

Le zampogne raffigurate sul soffitto ligneo della Cattedrale di Nicosia (Sicilia, XV sec.)

NICO STAITI

Abstract

Sul soffitto ligneo della chiesa di S. Nicola, fittamente decorato con immagini databili intorno alla metà del XV sec., sono raffigurati sei diversi suonatori di strumenti musicali: un doppio corno, un flauto traverso, uno strumento a fiato insufflato obliquamente, un oboe monocalamo, una zampogna a chanter singolo e bordone a impianto separato e una zampogna composta da due brevi chanter cilindrici paralleli applicati a un otre. Questi strumenti danno conto di come la Sicilia di quell'epoca sia un'area densa di relazioni tra cultura mediterranea e latinità europea, nella quale si affrontano culture musicali diverse. Questo studio si occupa delle due raffigurazioni di zampogne. L'indagine si allarga a considerare queste due immagini nel contesto della storia e dell'etnografia delle zampogne in Europa, e particolarmente in Italia centro-meridionale e in Sicilia. Il flusso dell'indagine da Nicosia si estende a ricomprendere segmenti di storia di strumenti musicali e figurazioni anche precedenti, e geograficamente distanti; a Nicosia torna, per ripartire da lì verso la considerazione della struttura, la funzione e l'uso di strumenti musicali pastorali in epoche recenti, e fino al presente. Alle fonti figurative antiche si accompagnano, nella valutazione di questa vicenda, le fonti etnografiche; un mito calabrese relativo alla relazione tra le zampogne e san Nicola contribuirà a interpretare le modificazioni che questi strumenti hanno conosciuto nel corso della loro vicenda, il loro rapporto col sacro e con le diverse comunità religiose, linguistiche, sociali coinvolte nella loro storia.

The bagpipes depicted on the wooden ceiling of Saint Nicola Cathedral in Nicosia (Sicily, 15th century) between phylogenesis and ethnography. On the wooden ceiling of the church of St. Nicholas, densely decorated with images datable to around the mid-15th century, six different players of musical instruments are depicted: a double horn, a transverse

flute, an obliquely blown wind instrument, a single oboe, a bagpipe with a single chanter and a separate bordone and a bagpipe consisting of two short parallel cylindrical chanters attached to a bag. These instruments give an account of how Sicily at that time was an area dense with relations between Mediterranean culture and European Latinity, in which different musical cultures faced each other.

This study deals with the two depictions of bagpipes. The investigation expands to consider these two depictions in the context of the history and ethnography of bagpipes in Europe, and particularly in central and southern Italy and Sicily. The flow of the investigation from Nicosia extends to encompass segments of the history of musical instruments and figurations even earlier, and geographically distant; to Nicosia it returns, to start from there towards the consideration of the structure, function and use of pastoral musical instruments in recent times, and up to the present. Ancient figurative sources are accompanied, in the evaluation of this story, by ethnographic sources; a Calabrian myth relating to the relationship between bagpipes and St. Nicholas will contribute to interpreting the modifications that these instruments have undergone in the course of their history, their relationship with the sacred and with the different religious, linguistic and social communities involved in their history.

Premessa

Sul soffitto ligneo della chiesa di San Nicola (localmente nota come “San Nicolò”), fittamente decorato con immagini databili intorno alla metà del XV secolo, sono raffigurati sei diversi suonatori di strumenti musicali: un doppio corno (X, B-189),¹ un flauto traverso (IX, B-184), uno strumento a fiato insufflato obliquamente (di problematica identificazione; IV, A-52), un oboe monocalamo, probabilmente identificabile come una *bifara* (cioè un oboe monocalamo di origine galloitalica, il cui uso è attestato in Sicilia ancora nel Novecento; VIII, A-139),² una zampogna a chanter singolo e bordone a impianto separato (X, B-207), una zampogna composta da due brevi chanter cilindrici paralleli applicati a un otre (VII, B-138).³ Questi strumenti nel loro assieme danno conto di come la Sicilia di quell’epoca – e in special modo i luoghi interni popolati nel Medioevo da coloni bizantini e galloitalici – sia un’area densa di relazioni tra cultura mediterranea e latinità europea, nella quale si affrontano culture musicali diverse. Una monografia in corso di realizzazione (per le edizioni del Museo Internazionale delle marionette “Antonio Pasqualino”, Palermo, collana “Suoni e Culture”) considererà tutti gli strumenti raffigurati sul soffitto ligneo, ripercorrendone le vicende, secondo le prospettive qui preliminarmente tracciate e sviluppate soltanto in relazione ai due strumenti a otre applicato.⁴

¹ Qui come in seguito la numerazione dà conto della collocazione dell’immagine sul soffitto, secondo l’efficace ordinamento proposto in De Francisco 1997.

² Sulla *bifara* siciliana di origine galloitalica si veda Guizzi e Staiti 1995.

³ I sei strumenti sono trattati in De Francisco 1997 rispettivamente alle pp. 142, 145 e fig. 112; 145, 110, figg. 55 e 145; 141, 144-145, fig. 111; 144 e 140, fig. 109.

⁴ Voglio ringraziare Sergio Bonanzinga, il quale per primo (in Bonanzinga 2013) ha reso nota in ambito etnomusicologico l’esistenza delle immagini qui analizzate, rilevandone l’importanza per la storia degli strumenti musicali pastorali in Sicilia, e ha con ciò reso possibile questo approfondimento. Gli sono molto grato non soltanto per aver reperito e pubblicato le fonti, ma anche per aver contribuito alla riflessione su questi argomenti in un dialogo costante e denso, per avermi segnalato alcune fonti e per avermi fatto dono di una quantità di informazioni. Questo saggio si deve anche alle insistenti conversazioni di argomento organolo-

Questo studio si occupa infatti delle due raffigurazioni di zampogne presenti tra le immagini del soffitto ligneo. L'indagine si allarga a considerare queste due raffigurazioni nel contesto della storia e dell'etnografia delle zampogne in Europa, e particolarmente in Italia centro-meridionale e in Sicilia. Il flusso dell'indagine e della narrazione da Nicosia si estende a ricomprendere segmenti di storia di strumenti musicali e figurazioni anche precedenti, e geograficamente distanti; a Nicosia torna, per ripartire da lì verso la considerazione della struttura, la funzione e l'uso di strumenti musicali pastorali in epoche recenti, e fino al presente. Alle fonti si accompagnano, nella valutazione di questa vicenda, le fonti etnografiche; un mito calabrese relativo alla relazione tra le zampogne e san Nicola contribuirà a interpretare le modificazioni che questi strumenti hanno conosciuto nel corso della loro vicenda, il loro rapporto col sacro e con le diverse comunità religiose, linguistiche, sociali coinvolte nella loro storia.

1. La Cattedrale di San Nicola: questioni storiche e figurazioni

La prima menzione di una “cappella sancti nicolai de plano” nella cittadina di Nicosia, il più importante centro urbano della provincia di Enna, si trova in un documento del 1305. Dall'ampliamento di quella cappella – che in origine era subordinata a una delle altre due chiese presenti in città, Santa Maria Maggiore e San Filippo – verosimilmente si origina la attuale chiesa di San Nicola, edificata nella piazza principale dal 1340 circa e fino a metà del Quattrocento, ancora variamente modificata nei secoli successivi e infine proclamata cattedrale nel 1817, dopo una secolare contesa con la chiesa di Santa Maria Maggiore.⁵

Sebbene la struttura muraria della chiesa è verosimile sia stata completata nel quarto decennio del XIV sec. è possibile che la struttura portante del tetto, lignea, sia stata approntata intorno alla metà del XV sec., e più precisamente tra il 1447 e il 1555. Ogni parte delle 14 capriate, dei travicelli e degli altri elementi che costituiscono la struttura portante forma, assieme alle tavole incastrate tra di esse, un'unica superficie dipinta, suddivisa in scene separate e distinte anche tematicamente.⁶

gico con Rosario Altadonna e Giuseppe Roberto, eccellenti costruttori e suonatori di strumenti pastorali e accuratissimi organologi, coi quali da tempo condividiamo fonti e opinioni sulle vicende soprattutto degli strumenti aerofoni, non solo in Sicilia. Le conversazioni con loro hanno stimolato questo sviluppo delle mie indagini sugli aerofoni mediterranei.

⁵ Il documento (Archivio di S. Maria Maggiore, Nicosia, Perg. B.P.P.) è pubblicato in Barbato 1919: 22; se ne riferisce in De Francisco 1997: 35. A De Francisco 1997 si rinvia per un'accurata ricostruzione delle vicende storiche della chiesa di San Nicola qui riferite.

⁶ Per i dati storici relativi alla chiesa e per la datazione delle pitture, su base documentaria e comparativa, si veda De Francisco 1997. Si veda anche Buttà 2018, pure per una disamina della letteratura precedente (in particolare Lanza 1940; Lugaro 1983, 1986; Ciardi Dupré dal Poggetto 1999; Buttà 2011; Campagna Cicala 2018: 320-330). De Francisco 1997 data la costruzione della struttura lignea al periodo in cui fu costruita la chiesa, negli anni Quaranta del Trecento. Fa invece risalire la sua ornamentazione pittorica alla metà del Quattrocento, in accordo con la maggior parte della letteratura storico-artistica esistente al momento della pubblicazione della sua monografia. I criteri di datazione delle immagini impiegati da De

Vi sono a Nicosia, come pressoché ovunque nel sud magnogreco d'Italia, tracce – qui assai flebili e remote – di civiltà antica, greca e poi romana.⁷ Ma il nome greco della città risale alla sua fondazione alto-medievale, con tutta probabilità da Nic(ola)os, il santo sotto la cui protezione si sviluppò il suo nucleo (De Francisco 1997: 178n.). Il nome – e con esso una tradizione locale che vuole che alle pendici della rocca vi fossero resti di monasteri basiliani – fa supporre che la città sia stata edificata tra il VI e l'VIII sec. da segmenti significativi dei gruppi di laici e di monaci provenienti da oriente che ripopolarono parti consistenti del territorio magnogreco, in Calabria meridionale e nella Sicilia orientale.⁸ La memoria locale delle origini bizantine non si limita ai ricordi relativi ad antichi monasteri, ma resta viva nel culto a san Nicola e attorno a esso, e nello spazio che hanno trovato, nel progetto figurativo del soffitto della chiesa a lui dedicata, le immagini di santi orientali: san Pancrazio (secondo una tarda tradizione bizantina discepolo di Pietro ad Antiochia, che da lui ebbe mandato di convertire l'Occidente, e si stabilì a Taormina) e Ciriaco, ebreo convertitosi al cristianesimo e martire. In De Francisco 1997 (150-166) si legge che san Pancrazio a Taormina:

ne avrebbe operato la conversione dopo avere distrutto con la sua sola presenza statue e templi pagani, divenendo poi il primo vescovo di questa città. È singolare che l'unica rappresentazione medievale del Santo la troviamo a Nicosia, e non nella città di cui è patrono. [...] che la cattedrale di Taormina fosse dedicata a san Nicolò di Mira, anche patrono di Nicosia, testimonia le comuni tradizioni religiose delle due città. [...] È lecito supporre che Taormina sia stata un passaggio obbligato tra la costa e l'interno, per quelle immigrazioni di popolazioni di lingua greca cui si fa risalire l'origine del primo nucleo di Nicosia, che del Santo di Mira prese sicuramente il nome.

Dopo un periodo di dominazione araba – che non lasciò tracce più evidenti di quanto non sia accaduto negli altri centri nebroidei e madoniti (Peri 1959: 271-272; 1978: 66-69)⁹ – a questo nucleo orientale di rito greco se ne sovrappose successivamente un altro, di

Francisco (1997) sono ampi e rigorosi; tengono conto di dettagli dell'abbigliamento dei personaggi raffigurati, della relazione tra emblemi araldici e vicende delle famiglie nobili di Nicosia o legate a Nicosia, della presenza di un monogramma di Cristo legato alla figura di San Bernardino da Siena e non databile a prima del 1435. Un rilievo architettonico evidenzia però che molte delle tavole dipinte sono prigioniere della struttura: la costruzione dell'intera copertura sarebbe dunque essa pure databile alla metà del XV sec.: la chiesa, edificata intorno al 1340, sarebbe rimasta priva di copertura per oltre un secolo (Funis 2005: 144-145). Ulteriori considerazioni, formulate anche in Buttà 2011: 5; 2018, concordano con Funis 2005 e fanno ritenere che la realizzazione delle immagini si collochi in epoca non antecedente al 1447 e non successiva al 1555.

⁷ Si veda, per una ricostruzione della bibliografia, De Francisco 1997: 30n.

⁸ Scrive Giovanni De Francisco (1997: 23): «in connessione con quel vasto movimento migratorio che a più riprese coinvolse popolazioni e comunità monastiche provenienti dall'Oriente bizantino e dirette in Italia e in Sicilia, prima per sfuggire alle vessazioni dei Persiani di Cosroe dilaganti fino in Siria, Palestina ed Egitto; poi per sottrarsi ai rigori della persecuzione iconoclasta». Si veda Gioco 1966: 359-362.

⁹ Scrive Peri (1959: 271): «le immigrazioni si sovrapposero a popolazione già sul luogo, che, almeno a Nicosia, si conservò, oltre che nella finitima campagna ove fino al secolo XIV esistette un Casale saraceno, entro la cittadina stessa. Persistenze toponomastiche di stampo musulmano all'interno dell'abitato sono state avvertite da Angelo Barbato; e il Piazza ha posto in rilievo come in esso si siano parlati contemporaneamente il dialetto

diversa provenienza, di diversa tradizione linguistica e diversa tradizione culturale (cioè di rito latino). Nicosia (con Aidone, Montalbano Elicona, Novara di Sicilia, Piazza Armerina, San Fratello, Sperlinga e altri centri abitati dell'interno della Sicilia) è una delle isole linguistiche in cui è parlato il galloitalico di Sicilia: si tratta di luoghi ripopolati, nell'XI sec., con l'immigrazione di soldati, artigiani e contadini provenienti dall'Italia nord-occidentale, e soprattutto dal Monferrato. Gli abitanti di quei luoghi hanno mantenuto la lingua dei luoghi di provenienza, affiancandola a quella locale, in un sostanziale bilinguismo e con una significativa commistione fonetica e lessicale (Beritelli e La Via 1852: 32; Amalfi 1907; Rohlfs 1966-1969; Trovato 1981, 2003, 2018; Trovato e Menza 2020).

La differenza tra le due comunità, quella "greca" e quella galloitalica, e le tensioni che le hanno lungamente percorse sono espresse dalla iniziale e secolare rivalità tra le due matrici (in senso anche letterale) della città: quella greca che dal XII sec. si sviluppava nella parte bassa dell'abitato, e che dal principio del XIV sec. edificò la chiesa del proprio santo Nicola, e quella galloitalica, che si riconosceva in Santa Maria Maggiore.¹⁰ Si legge in Buttà 2011: 13:

La contrapposizione tra i Mariani e i Nicoleti, che prendevano il nome dai rispettivi quartieri Santa Maria e San Nicolò ove erano insediati, interessò tanto la gestione delle istituzioni pubbliche quanto della magistratura; la stessa chiesa di San Nicolò sorse per volere dei Nicoleti, tra i quali si contavano alcuni membri della nobiltà di recente formazione, ma anche della classe media, mercanti e magistrati.

L'erudito nicosiano Giuseppe Beritelli, barone di Spataro, finì di scrivere nel 1811 un suo studio storico su Nicosia (intitolato *Nicosia illustrata*), basato su fonti d'archivio locali, oltre che su studi precedenti. Lo scritto, rimasto inedito dopo la sua morte, fu rimaneggiato, integrato e pubblicato a cura del gesuita Alessio Narbone col titolo *Notizie storiche di Nicosia*. Un passaggio di quello scritto (Beritelli e La Via 1852: 34-35) giova a dar conto, pur mediatamente, delle due anime, greca e galloitalica, di Nicosia:

Sotto questo Principe [Guglielmo II] avvenne un notevole cambiamento nella nostra città. Era essa, come dicemmo, abitata promiscuamente da Greci antichi suoi fondatori, e da Lombardi e Normanni nuovi coloni. Or fosse che troppo venissero moltiplicandosi, o che nascessero tra loro discordie, qual che la cagione si fosse, fatto sta che i Greci, abbandonate

siciliano e l'esotico, quest'ultimo nel quartiere più alto, attorno al castello, ove gli immigrati dovettero preferire lo stanziamento. Tra i due quartieri si trova una porta divisoria, e si mantennero due chiese madri, dedicate rispettivamente a Santa Maria e San Nicola; sono ricordate rivalità trasformatesi in semirituali folklorici». La stessa dualità è documentata anche a San Fratello, ove esistette un quartiere dei Greci e ove è attestata la presenza di due matrici, dedicate una a santa Maria l'altra a san Nicola; qui pure «si rilevano rivalità trasformate col tempo in folklore per cui non è difficile istituire analogie con Nicosia» (Peri 1959: 275).

¹⁰ Beritelli e la Via 1852: 35n. fa riferimento a documentazione e letteratura precedenti: «Amico, Lex. Sic. t. III, p. II, p. 120; Urso, Allegaz. per la madre chiesa di s. Maria, p. 8». La chiesa di Santa Maria Maggiore, originariamente denominata Santa Maria della Scala, sorse probabilmente su una antecedente cappella bizantina, trasformata in moschea durante la dominazione araba. Recuperata al rito latino dei galloitalici, fu ingrandita e completata intorno alla metà del XV sec. (contemporaneamente dunque alla realizzazione della copertura di S. Nicolò). Una frana, nel 1757, ne causò la distruzione e la ricostruzione in diverso luogo, nella parte più alta della città.

le alture, si consigliarono di segregarsi dagli altri e discendere al piano che sta alle radici del monte. Quivi un nuovo quartiere si vennero fabbricando, diviso dall'antico per una porta, che dall'un canto serbasse la comunicazione tra' due popoli, ma ne mantenesse dall'altro la distinzione. Ciascuno di essi ebbe una chiesa madre: quei di sopra ritennero l'antica di santa Maria, quei di sotto ne dirizzarono una ad onore di san Niccolò. Indi ne venne nei tempi appresso quel perpetuo rivaleggiare dei due quartieri, quel continuo contendere sul primato, quel vantare ciascuno la maggioranza della sua chiesa, onde non una, ma due rimasero le matrici per fino al secol nostro.

Le liti tra la chiesa greca e quella latina sono ben documentate nel XVI sec. Il conflitto, anche legale, tra le due chiese di San Nicolò e Santa Maria Maggiore assorbì per lungo tempo ingenti risorse anche economiche: secondo l'erudito nobile nicosiano Vincenzo Banesio nel 1577 «dette chiese sono quasi rovinare et presertim la ecclesia di [S.to](#) Nicola sta con il tetto scoperto per attendere a d. lite e questioni» (manoscritto, Archivio della cattedrale, riportato in Gioco 1972: 65; De Francisco 1997: 35). Tracce di questo conflitto si conservano, sul piano delle tradizioni cultuali, nella competizione tra due diverse e contrapposte fazioni nella processione del Venerdì Santo, ciascuna delle quali portava una propria statua del Cristo morto. Le processioni di san Nicolò e santa Maria vennero separate nel 1954 per evitare le secolari e ricorrenti risse tra le due fazioni (Trovato 1997: 83-86).¹¹

Le terre e i boschi intorno alla città non erano soltanto utili alla produzione di cereali e all'allevamento, ma pure a quella di legname, col quale fin dal periodo normanno e ancora in età aragonese si rifornivano i cantieri navali della costa jonica (Gregorio 1792, I: 212; Peri 1978: 241; De Francisco 1997: 23 e 30n.). Gli importanti commerci hanno determinato il prosperare di una significativa comunità ebraica, che dal 1431 ebbe una sinagoga in città (Barbato 1919: 221-224; Cova 1989: 45-46; De Francisco 1997: 27). Nicosia è stata luogo di transito, nei percorsi di commercio che attraversavano la Sicilia tra Tirreno e Jonio, e, almeno dal XIV sec., fu sede di una grande fiera,¹² dunque luogo di circolazione di commercianti di bestiame e pastori, di attraversamenti e di scambio culturale tra gente proveniente da diverse parti dell'Isola.¹³

2. Il soffitto ligneo: le immagini

Le immagini dipinte sul soffitto ligneo danno conto delle diverse anime della città: del culto a san Nicola e dunque dei riti e degli strumenti musicali della comunità di rito

¹¹ Sul conflitto tra le chiese di San Nicolò e Santa Maria Maggiore si veda La Via 1898; Trovato 1997: 83-86.

¹² Si veda, anche per una ricognizione bibliografica, De Francisco 1997: 26-27; Buttà 2011: 53-54.

¹³ D'Alessandro osserva: «certo fra nuovi innesti e commistioni etniche e culturali (di usi, di credenze, di lingue) conquistatori, immigrati e nuovi naturalizzati tessono tutti insieme la trama che sottende il tessuto sociale e la storia isolana. Perciò conta osservare quella storia nelle dinamiche del ripopolamento territoriale dall'età normanna, nella formazione, nella crescita e nella evoluzione strutturale della popolazione, variegata nella composizione da apporti diversi per origini, storia, culture di quanti ne hanno scritto le vicende, nei processi conseguenti e nei mutamenti» (2016: 42).

greco in primo luogo, ma anche della componente galloitalica, oltre che delle famiglie più influenti, presenti per il tramite dei loro stemmi, e della tradizione figurativa araba, dell'immagine del cielo stellato di antica tradizione bizantina, degli influssi toscani, delle relazioni con altre tradizioni di *narratio picta*. Le raffigurazioni del soffitto, insomma, giovano a raccontare del tessuto culturale di una città fortemente legata al proprio territorio, alle proprie origini e tradizioni, ma al tempo stesso non isolata, anzi, inserita in una fitta e prolungata rete di scambi che coinvolgono certo i riti religiosi e il commercio, ma anche il rapporto – irrisolto, a tratti conflittuale, e vivo – tra ciascuna delle componenti di questa intricata rete di tradizioni e nuovi stimoli allogeni.

Giovanni De Francisco (1997: 191-214) ha pubblicato un efficacissimo schema del soffitto, dal quale si ricava la successione delle immagini. La decorazione figurata si frammischia agli stemmi, alle iscrizioni, ai fregi, ai motivi vegetali. De Francisco (1997: 93-180) ha distinto temi zoomorfi, *drôlerie*, erotici; personaggi e scene di vita quotidiana; raffigurazioni sacre.

Le immagini più immediatamente definite “sacre” comprendono l'immagine dell'*Incoronazione della Vergine* (1997: 146-149), con la quale, con l'onorare la figura della Madonna, sembra forse si voglia accreditare il culto alla Vergine da parte della comunità galloitalica nicosiana, raccolta intorno alla chiesa di Santa Maria Maggiore. Si legge in Buttà 2011: 7:

È [...] possibile interpretare l'intero sistema decorativo, se si accettano le proposte di integrazione delle lacune, come un'unica scena: non dunque santi disposti in ordine casuale come creduto fino ad oggi, ma una messa in scena vera e propria, che prevedeva un percorso compiuto dai personaggi per giungere al cospetto della coppia regale: la Vergine Maria e il Cristo.

Vi sono anche tre scene tratte dalla Genesi: la *Creazione di Eva*, il *Peccato originale* e la *Cacciata dal Paradiso terrestre* (V, 81; De Francisco 1997: 146-147). Sono dipinte pure più di trenta figure di santi, non tutte identificabili, ma tra le quali si individuano con certezza delle coppie: quelle dei Padri della Chiesa Agostino e Gerolamo, dei diaconi Stefano e Lorenzo, dei martiri Sebastiano e Ciriaco, dei santi medici Cosma e Damiano, di Barnaba e Cleofa. A questi si aggiungono sant'Alberto e il greco Pancrazio (De Francisco 1997: 149-179; Buttà 2011: 5-7).

Alla vita leggendaria di Nicola si riferisce l'immagine dell'offerta della chiesa al Santo. Davanti a san Nicola, che tiene in mano una versione in miniatura dell'edificio, si distinguono, pur se la pittura è assai rovinata, alcune figure ignude (se ne riconoscono due, forse tre) stese su un letto (VIII, 150; De Francisco 1997: 146). Si tratta della raffigurazione del miracolo dei fanciulli uccisi e messi in salamoia da un oste e poi resuscitati dal santo, immagine relativamente frequente nell'arte occidentale.¹⁴

¹⁴ Si veda, anche per una bibliografia, De Francisco 1997: 147-148. Si veda pure, sulla tradizione figurativa del miracolo, Carofiglio 1987; Tonzar 2014: 129-131. A volte il bambino è uno solo: così, a metà del XIV sec., nell'affresco di Vitale da Bologna che si trova sulla parete destra della cappella dedicata a san

La linea di demarcazione tra i diversi temi – astratti e figurativi, sacri e profani – non appare netta; lo stesso De Francisco (1997: 93) avverte che «estrapolare le decorazioni zoomorfe ed antropomorfe dal loro contesto è una palese forzatura, dato il rapporto di continua interazione, se non di simbiosi, che collega in un insieme organico i motivi più diversi». Gli animali, le sfingi, le sirene, i centauri, gli eroti rappresentati nelle pitture del soffitto rimandano in prima istanza a «modelli decorativi sassanidi recepiti e rielaborati dall'arte tessile di Bisanzio, della Siria, dell'Egitto, più tardi dell'Islam», e ancora «la contaminazione tra temi di origine africana o asiatica, ed altri di estrazione occidentale risulta evidente» (De Francisco 1997: 93 e 107): il che racconta pure del sovrapporsi, dello scambiarsi, del mutare di significato di simboli, allegorie, personaggi tra luoghi e sistemi religiosi diversi, in un lungo arco di tempo. Un «ragazzo che suona un flauto» (De Francisco 1997: 110; IV, A-52) è forse un monaco, e la sua attività musicale racconta probabilmente a sua volta di trasmigrazioni da Oriente a Occidente, da rito greco a luoghi latini. Tra i “personaggi e scene di vita quotidiana” peraltro De Francisco ricomprende – accanto alle scene di caccia, di guerra, di lotta e pastorali, ai volti di dame, di scribi, alle teste coronate – le teste di monaci raffigurate in V, a-74 e in VIII, A-146-147 (De Francisco 1997: 120) e i volti virili, con tutta evidenza di figure sacre, in II, B-19 e A-VI e in III, B-42 (De Francisco 1997: 121), oltre che il monaco con tonsura a corona che afferra la zampa di un quadrupede in VIII, A-146 (De Francisco 1997: 120 e 136). I “momenti di vita monastica” includono altresì l'immagine di un frate (IX, B-184; De Francisco 1997: 120 e 138) che suona un flauto traverso, vicino a un confratello che lo ascolta con le mani levate.¹⁵

Licia Buttà (2011) individua una ampia coerenza tra le diverse immagini, non soltanto nella successione di coppie di santi: ritiene di rintracciare una coerenza tematica pure tra le iscrizioni, e tra le immagini “astratte” e quelle “figurative”. Come già Ciardi Dupré dal Poggetto (1999), la Buttà (2011: 8) riconosce nelle sequenze «un complesso ed articolato sistema d'immagini, con un'evidente intenzione pedagogico-esemplare». In particolare ricostruisce, a partire da una attenta lettura di iscrizioni prima ritenute da altri prive di senso, “la presenza di una narrazione visuale legata alla circolazione medievale della favola esopica e al suo frequente uso in contesti religiosi: il che giova a saldare la relazione tra i soggetti “sacri” e quelli “profani”. Esopo stesso sarebbe raffigurato, con cappa e cappuccio rosso, in almeno due luoghi diversi del soffitto (Buttà 2011: 8-9). I pittori di Nicosia

Nicola nel Duomo di Udine. Varianti della leggenda comportano la sostituzione di tre soldati ai tre fanciulli, o la sostituzione della figura dell'oste con quella di un ebreo, che avrebbe messo in forno il proprio figlio (questa è la versione narrata e illustrata nella quarta delle *Cantigas de Santa Maria*: variante di origine greca che arriva in Occidente per il tramite del Gloria Martyrum di Gregorio di Tours. Si veda Rubin 1999).

¹⁵ L'opinione che il gesto di sollevare le mani da parte dell'ascoltatore (formulata in De Francisco 1997: 120) sia “di disapprovazione” mi pare del tutto priva di fondamento. Il corpo dell'ascoltatore peraltro è proteso in avanti, come a voler assorbire la musica, non all'indietro, come a respingerla. Le mani levate possono anche essere interpretate come gesto di preghiera o come un modo di chiamare a sé la musica: che è un gesto abbastanza frequente da potersi dire codificato ad esempio nei riti di possessione femminile in Maghreb (per una descrizione di tali comportamenti si veda Bruni 2020: 157).



FIGURA 1. Suonatore di zampogna a chanter singolo. Soffitto ligneo della chiesa di San Nicola, Nicosia (Sicilia).

avrebbero fatto riferimento a versioni tardo-trecentesche in volgare toscano dei testi d'Esopo, che ebbero ampia circolazione in Italia meridionale e in Sicilia (Buttà 2011: 11).

3. La zampogna a chanter singolo

In X, B-207 (De Francisco 1997: 144-145 e 141) è raffigurato un suonatore di zampogna, il capo coperto da uno zuccotto rosso, seduto (Fig. 1). Lo sfondo, di colore scuro, è costellato da immagini solari, apparentate, si direbbe, ad analoghi motivi decorativi frequentati ancora oggi dall'arte popolare (soprattutto negli intagli su legno) e spesso presenti nella pittura vascolare precristiana. Davanti al suonatore sta un cane, seduto sulle zampe posteriori, la testa protesa verso l'alto e la bocca aperta, come intento ad ascoltare e ad accompagnare la musica col proprio ululato. Il cane è evidentemente domestico: porta un collare borchiato. Il corpo snello, la forma degli occhi, il muso allungato, il pelo rasato di color sabbia dorato lo rendono simile a un cane da caccia, forse un cirneco dell'Etna. Il cane che ascolta strumenti a fiato pastorali è un topos assai antico, ampiamente diffuso e resistente, sia in Oriente che in area mediterranea e in Europa, ove viene talvolta impiegato nelle immagini natalizie dell'*Annuncio ai pastori* (Figg. 2 e 3).¹⁶

¹⁶ La più antica testimonianza a me nota risale al IV millennio a.C., ed è scolpita a bassorilievo su un sigillo cilindrico sumero, oggi al Louvre (Galpin 1937: 14-15 e tav. IV, 1; Sachs 1940: 71-72; Staiti 2021: 31), sul quale è raffigurato un pastore seduto, che suona un lungo flauto. Le mani del suonatore occludono i fori di diteggiatura in basso, lontano dall'estremità prossimale, come di norma accade sui flauti obliqui. Un cane, di fronte al suonatore, pare ascoltare attentamente. Lo stesso schema si ritrova in una immagine del V sec. d.C. in terra di Palestina; si tratta di un mosaico pavimentale dal monastero di Kyria Maria, nel sito archeologico Beth She'an (tra la valle del Giordano e la valle di Jezreel; (Ovadia, Ovadia 1987: 29; Braun 2002: 229-234; Mucznik (2011: 281-282; Staiti 2021: 42-46)). Il contesto è di vendemmia: come se il pastore/suonatore fosse reclutato, come d'altronde spesso avviene in area mediterranea, per alleviare con la



FIGURA 2. Suonatore di strumento a fiato in un mosaico all'interno del Monastero di Kyria Maria, Beth She'an (tra la valle del Giordano e la valle di Jezreel), VI sec. d.C.

Lo strumento è una zampogna a chanter unico, conico, con bordone a impianto separato: una tipologia assente in Italia centro-meridionale e in Sicilia, ma largamente rappresentata invece in area “provenzale”, dal nord della Penisola iberica alle regioni nord-occidentali d'Italia.¹⁷ Varianti con più bordoni, ciascuno impiantato separatamente o con un blocco unico d'innesto, ma comunque diverso da quello del chanter, sono state e in parte sono largamente presenti nell'Europa centro-settentrionale, inclusa la Gran Bretagna (Baines 1960: 114-124). L'otre è di piccole dimensioni, ed è collocato tra il corpo e il braccio destro del suonatore: il che è coerente con la tradizione dell'Europa continentale, ove questo tipo di zampogne ha otri a forma di sacca, di cuoio cucito, che sono tenuti in questo modo. La forma ovale, tuttavia, potrebbe rimandare a otri ricavati dalla pelle intera di un capretto, come è proprio invece non solo delle zampogne medi-

propria musica la fatica dei contadini/mietitori. Il suonatore è seduto su uno sgabello (si direbbe di vimini intrecciati: una gerla per il trasporto dell'uva); il cane, a destra del musicista, volge la testa in direzione opposta alla fonte del suono. Secoli dopo il *topos* ricompare in *Adorazioni dei pastori* in Italia centrale, probabilmente importato da oriente per la mediazione di frati francescani. Si veda ad esempio la cosiddetta *Adorazione dei pastori* (in realtà *Natività e Annuncio ai pastori*) di ambito perugino, della seconda metà del XIV sec. dal Monastero di santa Giuliana, ora alla Galleria Nazionale dell'Umbria (inv. 54. Staiti 1997: 49-51). Qui il suonatore, vestito di saio, ha uno strumento monocalamo, col blocco d'innesto del chanter intagliato a forma di testa di cane. Il cane qui sta ritto sulle zampe posteriori, di fronte al suonatore, come a danzare al suono dello strumento. Si veda anche la scena di *Natività con Annuncio ai pastori* raffigurata sullo sportello sinistro di un tabernacolo ligneo dalla chiesa di Sant'Orante a Ortucchio (ora al Museo civico di Sulmona) attribuita a Giovanni da Sulmona (noto dal 1435). Davanti al pastore che suona una zampogna a doppio chanter sta un cane, seduto sulle zampe posteriori, che guarda lo strumento e, la bocca semiaperta, sembra cantare con esso.

¹⁷ Si veda Baines 1960: 108-110; per uno sguardo d'insieme sulla tradizione dell'Italia settentrionale si veda Leydi 1989.



FIGURA 3. Suonatore di zampogna in lunetta dell'Annuncio ai pastori dal Monastero di Santa Giuliana in Perugia, seconda metà del XIV sec. Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.

terranee ad ancia semplice, ma pure di alcuni modelli di zampogna continentali di uso pastorale (tra i quali strumenti di area provenzale e la piva emiliana).

Non v'è da dubitare che lo strumento preso a modello dal pittore di Nicosia montasse un'ancia doppia sul chanter e una semplice sulla canna di bordone: vi sono ragioni fisico-acustiche ed evidenti ragioni comparative. Il chanter, di profilo marcatamente conico, non sarebbe compatibile con un'ancia semplice idioglotta, che si adatta soltanto a tubi cilindrici o policilindrici,¹⁸ mentre l'accoppiamento di un'ancia semplice battente al tubo cilindrico del bordone è funzionale a ciò che è chiesto a quella canna, cioè la produzione di un suono di minor volume ed estremamente grave in rapporto al registro del chanter (l'undicesima o l'ottava sotto). L'accoppiamento di un chanter conico ad ancia doppia e di uno o più bordoni cilindrici ad ancia semplice è presente in tutte le tradizioni costruttive e d'uso europee sopra menzionate.

Il chanter dello strumento raffigurato sul soffitto della chiesa madre di Nicosia ha un profilo che si allarga progressivamente, senza modanature; è visibile un foro di taglio sulla parte frontale, al di sotto dei fori di diteggiatura, i quali non è possibile contare; la posizione ricurva del mignolo sinistro tuttavia fa ritenere che fossero in tutto 7, più 1 posteriore: come d'altronde negli strumenti dell'Italia settentrionale, del nord della Penisola iberica, dell'Europa centro-settentrionale ai quali questa zampogna è apparentata. Il bordone ha due modanature aggettanti, che verosimilmente celano degli innesti maschio/femmina, funzionali alla regolazione dell'intonazione, come su ogni altro strumento di questa tipologia. La parte terminale si apre in un padiglione svasato, a tromboncino.

¹⁸ Per una disamina della questione, sul piano storico, si rinvia a Staiti 2021.



FIGURA 4. *Natività* a bassorilievo, anonimo scultore di scuola lombarda, seconda metà del XV sec., Galleria Regionale della Sicilia, Palazzo Abatellis, Palermo.

Una zampogna dello stesso tipo è raffigurata anche in una scena di *Natività* a bassorilievo che decorava il basamento poligonale di una statua – verosimilmente della Vergine – oggi perduta, opera di un anonimo scultore di scuola lombarda operante in Sicilia nella seconda metà del Quattrocento (Palazzo Abatellis, Palermo; Staiti 1997: 82-83; Fig. 4). La scena mostra la Sacra Famiglia al riparo di una tettoia col bue e l’asino. Alle loro spalle un suonatore di zampogna riceve l’annuncio dell’angelo. Lo strumento raffigurato è una zampogna a chanter unico e bordone ad impianto separato, appoggiato alla spalla del suonatore.

Ancora tardo-quattrocentesco è il bassorilievo, su un capitello all’interno della chiesa di san Francesco d’Assisi a Palermo, che raffigura un suonatore di zampogna a chanter unico e bordone appoggiato alla spalla sinistra del suonatore, che suona da seduto (Fig. 5).¹⁹ La scultura, da attribuirsi a Francesco Laurana o alla scuola dei Gagini, è in pessime condizioni: i dettagli dello strumento non sono leggibili. Si vedono però bene il lungo insufflatore, il chanter dal padiglione a campana, il lungo bordone con padiglione progressivamente e moderatamente svasato. Le mani del suonatore, sebbene i dettagli siano corrosi e illeggibili, sono chiaramente disposte in successione, quella destra in alto, la sinistra in basso.

Questi strumenti, presenti in immagini che risentono di tradizioni figurative e, forse, della diretta visione di strumenti importati da luoghi distanti dalla Sicilia, nel XVI sec.

¹⁹ Debbo la conoscenza di questa immagine a Sergio Bonanzinga, che me l’ha segnalata e ha effettuato i rilievi fotografici.



FIGURA 5. Suonatore di zampogna, raffigurato in un capitello nel chiostro della chiesa di San Francesco d'Assisi, Palermo, seconda metà del XV sec.

diverranno estranei a tal punto alla tradizione pastorale siciliana che l'anonimo pittore di una *Adorazione dei pastori* databile a metà circa del XVI sec. (Palazzo Abatellis, Palermo; Fig. 6) che ha preso a modello una incisione di analogo soggetto di Albrecht Dürer (dalla "Piccola Passione", 1504 c.; Fig. 7), nella quale uno dei pastori suona una zampogna a chanter unico e due bordoni ad impianto separato, appoggiati sulla spalla, ha ritenuto di sopprimere l'immagine di uno strumento in Sicilia non comprensibile, o quantomeno non congruo con l'idea di musica pastorale, e l'ha sostituito con un altro pastore, che suona una zampogna a paro siciliana: uno strumento la cui presenza in Sicilia è largamente attestata da allora e fino ai nostri giorni.²⁰ Il pittore toscano Maso da S. Frediano, che ha replicato lui pure il modello di Dürer, ha invece lasciato inalterato lo strumento. La Toscana nel XVI e nella prima metà del XVII sec. è probabilmente stata area di confine tra le zampogne dell'Italia settentrionale a chanter unico e bordoni separati e le zampogne centro-meridionali a doppio chanter e bordoni impiantati in un unico blocco; l'immagine di Dürer cita una tradizione pastorale appartenente all'Europa continentale, fino a Firenze, e dunque per il pittore fiorentino perfettamente comprensibile e utile a rappresentare la musica dei pastori.²¹

Non sappiamo se nelle intenzioni del pittore di Nicosia il suonatore di zampogna a chanter unico appartenesse ad ambiente pastorale, o se fosse riconducibile ad ambito militare, o ad

²⁰ I bordoni in Dürer appoggiati alla spalla del suonatore nel dipinto siciliano sono stati sostituiti da una custodia a faretra che contiene due flauti traversi bassi. Sulla zampogna a paro si veda Guizzi e Leydi 1985; Staiti 1986. Sulla zampogna a chiave siciliana si veda Leydi e Guizzi 1983: 86-102 e Bonanzinga 2006.

²¹ Per una più ampia valutazione di questa vicenda, nel quadro della tradizione delle immagini natalizie, si veda Staiti 1997: 111-115.



FIGURA 6. Suonatore di zampogna a paro in *Adorazione dei pastori* (part.), anonimo siciliano, metà del XVI sec. Galleria Regionale della Sicilia, Palazzo Abatellis, Palermo.



FIGURA 7. Suonatore di zampogna, *Natività*, dalla "Piccola Passione" di Albrecht Dürer, 1504 c.

altri segmenti della società, se non per la presenza del cane, che, lo si è visto, rimanda a una lunghissima tradizione certamente sempre agreste, spesso legata a contesti di vendemmia, nei quali i pastori avevano il compito di accompagnare il lavoro dei contadini; questa tradizione figurativa in Italia viene incorporata nella raffigurazione dell'*Annuncio ai pastori*. Quel che è possibile affermare con buona sicurezza è che il suonatore ritratto a Nicosia non è siciliano, o quantomeno che il suo strumento e le sue tradizioni musicali non hanno attecchito in modo stabile in Sicilia; neanche in un'area ristretta e con una visibilità limitata, come invece è stato per l'oboe monocalamo localmente denominato "bifara" (Guizzi e Staiti 1995). Pare possibile, forse probabile, che questa immagine evocatrice di galloitalicità, come lo strumento raffigurato sul basamento di statua di scuola lombarda ora a Palazzo Abatellis o il capitello di San Francesco a Palermo, dia conto di una realtà transitoria, di uno strumento usato ancora per qualche tempo in terra di Sicilia dagli immigrati settentrionali, sparito piuttosto rapidamente, nei secoli successivi, in ragione della fortuna delle zampogne siciliane a doppio chanter, ad ancia semplice e più tardi, a Palermo e a Monreale, ad ancia doppia. Le zampogne a doppio calamo e ad ancia semplice proprio intorno alla metà del XV sec. stavano prendendo forma, affrancandosi dalla più antica tradizione mediterranea dei doppi clarinetti a calami accostati. Questi strumenti, lo si vedrà nelle pagine che seguono, incorporeranno in epoca più tarda elementi del profilo esterno e, talvolta, ance che provengono dalla tradizione musicale militare continentale.

Va rilevato inoltre che una zampogna a chanter singolo e bordone a impianto separato è presente – in questo caso suonata da un angelo – anche negli affreschi che riem-

piono la navata centrale della chiesa di S. Caterina d'Alessandria a Galatina, realizzati alla fine del XV sec. (Castaldo 2006). Il chanter si allarga in un breve padiglione, la cui estremità distale sembra lievemente chiusa, come spesso accade sugli strumenti conici ad ancia doppia. Il bordone, assai breve, sembra tagliato su una modanatura aggettante, nel punto in cui ci si aspetterebbe di trovare il raccordo con la seconda parte del tubo: è possibile che il pittore lo abbia tagliato per fare rientrare l'intero strumento nel riquadro assegnato a questo angelo musicante. Gli angeli musicanti qui sono disposti a coppie: un oboe monocalamo e uno strumento a fiato doppio; un'arpa e una viella; una citola e un liuto; un altro liuto dall'ampia tastiera, a fianco di una ribeca. Anche qui, come a Nicosia, accanto alla zampogna a chanter unico ve n'è una a doppio chanter, evidentemente legata alla morfologia dei doppi clarinetti e, si vedrà nelle pagine che seguono, legata alla cultura greco-latina. La chiesa di S. Caterina a Galatina è per certo verso la controparte di S. Nicola di Nicosia: in un feudo della famiglia del Balzo Orsini, e in regno angioino, rileva Daniela Castaldo (445-446):

fu eretta in un territorio, il Salento bizantino, in cui cultura e rito greco erano profondamente radicati: anche per questo motivo fu affidata ai frati Minori, che erano molto attivi nella diffusione del rito latino. La sua costruzione ebbe quindi un'importanza strategica, sia dal punto di vista religioso, riportare la popolazione fortemente grecizzata alla tradizione latina, sia anche da quello politico, come affermazione della potenza e del prestigio della famiglia del Balzo Orsini.

Anche fuor di Sicilia, in un ambiente tuttavia esso pure segnato dalla presenza di maestranze settentrionali ma permeato di cultura orientale, zampogne a chanter singolo e ancia doppia e zampogne a chanter doppio e ancia semplice si affrontano, come a dar conto anche sul piano musicale di due mondi e due concezioni del religioso – l'una "latina", l'altra "greca", che convivono sulle medesime superfici dipinte e nel medesimo ambiente sociale. L'associazione tra una zampogna di tipo europeo-continentale e un doppio clarinetto mediterraneo qui è anche più diretta di quanto lo sia a Nicosia, ove le due zampogne – quella a chanter singolo descritta sopra e quella a doppio chanter che si si appresta a descrivere – sono raffigurate in riquadri separati e non sono in diretta relazione tra loro. A Galatina come a Nicosia si fiancheggiano, là direttamente affrontate qui solo compresenti sulla medesima superficie dipinta – due tipologie di zampogne che rimandano con evidenza, per la gente del XV sec., l'una al mondo di rito latino e di provenienza francese, l'altra a quello di rito greco, profondamente mediterraneo. Da questo confronto nel sud d'Italia la zampogna a chanter singolo uscirà sconfitta: non ne restano tracce, nei secoli successivi, mentre i doppi clarinetti ad otre applicato costituiscono, si vedrà, il modello di base dal quale scaturiscono, proprio da quell'epoca, le moderne zampogne a doppio chanter e ad ance semplici. Sebbene apparentemente scomparse tuttavia è possibile che le zampogne a chanter singolo abbiano contribuito a questo processo di sviluppo, suggerendo ai doppi clarinetti, che ne erano sprovvisti, l'adozione dei bordoni.

Spostati nel medesimo blocco d'innesto dei chanter, certo; ma, si vedrà, non mancano nelle tradizioni figurative attestazioni di zampogne a doppio chanter e bordone a impianto separato. Finora (ad esempio in Staiti 1986) considerate come inattendibili coacervi di elementi che il pittore ha ricavato in parte dall'osservazione diretta della realtà e in parte ha ripreso da altre tradizioni figurative. Ma che possono invece dar conto di una realtà instabile, contraddittoria, qual era quella della morfologia delle zampogne italiano-meridionali nei sec. XV e XVI: soltanto dalla fine del XVI sec., dapprima sporadicamente e poi sempre più decisamente, appaiono nelle scene pastorali dipinte in Sicilia i modelli di zampogna a paro stabilizzati nella forma che hanno conservato sino a oggi.²²

4. La zampogna a doppio chanter

L'immagine VII, B-138 (De Francisco 1997: 144 e 140) mostra un pastore seduto in terra che suona uno strumento composto da due chanter accostati, alimentati da un otre, privo di bordoni (Fig. 8). Un animale dal vello ricciuto, accosciato davanti a lui, lo guarda e sembra ascoltarlo intensamente. L'animale ha una lunga coda che potrebbe far ritenere che si tratti di un cane (e tale è ritenuto in De Francisco 1997: 140, didascalia dell'immagine). Il lungo pelo ondulato e quelle che, più che orecchie, sembrano corna fanno pensare che il pittore volesse piuttosto rappresentare un ovino. O più probabilmente un animale fantastico, per metà capra per metà cane: raffigurazione di un essere demoniaco, sottomesso e ammansito dal suono della zampogna. Il che, si vedrà nelle pagine che seguono, è coerente con la relazione che pare presente, nelle chiese del sud d'Italia, tra i santi greci, il diavolo, le zampogne. Il suonatore indossa lui pure – come il suonatore di oboe monocalamo – un berretto dall'ampio risvolto. Non se ne vede l'estremità, che si prolunga al di fuori dello spazio dipinto, ma pare probabile che si tratti di un berretto frigio, come lo è quello del suonatore di oboe monocalamo raffigurato in VIII, A-139 (De Francisco 1997: 144-145 e 141).

I due calami dello strumento sono di uguale lunghezza, e sono accostati e paralleli, come nei doppi clarinetti presenti in Grecia, nelle isole dell'Egeo e in nord-Africa.²³ I fori però sono sfalzati, si direbbe di due posizioni, e le dita delle due mani tastano separatamente i due calami: l'indice e il medio della mano sinistra appaiono all'altezza dell'anulare e il mignolo della destra. Questo costituisce una sostanziale differenza con la tradizione dei doppi clarinetti mediterranei fuori dalle aree di cultura italiana, ed è invece un tratto condiviso con la maggior parte delle moderne zampogne italiano-meridionali (ad eccezione, cioè, della *surdulina*, che ha le mani parallele, oltre che, ovviamente, delle zampogne a chiave e alla moderna, che hanno i chanter in rapporto d'ottava).

²² Debbo molto, per queste considerazioni, a Rosario Altadonna e a Giuseppe Roberto, con i quali abbiamo condiviso la ricerca iconografica e approfondite riflessioni sul rapporto tra le immagini e gli strumenti oggi presenti sul territorio.

²³ Per una ricostruzione generale della storia e delle morfologie dei doppi clarinetti si veda Staiti 2021, ove si trova anche un'aggiornata bibliografia sull'argomento.



FIGURA 8. Suonatore di zampogna a doppio chanter. Soffitto ligneo della chiesa di San Nicola, Nicosia.

L'indipendenza nella tastatura dei due calami, lo sfalzamento dell'altezza dei fori, fino a raggiungere l'intervallo di quarta, sono un processo ricostruibile nelle fonti figurative – delle quali l'immagine di Nicosia costituisce un tassello importante – e che trova ampi riscontri in altre immagini di cui si dirà e nella attuale morfologia dei doppi e tripli clarinetti e delle zampogne ad ancia semplice in segmenti della penisola italiana segnati da influssi culturali orientali (greci, albanesi, slavi) e, in modo meno diretto ed evidente, nordafricani: l'Istria, porzioni delle regioni prospicienti l'Adriatico (l'Abruzzo, il Molise), la Basilicata meridionale, la Puglia, la Calabria, la Sicilia magnogreche e poi bizantine.

L'otre, di dimensioni medio-piccole in rapporto al corpo del suonatore, sembra ricavato dalla pelle intera di un capretto; è tenuto tra le due braccia e compresso con entrambi i gomiti verso il petto del suonatore: come accade in Tunisia e in altre tradizioni mediterranee, e come è d'uso per la zampogna a paro in provincia di Agrigento e di Caltanissetta (si veda Staiti 1986: fig. 7).

Ho già tracciato in altra sede (Staiti 2021: 68-90) la storia delle zampogne ad ancia semplice in Italia, ed esiste ampia letteratura su di esse;²⁴ la raffigurazione di Nicosia, coerente col quadro già disegnato, consente tuttavia di declinarne più compiutamente la vicenda.

Occorre qui, pur rapidamente, tracciare un quadro delle testimonianze figurative più immediatamente riferibili a strumenti derivati dai doppi clarinetti mediterranei, che giovano a dar conto dei processi di trasformazione delle zampogne italiano meridionali ad ancia semplice.²⁵

In diversi dipinti, presenti in regioni adriatiche dell'Italia centrale, si trovano forme vicine a quelle di strumenti tuttora presenti in Istria, ove la tradizione del Mediterraneo orientale si è incontrata con quella latina: il *mih* e le *pive* o *šurle*.

²⁴ Il riferimento principale resta Guizzi e Leydi 1985.

²⁵ Più estese valutazioni di questi repertori figurativi e degli strumenti in essi illustrati sono state svolte in Staiti 1986, 1997, 2021. Si riportano qua, il più rapidamente possibile, fonti già pubblicate in quei lavori, a fianco di altre immagini la cui conoscenza deriva per lo più dalla preziosa corrispondenza che intrattengo coi giovani suonatori di zampogna e ricercatori siciliani Rosario Altadonna e Giuseppe Roberto, coi quali abbiamo una ricerca in corso sull'argomento.



FIGURA 9. *Mih*, costruttore Josip Kanaletić, 1920, Neresine, Lussino. Collezione privata. Strumenti Tradizionali Istriani Online: <<http://www.iti-museum.com/it/strumenti-musicali/detail/143/mih-i-misnice/>>.

Il *mih* è un doppio clarinetto i cui due calami, cilindrici, sono scavati in un unico blocco di legno (Fig. 9). Le ance sono protette da una capsula, alla quale si lega l'otre, ricavato da una pelle intera di capretto (anche se si dà il caso, meno frequente, dell'insufflazione diretta). I fori di diteggiatura sono per lo più cinque sul calamo sinistro – ma tra il terzo e il quarto foro dall'alto c'è una porzione di tubo priva di fori – tre a sinistra, il più alto dei quali colma il vuoto di posizioni di diteggiatura dell'altro chanter. La diteggiatura è unica: le dita di mano destra e mano sinistra attraversano entrambi i calami. Spesso lo spazio dei fori è lievemente incavato per favorire l'appoggio delle dita, e il profilo anteriore è dunque delimitato da lievi e sottili costole che attraversano nel senso della larghezza i due chanter.

Doppi clarinetti di questo tipo, con diverse disposizioni dei fori, che tuttavia mantengono sempre il principio della parziale sovrapposizione e alternanza di posizioni, utile a generare successioni controllate di battimenti, si trovano giù per l'area adriatica orientale fino all'Albania e al Kosovo (Sokoli e Miso 1991: 121-125; Staiti 2021: 51-67).

Le *pive* o *šurle* sono dei doppi clarinetti a chanter indipendenti e divergenti di uguale lunghezza, impiantati in un unico blocco (Figg. 10 e 11). La tastatura, ovviamente, è separata. L'otre, come quello del *mih*, è ricavato da una pelle intera di capretto (ma anche le *pive* possono essere insufflate direttamente). I fori di diteggiatura si corrispondono dal basso, e sono tre sul calamo sinistro, quattro sul destro. La scala, costruita, dal basso in alto, per successioni di semitoni e toni, sul sinistro ha l'ampiezza di una quarta, sul destro di una quinta (Guizzi e Leydi 1985: 178-185; Starec 1990): l'uso dello strumento, come quello del *mih*, si basa sulla produzione di battimenti controllati.





FIGURA 10. Pive, costruttore Martin Glavaš, 1983. Museo Teatrale Carlo Schmidl, Trieste. Strumenti Tradizionali Istriani Online: <<http://www.iti-museum.com/it/strumenti-musicali/detail/145/surle/>>.

Nelle isole greche dell'Egeo sono presenti zampogne a calami paralleli, dotati di un unico padiglione di corno e alloggiati in uno scafo che funge anche da capsula di protezione delle ance e di innesto nell'otre (Anoyanakis 1991: 167-200). Strumenti di tal fatta, privi di otre, sono attestati fin da epoca antica: un'immagine di doppio clarinetto con scafo (imboccato direttamente, senza otre) proveniente dall'attuale Turchia e al periodo tra l'VIII e il VI sec. a.C. (British Museum ME134975, Staiti 2021: 53-54). La disposizione dei fori di diteggiatura conosce due possibili varianti: 5+1 (l'unico foro di uno dei due calami è corrispondente all'ultimo in basso dei 5 fori di cui è dotato l'altro calamo)²⁶ o 5+5, in tutto corrispondenti.²⁷ Nella disposizione 5+1 talvolta viene tastato solo uno dei 2 fori in basso, in modo da generare un battimento di seconda che crea una tensione utile a risolvere sulla finalis, che è il penultimo suono in basso della scala dello strumento. Nella disposizione 5+5 questo gioco di battimenti può essere declinato sul suono che sottostà a più centri tonali. Può anche servire a costruire melodie più ampie delle brevi cellule melodiche usate nei repertori di danza (soprattutto in accompagnamento al canto e in imitazione delle linee melodiche della voce), con bordoni mobili.²⁸ Quel che qui risulta di particolare interesse è che le diteggiature in uso sui doppi clarinetti 5+5 paiono prefigurare, in qualche modo anticipare l'indipendenza dei due calami, che trova

²⁶ Secondo Anoyanakis 1991:180 questo modello è diffuso a Karpatos, Andros, Patmos, Kos, Symi, Samo e altri luoghi.

²⁷ Naxos, Mikonos e altri luoghi. Al 5+1 e al 5+5 si aggiungono la variante a 5 fori il destro e 2 il sinistro, (attestato a Fourni), e quello in cui un calamo ha 5 fori e l'altro è privo di fori (presente a Aghii Deka, Creta). Altre varianti comprendono un solo calamo alloggiato in uno scafo: gli strumenti monocalami, ad ancia innestata nel tubo o ritagliata in esso, attestati pressoché ovunque, sono considerati varianti d'apprendimento, più facili da accordare e da suonare. Si veda anche Anoyanakis 1991: tav. 80, ove sono mostrati, l'uno accanto all'altro, strumenti con padiglione ricavato dallo scafo, a 5 fori+1 (Karpathos), 3+5 (Kalymnos), 5+5 intagliati con lo scafo in un unico blocco di legno (Cefalonia), un solo calamo a 5 fori (Fourni, Ikaria).

²⁸ Sulle disposizioni di fori e tecniche di diteggiatura in uso nell'Egeo, e in particolare sull'isola di Naxos, ho in corso una ricerca. Una descrizione generale si trova in Anoyanakis 1991: 183-184. Tavole di diteggiatura della *tsabouna*, che danno conto delle diteggiature incrociate, sono state pubblicate in Peristeris 1961.



FIGURA 11. Pive, costruttore Božidar Oplanić, 1969. Museo Etnografico dell'Istria. Strumenti Tradizionali Istriani Online: <<http://www.iti-museum.com/it/strumenti-musicali/detail/145/surle/>>.

compiuta declinazione su suolo italiano, probabilmente in ragione della contiguità con i doppi oboi e i doppi clarinetti a calami separati e divergenti, attestati già dall'antichità.²⁹ L'indipendenza comporterà poi la necessità dell'adozione di bordoni permanenti, che integrano il bordone presente sugli strumenti 5+1 (o sui modelli di *arghul* 5+bodone, che in Egitto affiancano i modelli 5+5) ed esplicitano la funzione di bordone mobile presente nell'uso di diteggiature semi-indipendenti sui 5+5.

Il faticoso processo che conduce all'indipendenza dei chanter è illustrato, in Italia centrale e meridionale, da una serie di immagini nelle quali le diverse possibili relazioni tra i calami di doppi clarinetti sono variamente declinate. A esse si affiancano i riscontri etnografici, che danno conto di una serie di modelli intermedi, o di transizione, che con evidenza rimandano ai loro antecedenti mediterranei: doppi e tripli clarinetti, con scafo come le zampogne dell'Egeo o composte semplicemente da due calami accostati come gli strumenti nordafricani noti, dall'Egitto al Marocco, con le denominazioni *arghul*, *mijwiz*, *mezoued*, *zummar* etc., o ancora con i due calami intagliati in un unico blocco di legno, come il *mih* istriano e la *biscnitza* albanese.³⁰

Strumenti di tal fatta, a calami paralleli o divergenti, tastati insieme o in modo indipendente, sono attestati dalle arti figurative, in Italia, in più luoghi, tutti più o meno direttamente segnati dalle culture musicali di oltre Adriatico. Il passaggio dalla tastatura unica a quella indipendente sembra essere avvenuta dalla seconda metà del XIV sec. Le attestazioni figurative sono in Abruzzo, in Puglia e, per l'immagine del soffitto di Nicosia,

²⁹ Sui doppi clarinetti a calami separati e divergenti, varianti minori degli *auloi* ad ancia doppia, impiegate in ambito pastorale, si veda Staiti 2021).

³⁰ Per una descrizione di questi strumenti si rinvia a Baines 1960 e, anche per una aggiornata rassegna della letteratura, a Staiti 2021.



FIGURA 12. Davide che suona l'arpa attorniato da musicisti, Biblioteca Teresiana di Mantova, ms. 340, 1125 circa, f. 7v.

in Sicilia. A Nicosia si trova, per la prima volta, lo sfalzamento dell'altezza dei fori sui due chanter, che con tutta evidenza trasforma il gioco di battimenti tra i due chanter nella produzione di due scale parzialmente sovrapposte ma a distanza di terza o di quarta. È opportuno, per meglio inquadrare l'immagine di Nicosia nel più ampio contesto in cui si inserisce e per valutarne l'importanza nel quadro storico della vicenda dei doppi clarinetti in Italia, offrire qui un riepilogo della tradizione figurativa delle zampogne a due chanter di uguale lunghezza (aggiornato e completato rispetto agli studi precedenti, dei quali qui si tiene conto: soprattutto Guizzi e Leydi 1985; Staiti 1986; Leydi 1989; Staiti 2021).

Il ms. 340 della Biblioteca Teresiana di Mantova, databile al 1125 circa, reca a tutta pagina, in apertura (f. 7v.), l'immagine di Davide che suona l'arpa, attorniato da musicisti, raffigurati più in piccolo rispetto al re (Fig. 12). Gli strumenti raffigurati sono un cordofono ad arco (la cui forma rimanda a strumenti di ascendenza orientale, del tipo della lira bizantina), una campana a mano, con batocchio interno, un corno a imboccatura apicale (ricavato da un corno di mucca), una zampogna. La zampogna ha un lungo otre di forma allungata, tenuto tra le braccia e il corpo del suonatore. Il chanter sembra composto da due calami intagliati in un unico blocco di legno, come il *mih* istriano e i suoi parenti balcanici. La diteggiatura è con tutta evidenza a mani sovrapposte (la destra in alto, la sinistra in basso), non affiancate: ciascun dito occlude i fori corrispondenti di entrambi i calami.³¹

³¹ Lo strumento è descritto e riprodotto al tratto in Guizzi e Leydi 1985: 59-61 e fig. 15, ove è dato, a mio avviso in modo probabilmente errato, come monocalamo.

Uno strumento a calami intagliati in un unico blocco di legno, di forma trapezoidale, si trova raffigurato in una scena di *Natività*, in mano a un pastore, nel cosiddetto trittico di Beffi, ancora in Abruzzo (chiesa di Santa Maria del Ponte, tra L'Aquila e Sulmona, oggi al Museo Nazionale d'Abruzzo, L'Aquila), all'inizio del XV sec. (Fig. 13). L'otre, centrale, è stretto tra le braccia e il busto del suonatore. Qui pure, come nella miniatura contenuta nel codice della Biblioteca Teresiana più antico di tre secoli, le mani sono giustapposte, destra sopra e sinistra sotto, ad attraversare entrambi i calami.

Doppi clarinetti rispondenti a questa tipologia sono attestati piuttosto frequentemente dalle arti figurative anche fuori d'Italia, soprattutto nel nord della penisola iberica.³² Questo è il caso della zampogna suonata da uno dei 24 anziani dell'Apocalisse, ciascuno dei quali ha uno strumento musicale, scolpiti intorno alla porta del Sarmental della Cattedrale di Burgos (XIII sec.). Lo strumento è composto da due calami paralleli, che confluiscono in un unico padiglione, intagliato in forma di testa leonina. I calami sembrano essere in forma di parallelepipedo, dunque scavati in due blocchi di legno paralleli o in un unico blocco parzialmente sezionato anche nel profilo esterno. Assomiglia all'immagine di Burgos quella del medesimo soggetto scolpita sulla porta sud della cattedrale di Leon, essa pure del XIII sec. Qui i chanter sembrano intagliati in un unico blocco di legno senza linea di demarcazione esterna. È tuttavia chiaro che si tratta di uno strumento bicalamo: il corpo dello strumento, a parallelepipedo, è troppo largo per ospitare una sola cameratura; le dita lo attraversano per interno. I fori di diteggiatura sembrano invece ospitati in depressioni del profilo esterno delimitate da costole orizzontali (come accade ancor oggi sul *mih* istriano). Il blocco d'innesto all'otre è intagliato in forma di testa animale (forse di cane). La parte distale, rotta, poteva interrompersi subito al di sotto dei fori di diteggiatura o proseguire, come nella versione di Burgos, in un padiglione. La somiglianza tra le due sculture e le divergenze tra esse raccontano che non doveva trattarsi di una tradizione figurativa tramandata passivamente: che, al contrario, attingeva a modelli diversi, verosimilmente dal vero. Un suonatore di zampogna sta anche tra le figure scolpite sul portale della chiesa di S. Maria Laguardia, ad Ágon (fine del XVI sec.; colorate nel XVII). Il blocco di legno nel quale sono intagliati i chanter ha forma lievemente trapezoidale, come nella *Natività* raffigurata nel trittico di Beffi, di cui si dirà oltre

³² Tralascio deliberatamente e consapevolmente, in questa sede, il riferimento ai clarinetti (ad otre applicato o privi di esso), che hanno 6 fori di diteggiatura anteriori, talvolta anche 7, eventualmente + 1 posteriore (ai quali ho fatto riferimento in Staiti 2021), tastati 3+3 dita. Si tratta a mia conoscenza a larga prevalenza di strumenti monocalami, tuttora attestati ad esempio in Turchia, come pure in Calabria e in Sicilia, cui talvolta sono aggiunti uno o più bordoni. Forme più elaborate di clarinetti monocalami, di legno tornito, sono documentate, nelle fonti storiche e nel presente etnografico, nella penisola iberica come in Maghreb: è il caso delle zampogne raffigurate nel ms. Escorial E "De los músicos", Reale biblioteca del monastero del El Escorial, *Cantigas de Santa Maria*, f. 235v. e 251v., *cantiga* 260 e 280. Ancora diversa è la zampogna composta da 6 calami accoppiati (apparentemente 1 chanter e 5 bordoni, o forse 2 chanter e 4 bordoni) al f. 313 v. La contiguità morfologica coi doppi clarinetti è evidente. Si tratta tuttavia di strumenti che conoscono un'elaborazione di forme in parte indipendente, e che non pare intersecarsi con la vicenda delle zampogne italiano-meridionali di cui qui ci si occupa.



FIGURA 13. Suonatore di zampogna, part. del Trittico di Beffi, dalla chiesa di Santa Maria del Ponte, inizio del XV sec. Museo Nazionale d'Abruzzo, L'Aquila,

(Fig. 19). La posizione delle mani, inclinata, ricorda quella del ms. 340 della Biblioteca Teresiana di Mantova. È verosimile che queste immagini diano conto di una tradizione di doppi clarinetti coi calami intagliati in un unico blocco di legno che dai Balcani attraverso l'Europa, forse lungo le strade percorse dai pellegrini, per penetrare nella parte settentrionale della penisola iberica, in luoghi non distanti da Santiago de Compostela, e che si allunghi giù per la penisola italiana, lungo il versante adriatico, fino a incontrare quella dei doppi clarinetti a due calami distinti e a mescolarsi con essa.

Numerose attestazioni, ancora, provengono anche dal Regno Unito (Balfour 1891; Baines 1960). La più antica conosciuta (Baines 1960: 59 e fig. 31), da un salterio datato al 1372, mostra un pastore che suona un doppio clarinetto con padiglione di corno. La diteggiatura è chiaramente 2 (mano sinistra, in alto) + 3 (mano destra, in basso).³³ Sia Balfour che Baines hanno constatato l'estrema resistenza delle forme fin qui descritte.³⁴ Ai calami imboccati direttamente si affiancano – e in parte si sostituiscono – strumenti

³³ Altre immagini e altri strumenti musicali a calami paralleli (da scavo archeologico e da ricerche etnografiche) intagliati in un blocco unico o a calami separati, con un padiglione unico o due padiglioni indipendenti, con fori paralleli in tutto o in parte, sono stati collazionati da Henry Balfour (1891), poi da Anthony Baines (1960: 27-68), provengono soprattutto dalla regione del Volga e dal Regno Unito, oltre che dall'Irlanda, dalla Spagna, dalla Turchia, dalla penisola araba, dall'area del Golfo Persico, dall'India oltre che dall'area mediterranea. All'opera di Baines, che offre un quadro complessivo finora non superato, si rinvia per una mappa dettagliata, che non occorre qui replicare. Si rinvia pure per approfondimenti a Staiti 2021.

³⁴ Va segnalato che, a fianco degli strumenti a 5 fori anteriori (nelle varie declinazioni di rapporti tra i 2 calami fin qui descritte), che sono del tutto prevalenti, tuttavia se ne aggiungono altri, del tutto affini sul piano morfologico, che tuttavia hanno un diverso numero di fori: raramente 3 o 4, un po' più frequentemente 6. Tra questi un doppio clarinetto gallese con scafo (Baines 1960: 40, fig. 17) che ha una capsula (o semi-scafo) come gli strumenti dell'Egeo e 2 padiglioni di corno come quelli maghrebini. È da ritenersi che l'estensione del numero di fori digitali costituisca un adattamento locale, relativamente moderno, di forme assai antiche e assai resistenti.

con otre applicato, che in termini generali mantengono la medesima struttura.³⁵ L'otre però consente l'aggiunta di altri calami, di bordone, a impianto separato o innestati nel medesimo blocco.³⁶ La presenza di bordoni aggiunti ai doppi clarinetti con otre è attestata dalla fine del XV sec. Strumenti privi di otre e a tre calami alloggiati in uno scafo sono attestati dalla ricerca etnografica nella Calabria settentrionale (La Vena 2009). La evidente, estrema somiglianza con le *tsabouna* dell'Egeo (in particolare nel caso del triplo clarinetto rinvenuto a Verbicaro, nel quale i calami, fori 5+4, sono alloggiati in uno scafo di canna: La Vena 2009: 199-202 e fig. 3 e 4) denuncia l'origine di questi strumenti. L'aggiunta del bordone, alloggiato dietro i chanter, può invece costituire un fenomeno di ritorno a questi strumenti imboccati direttamente dall'impostazione della *surdulina*, dotata di otre. L'intonazione delle 3 canne non è per unisoni: ricalca essa pure lo schema della *surdulina*, per quarte (La Vena 2009: 200). Ha scritto Vincenzo La Vena (2009: 206-207):

I clarinetti con alloggiamento "ad astuccio" trovano la loro maggiore diffusione in area greca ed è pertanto molto probabile che siano giunti in Calabria in età bizantina. Peraltro, la zona di ritrovamento del triplo clarinetto s'inquadra in una vasta area montuosa della Calabria tirrenica cosentina, notevolmente aspra e impervia, denominata massiccio del Pellegrino proprio per i numerosi insediamenti basiliani.

Doppi clarinetti imboccati direttamente sono già attestati, privi di scafo, nell'Antico Egitto; con scafo fin dall'epoca che va dall'VIII al VI sec. a.C. in area di cultura greca, e

³⁵ Le prime menzioni di strumenti con otre applicato sono del I sec. d.C., e sono riferibili ad aree culturali greca e romana (si veda, anche per una ricognizione della letteratura precedente, Baines 1960: 61-67). Le attestazioni successive vengono dal mondo arabo, e risalgono all'XI sec. (Baines 1960: 67-68). Dopo le fonti, anche figurative, si infittiscono, e danno conto di una ampia varietà di modelli, in tutta l'area del Mediterraneo e in tutta Europa. Ha scritto Anthony Baines (1960: 68): «The interrelationships among these varied types, most of them appearing at about the same time, and in several countries, are still obscure. Many gaps in the story remain to be filled. But at same period shortly before the thirteenth century the bag idea must quite quickly have become popular in Europe. It may have either due to the passage of Near-Eastern entertainers northwards following the Arab, Seljuk, and other conquests; or it may be become reinvented, or resuscitated upon a memory preserved in some locality. Whatever was the cause, the pipers of Europe, the herdsmen and sheperds, adopted bagpipes, in some cases fitting the bags to local kinds of reed instrument to which they were already accustomed, resulting in a sprouting of different sorts of bagipe in different regions».

³⁶ Ma vi sono clarinetti bicalami indipendenti cui sono stati aggiunti dei bordoni precocemente e in assenza di otre. Ve ne sono diverse testimonianze, per il passato, in epoche e luoghi differenti. La più antica è la nota statuetta nuragica di suonatore di triplo clarinetto, da Ittiri (Museo Archeologico Nazionale di Cagliari), databile probabilmente intorno al VI sec. a.C.). In questa raffigurazione i tre calami sono della medesima lunghezza; i fori di diteggiatura, corrispondenti, sono collocati in basso sui calami e terminano in prossimità dell'estremità distale (Staiti 2021: 72). Al periodo tra il IX e il XIII sec. d.C. risalgono poi una serie di immagini provenienti dall'Irlanda, dalla Scozia e dall'Inghilterra, che concordemente tra loro mostrano dei tripli clarinetti a calami leggermente divergenti, con fori di diteggiatura sfalzati, che terminano ben al di sopra delle estremità distali (Croce delle Scritture, Clonmanoise, Irlanda, 914 d.C. circa; Torre di Lethendy, Perthshire, Scozia, IX sec.; Ms. 23, Corpus Christi College, parte I, f. 19v; Ms. U.3.2, "Hunterian Psalter", Glasgow, University Library, f. 21v., 1170 c.; capitello della facciata sud, chiesa di S. Giovanni Battista, Hawkchurch (Devon, Inghilterra) (1200 c.). I tripli clarinetti raffigurati al f. 79 r. delle Cantigas de Santa Maria (Escorial E, XIII sec.) pure hanno calami di diversa lunghezza, ma qui impiantati in un unico blocco (a forma di disco, come quelli delle odierne zampogne tunisine: Staiti 2021: 72). Le launeddas, rimaste in uso in Sardegna, sono evidentemente morfologicamente affini agli strumenti raffigurati nelle immagini su elencate.

poi, in epoca romana, in Tunisia: ben prima della presenza di monaci basiliani in Italia meridionale. Tracce della presenza di doppi clarinetti sono rinvenibili in Magna Grecia quantomeno dall'epoca in cui Teocrito scrisse i suoi *Idilli*. Le rinnovate presenze orientali hanno con tutta probabilità rivivificato una tradizione già presente in Italia meridionale, ma marginale e frequentata esclusivamente da pastori e da suonatori semi-professionisti, incantatori di serpenti.³⁷ Non soltanto la fortuna del tema figurativo dell'*Annuncio ai pastori* e dell'*Adorazione dei pastori*, ma anche e soprattutto il rapporto con la chiesa di rito greco, della quale, si vedrà, costituiscono in certa misura un emblema caratterizzante, danno ai doppi clarinetti nuova e diversa presenza nelle immagini. L'indipendenza delle mani, che tastano separatamente ciascuno dei due calami, la differenziazione delle altezze espresse da ciascuno di essi (talvolta resa visibile dallo sfalzamento dei fori: ed è il caso dell'immagine di Nicosia), l'eventuale presenza di bordoni sono innovazioni che si presentano sul territorio italiano, e che contribuiranno a definire la forma delle attuali zampogne ad ancia semplice presenti in Italia meridionale.

L'autonomia dei calami su doppi clarinetti paralleli è attestata per la prima volta nel XII sec., in Italia meridionale, su una scultura a tutto tondo che sovrasta la copertura a cupola di un fonte battesimale dell'abbazia di S. Adriano a S. Demetrio Corone, nella Calabria settentrionale (rubato nel 1984 e a oggi non recuperato; Di Dario Guida 1999: 54-56; La Vena 2009: 210-212). Il suonatore è una figura umana, ma dai tratti assai marcati, silvani e quasi satireschi. La capra che tiene tra le gambe sembra quasi un prolungamento del suo corpo: si tratta evidentemente di una figura legata al mondo pastorale. Ha le guance enfiate per la respirazione circolare: lo strumento è senza dubbio ad ancia, e la sua morfologia è quella dei doppi clarinetti paralleli. Riporto la attenta descrizione già fatta da Vincenzo La Vena (2009: 210-211).

campeggia una figura umana sovrastante due felini i quali, simmetricamente, vorrebbero addentare una capra che l'uomo fa penzolare a testa in giù. I felini sembrano ipnotizzati dal suono di un piccolo strumento a doppio calamo e non riescono a soddisfare il loro istinto feroce. L'uomo suona senza curarsi minimamente della loro presenza, come un domatore consapevole del suo potere, e le due fiere non solo devono sottostare, ma devono anche sapere rinunciare a quella preda mostrata beffardamente. [...] [I] calami sono corti (direi circa 15 cm. – ance escluse – in rapporto alle dimensioni delle mani), pressoché paralleli e con fori digitali a identica distanza dall'imboccatura (a giudicare dalla posizione delle mani); le mani sono vicine alla bocca del suonatore e in posizione assolutamente parallela; le dita sono tra loro vicinissime. Potrebbe trattarsi di un doppio flauto, ma l'uso di quattro dita per ciascuna mano, in posizione parallela, risulta inconciliabile con tale strumento. Infatti, a prescindere da eventuali fori per i pollici, una simile posizione delle dita indica quasi certamente la presenza di quattro fori digitali anteriori per ciascun calamo, il che comporta gli stessi cinque suoni in entrambe le canne; una strutturazione scalare inusuale per qualsiasi strumento a doppio calamo a mani separate oggi conosciuto. A conclusioni analoghe por-

³⁷ Per le fonti relative a queste prime attestazioni e per le considerazioni che ne scaturiscono si rinvia a Staiti 2021.

terebbe l'ipotesi di un doppio oboe, infatti l'ancia doppia, almeno nei tipi riferibili all'area calabrese e italiana in genere, non permette di differenziare apprezzabilmente la durata del suo ciclo di apertura-chiusura per cui, a parità di lunghezza del segmento di colonna d'aria vibrante, si otterrebbero suoni della stessa altezza. Diverso è il caso del doppio clarinetto, perché l'ancia semplice può variare sensibilmente la durata del suo ciclo interruttivo con diversi sistemi, tra cui, [...] il più pratico consiste nella semplice applicazione di un grumo di cera all'estremità della lamella. La pratica di ritardare la ciclicità interruttiva delle ance semplici ha trovato ampia utilizzazione nella Calabria settentrionale, dove ancora oggi sono in uso molte surduline con fori digitali paralleli, nonostante i suoni da ottenere siano di altezza sensibilmente diversa (tra loro a distanza di un intervallo di quarta).

La medesima disposizione delle dita, affiancate e parallele, ricorre, secoli dopo, ancora in una parte dell'Italia meridionale segnata dalla presenza di chiese di rito greco. Anzi, di più, dall'affiancarsi, nella medesima area, della chiesa di rito greco con quella di rito latino, di cui sono difensori segmenti di popolazione venuti da Nord, coi Normanni. Gli strumenti musicali affrescati alla fine del XIV sec. da maestranze locali sulle volte e sulle pareti della chiesa di S. Caterina d'Alessandria a Galatina (Castaldo 2006) sono molti, di diversa tipologia e, verosimilmente, di diversa origine: in parte radicati sul territorio, in parte di chiara ascendenza settentrionale. Sulla volta di una vetrata è raffigurato un angelo che suona una zampogna (Staiti 2021: 77-79 e fig. 79a) (Fig. 14). L'otre, tenuto in posizione centrale, è piccolo e sembra rivestito di un tessuto di colore verde, con una merlettatura all'imboccatura del collo.³⁸ I due calami dello strumento, che sembrano esser ricavati da due segmenti di canna vegetale essiccata, naturalmente cilindrica, sono perfettamente paralleli tra loro e dotati di fori di diteggiatura corrispondenti. I calami non si prolungano molto al di sotto dei fori di diteggiatura, e sono privi di padiglione, come accade nella maggior parte dei doppi clarinetti mediterranei, quando ad essi non sono applicati dei padiglioni di corno bovino o quando lo scafo non si prolunga, assumendo funzione di padiglione unico (Staiti 2021: 67). Come nei doppi clarinetti mediterranei in cui le due canne, contigue, sono alloggiate in un unico scafo,³⁹ qui pure i calami sono ospitati in uno scafo, ma in due alloggiamenti separati: li divide longitudinalmente una costola di legno. E il suonatore, al contrario di quanto avviene negli altri doppi clarinetti a calami paralleli, non tasta i fori simultaneamente, con un unico dito che attraversa le due canne, ma separatamente: come sul fonte battesimale di S. Demetrio, anche qui la mano sinistra tasta il calamo sinistro, la destra il destro; la stessa cosa che avviene nelle zampogne a chanter divergenti. Le dita sono lievemente sollevate, così che è possibile scorgere, al di sotto di esse, alcuni dei fori. I quali sembrano essere in tutto 6 per calamo,

³⁸ Un solo testimone non basta a raccontarlo, ma può darsi che il colore sia in relazione col verderame che i suonatori molisani di zoppe e a chiave sono soliti applicare ai loro piccoli otri, stretti e lunghi.

³⁹ Si veda, per la attuale presenza di clarinetti popolari con scafo, Baines 1960, Anoyanakis 1991, Staiti 2021: 51-67. Le immagini di strumenti di tal fatta nell'antichità non sono molte, giacché si trattava di strumenti pastorali e marginali, ma danno conto dell'antichità di questa morfologia. Uno strumento con scafo è raffigurato in una statuetta proveniente dalla Turchia, databile tra l'VIII e il VI sec. a.C. (Londra, BM ME134975. Per le attestazioni figurative antiche si veda Staiti 2021: 52-57 e 123-120, fig. 32-40).



FIGURA 14. Angelo musicante che suona un doppio clarinetto di canna ad otre applicato. Particolare di affresco eseguito da maestranze locali, fine del XIV sec., chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, Galatina (Lecce).



FIGURA 15. Statua raffigurante un suonatore di zamponna, XV sec. Esterno della chiesa di Santa Maria Maggiore, Caramanico Terme (Pescara).

dei quali i 4 più in alto sono effettivamente tastati dalle dita del suonatore. Gli ultimi due fori in basso sembrano essere fori di taglio; l'ultimo non è in asse con gli altri, e nel calamo sinistro è duplicato, a destra e a sinistra della linea dei fori digitali. Non è da escludersi che lo strumento prevedesse l'occlusione con cera dei fori prossimali, al fine di mutare l'accordatura dello strumento e, eventualmente, anche la relazione intervallare tra i due calami: come di fatto avviene, s'è scritto sopra, nella zamponna a due calami raffigurata a Nicosia.

Analoga indipendenza delle mani su uno strumento dai chanter paralleli e accostati è documentata nel XV sec. a Caramanico Terme (sui monti della Maiella, in provincia di Pescara), ove una statua posta su una colonna, all'esterno della chiesa di santa Maria Maggiore, raffigura a tutto tondo un suonatore di una zamponna di tal fatta (Fig. 15). I calami sono alloggiati in uno scafo che si prolunga al di sotto di essi, a formare un padiglione unico (che assume la forma della bocca di un animale, forse un rettile. L'otre, evidentemente ricavato dalla pelle intera di un capretto, è tenuto al centro, tra le braccia e il busto del suonatore.

A mani parallele e indipendenti è anche la zamponnina raffigurata, ancora una volta in mano a un pastore e in una scena di *Natività*, su una delle tavole di un tabernacolo del 1435, proveniente dalla chiesa di Sant'Orante a Ortucchio, vicino Sulmona (ora al Museo civico di Sulmona) attribuito a Giovanni da Sulmona. La medesima morfologia



FIGURA 16. Pastore che suona una zampogna a doppio chanter, affresco Riappacificazione di Giacobbe con Esaù, fine del XV sec., Chiesa di San Donato, Ripacandida (Potenza).

pare appartenere anche alla zampogna raffigurata due volte, in due contesti diversi (*Riappacificazione di Giacobbe con Esaù; Natività*), negli affreschi della chiesa di San Donato di Ripacandida (in Basilicata, PZ), attribuiti a maestranze locali e databili dalla fine del XV sec. (Guizzi e Leydi 1985: 63-65; Staiti 1997: 69; Fig. 16).

Una statua lignea proveniente dal presepe della chiesa francescana di Atessa (CH), della seconda metà del XVI sec. (Guizzi e Leydi 1985: 73) mostra un pastore che suona una zampogna a due chanter separati di uguale lunghezza, sui quali le mani, indipendenti, si dispongono ad altezze diverse, come accade oggi sulle zampogne a paro.

Nei presepi di Puglia e Basilicata, la cui tradizione costruttiva copre un arco di tempo che si origina nella seconda metà del Quattrocento e si sviluppa nel corso di tutto il Cinquecento, il pastore che sta sui monti suona una zampogna a chanter di lunghezza uguale o poco diseguale, innestati in un unico blocco, paralleli o lievemente divergenti (Figg. 17 e 18). Le mani, indipendenti, sono collocate sui chanter a diversa altezza, con una corrispondenza parziale: come sull'attuale zampogna a paro, anulare e mignolo del chanter superiore paiono essere alla stessa altezza di indice e medio di quello inferiore. I fori di diteggiatura tuttavia, ove visibili, sono aperti su tutta la canna: quelli inferiori del chanter tastato in alto e quelli superiori di quello tastato in alto restano aperti, e sono verosimilmente occlusi con cera (o quelli in basso hanno funzione di taglio, come sulla zampogna a paro). Il raccordo tubo-padiglione è marcato da un bulbo, a dare probabilmente conto del passaggio al legno di una forma che proviene da clarinetti di canna con padiglione di corno e legatura di materie resinose o di cuoio (si vedano per esempio i clarinetti del Marocco in Staiti 2021: 128, Fig. 41). L'otre, di dimensioni medie e ricavato dalla pelle intera di un capretto, è tenuto in posizione verticale, tra le braccia e il busto del suonatore. In alcune di queste immagini



FIGURA 17. Suonatore di zampogna, presepe (part.), Altobello Persio e Sannazaro d'Alessano, XVI sec. Cattedrale di Matera.

a tutto tondo ai due chanter si aggiunge un bordone, esso pure impiantato nel medesimo blocco dei chanter, in posizione anteriore o posteriore.⁴⁰

Ancora, in un affresco forse attribuibile al Maestro di Beffi o a Francesco da Montereale (in una scena di *Natività*, chiesa di San Silvestro, L'Aquila), databile alla fine del XV o all'inizio del XVI sec., è raffigurato un pastore che suona una piccola zampogna a due chanter divergenti, con le mani alla stessa altezza (Fig. 19): uno strumento apparentemente assai simile alle *šurle* istriane, ma con una rilevante aggiunta: un bordone a impianto separato, appoggiato alla spalla sinistra del suonatore, assai più lungo dei chanter; caratteristica che, se ne dirà ancora oltre, è marginalmente presente sulle *surduline* calabro-lucane.

La uguale lunghezza di chanter piuttosto corti, l'indipendenza delle mani, poste però alla medesima altezza, la presenza di uno o più bordoni trovano riscontro in alcuni stru-

⁴⁰ Museo-Pinacoteca A. Marena, dalla Chiesa di Santa Maria della Chinisa, Bitonto, attribuito a Nuzzo Barba o a Stefano da Putignano (bordone anteriore); chiesa di Santa Maria del Carmine a Grottaglie, attribuito a Stefano da Putignano (bordone posteriore); chiesa di Santa Maria degli Angeli a Cassano Murge, attribuito a Paolo da Cassano (due chanter di lunghezza appena differente, senza bordoni); cattedrale di Matera, Altobello Persio e Sannazaro d'Alessano (due chanter di uguale lunghezza e quasi paralleli, senza bordoni); chiesa di Santa Maria Maggiore (Rabatana) a Tursi, (due chanter di lunghezza lievemente diseguale e quasi paralleli, senza bordoni); cattedrale di Altamura, due chanter di lunghezza diseguale, il più lungo dei quali ha un rigonfiamento all'altezza del raccordo tubo-padiglione (si tratta forse di una zampogna zoppa o di una precocissima attestazione di chiave aperta, in un'area di confine tra oboi e clarinetti). Nella maggior parte dei presepi cinquecenteschi di quest'area, che ci fosse (o che si sia conservata o meno) la figura del pastore-zampognaro, sono presenti, intorno alla Sacra Famiglia, degli angeli musicanti (a Grottaglie Matera, Gallipoli, Tursi, Altamura). I quali suonano anche strumenti non appartenenti alle tradizioni locali, e attesi prevalentemente in area provenzale, o dell'Italia del nord-ovest: ghironde, salteri, flauto e tamburo, flauto e cetra percossa. I presepi di Puglia e Basilicata, sebbene realizzati da scultori locali, risentono della tradizione scultorea lombarda e provenzale: da oltralpe è verosimile sia arrivata in Puglia l'immagine di concerti angelici con strumenti musicali di cultura provenzale, fatta propria e rifunzionalizzata dalla coroplastica locale: gli angeli, così, suonano strumenti esotici e sconosciuti, lontani dunque dalle umane possibilità musicali; i pastori, invece, accolgono la celeste apparizione al suono di strumenti a forte connotazione regionale. Per maggiori dettagli relativi alla tradizione presepiale in Puglia e Basilicata e agli strumenti musicali in essa raffigurati si rinvia a Staiti 1997: 67-82.



FIGURA 18. Suonatore di zampogna, presepe (part.), XVI sec. Chiesa di Santa Maria Maggiore (Rabatana), Tursi (Matera).

menti presenti fino a oggi o fino a un passato relativamente recente in Molise (ove, a Fossalto, è attestata una zampogna ad ancia semplice, marginale e ormai in disuso, detta localmente *scupine*, forse dal greco *askos*)⁴¹ e, assai più diffusamente, in un'area tra la Basilicata e la Calabria, ove è presente un doppio clarinetto con bordoni, a otre applicato, detto *surdulina*. La *surdulina* è una zampogna ad ancia semplice e calami cilindrici, formata da due chanter, a fori corrispondenti, e due bordoni, tutti innestati in un unico blocco (Fig. 20). Occasionalmente e marginalmente sono documentati strumenti con ulteriori bordoni, talvolta a impianto separato (Guizzi e Leydi 2015: 206-207 e 220, tav. 69). È possibile che siano sopravvissute, nelle residuali attestazioni di questi bordoni a impianto separato, forme ibride, analoghe a quelle attestate nella scena di *Natività* affrescata nella chiesa di San Silvestro all'Aquila e occasionalmente anche altrove: ad esempio nella *Adorazione dei pastori* di pittore ignoto della seconda metà del XVI sec. che si trova nella chiesa dei Santissimi Cosma e Damiano a Tagliacozzo (due chanter di uguale lunghezza, divergenti, con le mani poste ad altezza diversa)⁴² o quella di Deodato Guinaccia, firmata e datata 1580, oggi al Museo Nazionale di Messina (Staiti 1986: 213 e 215, Fig. 11).⁴³

⁴¹ Guizzi, Leydi 1985: 188; Staiti 2021: 76-77. Sia lo strumento che i riti di maggio nei quali era impiegato sono stati messi in relazione con la tradizione dei doppi clarinetti slavi e albanesi. In quell'area del Molise peraltro sono presenti comunità linguistiche slave, delle quali le *scupine* è verosimile siano un'eredità (Leydi, Guizzi 1985: 186-203). La zampogna di Fossalto è composta da due calami di *Arundo donax* e un bordone, esso pure di canna, impiantati in un unico blocco. Tutte le canne, incluso il bordone, sono di lunghezza simile. Il chanter destro ha 4 fori anteriori più 1 posteriore, il sinistro solo 4 anteriori (più un foro non utilizzato, in basso, in linea con i fori di diteggiatura).

⁴² La notizia prima relativa a questo e ad altri dipinti abruzzesi è in Giovannelli 2004, ove però dei dipinti sono fornite delle riproduzioni al tratto, private del contesto e non sempre attendibili. In altri casi ho rintracciato la fonte, e visto il dipinto originale. Per questa immagine non ho trovato riscontri al di fuori dell'opera citata.

⁴³ Il bordone a impianto separato è presente anche in un'*Adorazione dei pastori*, ora al Paul Getty Mu-



FIGURA 19. Suonatore di zampogna, in Natività, fine del XV- inizio del XVI sec. Chiesa di San Silvestro, L'Aquila.

Forme che darebbero conto dell'attitudine dei doppi clarinetti a far proprio un aspetto rilevante delle zampogne dell'Europa continentale, formate da un chanter singolo conico e ad ancia doppia e uno o più bordoni, cilindrici e ad ancia semplice, a impianto separato. Questi strumenti, arrivati in Calabria e in Sicilia con le popolazioni galloitaliche (l'altra immagine di suonatore di zampogna presente sul soffitto di S. Nicola a Nicosia ne costituisce testimonianza, a metà del XV sec.) non si sono radicati in modo stabile, ma potrebbero aver lasciato traccia della loro esistenza nella presenza – temporanea, sporadica e marginale – di zampogne a doppio chanter con bordone a impianto separato documentate dalle arti figurative e dalla ricerca etnomusicologica in alcuni luoghi dell'Italia centro-meridionale e della Sicilia. Forme, insomma, sperimentali e temporanee, delle quali le fonti riferiscono in maniera frammentaria; la presenza delle due tipologie – a chanter unico con bordone separato e a chanter doppio e parallelo con diteggiatura separata e sfalzata di due posizioni – sia in S. Caterina d'Alessandria a Galatina che in S. Nicola a Nicosia giova a dar conto

seum, opera di Sebastiano Conca, nato a Gaeta e vissuto a Napoli, 1780-1764 (debbo la segnalazione a Rosario Altadonna). Lo strumento, parzialmente nascosto, ha un mazzo di canne, di incerta identificazione e non visibili per intero, impiantate in un unico blocco. Un bordone a impianto separato è inserito nel foro della zampa posteriore destra dell'animale intero da cui è ricavato l'otre; l'insufflatore è montato sulla zampa posteriore sinistra. La collocazione è bizzarra e difficilmente ha riscontro nella realtà, giacché l'insufflatore è in genere montato sulle zampe anteriori, in modo da agevolare il rapporto tra insufflazione, pressione sull'otre e tastatura dei fori. Anche il bordone se appoggiato sulla spalla del suonatore dovrebbe stare nel foro di una zampa anteriore. L'immagine è comunque interessante e val la pena segnalarla qui perché l'area nella quale si iscrive l'attività del pittore è la Campania, ove non vi sono tracce dell'uso di zampogne ad ancia semplice di legno tornito, ma solo, a partire dalla seconda metà del Settecento, di zampogne ad ancia doppia e chanter diseguali. Per quanto pasticciata, l'immagine di questa zampogna può riferire della presenza di un bordone a impianto separato anche sulle zampogne zoppe o a chiave.



FIGURA 20. *Surdulina* con finti padiglioni a disco. Lecce (collezione Spada).

dei molteplici tentativi che si sono poi stabilizzati, in Calabria meridionale e in Sicilia, dalla fine del XVI sec., nella forma moderna della zampogna a paro.

Le piccole zampogne ad ancia semplice, ove sono sopravvissute, riescono, differenziando la lunghezza delle ance e la cavatura interna dei tubi, a raggiungere uno scarto d'intonazione di quarta (quantomeno questo avveniva a Fossalto; nelle *surduline* l'intervallo di quarta è sotteso: espresso dal bordone più piccolo, duplicato all'ottava inferiore da quello maggiore, ed evitato sul chanter di tessitura più grave, che è zeppato, dunque a tutto chiuso tace). I clarinetti prima producevano verosimilmente, sui due chanter, suoni della stessa altezza (come le *pive* istriane), o separati al massimo da un intervallo di terza: la funzione dei due chanter era essenzialmente di far scaturire dei battimenti dallo scarto d'intonazione dei due calami, su alcune posizioni, o di mescolare alle diteggiature parallele diteggiature incrociate (cioè nelle quali un dito si sposta a occludere un solo foro dei due corrispondenti), come fanno ancor oggi i suonatori di *tsabouna* dell'Egeo. Le scale antiche avevano probabilmente una successione basata sull'alternanza di semitoni e toni: come avviene in Istria. L'intervallo di quarta è una conquista relativamente recente, forse da mettersi in relazione con la comparsa delle zampogne zoppe, sporadicamente attestate nella prima metà de Cinquecento da raffigurazioni presepiali sulle montagne al nord del Lazio e in Umbria.⁴⁴ È verosimile anche che intonazioni diverse dei due calami fossero

⁴⁴ Un esempio di zampogna zoppa, priva di bordoni, nel reatino – dunque in area contigua a quella dove ancor oggi sono presenti le ciaramelle di Amatrice, zoppe e ad ancia doppia, prive di bordoni è nel presepe della chiesa di San Francesco a Leonessa (RT; Guizzi e Leydi 1985: 76). Un'altra, in area contigua, è in mano a un pastore nel presepe della chiesa di S. Antonio, a Calvi dell'Umbria (1542-1546). Non conosco, fino alla seconda metà del XVIII sec., altre immagini di zampogne zoppe: è verosimile che fossero assai meno diffuse delle zampogne a chanter di uguale lunghezza (derivate dai doppi carinetti) e che si siano affermate più diffusamente solo in epoca più tarda. Un problema storico non risolto è posto dall'assenza fino alla seconda metà del Settecento di zampogne a chanter diseguali (cioè zoppe, a canneggio conico e ance doppie) dalle fonti figurative al di fuori della zona tra Lazio e Umbria, e segnatamente là dove oggi (e già dal Settecento) sono invece massicciamente presenti. Le zampogne zoppe e poi, in modo ancor più evidente, le zampo-

già in uso su doppi clarinetti a calami separati, marginalmente presenti già nell'antica Magna Graecia, i quali probabilmente replicavano, in forma povera e in ambienti rurali, le accordature degli *auloi* e delle *tibiae* professionali, ad ancia doppia a schiacciamento.⁴⁵

L'adozione del bordone sulle zampogne ad ancia semplice e a doppio chanter sembra scaturire, almeno in parte, dalle nuove esigenze musicali determinate dall'autonomia dei chanter e dall'istituzione del rapporto di quarta. È anche possibile, se ne è fatto cenno, che, marginalmente e sporadicamente, gli strumenti a chanter unico e bordone a impianto separato importati dagli immigrati settentrionali, qual è l'altra zampogna raffigurata sul soffitto di Nicosia, possano aver contribuito a suggerire l'aggiunta ai chanter di un suono continuo, di registro grave. Il bordone sulle zampogne italiano-meridionali ad ancia semplice è, a larga prevalenza, sul suono plagale; giova ad ancorare la costruzione sonora sul suono a tutto chiuso espresso dal chanter di tessitura più grave, ripetendolo e/o replicandolo anche all'ottava inferiore. Prima dell'istituzione del rapporto di quarta il bordone (assente sugli altri doppi clarinetti mediterranei) sarebbe stato pleonastico, giacché tutto l'impianto sonoro si basava (come si basa tuttora negli strumenti istriani) sul suono più grave, e sull'apprezzamento dei battimenti generati da due calami di intonazione vicina ma non identica. Con l'impianto per quarte e per quinte gli strumenti vengono assumendo diverso impianto, che gradualmente porterà al rapporto tra formule melodiche principali (esprese dal chanter più acuto) e formule d'accompagnamento (esprese da quello più grave), cioè tra tonica e dominante, che costituiscono uno degli aspetti rilevanti del repertorio dei più moderni tra questi strumenti: in particolare le zampogne a paro in provincia di Messina, ove lo strumento peraltro non casualmente conosce un'accordatura più temperata di quanto non avvenga in Calabria, proprio allo scopo di marcare la funzione tonale delle successioni melodiche e delle formule di accompagnamento.

Zampogne a chanter conici e ancia doppia e zampogne a chanter cilindrici ad ancia semplice sono compresenti in Molise (ove alla zampogna zoppa si affiancavano le *scupine* di Fossalto), ma, soprattutto, in una vasta area di confine tra strumenti a due chanter diseguali, ad ancia doppia, e strumenti di che derivano dai doppi clarinetti mediterranei e balcanici, area che va dalla provincia di Potenza alla Sila catanzarese: qui le forme si sono ibridate e sovrapposte. Sui clarinetti l'indipendenza delle mani e la divaricazione dei calami è faticosamente raggiunta in un processo lungo, di cui danno conto, s'è visto, le raffigurazioni del XV e XVI sec. e del quale si vedono le tracce nell'attuale struttura degli strumenti. Alcune

gne a chiave hanno fatto proprie morfologie derivate da strumenti ad ancia doppia militari attestati da fonti storiche dal Rinascimento. In area latina (Lazio meridionale, Molise, Campania, Basilicata, Calabria settentrionale) dal Cinquecento in avanti devono aver gradualmente soppiantato i doppi clarinetti. Nelle aree in cui la loro presenza ha continuato a sovrapporsi a quella dei clarinetti (come è tuttora in Basilicata e in Calabria) elementi della loro morfologia hanno concorso a determinare le nuove forme in cui si sono assestate le moderne zampogne ad ancia semplice: la *surdulina*, la zampogna a paro e le forme intermedie tra queste due tipologie.

⁴⁵ Tra i tubi cilindrici con ance doppie a schiacciamento di *tibiae* e *auloi* e gli strumenti pastorali moderni non v'è continuità storica né contiguità morfologica. A proposito dei doppi clarinetti nell'antichità magno-greca si veda invece Staiti 2021.

forme intermedie riferiscono dell'elaborato passaggio dall'*Arundo donax* al legno, e dalla forma a calami paralleli e fori corrispondenti a quella a calami divergenti e fori sfalzati.

Gli strumenti a calami paralleli e diteggiatura separata raffigurati in Puglia e in Abruzzo dal XV sec. paiono collocarsi a mezza strada tra i clarinetti con scafo a calami accostati del tipo dell'*askomadoura* e le zampogne a calami separati presenti ancor oggi nelle tradizioni pastorali: i calami, nell'affresco di Galatina ancora di canna e comunque paralleli, sono tuttavia inseriti in un supporto di legno e tastati separatamente. È alquanto vicina alla struttura della zampogna mostrata nell'affresco di Galatina quella di alcuni tripli clarinetti di canna con supporto e blocco di innesto in legno o ferula, rinvenuti da Vincenzo La Vena in Calabria settentrionale (La Vena 1996: 155-156 e 268; La Vena 2009; Staiti 2021: 77-79). In uno di essi in particolare (Staiti 2021: 78 e 147) i calami, di canna, sono alloggiati in un blocco di legno, che funge anche da capsula unica di imboccatura e da finto padiglione, costituito da un anello di legno, che copre l'estremità distale dei calami (Fig. 21). I chanter hanno fori corrispondenti, ma sono intonati a distanza di quarta: il che è reso possibile dalla lieve differenza di diametro dei tubi e dalla sensibile differenza di lunghezza tra le ance. Ai chanter si aggiunge un bordone, posteriore, che è intonato sul suono più grave prodotto dal chanter plagale. Ha un bordone pure un triplo clarinetto con scafo, da Verbicaro (CS) la cui morfologia è sostanzialmente identica a quella delle *tsabouna* dell'Egeo: le differenze, rilevanti, sono la tastatura a mani separate, e anche qui la presenza di un terzo calamo di bordone, alloggiato nella parte posteriore dello scafo.⁴⁶

Tripli clarinetti come quelli documentati da Vincenzo La Vena sono strumenti certamente marginali: non hanno un repertorio o occasioni d'uso specialmente riservate; il rapporto tra i calami ricalca quello della *surdulina*, di cui sono succedanei. La loro presenza peraltro si situa all'interno della più ampia area di diffusione di quel modello di zampogna. In Calabria settentrionale le *surduline* sono dette anche *zipp' a utrè*. *Zippè* significa "ceppo", "blocco": sono quegli strumenti i cui calami, innestati in un unico blocco, sono alimentati da un otre. I doppi e tripli clarinetti a insufflazione diretta sono detti invece *zipp'a piettè*, giacché l'aria che li alimenta è quella contenuta nel "petto" del suonatore (La Vena 2009: 202).

La Vena ha raccolto da un costruttore e suonatore di Sant'Agata d'Esaro (CS) una leggenda che racconta di una sfida a chi fosse più capace di costruire e suonare uno strumento a fiato tra il diavolo e san Martino, ai quali si attribuisce, rispettivamente, l'invenzione delle zampogne a otre applicato e quella dei clarinetti policalami imboccati direttamente. La leggenda, oltre a rimandare con evidenza ad antecedenti antichi (la contesa tra Apollo e Marsia; quella buffonesca tra Apollo e Pan, di cui fa le spese il giudice Mida),⁴⁷ riferisce di una relazione conflittuale tra morfologie antiche e morfologie moderne. Le une attribuite a un santo "gallico" (il cui culto proviene dalla Francia), le altre alla vecchia tradizione "greca". Le parti però sono invertite: il santo "settentrionale"

⁴⁶ Altri clarinetti analoghi sono stati individuati da Vincenzo La Vena nella stessa area: si veda, per questo strumento e per quelli a esso morfologicamente vicini, La Vena 2009: 198-204.

⁴⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, XI, 146-181.

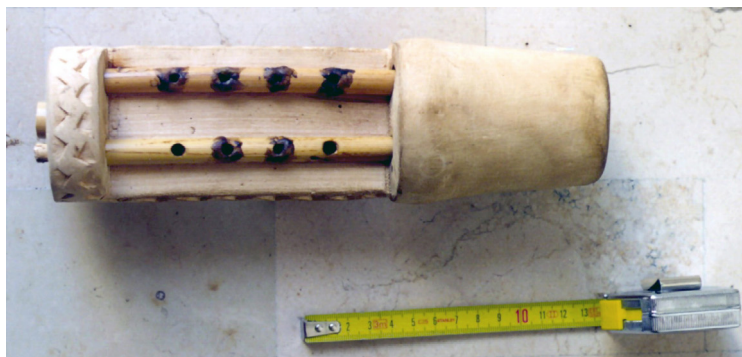


FIGURA 21. Triplo clarinetto a chanter tastati indipendentemente (il bordone si trova sulla parte posteriore); fori ridimensionati con cera. Calabria settentrionale, fine anni Ottanta del XX sec. (collezione La Vena).

suona i calami “greci”, il diavolo quelli che per gli abitanti di quella zona della Calabria sono “settentrionali”, cioè “latini”. San Martino peraltro, avverte La Vena (riprendendo Dorsa 1876: 69) là «si ritiene patrono della vita piacevole, della gioia disordinata, dell’abbondanza, come il *Pater liber* e Bacco dei Latini e dei Greci». Il santo, insomma, è un po’ diavolo, e il diavolo un po’ latino. Questa leggenda, si vedrà, ricorre anche più a sud, nell’area delle Serre catanzaresi, e riguarda un altro conflitto tra zampogne «antiche» e «moderne»: tra zampogne a chiave ad ancia doppia e zampogne a paro ad ancia semplice. Anche in questa variante più meridionale i due personaggi sono un santo e il diavolo, e anche lì i ruoli appaiono confusi. Il santo però qui diventa Nicola: un «greco» che ha portato in Calabria e in Sicilia i riti d’Oriente, con ciò «latinizzando» aree poco cristianizzate. La confusione e il ribaltamento dei ruoli non paiono frutto di una corruzione della leggenda, ma sembrano farne parte strutturalmente. Il gioco delle parti è ambiguo e irrisolto: «gallici», o «latini», e «greci» si affrontano in uno scambio di ruoli che riflette il passaggio di elementi, tecniche, sistemi d’intonazione tra strumenti di diversa origine.

La tensione al perfezionamento e alla stabilizzazione della struttura delle zampogne ad ancia semplice in Italia centro-meridionale e in Sicilia, che pare aver condotto all’asestamento nella forma della attuale zampogna a paro calabrese e siciliana, ha una storia complessa, multiforme e multilineare; le relazioni con gli altri strumenti ad ancia con otre applicato e con gli strumenti monocalami di origine militare ne influenzano profondamente i percorsi. Di questa vicenda le immagini di S. Demetrio Corone, di Galatina e di Nicosia costituiscono dei tasselli fondamentali. A Nicosia un modello di transizione, a chanter paralleli ma a diteggiatura separata e sfalzata di due posizioni (ad esprimere dunque una distanza intervallare di terza o di quarta tra i calami) appare, vicino a una zampogna di tipologia continentale, nella chiesa intitolata a san Nicola, attorno alla quale si sviluppa la comunità greco-bizantina di Nicosia, a contatto con la comunità galloitalica – che ha il proprio riferimento nella chiesa di santa Maria Maggiore – ma ben distinta da essa, e talvolta con essa in aperto conflitto.

5. «Settecento anni prima di Cristo»: Mariani e Nicoletti

Nicola, il santo «greco» di Myra e di Bari, ha a che fare con il rapporto tra tradizione e innovazione nella storia delle zampogne, e con il profilo identitario delle comunità «greca» e «latina», che su queste tradizioni e innovazioni si confrontano. La vicenda storica di Nicosia – emblemizzata dal conflitto tra le due chiese, e raccontata anche dalla presenza di strumenti musicali che appartengono alle due comunità nei dipinti sul soffitto della chiesa di riferimento dei «greci» – si può mettere in relazione con le tracce nella contesa tra strumenti di vecchia tradizione e nuove morfologie.

Parecchie varianti della leggenda sono state raccolte, da un gruppo di ricercatori attivi dagli anni Ottanta del Novecento, presso Saverio Ranieri (1927-1989), appartenente a una dinastia tutt'ora attiva di costruttori e suonatori di zampogna a chiave di Sant'Andrea dello Jonio, sulle Serre catanzaresi. Due versioni sono state pubblicate, rispettivamente, da Ettore Castagna (2019: 27-29), da suoi appunti di ricerca, e da Danilo Gatto, in un video registrato nel 1983 o 1984 e pubblicato in un DVD allegato a una sua monografia (2019). Una terza versione, registrata in video ma non pubblicata da Danilo Gatto, mi è stata generosamente messa a disposizione dall'autore.⁴⁸ In essa il narratore non è Saverio Ranieri, ma suo fratello Giuseppe. La leggenda appartiene all'ambiente dei suonatori di zampogna delle Serre; non se ne trovano riscontri espliciti nella tradizione figurativa relativa a san Nicola, né tantomeno nella sua agiografia. Ne riporterò qui una sintesi, liberamente tradotta in lingua italiana, estratta dai testi originali in dialetto: rinvio alle pubblicazioni di Castagna e di Gatto per i testi integrali. Ma occorre anteporle una necessaria premessa relativa agli strumenti dei quali la leggenda riferisce.

Le zampogne a chiave delle Serre sono diverse da quelle presenti più a nord, in Lazio e in Molise, in Campania e fino all'area del monte Pollino, tra Basilicata e Calabria. Certamente costituiscono una variante di quei modelli, arrivati da nord forse nella seconda metà del Settecento. Da essi li separa però una ampia zona dalla quale sono assenti le zampogne ad ancia doppia e chanter diseguali, e nelle quali invece, come più a sud, sono diffusi strumenti ad ancia semplice: le *surduline*. Quella delle Serre è dunque un'isola, con caratteri culturali autonomi. L'isolamento e la contiguità con altri modelli di zampogna, ad ancia semplice, che la zampogna a chiave ha in parte sostituito, hanno determinato la sedimentazione di caratteristiche diverse da quelle delle zampogne a chiave presenti più a nord. La differenza più rimarchevole, sul piano sonoro, è che lo strumento ha tre bordoni, anziché due; il bordone più grave è accordato sulla tonica, ma il medio e quello più acuto sono intonati su quel suono plagale (una quarta sotto la tonica) su cui insistono i bordoni delle *surduline* e delle zampogne a paro, come anche quelli delle zampogne zoppe e a chiave presenti più a nord. Il bordone plagale è rinforzato anche all'ottava superiore, come avviene solo su quelle a paro. Questo doppio oboe dunque ha fatto proprio un aspetto della sonorità dei doppi clarinetti,

⁴⁸ Ringrazio Danilo Gatto per le informazioni sul video, su quei suonatori e quella tradizione, fondamentali per l'interpretazione della leggenda.



FIGURA 22. Suonatore di zampogna a chiave delle Serre (Cosenza) in pellegrinaggio a Riace, anni Novanta del Novecento (foto di Danilo Gatto).



FIGURA 23. Zampogna "a paro" (part.), costruttore sconosciuto. Provincia di Caltanissetta, (foto di Giuseppe Roberto).

nella cui area di diffusione si è ricavato una nicchia di considerevole estensione territoriale e di notevole importanza. Va anche rilevato che le canne della zampogna delle Serre presentano nel profilo esterno delle modanature ricurve, delle sequenze di forme a cipolla e tondeggianti, spesso con ghiere di corno o d'osso (Fig. 22), che non hanno riscontro nelle zampogne a chiave presenti più a nord, e neppure – quantomeno non in modo così evidente – sulle *surduline*. Si ritrovano, modanature di tal fatta, sulle zampogne a chiave presenti in un'altra zona isolata, e confinante, a est e a sud, con l'area di presenza della zampogna a paro, cioè di un altro clarinetto policalamo: quella della zampogna a chiave siciliana, presente solo a Monreale (PA) e, in passato, a Palermo (Leydi e Guizzi 1983: 86-98; Bonanzinga 2006). Tali modanature si ritrovano anche in alcuni esemplari di zampogna a paro rinvenuti in una zona della Sicilia in cui lo strumento non è più utilizzato, cioè nell'interno dell'isola, tra le aree in cui lo strumento è attualmente presente nelle province di Messina e Catania e quella di Agrigento (per lo più nel Nisseno) (Fig. 23).⁴⁹ La forma di queste modanature

⁴⁹ Rilevamento fotografico di Giuseppe Roberto. Su questi strumenti non è attualmente stato pubblicato alcun lavoro. Le informazioni qui riportate appartengono a una ricerca e a una serie di rilevamenti fotografici e misurazioni condotti da Rosario Altadonna e da Giuseppe Roberto, coi quali abbiamo intrapreso una riflessione condivisa che speriamo di pubblicare collettivamente. Giuseppe Roberto, in particolare, ha condotto una ricerca sull'uso delle ance doppie sulle zampogne a paro in provincia di Messina. Una zampogna a paro che ha forme simili a quelle di cui si riferisce, appartenente a una collezione privata, a Messina, è stata pubblicata in Staiti 1987: fig. 5 ed è stata oggetto di ricostruzione da parte di Altadonna e Roberto. Va osservato anche che le ance semplici della zampogna a paro hanno un taglio molto più profondo delle ance semplici appartenenti ad altre tradizioni; la linguetta è lunga, in rapporto al diametro del tubo, e non è assottigliata e appiattita: il che



FIGURA 24. Due suonatori di oboe, in *Cantigas de Santa Maria*, ms. Escorial E “De los musicos”, Reale biblioteca del monastero del El Escorial, f. 276 v.



FIGURA 25. Due suonatori di oboe, in *Cantigas de Santa Maria*, ms. Escorial E “De los musicos”, Reale biblioteca del monastero del El Escorial, f. 350 r.

ricorda assai da vicino quella delle «cipolle» presenti in prossimità dell’imboccatura sugli oboi militari e da orchestra del Sette e dell’Ottocento, arrivati in Calabria e in Sicilia forse anche per altre vie, ma certamente con gli eserciti francesi in epoca murattiana.

Le curve che interrompono il profilo esterno degli oboi – sia subito al di sotto dell’imboccatura che sul padiglione, che ha forma ovale, con una pancia che si richiude parzialmente verso l’estremità inferiore – hanno una storia lunga, sebbene la loro elaborazione tenda a stabilizzarsi, tardivamente rispetto alle prime testimonianze, nella tradizione francese e tedesca del sec. XVII e XVIII. Le prime attestazioni di «cipolle» decisamente tondeggianti e di padiglioni panciuti si ritrovano già nelle immagini di strumenti monocalami ad ancia doppia presenti tra le miniature delle *Cantigas de Santa Maria* (Reale biblioteca del monastero del El Escorial, ms. E).

Al f. 276 v., Cantiga 310, gli strumenti, dotati di pirouette, hanno un padiglione arrotondato, che finisce in un’apertura non superiore al diametro del tubo (Fig. 24): curiosa anticipazione della forma della parte terminale del bordone della zampogna a paro, che è

può comportare una relativa e reciproca vibrazione del tubo, oltre che della linguetta, che porta questo tipo di ancia semplice al confine, sul piano acustico, con le ance doppie. L’osservazione non è mia, ma di Giuseppe Roberto, dal quale, col suo permesso, la prendo in prestito. Sull’uso delle ance doppie sulla zampogna a paro in Sicilia non v’è molta letteratura (si veda Leydi e Guizzi 1983: 60-61; Staiti 2021: 81-82); è in corso una indagine specifica da parte di Giuseppe Roberto e Rosario Altadonna. È possibile che l’adozione dell’ancia doppia sia dovuta ai contatti con la tradizione palermitana della zampogna a chiave: forse non è un caso che zampogne a paro di forma “oboistica” siano state reperite nella parte centrale della Sicilia: una zona “cuscinetto”, che sta al centro tra le zone di presenza della paro nord-orientale, quella agrigentina e l’area palermitana di insediamento della chiave. A Messina e dintorni questa attitudine però assai verosimilmente è stata affiancata dalle insistenti relazioni che in città la tradizione della zampogna a paro ha intrattenuto con tradizioni organistiche e, nel Settecento, con musicisti di tradizione scritta, che si può supporre abbiano reso nota in città anche la tradizione della sordellina, la cui morfologia di base è vicina a quella della paro.



FIGURA 26. Due suonatori di doppio oboe, in *Cantigas de Santa Maria*, ms. Escorial E “De los musicos”, Reale biblioteca del monastero del El Escorial, f. 323 v.

semichiuso. Al f. 350 r., Cantiga 390, imboccatura e padiglione hanno la medesima forma ovale (Fig. 25).⁵⁰ Anche questi strumenti sono dotati di pirouette. Ne sono privi invece i doppi oboi al f. 323 v. (Cantiga 360, Fig. 26), i quali presentano doppie modanature a cipolla (al di sopra e al di sotto dei fori di diteggiatura) che esse pure, forse con maggiore evidenza, paiono anticipare forme che troveranno più compiuto sviluppo, secoli dopo, nella vicenda francese e tedesca degli oboi sei-settecenteschi. Già gli *auloi* e le *tibiae* avevano un *olmos*, una modanatura ricurva in prossimità dell'alloggiamento dell'ancia che potrebbe costituire un antico antecedente di queste forme. Ma sembra probabile anche che la forma del panciuto rigonfiamento apicale del tubo sia in relazione con quella di capsule di protezione dell'ancia o vesciche usate sulle *bladder pipes* (si vedano ad esempio i due strumenti bicalami raffigurati al f. 209 r. delle *Cantigas de Santa Maria*, nei quali la vescica pare esser diventata una capsula rigida; Fig. 27).

Nel quadro dell'incontro tra le tradizioni dei califfati andalusi e quelle di diversi luoghi d'Europa, condotte alla corte di Alfonso X dai pellegrini, appaiono interessanti – una volta di più all'intersezione tra forme e strutture degli oboi e dei clarinetti – pure dei modelli di strumenti ad ancia semplice, di legno tornito, ancora presenti in Marocco. I quali derivano evidentemente da forme dapprima elaborate nel rapporto tra calami di canna e padiglioni di corno, ma che possono assumere elaborate e molteplici rigonfiature apicali, e che possono incorporare, in luogo del padiglione di corno (o della forma di corno passata al legno), un falso padiglione, una camera di risonanza ovale, ricavata da un frutto di cocco essiccato, al di sotto della quale il tubo riprende brevemente il proprio percorso (Staiti 2021: 60-68). La camera d'aria giova ad addolcire, sui suoni gravi, l'aspro timbro dell'ancia, in maniera non dissimile da come accade sul bordone medio delle zampogne a paro siciliane (Fig. 28). Il tubo si restringe lievemente, prima del falso padiglione, a marcare il passaggio di materia e di funzione delle parti che compongono lo strumento.

⁵⁰ Sulle corrispondenze di forma tra estremità prossimale e distale dei tubi ad ancia si veda Schaeffner 1936: 274-275 e Staiti 2021: 63-66.



FIGURA 27. Due suonatori di strumento ad ancia bicalamo con capsula o vescica, in *Cantigas de Santa Maria*, ms. Escorial E “De los musicos”, Reale biblioteca del monastero del El Escorial, f. 209 r.

Questo disegno è sorprendentemente simile a quello che marca il raccordo, mediato da modanature, tra tubo e padiglione sui chanter della zampogna a paro.

La circolazione europea e mediterranea di forme, l’attraversamento di confini tra strumenti di varia natura e sviluppatasi in luoghi diversi è un processo continuo e aggrovigliato, nel quale alcune tipologie sembrano emergere e stabilizzarsi, per poi essere di nuovo rimodellate nella relazione viva con altre tipologie. L’indagine storica e l’indagine etnografica non possono che ordinare e descrivere, di questo alternarsi di flussi e stabilizzazioni, i passaggi, più o meno evidenti, che affiorano alle fonti figurative, scritte, orali.

Le trame di relazione che le immagini delle *Cantigas* aiutano a ricostruire nel XIII sec. non sono così diverse, sul piano del rapporto tra flusso e consolidamento, dalle relazioni tra strumenti pastorali e strumenti militari di origine settentrionale che hanno avuto luogo in Calabria tra XVIII e XIX sec.

La parentela con gli oboi monocalami dell’Europa continentale, e segnatamente francesi, è evidente nel profilo della *pipita*: l’oboe monocalamo che sulla Sila si accompagna alla zampogna a chiave (Fig. 29). La *pipita* calabrese si distingue dagli altri oboi monocalami pastorali presenti in Italia centro-meridionale perché l’estremità apicale del calamo presenta un breve e tozzo allargamento a cipolla del profilo esterno che sembra rinviare alla storia degli oboi del Sei-Settecento, e che è simile a quello che si riscontra sulle *bombarde* popolari francesi del XIX e XX sec. (Fig. 30), le quali hanno conosciuto evidentemente analoghe e parallele trasformazioni: come la *pipita* hanno fatto proprio, in forma semplificata, il profilo degli oboi militari e d’orchestra (Fig. 31). Queste forme arrotondate insomma, sebbene altrove abbiano una lunga storia, in Calabria e in certe zone della Sicilia sembrano connotare degli strumenti direttamente o indirettamente collegati ad alcuni aspetti di una vicenda relativamente recente (tra Settecento e Ottocento) che discende dagli oboi monocalami, che interessa le zampogne ad ancia doppia e che si allarga parzialmente ad influenzare anche le forme di alcuni doppi clarinetti.



FIGURA 28. a) Clarinetto di legno con innesto di noce di cocco che interrompe il disegno del calamo ligneo; b) clarinetto di legno con padiglione in forma di corno. Marocco, 2015 (collezione Staiti).

La relazione tra strumenti pastorali e strumenti militari, istituita o rinnovata forse nel XVII o nel XVIII sec., insomma appare mediata da elementi della tradizione della Calabria meridionale, ove il confine tra zampogne a chiave delle Serre (ad ancia doppia e chanter diseguali) e zampogne a paro (ad ancia semplice e chanter di eguale lunghezza) è frastagliato e conosce forme intermedie.⁵¹ In quell'area sono presenti anche formazioni musicali processionali e festive, dette «banda pilusa» o «fanfara», nelle quali la zampogna a chiave e l'oboe monocalamo *pipita* suonano assieme a tamburi a bandoliera, grancassa e piatti (Fig. 32), saldando esplicitamente con ciò la tradizione pastorale delle zampogne con quella militare delle bande di tamburi e strumenti a fiato monocalami (specificamente oboi).⁵²

La ricostruzione di questo segmento della storia degli aerofoni pastorali e della loro intersezione con la morfologia degli strumenti che provengono dalle bande musicali giova a comprendere e interpretare la leggenda di san Nicola raccontata da Saverio Ranieri.

⁵¹ Tra le quali quella della cosiddetta “terzarola”: una zampogna coi chanter di uguale lunghezza ma on caratteristiche affini alle chiave, essa pure attestata in area delle Serre, e costruita dai costruttori di zampogna a chiave. Su questo strumento, pressoché sconosciuto alla letteratura organologica, sta conducendo una ricerca il costruttore e suonatore calabrese Giuseppe Muraca, con cui abbiamo condiviso delle informazioni e abbozzato delle riflessioni. Colgo l'occasione per ringraziarlo.

⁵² La denominazione “pilusa” secondo quanto scrive Ettore Castagna (2019: 21) deriva dal francese *poilu* (peloso), termine che designava i fanti di origine contadina impegnati durante la prima guerra mondiale. È possibile che il termine fosse in uso già prima nell'esercito francese, e che sia stato incorporato nelle tradizioni calabrese già in epoca murattiana.



FIGURA 29. Due pipite calabresi, una da accoppiare con zampogna a chiave menzetta, l'altra con zampogna a chiave romana, costruttore Giuseppe Muraca, da modelli di Bruno Tassone. Catanzaro, 2020.

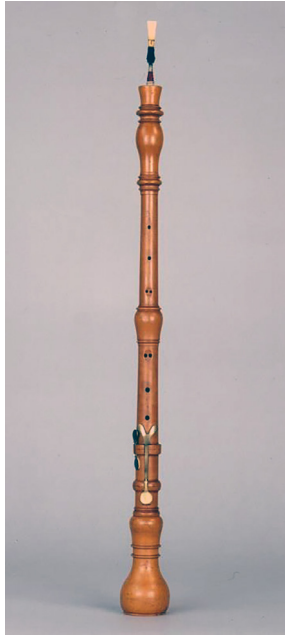


FIGURA 30. Oboe d'amore, costruttore Johann Heinrich Eichentopf, 1745 circa, Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, cat. n. 1336.



FIGURA 31. a) *Bombarde* con rigonfiamento apicale a cipolla, probabilmente fine del XIX sec.; b) *hautbois-musette* con padiglione lievemente rientrante all'estremità inferiore, seconda metà del XIX sec. (collezione Staiti).

La zampogna a chiave sulle Serre, si è cercato di dimostrarlo, costituisce una rilevante innovazione nella tradizione locale, che ha informato di sé la morfologia degli strumenti vicini e che fa propri alcuni caratteri della tradizione musicale delle zampogne ad ancia semplice, ma la rinnova profondamente, non solo conicizzando i tubi e adottando ance doppie a tegola, ma soprattutto allargando a un'ottava la distanza tra i due chanter grazie all'aggiunta di una chiave aperta al chanter di registro più grave (Fig. 33).⁵³ La leggenda di san Nicola tramandata dalla famiglia Ranieri dà conto, in termini mitici, dell'impatto che questa innovazione ha avuto sulle tradizioni locali.

La vicenda ha per protagonisti san Nicola, che è, secondo chi narra, pastore, e un altro personaggio, definito in una delle due versioni (Castagna 2019) *u diavulu* (il diavolo), nell'altra (Gatto 2019) *u santu Pulia*, che è lui pure una personificazione del diavolo, con le corna, ma ha il nome di un villaggio – Polia, in dialetto Pulia, vicino Fabrizia – sulle Serre: un villaggio nel quale era radicata una forte tradizione di costruttori e suonatori di

⁵³ È significativo che più a sud, in area grecanica, alla zampogna a paro si affianchi, verosimilmente nel corso dell'Ottocento, la zampogna detta alla "moderna", che è una paro modificata con la sostituzione del chanter di tessitura più grave con uno più lungo, che istituisce, come in Sila, il rapporto d'ottava.



FIGURA 32. Banda *pilusa*, fotografia di anonimo, anni Quaranta del Novecento. Davoli (Cosenza). Archivio di Danilo Gatto.

zampogna, ben noti ai Ranieri, e nella quale c'è una chiesa dedicata a san Nicola di Bari. Nella terza versione, non pubblicata, il «diavolo» e *u santu Pulia* sono due figure distinte: il diavolo è l'antagonista di Nicola, mentre Pulia ne è un allievo (*discipulu*).

L'epoca del racconto risale a «quando è stata fatta questa zampogna» (la zampogna cioè che il narratore ha accanto a sé, che Saverio Ranieri ha acquistato da un altro costruttore della zona, e che suona abitualmente), la quale «chissà quanti anni ha: settecento anni prima di Cristo». Questa zampogna, dice, «l'ha inventata *san Pulia*, non i maestri costruttori e neppure san Nicola. Poco dopo dice, in apparente contraddizione «san Pulia la vide e se la comprò». Ma insomma, col passare del tempo questa zampogna non suonava bene. San Nicola glielo dice: «guarda che questa zampogna non va bene». E si offre di provarla, proponendogli una scommessa: «vediamo se in mano a me suona bene». Pulia accetta la scommessa, e gli affida la propria zampogna. San Nicola si gira di spalle, applica allo strumento la chiave e comincia a suonare. Perché, sottolinea il narratore, «la chiave prima non c'era». Indica la chiave sulla propria zampogna e dice: «ci mise questa: la chiave, con la croce in mezzo» (la chiave aperta che occlude il foro del mignolo, il cui meccanismo è nascosto dalla fontanella, che lui sfilava via per mostrarlo, ha la forma di una croce latina, con la parte più corta in basso). San Nicola suonava, e diceva «per la Madonna, vanno bene! Vedi le pecore mie come ballano». Così Pulia dovette ammettere: «Nicola la zampogna tu la suoni meglio di me». Certo, replicò ancora san Nicola, «perché io sono pecoraio: guarda le mie pecore come ballano. Vedi tu cosa sai fare»: e gli rese lo strumento. Pulia si avvide della presenza della chiave e gli disse: «maledetto, disgraziato, mi hai ingannato». E, di fronte alla croce, scappò. Disse l'altro: «E tu volevi fottere me,



FIGURA 33. Zampogna a chiave delle Serre (part.): la fontanella che copre la chiave, anni Novanta del Novecento (foto di Danilo Gatto).

brutta bestia?». «E allora – conclude il narratore – dopo tanto tempo cominciarono a nascere i maestri» (costruttori). «I primi maestri che nacquero erano di *Pulìa*»: qui inteso non come personificazione del diavolo, ma come luogo di residenza dei primi costruttori di zampogna a chiave, e «delle parti di Prunari» (Prunari è l'antico nome di Fabrizia). «Poi tutti quelli della provincia di Reggio...» e qui il narratore elenca una serie di luoghi delle Serre e di costruttori che si sono tramandati il mestiere, da *mastru* (maestro) a *discipulu* (allievo). Il più raffinato, dice, era *mastru* Ilario Fazzari, che era di Nardodipace, e si ritirò a Serra S. Bruno. Da questa dinastia di costruttori i Ranieri hanno ereditato le competenze costruttive; lo strumento di proprietà del narratore è stato costruito da Bruno Nicoli, un allievo di Fazzari, e «per questa ragione lui – dice – conosce questa vicenda».

Nella versione raccontata da Peppe Ranieri la zampogna l'ha inventata il diavolo. E l'ha fatta bene. «Però questa qua (dice indicando la chiave a forma di croce) non l'aveva messa il diavolo. Il santo Nicola che era pecoraio vide questa zampogna e disse «è una bella zampogna». Il diavolo: «me la suoni?» San Nicola: «impossibile. Però... Però cosa?, disse il diavolo. San Nicola aggiunse la chiave. Per questo il diavolo è nemico (delle zampogne a chiave): c'è la croce qua. Il diavolo la maledisse e sparì in una nube di fuoco. Suonala tu, disse a san Nicola». Aggiunge che tre fratelli una volta trascorsero una notte intera a provare ad accordare le zampogne senza successo. Perché ancora su di esse pesava la maledizione del diavolo. Insomma accordare una zampogna non è facile: occorre insomma essere un *mastru*, un suonatore specializzato. Qui interviene l'intervistatore, e gli fa notare che la prima volta che aveva raccontato la leggenda il diavolo era san Pulìa. Ranieri risponde che Pulìa era *discipulu* di san Nicola: la maledizione del diavolo è da imputarsi a una figura diversa. Aggiunge che anche Pulìa, come Nicola, era pecoraio. Ed era *turnaru*: cioè tornitore, costrut-

tore specializzato di zampogne. La *conza* (cioè la fabbricazione delle ance e l'attribuzione dell'ancia giusta a ciascun calamo) e l'accordatura delle zampogne a chiave sono in effetti complesse: le ance doppie sono di più difficile costruzione delle ance semplici, e richiedono un'accordatura più precisa: gli strumenti ad ancia semplice sopportano di più i battimenti.

La contraddizione tra le diverse lezioni è solo apparente. O, per meglio dire, qui come nella versione più settentrionale raccolta da La Vena, in cui in luogo di Nicola vi è Martino, la contraddizione è uno degli elementi del racconto: i pecorai e zampognari sono “santi”, ma sono anche il diavolo; nella tradizione narrativa, nelle tradizioni teatrali, nelle immagini della nascita di Cristo sono coloro che ricevono la buona novella dall'angelo, e sono i primi ad adorare il Bambino e a fargli dono, con gli agnelli e le caciotte, della propria musica. Ma sono scelti a rappresentare l'umanità nel momento in cui Dio si fa uomo perché ferini, demoniaci, identificabili in parte con le bestie di cui sono custodi, con i cani che ululano al suono della loro zampogna.⁵⁴ Pulia, personificazione dell'intera comunità del villaggio da cui si origina l'intera tradizione di *mastri* costruttori e suonatori delle Serre, antagonista o discepolo di Nicola, li rappresenta compiutamente proprio in ragione dell'ambiguità della sua figura. Svanisce in una nube di fuoco, come i vecchi doppi clarinetti stonacchiati sostituiti dalla militare precisione del suono delle ance doppie, o continua la tradizione, fino alle competenze fatte proprie, col racconto, dai Ranieri, che continuano a costruire zampogne a chiave da *mastri* e con esse continuano a tramandare la leggenda. Sta di fatto che i pastori – siano essi rappresentati dal santo (Martino o Nicola), da un suo allievo o anche dal diavolo – sono i protagonisti della storia delle zampogne, in chiave di tradizionalisti o di innovatori.

La leggenda è fortemente ancorata alla storia recente: quella dei costruttori della Sila, in cui il narratore e la sua famiglia si inscrivono, quella degli strumenti costruiti da loro e di quelli che, assieme al mestiere, hanno acquistato da altri costruttori. La zampogna su cui si costruisce la narrazione, appoggiata a una sedia accanto a Saverio Ranieri, lui sa bene quando è stata costruita, e da chi: eppure si data a «più di settecento anni prima di Cristo»: come è possibile?

Verso il 1982 (non ricordo con precisione la data) il costruttore di zampogne Antonino Mento *Sciuni* (1902-1996) di Rometta (ME) mi mostrò, nel suo laboratorio, una zampogna che suo zio Leone – di cui lui stesso era stato, per dirla coi suonatori, “discepolo” – aveva costruito prima della sua nascita, negli ultimi decenni dell'Ottocento.⁵⁵ Mi disse che era antichissima: «più di duemila anni». Quando gli chiesi chi l'avesse costruita mi rispose «mio zio Leo». Nino *Sciuni*, come Saverio Ranieri, sapeva benissimo che quella zampogna non poteva avere «più di duemila anni»: nel dirlo a me, giovane ricercatore, consegnava tuttavia sé, la propria famiglia, la propria tradizione costruttiva a un passato remotissimo, cioè alla rappresentazione senza tempo del mito.

⁵⁴ Questo argomento è sviluppato compiutamente in Staiti 1997.

⁵⁵ Lo strumento adesso è in mio possesso: Staiti 2021: 149, fig. 83. Su Antonino Mento *Sciuni* si veda Staiti 1990.

I racconti sedimentati e rielaborati nel corso del tempo in seno alla comunità dei costruttori e suonatori delle Serre appaiono più antichi delle vicende ottocentesche della loro zampogna a chiave. Fanno riferimento a un passato remoto e leggendario, nel quale un santo orientale ha portato nella Calabria e nella Sicilia già magnogreche e parzialmente arabizzate – ove i doppi clarinetti erano certamente ben radicati da epoca precristiana (Staiti 2021), forse da «settecento anni prima» anzi – una cristianità greca, e percepita poi come latina. I doppi clarinetti a otre applicato, insomma, sono arrivati – o sono arrivati di nuovo, si sono ulteriormente radicati in un territorio nel quale non erano sconosciuti – in Italia meridionale con i «greci» (slavi, albanesi, arabi addirittura: gente certo straniera, gente – si potrebbe dire esplicitando con ciò le relazioni tra le diverse raffigurazioni di strumenti musicali sul soffitto di Nicosia – che calzava il berretto frigio).⁵⁶ Il santo che ha portato la greicità e il rito cristiano greco in Calabria e in Sicilia è, nella rappresentazione che ne hanno i pastori-zampognari delle Serre, un santo-pastore, dunque un santo-zampognaro. Questo è uno degli strati di cui si compone questo racconto. Ma la tradizione narrativa si è anche adattata a più recenti trasformazioni della tradizione musicale: cioè all'avvento delle zampogne «latine» (cioè a calami diseguali, e ad ancia doppia) nella Sila grecanica. San Nicola dunque, secoli dopo, porta di nuovo la croce: una croce adesso latina, in luogo dell'antica croce greca. Con essa sconfigge il diavolo: cioè gli stessi pastori, costruttori e suonatori di Pulia, che adoravano san Nicola e suonavano doppi clarinetti, vale a dire, in un caleidoscopico gioco di specchi, in fondo sé stesso.

Le stratificazioni di questa leggenda sono molteplici, e non tutte contenute in questa rapida analisi. Ma si può ipotizzare che, se non la leggenda, almeno alcuni significati di essa fossero presenti nell'apparato simbolico dei dipinti della chiesa di S. Nicola a Nicosia, e segnatamente nella raffigurazione degli strumenti musicali, in specie le due zampogne. Giacché si tratta di uno strumento galloitalico e di uno strumento «greco», ma modernizzato dalla indipendenza dei calami e dalla sfalzatura della posizione delle mani. L'uno e l'altro rappresentano, si potrebbe dire, il diavolo e san Nicola: figure che si rispecchiano nel confronto delle rispettive alterità, entrambe dotate di cappello frigio e di zampogna, oltre che – nelle altre immagini di aerofoni presenti sul soffitto – di un oboe monocalamo e un flauto traverso provenzali, di uno strano ibrido tra flauto obliquo e *zurna* suonati da un monaco con tonsura «greca». È possibile che lo strano animale

⁵⁶ Il berretto frigio, calzato pure dal suonatore di oboe monocalamo (VIII, A-139; De Francisco 1997: 144-145 e 141) fin dall'antichità è attribuito a musicisti, danzatori e mimi, ed è anche emblema di alterità e di provenienza orientale. Questa funzione connotativa del berretto frigio sopravvive nell'Europa medievale e moderna (calzano un berretto frigio ad esempio i Magi venuti da oriente nelle rappresentazioni musive di Santa Maria Maggiore a Roma e di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna. Ancora, il berretto frigio diventa attributo connotante degli ebrei: è possibile, anche se tutt'altro che certo, che anche la importante comunità ebraica di Nicosia sia rappresentata per questo suo attributo sul soffitto di San Nicola: greci, latini ed ebrei si affrontano e si mescolano sul piano musicale come su quello degli attributi identificativi. Su questo argomento – che attende di essere sviluppato a fondo nella monografia che ho in preparazione per la collana «Suoni e culture» del Museo internazionale delle marionette «Antonio Pasqualino» – si può fare riferimento a Mellinkoff 1993; Blumenkranz 2003; Lubrich 2005).

che sta davanti al suonatore di zampogna a doppio calamo, una capra con le corna e il pelo abbondante, ma con una coda non da capra, forse canina, fosse una figurazione un poco demoniaca: una trasfigurazione dello stesso Pulia, o del suonatore che la affascina col proprio strumento: già che i pastori, si sa, vestono della pelle delle proprie bestie, e con esse un poco si identificano.⁵⁷

⁵⁷ Sull'identificazione dei pastori con gli animali si veda Bonanzinga 2005; Staiti 2021: 11 e 99-169.

Riferimenti

- Amalfi, Gaetano
 1907 *Nicosia e il suo dialetto*, Napoli, Priore.
- Anoyanakis, Fivos
 1991 *Greek Popular Musical Instruments*, Atene, Melissa.
- Baines, Anthony
 1960 *Bagpipes*, Oxford, University Press.
- Balfour, Henry
 1891 “The Old British ‘Pibcorn’ or ‘Hornpipe’ and its Affinities”, *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 20: 142-154.
- Barbato, Angelo
 1919 *Per la storia di Nicosia nel Medioevo. Documenti inediti. Vol. I (1267-1454)*, Nicosia, Tipografia del Lavoro.
- Beritelli e La Via, Giuseppe, barone di Spataro
 1852 *Notizie Storiche di Nicosia*, riordinate e continuate per Alessio Narbone, Palermo, Pedone.
- Blumenkranz, Bernhard
 2003 *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, trad. it. a cura di Chiara Frugoni, Bari, Laterza (ed. or. *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Études Augustiniennes, 1966).
- Bonanzinga, Sergio
 2005 “L'universo sonoro dei pastori. Saperi tecnici e pratiche simboliche in Sicilia”, in M. Caterina Ruta (a cura di), *Le parole dei giorni. Studi per Nino Buttitta*, 2 vol., Palermo, Sellerio, vol. II: 1484-1513.
 2006 *La zampogna a chiave in Sicilia*, Palermo, Fondazione Ignazio Buttitta.
 2013 “Sugli strumenti popolari in Sicilia”, in Giovanni Paolo Di Stefano, Selima Giorgia Giuliano e Sandra Proto (a cura di), *Strumenti musicali in Sicilia*, Palermo, Regione Siciliana: 53-90.
- Braun, Joachim
 2002 *Music in Ancient Israel/Palestine. Archaeological, written, and comparative sources*, Grands Rapids-Cambridge, William B. Erdmans.
- Bruni, Silvia
 2020 “O tu che viaggi e li ritorni”. *Pratiche rituali e tradizioni musicali femminili a Meknes*, Udine, Nota.
- Buttà, Licia
 2011 “Immaginario epico e discorso etico-didattico sul soffitto dipinto della chiesa di S. Nicolò a Nicosia in Sicilia”, *Storia dell'Arte*, 30: 5-18.
 2018 “Ancora qualche riflessione sulle fonti e gli autori del soffitto ligneo della chiesa di San Nicolò a Nicosia (Enna)”, in Monique Bourin, Mario Marubbi e Giorgio Milanese (a cura di), *Storie di animali e di iconografie lontane: atti dell'Incontro internazionale di studiosi delle tavolette da soffitto e dei soffitti dipinti medievali: Viadana, 21-22 ottobre 2017*, Viadana, Società storica viadanese: 53-88.
- Campagna Cicala, Franca
 2018 *Pittura Medievale in Sicilia*, Messina, Magika.

- Carofiglio, Vito
 1987 “San Nicola nelle immagini popolari francesi”, *Il segno del culto: San Nicola: arte, iconografia e religiosità popolare*: 101-118.
- Castagna, Ettore
 2019 “La zampogna a chiave calabrese – 1”, *Utriculus*, 56: 17-49.
- Castaldo, Daniela
 2006 “Immagini della musica al tempo dei del Balzo Orsini”, in Antonio Cassiano e Benedetto Vetere (a cura di), *Dal Giglio all’Orso. I Principi D’Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*, Galatina, Congedo: 444-465.
- Ciardi Dupré dal Poggetto
 1999 “A proposito dell’influsso lombardo nel soffitto della Cattedrale di Nicosia”, in Marco Rossi e Alessandro Rovetta (a cura di), *Studi di Storia dell’Arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore: 109-118.
- Cuva, Francesco
 1989 *Nicosia: la rinascita mancata. 1400-1500*, Palermo, Libri Thule.
- D’Alessandro, Vincenzo
 2016 “Società e potere nella Sicilia medievale. Un profilo”, *Archivio Storico Italiano*, 174 (1): 31-80.
- De Francisco, Giovanni
 1997 *Il soffitto dipinto della Cattedrale di Nicosia*, Enna, Il Lunario.
- Di Dario Guida, Maria Pia
 1999 *La cultura artistica in Calabria. Dall’alto medioevo all’età aragonese*, Roma, Gangemi.
- Dorsa, Vincenzo
 1876 *La tradizione greco latina nei dialetti della Calabria Citeriore*, Cosenza, Tip. Migliaccio.
- Funis, Francesca
 2005 “Il complesso lignario di copertura della cattedrale di Nicosia. 3. Operazioni di rilievo”, in Gennaro Tampone (a cura di), *Collegio degli Ingegneri della Toscana. Proceedings of the International Conference (Florence 22-27 February, 2005). Conservation of Historic Wooden Structures, Vol. 2*, Firenze, Collegio degli Ingegneri della Toscana: 79-89.
- Galpin, Francis W.
 1937 *The Music of the Sumerians. And their immediate successors Babylonians and Assyrians*, Cambridge, University Press.
- Gatto, Danilo
 2019 *Una storia di vita. La musica attraverso cinque generazioni*, Soveria Mannelli, Rubettino.
- Gioco, Salvatore
 1966 “La cattedrale di Nicosia”, *Bollettino Ecclesiastico della diocesi di Nicosia*, LIII, 4-6: 75-78.
 1972 *Nicosia diocesi. Erezione, comune, monumenti*, Catania, Musumeci.
- Giovannelli, Vito
 2004 *La zampogna zoppa negli Abruzzi. Repertorio iconografico*, Pescara e Chieti, Accademia dei transumanti degli Abruzzi e Archivio di Stato.
- Gregorio, Rosario
 1792 *Considerazioni sopra la Storia di Sicilia dai tempi dei Normanni sino ai presenti*, Paler-

- mo, Regione Siciliana (edizione critica e traduzione di *Bibliotheca scriptorum qui res in Sicilia gestas sub Aragonum imperio retulere*), 2 vol., Palermo, Ex Regio Tipographeo.
- Guizzi, Febo e Roberto Leydi
 1985 *Le zampogne in Italia*, vol. 1, Milano, Ricordi.
- Guizzi, Febo e Nico Staiti
 1995 “The ‘bifara’ in S. Marco d’Alunzio: a musical instrument from Provence in Sicily”, *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, XI: 56-61.
- La Vena, Vincenzo
 1986 *La zampogna nella Calabria settentrionale*, Bologna, Preprint del Dipartimento di Musica e Spettacolo, 6.
 1996 *Strumenti giocattolo e strumenti da suono a Terranova da Sibari*, Soveria Mannelli, Rubettino.
 2009 “Strumenti propedeutici alla surdulina: doppi e tripli clarinetti nella Calabria settentrionale”, in Leonardo R. Alario (a cura di), *Cultura materiale, cultura immateriale e passione etnografica*, Soveria Mannelli, Rubettino: 195-223.
- La Via, Mariano
 1898 “Rivalità e lotte tra Mariani e Nicoleti in Nicosia di Sicilia: a proposito di un contratto di pace del sec. 14.”, *Archivio Storico Siciliano*, 23 (3-4): 478-515.
- Lanza, Vittorio
 1940 “Saggio sui soffitti siciliani dal sec. XII al sec. XVII”, *Supplemento agli atti*, Palermo, Real Academia di Scienze Lettere ed Arti, serie IV, I, II: 41-46.
- Leydi, Roberto
 1989 “Typological Outlines of the Italian Bagipes”, *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, IX: 108-120.
- Leydi, Roberto e Febo Guizzi
 1983 *Strumenti musicali popolari in Sicilia. Con un saggio sulle zampogne*, Palermo, Edikronos.
- Lubrich, Naomi
 2005 “The Wandering Hat: Iterations of the Medieval Jewish Pointed Cap”, *Jewish History*, 29: 203-244.
- Lugaro, Edvige
 1983 “Iconografia del tetto ligneo della cattedrale di Nicosia”, *Argomenti di storia dell'arte*, 1: 48-75.
 1986 “Tetti e soffitti lignei siciliani tra Quattro e Cinquecento”, *Storia dell'arte*, 56: 7-19.
- Mellinkoff, Ruth
 1993 *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Age*, Berkeley e Los Angeles, University of California, 2 vol.
- Mucznic, Sonia
 2011 “Musicians and musical Instruments in Roman and early byzantine mosaics of the Land of Israel: Sources, Precursors and Significance”, *Gerión*, XXIX/1: 265-286.
- Ovadia Ruth e Asher Ovadia
 1987 *Mosaic Pavements in Israel: Hellenistic, Roman and Early Byzantine*, Roma, L’Erma di Bretschneider.

- Peri, Illuminato
 1959 “La questione delle colonie ‘Lombarde’ in Sicilia”, *Bollettino storico-bibliografico subalpino*, LVII (3-4): 253-280.
 1978 *Uomini città e campagne in Sicilia dall’XI al XIII secolo*, Bari, Laterza.
- Peristeris, Spyridon D.
 1961 “O askavlos (tsabouína) is tin nisiotikin Ellada”, in *Epetiris tou Laografikou Archeiou*, 13-14: 52-71.
- Rohlf, Gerhard
 1966-69 *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi.
- Rubin, Miri
 1999 *Gentile tales: the narrative assault on late medieval Jews*, New Haven, Yale University.
- Sachs Curt
 1940 *The History of Musical Instruments*, Norton, New York.
- Schaeffner, André
 1936 *Origine des instruments de musique; introduction ethnographique à l’histoire de la musique instrumentale*, Parigi, Payot.
- Sokoli, Ramadan e Pirro Miso
 1991 *Veglat muzikore të popullit shqiptar*, Tirana, Akademia e Shkencave e Rps të Shqipërisë e Instituti e Kulturës Popullore.
- Staiti, Nico
 1986 “Iconografia e bibliografia della zampogna a paro in Sicilia”, *Lares*, LII (2): 197-240.
 1990 “Antonino Mento: biografia di un suonatore”, in Roberto Leydi (a cura di), *La musica popolare in Italia*, Milano, Electa: 177-178.
 1997 *Angeli e pastori. L’immagine musicale della Natività e le musiche pastorali natalizie*, Bologna, Ut Orpheus.
 2021 “*Tenui meditabor harundine*”. *Tiritera su titiri, totare, tituelle, calamauli e cerauli*, Palermo, Museo Internazionale delle Marionette “Antonio Pasqualino”.
- Starec, Roberto
 1990 *Strumenti e suonatori in Istria*, Udine, Pizzicato.
- Tonzar, Fabio
 2014 *Genti diverse. L’iconografia degli “altri” nell’arte triveneta dei secoli XI-XIV*, Dissertazione di Dottorato di ricerca in Storia dell’Arte, XXV ciclo, Università di Udine.
- Trovato, Salvatore Carmelo
 1981 “Considerazione sul lessico dei dialetti galloitalici della Sicilia”, *Etimologia e lessico dialettale. Atti del XII Convegno Per gli studi Dialettali, Macerata, 10-13 aprile 1979*, Pisa, Pacini: 581-596.
 1997 *Saggi di toponomastica nicosiana*, Nicosia, Valdemone.
 2003 (a cura di), *Realtà linguistiche e culturali a Nicosia nel primo Novecento*, Enna, Il Lunario.
 2018 *Parole galloitaliche in Sicilia*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani.
- Trovato, Salvatore Carmelo e Salvatore Menza
 2020 *Vocabolario del dialetto galloitalico di Nicosia e Sperlinga*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani.