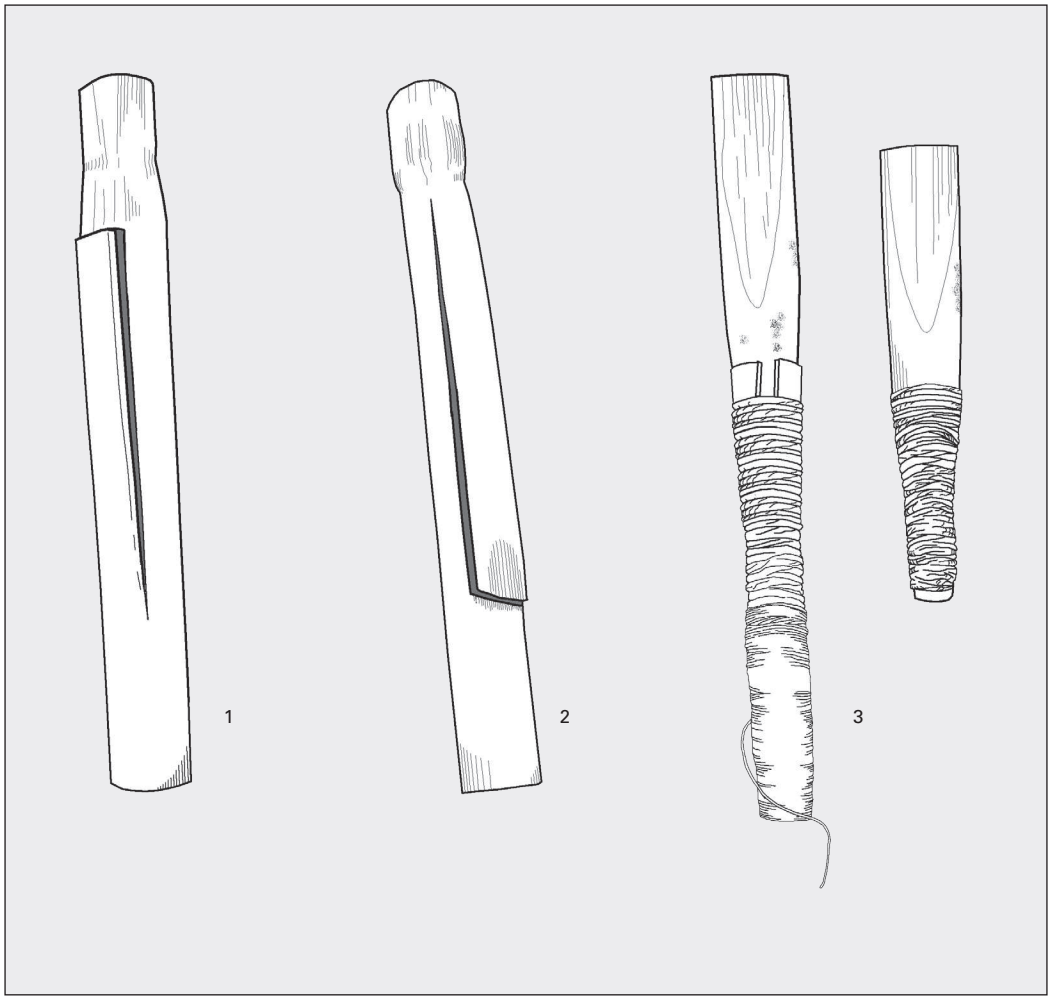
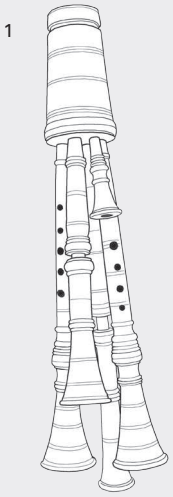

1
2
3

Tavola 6. Albero genealogico della Zampogna *a moderna*

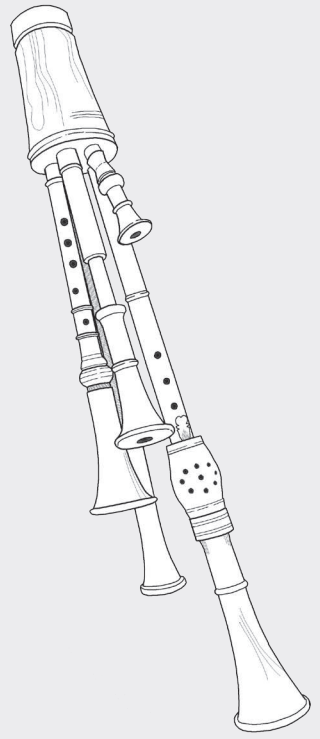
1 Zampogna *a paru*, costruttore: Pietro Miceli (Grotta di Condofuri – RC), proprietà: Francesco Forgione.
2 Zampogna a chiave, Mezza Chiave, costruttore: Ilario Fazzari (Ragonà – VV), proprietà: Giuseppe Ranieri.
3 Zampogna *a moderna*, costruttore: Leone Romeo (Roghudi – RC), proprietà: Ettore Castagna.

La zampogna *a moderna* (*Cerameddi/Ciorameddi a moderna* – 3) non è altro che una zampogna a chiave di pezzatura così piccola da non rendere più necessario il meccanismo della chiave. Lo strumento, che ha trovato la sua area elettiva nelle comunità ellenofone o ex-ellenofone della Calabria (Aspromonte meridionale), manifesta una più pronunciata influenza della zampogna *a paru* (1) montando, nella maggioranza dei casi, ance semplici con taglio inferiore, utilizzando, nella maggioranza dei casi, la quarta aumentata sulla canna di canto destra. Per il resto riproduce elementi fondamentali della zampogna a chiave (2) riprendendone la scala della canna manca nonché il bordone basso in tonica.

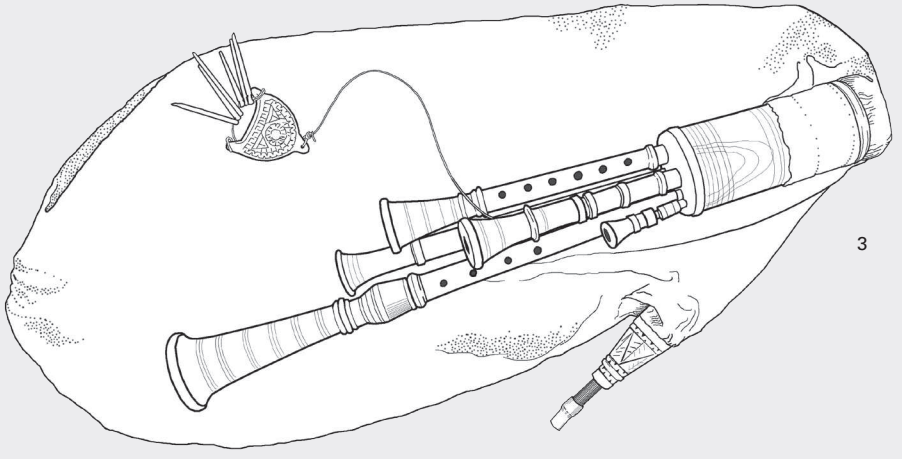
Le origini storiche dello strumento non sono per nulla remote. Cosa per altro confermata nella stessa definizione popolare di zampogna "*a moderna/alla moderna*". Possiamo considerare la moderna nata subito dopo la zampogna a chiave quindi a cavallo fra prima e seconda metà del XIX secolo. Attraverso feste e momenti di scambio "via Aspromonte" le comunità ellenofone all'estremo sud calabrese entrarono in contatto con la zampogna a chiave dal suono più imponente e maestoso in confronto alla zampogna *a paru* che era stata già soppiantata dallo Zomero alle Serre. Alcuni costruttori che possiamo considerare come Aspromonte Nord (San Giorgio Morgeto, Mammola) realizzavano piccoli strumenti a chiave (ma, date le dimensioni, senza il meccanismo) destinati al mercato più meridionale e che incontravano il gusto dei grecanici.



1



2



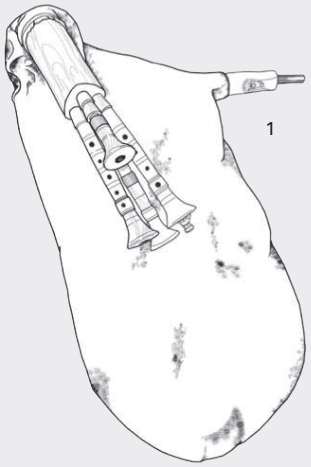
3

Tavola 7. Albero genealogico della *Cornetta*

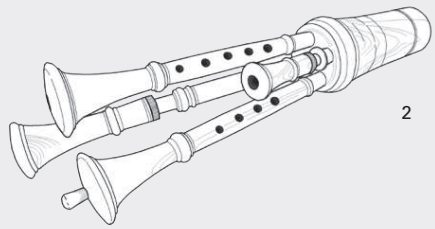
1 *Zzampugnella* (tipo *Surdulina*), costruttore: sconosciuto (Cicala – Cz), proprietà: Maura Gigliotti. Esempio di strumento costruito interamente a mano.
2 *Stifetta* (tipo *Surdulina*), costruttore: Tommaso Marino (Mesoraca – Kr), proprietà: Ettore Castagna. Esempio di strumento di questo tipo costruito al tornio, la *Stifetta* è una delle tante varianti locali del tipo *Surdulina*. Infatti la costruzione al tornio è una caratteristica storica non dominante per questa categoria di zampogne. Anche qui nella tornitura esterna si noterà l'influenza formale serrese pur se lo strumento mantiene le caratteristiche ricorrenti di campana piena, manca zeppata, canneggio conico, ance semplici con taglio superiore, etc.
3 Zampogna a chiave, Mezza Chiave, costruttore: Ilario Fazzari (Ragonà – VV) e Giuseppe Ranieri (Sant'Andrea – CZ), proprietà: Ettore Castagna.
4 *Cornetta*, 3/4, costruttore: Tommaso Marino (Mesoraca – Kr), proprietà: famiglia Marino.

Interessante è la genesi della *Cornetta* e il suo parallelismo con la *zampogna a moderna*.

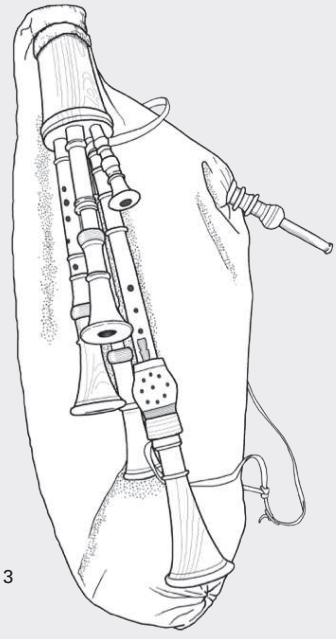
In questo caso la sovrapposizione degli strumenti serresi sulla tradizione locale della *Stifetta* (uno strumento del tipo *surdulina*) ha generato uno strumento a chiave ma con alcune peculiarità significative. Nella maggioranza dei casi i bordoni sono due e in dominante (come nel tipo *surdulina*) portando il canneggio a "quattro pezzi" (come nel tipo *surdulina*). Sulla canna di canto sinistra manca il foro digitale per la quinta. Qui si genera una vera e propria anomalia verso entrambi gli strumenti antenati. Se i fori digitali sono solo frontali (tipo *surdulina*) la scala del *chanter* dx non è tipo *surdulina* (una quinta senza la sensibile) ma è da chiave "monca". Nel senso che rimane mutilata del quinto grado di norma posto sul retro nella canna di canto destra della zampogna a chiave.



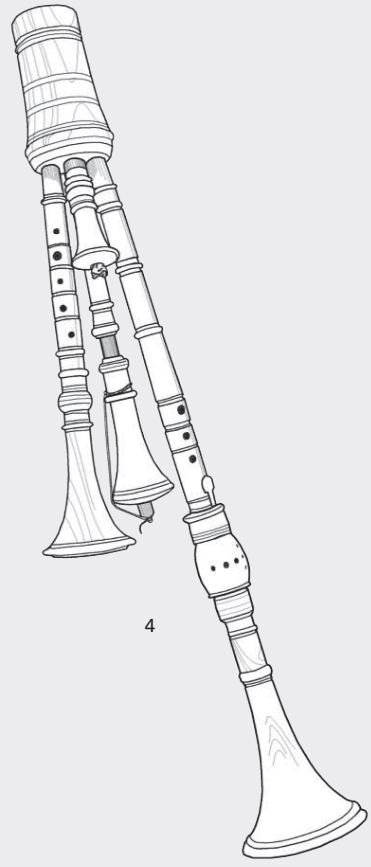
1



2



3



4

Tavola 8. Albero genealogico della Terzarola

1 Zampogna *a paru*, costruttore: Pietro Miceli (Grotta di Condofuri – Rc), proprietà: Francesco Forgione.
2 Zampogna a chiave, Mezza Chiave, costruttore: Ilario Fazzari (Ragonà – Vv) e Giuseppe Ranieri (Sant'Andrea – Cz), proprietà: Ettore Castagna.
3 *Terzarola*, costruttore: Bruno Tassone (Spadola – Vv), proprietà: Antonio Ranieri.

La *Terzarola* rappresenta uno sviluppo in area serrese della Zampogna *a paru* sotto la spinta della zampogna a chiave.

L'elemento della morfologia esterna con il suo disegno ottocentesco già la posiziona come coeva della consorella a chiave ma vi sono altri elementi di differenziazione rispetto alla zampogna *a paru* che, come abbiamo già in precedenza osservato, era lo strumento elettivo dell'area prima dell'avvento della chiave.

Lo strumento viene accordato esclusivamente con ance doppie come la zampogna a chiave serrese ed ha camerature semiconiche.

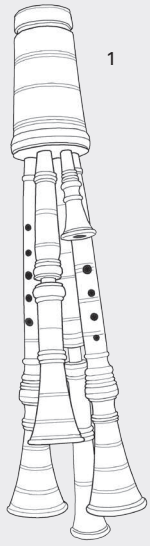
È assente il bordone in dominante bassa (come nella *a paru*) non sostituito dal basso in tonica (come nella a chiave) ma da un raddoppio del bordone medio (*Tiarzu*) sempre in dominante. La presenza di due *tìarzi* può aver determinato la denominazione locale di *terzarùala*.

La presenza del raddoppio del bordone medio può fare inizialmente pensare a una sorta di inutile sovrabbondanza. A mio avviso la spiegazione non va cercata in ambito armonico ma rispetto al volume. Il bordone medio è senz'altro il più "rumoroso" dei tre presenti sulle zampogne calabresi. La competizione sullo stesso territorio con la potenza delle zampogne a chiave, l'utilizzo che mi è stato più volte testimoniato in *ensemble* della terzarola con altri strumenti dal "volume di fuoco" superiore come la *romana*, se non addirittura la *diciùattu*, hanno probabilmente indotto i costruttori serresi a questo tipo di espediente.

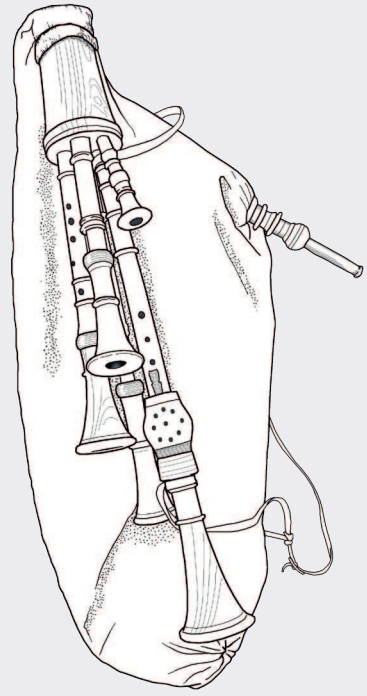
Per quanto diffuso, si tratta comunque di un fatto episodico nello stesso mondo della zampogna calabrese. Lo stesso *Brunu u Nigaru* che costruiva le terzarole realizzava anche zampogne *a paru* con il bordone basso. Ciò valeva pure per i costruttori più meridionali come *Chelinu 'e Ferru*.

Una seconda considerazione che può motivare il raddoppio del bordone medio sulla *a paru* è la difficoltà di adattamento di un'ancia troppo grande a un canneggio troppo piccolo per raggiungere la dominante bassa. Per questo motivo in area Zomaro era uso utilizzare un'ancia semplice per accordare il bordone basso.

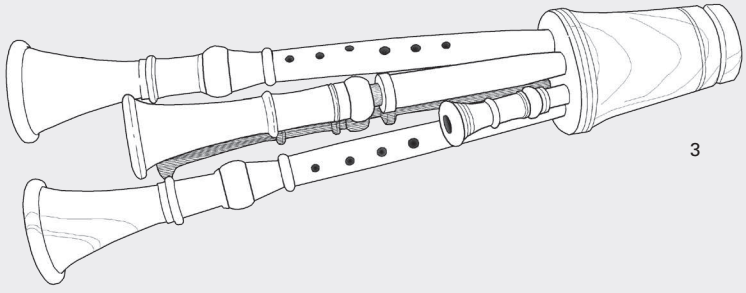
Volendo fare l'avvocato del diavolo e, contemporaneamente, del bordone si potrebbe osservare che la zampogna *a paru* serrese avrebbe potuto adottare anche il bordone in tonica come la chiave. Il fatto, che è teoricamente possibile (nonché praticamente), avrebbe però snaturato l'impianto sostanzialmente modale degli strumenti *a paru* e di conseguenza il loro repertorio.



1



2



3

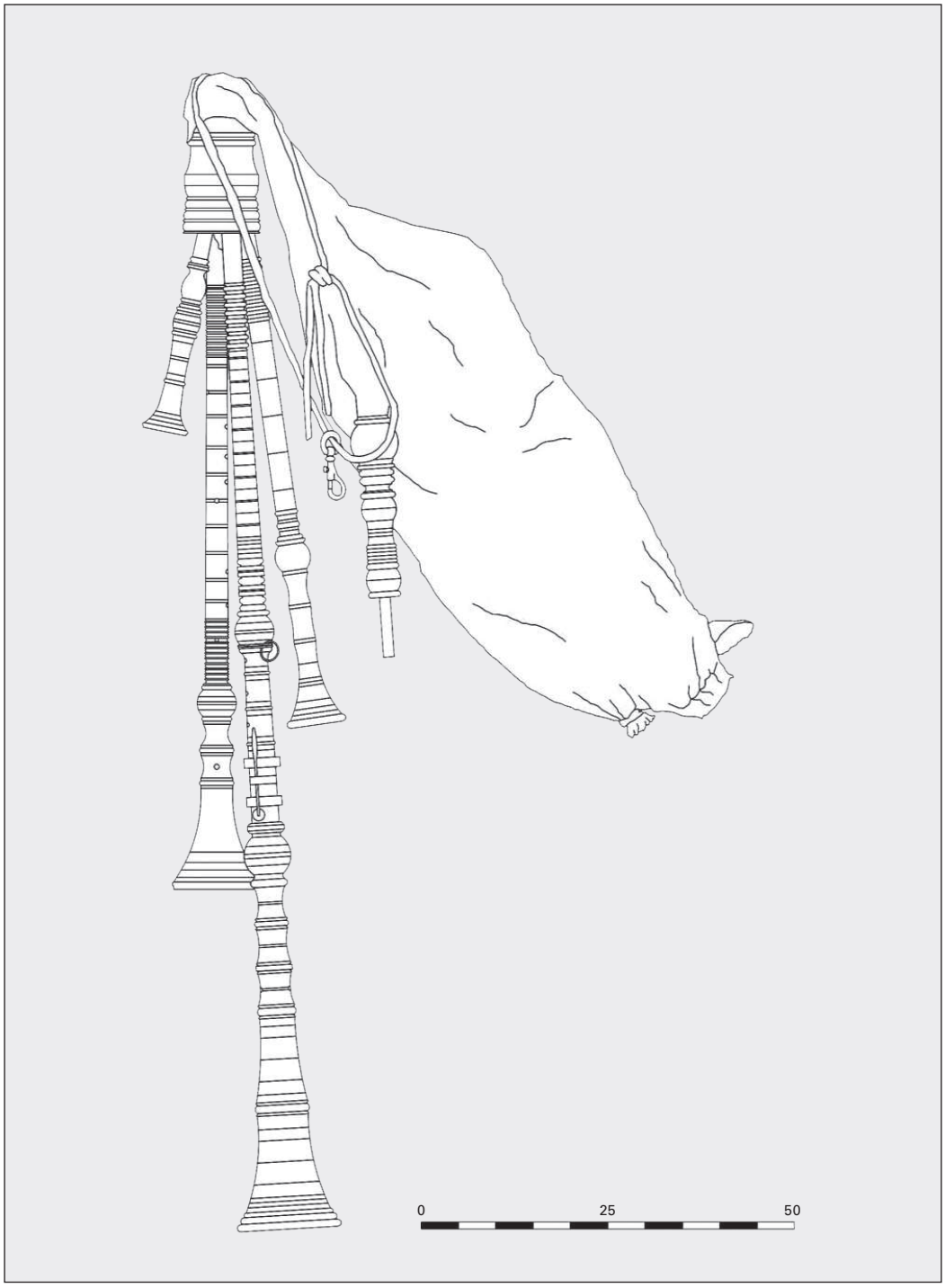
Tavola 9. Un importante parente: la zampogna a chiave in Sicilia

Strumento di imponenti dimensioni la zampogna a chiave siciliana monrealese è un interessante "cugina" della chiave calabrese.

Come ho avuto moto di evidenziare altrove in questo articolo, gli strumenti hanno in comune la probabile diffusione "via mare" con provenienza iniziale comune campana/napoletana. Hanno però avuto storie e sviluppi locali molto diversi.

Questo tipo di zampogna è da sempre destinata a un repertorio sostanzialmente religioso con la possibilità di suonare in minore, unico caso in un panorama meridionale di zampogne a chiave che suonano in maggiore.

Rimandando, per un approfondimento sullo strumento, allo studio di Sergio Bonanzinga (*La zampogna a chiave in Sicilia*, Fondazione Buttitta, Palermo, 2006) possiamo sommariamente segnalare che, sotto il profilo organologico, lo strumento siciliano si è caratterizzato storicamente per la presenza di una doppia chiave sulla grande canna di canto sx. Questa caratteristica è decaduta dall'uso sugli strumenti più recenti.



Disegno di Girolamo Patellaro