

# Musicisti molisani del XX secolo tra musica colta e musica popolare

*Mauro Gioielli*

I protagonisti dell'universo musicale non sono solo i compositori famosi, i musicologi illustri, i concertisti affermati. Sono pure tutti quegli sconosciuti personaggi che animano di canti e danze un universo a torto ritenuto *basso*, coloro che praticano una cultura sonora troppo facilmente classificata come minore.<sup>1</sup>

La storia della musica<sup>2</sup> non è fatta solo di *nomi illustri* ma anche di *senza nome*. In forza di tale convincimento, per esaminare alcune figure di "musicisti molisani del XX secolo", ho inteso porre sul medesimo piano un celebre musicista larinese e meno noti (ma più *popolari*) zampognari matesini, in un incontro tra storia ed etnostoria, tra cultura *alta* e cultura *altra*.

## 1. MUSICA COLTA

### Appunti bio-bibliografici su Adriano Lualdi

Adriano Lualdi<sup>3</sup> occupa un posto di rilievo<sup>4</sup> nella storia della musica colta

---

<sup>1</sup> Mi limito qui a considerare il mondo della musica colta e quello della musica popolare, con tutti gli aspetti di contrapposizione e correlazione che essi hanno. Tralascio invece altri generi musicali, nei quali pure si sono distinti dei molisani; basti menzionare il campobassano Fred Bongusto (n. 1935) e l'oratinese Ugo Calise (1921-1994).

<sup>2</sup> Stesso concetto vale per altri campi della cultura.

<sup>3</sup> Su Lualdi si vedano: Antonio VERETTI, *Adriano Lualdi*, «Rivista Musicale Italiana», XXXV, 1928 (cfr. *Rivista musicale italiana. Indici dei volumi da 21 a 35 (1914-1928)*, compilati da A. Salvatori e G. Concina, Bologna 1969); Giulio CONFALONIERI, *L'opera di Adriano Lualdi*, Milano 1932; Giulio COGNI, *Le opere teatrali di Adriano Lualdi*, «Retrosceca», 1953; Giuseppe MAMMARELLA, *Il centenario della nascita del maestro Lualdi*, «Molise Oggi», n. 7, 31 mar. 1985, p. 13.

<sup>4</sup> Un posto nella musica colta del Novecento spetta anche ad altri due molisani: Raffaello de Rensis (Casacalenda 1880, Roma 1970) e Vittorio De Rubertis (Lucito 1893, Buenos Aires 1961), per i quali rimando alle notizie curate da Teresa Maria GIALDRONI (de Rensis) e Raoul MELONCELLI (De Rubertis) nel *Dizionario biografico degli Italiani*, Treccani, vol. 39, Roma 1991, pp. 104-106 e 243-244. Si vedano pure: M. GIOIELLI, *Un musicologo molisano: Raffaello de Rensis*, «Extra», V, n. 20, 23 mag. 1998; M. GIOIELLI,

nazionale<sup>5</sup> del Novecento. Nacque a Larino<sup>6</sup> il 22 marzo 1885,<sup>7</sup> da Riccardo e Italia Vianello.<sup>8</sup> Studiò dapprima al Liceo di Santa Cecilia, a Roma, con Stanislao Falchi, quindi si trasferì presso il Conservatorio di Venezia, dove si diplomò in composizione nel 1907, sotto la guida di Ermanno Wolf-Ferrari, del quale, in seguito, scrisse:

Io sono, dunque, e mi sento, discepolo di Ermanno Wolf-Ferrari, dal quale appresi giovanissimo – nell'anno solo che studiai con lui, a Venezia – quanto di meglio io so; e dal quale mi riebbi, integra, quella fede che mi aveva spinto, giovinetto, sulle vie dell'arte; e che mi aveva quasi abbandonato tra il chiuso delle aule romane, dominate dai professori. Esso [*sic*], parlandomi del passato, mi chiarì l'avvenire; e, poco rimanendo al tavolo, nel Liceo Marcello, molto al pianoforte, in casa sua; molto girovagando per Càlli e Campi, seppe dirmi e far diventare cosa mia quelle tre o quattro parole essenziali, che bastano ad orientare con sicurezza la vita di un artista dotato di buona volontà e di fermezza.<sup>9</sup>

Dopo gli studi, Lualdi cominciò a comporre opere ed esordì come maestro concertatore; fu dapprima sostituito di Pietro Mascagni, Giuseppe Baroni e Tullio Serafin, quindi concertatore primario e direttore d'orchestra.<sup>10</sup>

Le opere da camera e sinfoniche, e le musiche e i testi per il teatro hanno segnato il periodo iniziale del suo impegno di compositore.<sup>11</sup> Nel 1908,<sup>12</sup> scrive *Le nozze di Haura* che egli stesso indica come «la prima opera».<sup>13</sup> Nel 1915 è la volta di *Le furie di Arlecchino*, un atto unico in cui «è ripetuta, sorrident-

---

Vittorio De Rubertis, *padre della etnomusicologia molisana*, «Utricolus», VI, n. 2 (22), 1997, pp. 4-8.

<sup>5</sup> Lualdi ha avuto anche una parziale notorietà internazionale.

<sup>6</sup> Lualdi può dirsi molisano solo perché nato a Larino. In effetti la sua attività s'è sempre svolta altrove e pressoché inesistenti furono i contatti con la terra natia.

<sup>7</sup> L'Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti Treccani (vol. XXI, LEU-MALB, Roma 1934, ad vocem), indica come anno di nascita il 1887. In *La Musica. Dizionario*, a cura di Alberto Basso (2 voll., Utet, Torino 1968-1971, vol. II, L-Z, 1971, p. 150), la data di nascita riportata è 2 [e non 22] marzo 1885.

<sup>8</sup> I genitori di Adriano erano «veneziani» (MAMMARELLA, art. cit.).

<sup>9</sup> A. LUALDI, *Il rinnovamento musicale italiano*, Milano-Roma 1931, pp. 78-79.

<sup>10</sup> Nel 1912, Lualdi fu direttore d'orchestra al Politeama Rossetti di Trieste, in occasione della rappresentazione de *Les Contes d'Hoffmann* di J. Offenbach.

<sup>11</sup> Annotazioni su alcune opere di Lualdi (*Le furie di Arlecchino*, *La figlia del re*, *Il diavolo nel campanile*, *La Grançèola*, *La luna dei Caraibi*) sono nel volume di G. TRIGGIANI, *Il melodramma nel mondo. 1597-1987*, Bari 1988.

<sup>12</sup> L'anno seguente, «con esattezza il 25 settembre del 1909, si sposò in Austria» (MAMMARELLA, art. cit.).

<sup>13</sup> LUALDI, *Il rinnovamento...*, cit., p. 80. MAMMARELLA, art. cit., asserisce, però, che Lualdi già prima aveva composto opere: «Durante l'epoca degli studi scrisse varie composizioni, fra cui una Favola per canto con quartetto d'archi "Rosa e Nuvole" e la cantata sinfonica "Attollite Portas" scritta in occasione del diploma di magistero e per la prima volta eseguita con enorme successo a Venezia nel 1907».

do, l'eterna favola dell'illusione degli uomini-marionette e delle marionette-uomini, sempre soggetti, in realtà, alla mano del burattinaio, che sul più bello li trascina via». <sup>14</sup> Nel 1917 compone *La figlia del Re*, <sup>15</sup> «ispirata ai più grandi e augusti sentimenti dell'anima umana: l'amore di Patria, la Religione, l'amore filiale, l'eroismo del sacrificio». <sup>16</sup> Più tardi, ispirato da un racconto di Edgar Allan Poe, <sup>17</sup> redige *Il diavolo nel campanile* (1923), <sup>18</sup> «dove sono violentemente satireggiate la decrepitezza spirituale e la menzogna convenzionale, che ten-

---

<sup>14</sup> LUALDI, *Il rinnovamento...*, cit., p. 81.

<sup>15</sup> Nell'edizione del 1921, nella pagina che precede l'Atto Primo, si legge: «L'opera *La Figlia del Re* fu premiata nel IV Concorso (1917) indetto dalla liberalità della Signora EDITH CORMICK sotto gli auspici del M<sup>o</sup> Comm. CLEOFONTE CAMPANINI, in Parma. [...] Il testo integrale della Tragedia è stato pubblicato sotto forma di libro dall'Editore Dott. Riccardo Quintieri di Milano».

Nella pagina web <http://www.biblcom.unipr.it/dm/1296.htm>, si legge: «McCORMICK Edith [...] cittadina onoraria di Parma. Figlia di John D. Rockefeller e moglie del miliardario McCormick, senatore dell'Illinois [...]. Stanziò nel 1914 la somma necessaria per assicurare un premio di 20.000 lire da conferire per concorso dal Conservatorio di musica di Parma a un'opera lirica di giovani autori italiani. Il primo premiato fu Giovanni Pennacchio con *Erica* (1914), la II e III edizione non dettero luogo a premiazione, nella IV e ultima vinse Adriano Lualdi con *La figlia de re* (1917)».

<sup>16</sup> LUALDI, *Il rinnovamento...*, cit., p. 81.

<sup>17</sup> Il racconto è *The Devil in the Belfry* (E.A. POE, *Racconti straordinari*, Milano 1993).

<sup>18</sup> La prima si tenne a Milano, Teatro alla Scala, il 21 aprile 1925. Piero GELLI, nel *Dizionario dell'Opera*, edito da Baldini & Castoldi, scrive che con *Il diavolo nel campanile* Lualdi: «intese realizzare il progetto di un teatro da camera, portando sulla scena musicale il grottesco. La stesura di un libretto dai toni caricaturali e satirici avrebbe dovuto prestarsi con naturalezza all'impiego di deformazioni di frasi musicali celebri e ad allusioni parodistiche, motivando la giustapposizione di differenti stili; lo stesso apparato scenografico avrebbe potenziato i suoi intenti, facendo uso di scene multiple, quasi una sperimentazione per l'epoca. In verità il risultato complessivo, malgrado il grande entusiasmo con cui fu accolta l'opera, presenta un grado di eterogeneità che ha sempre più diviso la critica, specialmente in occasione delle riprese italiane negli anni Cinquanta. Lualdi dilata considerevolmente la vicenda narrata da Poe, introducendo dei personaggi e rendendoli oggetto – in 'omaggio' alla tirannia della vita moderna – di una sequenza di eventi intriganti, culminante nel sorprendente finale. In una immaginaria città fatta di case tutte uguali, di giardini tutti uguali, di famiglie tutte uguali, la vita scorre regolata dal ritmo inesorabile i numerosi orologi. Sul campanile sta l'orologio conosciuto come "l'infalibile", emblema dell'Ordine; il fuoco sacro della dea Regola è tenuto sotto stretta sorveglianza da dieci vecchioni dalla barba fluente. Tutto sembra scorrere nella più assoluta normalità, comprese le tresche fra le giovani donne e i giovani uomini, a danno dei rispettivi ignari anziani consorti. Ma un giorno il diavolo si introduce nel campanile, immobilizza il guardiano e si permette di scatenare una rivoluzione del tempo, manomettendo l'orologio: la città sembra impazzire. Il diavolo, disgustato però da quello che vede e ancor più da quello che sente, decide presto di abbandonare il campo. La situazione può così ritornare alla normalità: una 'nuova' normalità, a dire il vero, finalmente liberata dall'incubo della pedanteria e governata dal supremo ideale dell'Amore. In occasione della ripresa dell'opera al Maggio musicale fiorentino (Teatro Comunale, 21 maggio 1954), Lualdi ha trasformato il finale in una parodia dell'atonalità e della dodeca-

tano invano di opporsi alle energie sempre rinnovantisi e alla forza invincibile della Verità e della Vita».<sup>19</sup>

Lualdi viaggiò molto, in Italia e in Paesi europei ed extraeuropei, annotando in alcuni volumi le esperienze e le impressioni ricevute. Questi viaggi coincidono con l'avvento e l'instaurazione del fascismo,<sup>20</sup> ed egli veste i panni d'una sorta d'ideologo musicale del regime, propugnando *il rinnovamento musicale italiano*, cogliendo i rapporti tra *arte e regime* e operando *per il primato spirituale di Roma*.

Tra il 1920-21<sup>21</sup> e il 1926-27<sup>22</sup> visita *l'Italia musicale*:<sup>23</sup> Fiume, Milano, Busseto, Gardone Riviera, Venezia, Piazzola sul Brenta, Torino, Udine,<sup>24</sup> Trieste, Roma, Napoli, Bologna, Palermo, Montecassino.

Tra il 1926-27 viaggia anche in Europa.<sup>25</sup> Si reca a Zurigo, Lucerna, Francoforte, Vienna, Praga, Berlino, Amsterdam, Bruxelles, Londra, Parigi.

Nel 1927, a Bologna, organizza con Alceo Toni la Mostra del Novecento Musicale Italiano.

Nel 1929 viene eletto deputato al Parlamento.<sup>26</sup>

---

fonìa, giudicate simbolo di confusione e disordine: la *Passacaglia del mondo alla rovescia* intende illustrare il capovolgimento del mondo, quando il diavolo fa scorrere all'indietro il tempo e la gente danza una "marcia funebre di dodici semi-passi". La distorsione del tema del preludio dell'opera, attuata nella *Passacaglia*, si avvale anche dell'impiego di una tecnica divisionistica nell'orchestrazione: l'effetto è notevole. La presenza di aspetti atonali – decisamente superiore in questa seconda versione del finale – crea per contrasto una maggior sensazione di ritorno alla normalità, ovvero alla tonalità, quando il mondo riprende infine il suo corso quotidiano».

<sup>19</sup> LUALDI, *Il rinnovamento...*, cit., p. 81.

<sup>20</sup> Nel *Dizionario dell'opera*, a cura di P. Gelli, cit., si afferma che Lualdi appartenne «al gruppo di musicisti che più si legarono all'apparato fascista».

<sup>21</sup> Nel 1921, dall'11 al 16 ottobre, si tenne a Torino il Primo Congresso Italiano di Musica (promosso dai periodici *Rivista Musicale Italiana*, *Santa Cecilia*, *Il Pianoforte*), i cui atti costituiscono il volume *La Vita musicale dell'Italia d'oggi*, Bocca, Torino 1921.

<sup>22</sup> Nel 1927, a Campobasso, furono stampate due opere del noto musicologo Gino MONALDI: *Il melodramma in Italia nella critica del secolo XIX* (Società tipografica molisana) e *Ricordi viventi di artisti scomparsi* (Tipografia Molisana).

<sup>23</sup> LUALDI, *Viaggio musicale in Italia*, Milano 1927. Parzialmente ispirato dall'analoga esperienza fatta nel Settecento da Charles Burney (C. BURNEY, *Viaggio musicale in Italia. 1770*, Sandron, s.l., 1921).

<sup>24</sup> Nel capitolo di Udine (pp. 155-164), Lualdi discorre del canto popolare. Egli chiude il capitolo riproponendo le parole che un suo correghionale, Vittorio De Rubertis (cfr. nota 4), aveva posto in testa al suo *Maggio della Difesa (Studio su una vecchia canzone popolare molisana)*, «Rivista Musicale Italiana», XXVII, fasc. 1, 1920, pp. 112-132 (anche in ristampa anastatica sul trimestrale «Utricolus», VI, n. 2 (22), 1997, pp. 9-31).

<sup>25</sup> LUALDI, *Viaggio musicale in Europa*, Milano 1929.

<sup>26</sup> MAMMARELLA, art. cit. Si veda anche *l'Enciclopedia Italiana...*, cit.

Nel 1930 è tra gli ideatori del primo Festival internazionale di musica a Venezia,<sup>27</sup> di cui fu anche direttore.

Negli anni Trenta si reca in alcuni Stati dell'America del sud<sup>28</sup> e nell'allora Unione Sovietica.<sup>29</sup>

Importante fu pure la sua attività di giornalista. Nel periodo del fascismo, redige articoli di critica musicale per alcuni giornali, tra cui *Il Secolo* e *Il Giornale d'Italia*, oltre che per varie altre riviste.

Nel maggio del 1935 Lualdi torna nella natia Larino. In quell'occasione, «presenziò ad una solenne manifestazione in suo onore».<sup>30</sup> In verità, non ebbe mai rapporti stretti col Molise, che gli aveva dato i natali quasi per caso.<sup>31</sup> A questa terra, però, dedicò *Samnium* (1938), motivi paesani per orchestra. Si tratta d'una suite composta da tre momenti: *I mietitori di Vasto*, *Canzone della vecchia Larino*,<sup>32</sup> *Maggio della Difesa*.<sup>33</sup>

Dal 1936 al 1944, dirige il Conservatorio di San Pietro a Maiella di Napoli<sup>34</sup> e fonda l'Orchestra da Camera del Conservatorio che si esibisce in Italia<sup>35</sup> e all'estero, contribuendo alla diffusione delle musiche della scuola napoletana,<sup>36</sup> soprattutto quelle di Paisiello, Durante e Pergolesi.

Il prestigio di Lualdi è testimoniato, oltre che dall'intensa attività concertistica,<sup>37</sup> anche dalle numerose pubblicazioni, con importanti case editrici: Ricordi, Hoepli, Treves, Alpes, Sonzogno, Bocca e altre ancora.

---

<sup>27</sup> La prima edizione del Festival si tenne dal 7 al 14 settembre 1930, organizzata da Adriano Lualdi, Alfredo Casella e Mario Labroca.

<sup>28</sup> LUALDI, *Viaggio musicale nel Sud-America*, Milano 1934.

<sup>29</sup> LUALDI, *Viaggio musicale nell'U.R.S.S.*, Milano 1941.

<sup>30</sup> MAMMARELLA, art. cit.

<sup>31</sup> Furono rari anche i suoi rapporti con i molisani, musicisti compresi. Nel *Viaggio musicale in Italia*, nel capitolo dedicato ad *Alcuni personaggi*, p. 226, riferisce di Raffaello de Rensis: «Occhi attenti dietro tersi occhiali. Scrisse un giorno: "In musica, come in religione, l'anima e l'immaginazione sentono, vedono e giudicano: musica e religione hanno un contenuto misterioso, impalpabile, sfuggente sotto le grinfie [sic] sperimentali della scienza; l'una e l'altra non seguono vie indirette: o invadono e trasportano, o lasciano indifferenti". L'osservazione è giusta; e l'aver accomunato, sia pure soltanto in un ragionamento, la musica alla religione, è cosa rara, rara, rara e bella».

<sup>32</sup> Già composta prima del 1938 (cfr. LUALDI, *Il rinnovamento...*, cit., p. 93).

<sup>33</sup> Ispirato dallo studio di DE RUBERTIS, *Maggio della Difesa*, cit.

<sup>34</sup> Nel 1943, Lualdi è Presidente della Commissione del Premio Musicale "Scarlatti".

<sup>35</sup> Un concerto dell'Orchestra da Camera del R. Conservatorio S. Pietro a Maiella diretta da Lualdi si tenne a Parma l'11 dicembre 1941, con musiche dello stesso Lualdi, oltre che di Cimarosa, Scarlatti, Cherubini, Wagner, Sammartini, Martucci, Beethoven.

<sup>36</sup> LUALDI, *La scuola napoletana*, Milano.

<sup>37</sup> Lualdi, a testimonianza della sua fama di direttore d'orchestra, pubblicò *L'arte di dirigere l'orchestra. Antologia e guida*, volume che ebbe più edizioni ed ampliamenti.

## La musica di Lualdi fu...

specchio coerente della sua concezione estetica: non si allontana da un caratteristico indirizzo tonale, da un'assoluta sicurezza delle funzioni ancor valide della melodia, dal rispetto per la polifonia, come mezzo potentissimo di espressione, cercando di rendere sempre comunicativo il proprio linguaggio.<sup>38</sup>

Il momento più alto della sua carriera fu il periodo tra le due guerre mondiali. Non poche opere di Lualdi – come già detto – hanno evidenziato un forte spirito nazionalistico e un attaccamento agli ideali del fascismo.<sup>39</sup> Oltre che alle indubbie capacità e al talento musicale, egli dovette parte della sua fortuna proprio all'adesione convinta al regime.

In un capitolo del *Viaggio musicale in Italia* racconta “La visita al Duce”. L'incontro avvenne nell'ottobre del 1926. Lualdi si recò da Mussolini insieme con altri musicisti convocati per organizzare la Mostra Musicale del Novecento.

Il 22 ottobre si ebbe la telefonata d'avviso; e la sera stessa si partì, Franco Alfano da Torino, Ildebrando Pizzetti, Alceo Toni, Renzo Bossi ed io, da Milano. [...]

Il Presidente aveva fissato l'udienza per le 11 del giorno 23. Alle 10.30 ci trovammo nella sala d'aspetto di Palazzo Chigi. [...]

Quando siamo entrati, al grande tavolo di lavoro, in un angolo vicino ad una finestra, era il Duce [...]. Aveva letto il nostro rapporto sulle condizioni e le necessità dell'arte lirica in Italia; era informato della mostra musicale del '900; [...] quando parlava la sua voce era pacata e dolce, e il tono era così semplice, che solo da una certa energia della pronuncia e dalla convinzione che animava le parole era dato riconoscere l'impetuoso tribuno dominatore di folle.

«Sì, mi piace l'idea di questa esposizione auditiva che può rappresentare il parallelo delle esposizioni visive di pittura e scultura. è una specie di rassegna delle attuali forze musicali italiane, che volete fare. è molto opportuna. [...] deve riuscire una significativa affermazione di forza. Io ne accetto volentieri e ne assumo il patronato; e il Governo vi darà tutti gli aiuti morali e i denari che vi occorreranno».<sup>40</sup>

Caduto il regime, Lualdi perse parte del credito che aveva nel mondo culturale italiano, ma continuò con successo la sua attività. Dal 1947 al 1956, infatti, fu chiamato a dirigere il Conservatorio musicale “Luigi Cherubini” di Firenze. In quello stesso periodo, compose opere d'argomento religioso.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> *Enciclopedia della Musica Rizzoli-Ricordi*, vol. IV, Milano 1972, p. 58.

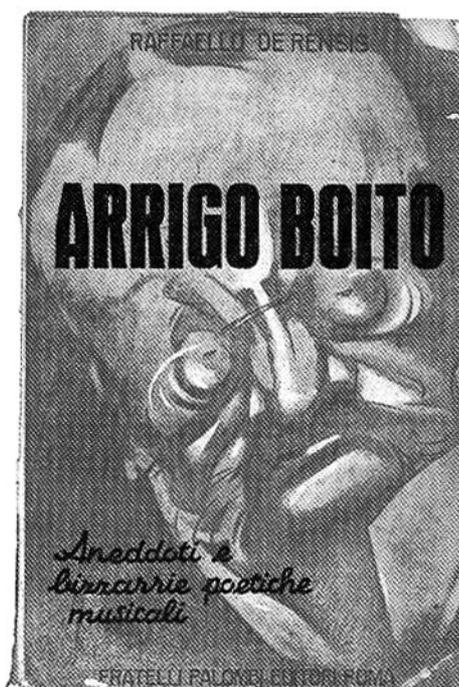
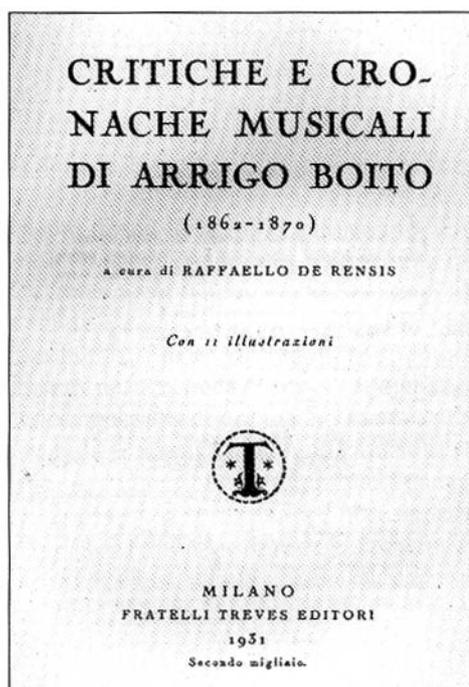
<sup>39</sup> Lualdi fu componente del Direttorio Nazionale del Sindacato Fascista dei Musicisti (cfr. LUALDI, *Viaggio musicale in Europa*, cit., p. 11).

<sup>40</sup> LUALDI, *Viaggio musicale in Italia*, cit., pp. 203-207.

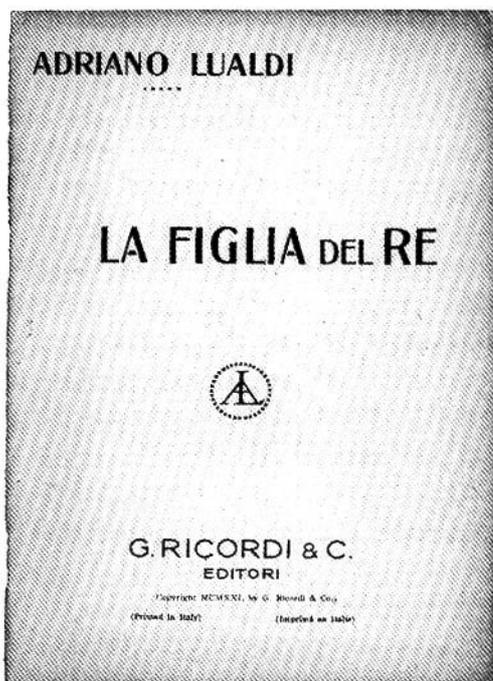
<sup>41</sup> A. LUALDI, *Santa Caterina da Siena*, Siena 1949. A. LUALDI, *La Passione secondo San Matteo*, Assisi 1951.



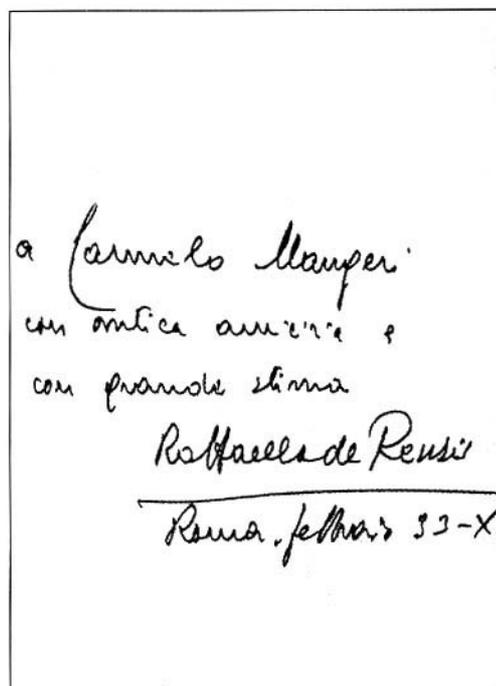
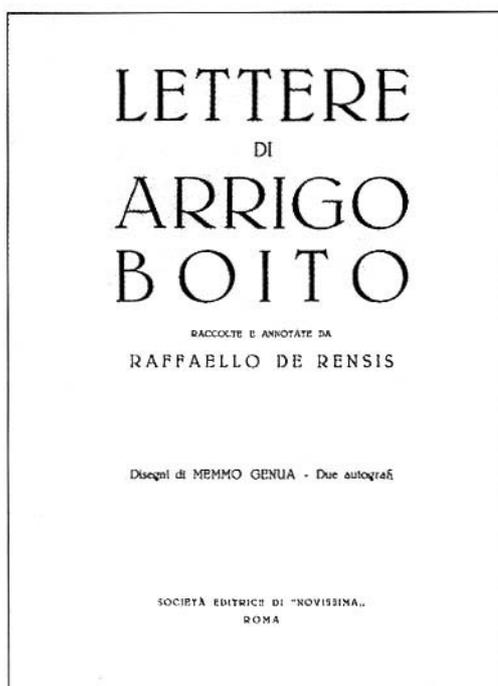
Prima e seconda edizione del *Viaggio musicale in Italia*, entrambe del 1927 (fondo librario M. Gioielli)



Due volumi su Boito curati dal musicologo molisano Raffaello de Rensis (fondo librario M. Gioielli)



Due opere di Adriano Lualdi (fondo librario M. Gioielli)



Un volume del 1932, curato da R. De Rensis, con dedica autografa dell'autore (fondo librario M. Gioielli)

Tra i suoi ultimi impegni, anche alcune collaborazioni con la Rai.<sup>42</sup>  
Morì a Milano il 9<sup>43</sup> gennaio 1971.

## 1.2 Opere di Adriano Lualdi

L'inventario<sup>44</sup> delle opere di Lualdi dà vita ad un elenco che si sostanzia in un numero piuttosto alto di composizioni e di scritti, segno d'un impegno intenso e prolifico.

I dati<sup>45</sup> del repertorio sono tratti da sue pubblicazioni,<sup>46</sup> dal Catalogo Collettivo Servizio Bibliotecario Nazionale,<sup>47</sup> dalle enciclopedie e dai dizionari biografici consultati.

La schedatura che si propone non può dirsi esaustiva, ed è poco più che essenziale.

1. *Africa*, rapsodia coloniale per orchestra, Ricordi, Milano 1936.
2. *Arrigo Boito, un'anima*, «Rivista Musicale Italiana», XXV, 1918, fasc. 3-4.
3. *Arte e regime*, prefazione di Giuseppe Bottai, Augustea, quaderni d'attualità, Roma-Milano 1929.
4. *Attollite portas*, Venezia 1907 [?].<sup>48</sup>
5. *Claudio Debussy. La sua arte e la sua parola (dal sogno alla vita)*, F.lli Bocca, Torino [1918].<sup>49</sup>

---

<sup>42</sup> A. LUALDI, *Euridikes Diatheké. Il testamento di Euridice*, Rai 1963. *Il signore degli echi*, commedia radiofonica di A. Lualdi e O. Vergani, Rai 1958.

<sup>43</sup> In più d'una fonte, il giorno di morte di Lualdi è segnalato come 8 gennaio e non 9 (cfr. *The Grove Concise Dictionary of Music*, Macmillan Press Limited, Londra 1994).

<sup>44</sup> L'elenco che qui si propone è certamente incompleto. Non comprende, infatti, tutte le opere rintracciate e segnalate sui testi usati come fonte per l'inventario. Mancano, inoltre, quasi tutti gli articoli che, a firma di Lualdi, sono apparsi sulla stampa periodica. Infine, si noterà a volte l'assenza di dati completi (editore, luogo, anno); ciò è dovuto al fatto che essi non compaiono nelle edizioni consultate oppure non sono indicati nelle fonti utilizzate per la presente schedatura.

<sup>45</sup> Segnalo che, a volte, le informazioni reperite sulle diverse fonti sono discordi tra loro, inducendo a ritenere che vi siano in esse errori sostanziali o refusi che possono aver inficiato anche il presente inventario. Infatti, non sempre ho avuto modo di verificare la veridicità dei dati.

<sup>46</sup> Nel 1931, Lualdi compilò egli stesso un elenco delle sue opere, includendolo in appendice a *Il rinnovamento...*, cit., pp. 92-93. Alcune sue opere sono pure segnalate nel volume *Archeologia Arti Figurative Musica*, Bibliografie del ventennio, I.R.C.E., Roma 1941, p. 406.

<sup>47</sup> Catalogo ICCU, OPAC dell'indice SBN (<http://www.sbn.it>).

<sup>48</sup> Sulla datazione di *Attollite portas*, si veda qui la nota 13 ed anche l'*Enciclopedia Italiana...*, cit.

<sup>49</sup> Estratto dalla «Rivista Musicale Italiana», XXV, fasc. 2, 1918.

6. *Difesa dell'arte dell'occidente contro lo spirito bolscevico*, Lo scambio culturale accademico, 1941.
7. *Diorama della musica in Sardegna*, presentazione di Renato Fasano, prefazione di A. L., Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti, Stabilimento tipografico della società editoriale italiana, Cagliari 1937.
8. *Euridikes diatheké. Il testamento di Euridice*, Rai 1963.<sup>50</sup>
9. *Gesù in croce*, 4 voci miste.<sup>51</sup>
10. *Giuseppe Verdi nel 40° anniversario della morte*, commemorazioni di A. L., Guido Pannain, Ugo Sesini, Quaderni del Reale Conservatorio di Musica, Napoli 1941.
11. *Guerin Meschino*, leggenda medievale per marionette, Cavicchioli, Roma 1920.
12. *I canti dell'isola*,<sup>52</sup> musiche di A. L., testi di Ada Negri, Ricordi, Milano.
13. *Il diavolo nel campanile*, grottesco in un atto, Sonzogno, Milano 1925.<sup>53</sup>
14. *Il principe Igor di Borodine*,<sup>54</sup> «Rivista Musicale Italiana», vol. XXIII, fasc. 1, 1916.
15. *Il rinnovamento musicale italiano*, Treves-Treccani-Tumminelli, Quaderni dell'Istituto Nazionale Fascista di Cultura, Serie Terza, 4-5, Milano-Roma 1931.
16. *Il signore degli echi*, commedia radiofonica di A. L. e Orio Vergani, Rai 1958.<sup>55</sup>
17. *In festività Sanctae Trinitatis*, oratorio per soli, due cori, orchestra, rid. per canto e organo di Germano Giuliani, Ricordi, Milano 1958.
18. *In memoriam Giacomo Puccini*, «Emporium», vol. LX, n. 360 (dic. 1924), Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1925.<sup>56</sup>
19. *L'addio*, 3 voci femminili.<sup>57</sup>
20. *L'Albatro*, [Venezia?] 1908.<sup>58</sup>
21. *L'arte della fuga di Giovanni Sebastiano Bach*, 40 esempi musicali e un piano schematico, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, Trieste 1955.
22. *L'arte di dirigere l'orchestra. Antologia e guida*,<sup>59</sup> 120 esempi musicali, Hoepli, Milano 1940.<sup>60</sup>

---

<sup>50</sup> *Enciclopedia della Musica*, cit.

<sup>51</sup> Pagina web <http://www.respmusyc.com/coro/operees.asp>

<sup>52</sup> Le parti de *I canti dell'isola* furono edite dalla Ricodi anche in partiture singole: *Benedizione*; *Filastrocca*; *Notte di Capri*.

<sup>53</sup> *Il diavolo nel campanile* è del 1923 (cfr. LUALDI, *Il rinnovamento...*, cit., p. 81).

<sup>54</sup> Nell'indice SBN è catalogata opera omonima attribuita ad Antonello Lualdi.

<sup>55</sup> *La Musica. Dizionario*, cit.

<sup>56</sup> Pagina web <http://www.puccini.it/centrostudi/bibliogn.htm#1>

<sup>57</sup> Pagina web <http://www.respmusyc.com/coro/operees.asp>

<sup>58</sup> *La Musica. Dizionario*, cit.; *Enciclopedia della Musica*, cit.

<sup>59</sup> Preceduta da una lettera dedicatoria a S.A.R. la Principessa Maria di Piemonte.

<sup>60</sup> Anche in 2ª ed. aggiornata e molto accresciuta, con 200 esempi musicali, Hoepli, Milano 1949. Ed

23. *L'interludio del sogno*, Ricordi, Milano.<sup>61</sup>
24. *L'ora 11 di Vondervottimittis*, per soli coro e orchestra, 1950.<sup>62</sup>
25. *La bilancia di Euripide*, dieci libretti d'opera, introduzione di Giulio Cogni, antologia critica a cura di Mario Morini, Dall'Oglio, Milano 1969.
26. *La canzone di Franciscio*,<sup>63</sup> Forlivesi, Firenze.
27. *La duchessa di Padova*, di O. Wilde, musiche di scena di A. L., Padova 1942.
28. *La figlia del re*, tragedia lirica in tre atti,<sup>64</sup> libretto e musica di A. L., Ricordi, Milano 1921.<sup>65</sup>
29. *La grançeola*, opera da camera in un atto da un soggetto di Riccardo Bacchelli, rid. per canto e pf. di Guido Zuccoli, Ricordi, Milano 1932.<sup>66</sup>
30. *La leggenda del vecchio marinaio*,<sup>67</sup> Ricordi, Milano 1920.
31. *La luna dei Caraibi*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano.<sup>68</sup>
32. *La morte di Rinaldo*, Ricordi, Milano 1916.<sup>69</sup>
33. *La Passione secondo San Matteo*, estratto da «Il Simbolo», vol. 8, Civitate Christiana, Assisi 1951.
34. *La rosa di Saron*,<sup>70</sup> Sonzogno, Milano [1915?].
35. *La scuola napoletana*,<sup>71</sup> musiche scelte, trascritte ed interpretate da A. L., Carisch, Milano.

---

ancora in 3<sup>a</sup> ed. aggiornata e molto accresciuta con nuovi capitoli e una appendice, con 300 esempi musicali, Hoepli, Milano 1957.

<sup>61</sup> Partitura sinfonica segnalata su alcune pagine (contenenti indicazioni su opere di Lualdi) poste in fondo a *Viaggio musicale in Italia*, cit.

<sup>62</sup> *La Musica. Dizionario*, cit.; *Enciclopedia della Musica*, cit.

<sup>63</sup> Sul sito internet shopping.yahoo.com è commercializzato un CD de *La canzone di Franciscio*, relativa ad una registrazione del 1942, con Lualdi (direttore d'orchestra) e Gianna Pederzini (mezzo soprano). Sullo stesso sito è commercializzato anche un secondo CD per orchestra (diretta da Lualdi) e mezzo soprano (Gianna Pederzini), relativa ad una esecuzione del 1942 di un'opera di Massenet: *Werther: Va! laisse couler mes larmes!*

<sup>64</sup> Una edizione è relativa al solo terzo atto: *La figlia del Re*, atto III, danza per orchestra di A. Lualdi, Ricordi, Milano 1939.

<sup>65</sup> L'edizione più ricorrente nelle bibliografie è quella del 1922.

<sup>66</sup> La prima stampa de *La grançeola* è del 1930. Se ne conosce edizione BMG del 1950.

<sup>67</sup> Poema sinfonico del 1910.

<sup>68</sup> In *La Musica. Dizionario*, cit., e nell'*Enciclopedia della Musica*, cit., si segnala un'edizione de *La luna dei Caraibi* stampata a Roma nel 1953.

<sup>69</sup> Altra edizione: 1920.

<sup>70</sup> Nell'*Enciclopedia della Musica*, cit., si sostiene che *La rosa di Saron* è conosciuta anche come *Il Cantico* (si veda pure *La Musica. Dizionario*, cit.). Lualdi segnala *Il Cantico*, 2 voci e orchestra, nel volume *Il rinnovamento...*, cit., p. 92. Si ha conoscenza d'una rappresentazione de *La Rosa di Saron* al Teatro Alla Scala di Milano, in data 5 giugno 1931 (cfr. *The Record Collector*, vol. 31, 1-2-3, feb. 1986).

<sup>71</sup> Le musiche de *La scuola napoletana* sono state pubblicate anche in edizioni separate: DURANTE

36. *La taverna della maga Senzapena*, 1959.<sup>72</sup>
37. *Le avventure di Pinocchio*, sceneggiatura e musica per film.<sup>73</sup>
38. *Le furie di Arlecchino*, libretto di Luigi Orsini, Sonzogno, Milano 1915.<sup>74</sup>
39. *Le nozze di Haura*,<sup>75</sup> scene liriche in un atto di Luigi Orsini, musica di A. L., canto e pf., Ricordi, Parigi.<sup>76</sup>
40. *Lumawig e la saetta*,<sup>77</sup> leggenda in un atto e due quadri, libretto di Maner Lualdi, musica di A. L., rid. per canto e pf. di Guido Zuccoli, Ricordi, Milano 1937.
41. *Oggi non domani*,<sup>78</sup> "Il Giornale d'Italia", 1947.
42. *Orazio Vecchi*, F.lli Bocca, Milano-Torino 1950.
43. *Per il primato spirituale di Roma*, Stabilimento tipografico Ramo editoriale degli agricoltori, Roma 1942.
44. *Quartetto in mi maggiore*, per due violini, viola e violoncello, Ricordi, Milano 1938.
45. *Ritorno per il dolce Natale*.<sup>79</sup>
46. *Rododendri*, Ricordi, Milano.
47. *Rondò*, musica di A. L., testo di Clement Marot, Ricordi, Milano.<sup>80</sup>
48. *Rosa e nuvole*, favola musicale (*Io sono figlia d'un mal*), manoscritto, fondo Attilio Acquarone di Savona.
49. *Samnium*, tre motivi per orchestra, Ricordi, Milano 1938.
50. *Santa Caterina da Siena*, di Cesare Vico Lodovici, Siena 1949.

---

Francesco, *Otto concerti per orchestra d'archi*, trascrizione e interpretazione di A. Lualdi, Carisch, Milano 1948; PAISIELLO, Giovanni, *Concerto in do per cembalo, 2 flauti, fagotto, 2 corni, archi*, revisione e trascrizione di A. Lualdi, Carisch, Milano 1948; PERGOLESI Giovanni Battista, *Concerto in si bemolle maggiore per violino solo e orchestra*, rev. e trascr. di A. Lualdi, Carisch, Milano 1948.

<sup>72</sup> *La Musica. Dizionario*, cit.

<sup>73</sup> LUALDI, *Il rinnovamento...*, cit., p. 93. Un accenno alle esperienze cinematografiche di Lualdi è quella di Roberto PUGLIESE, *Musicisti colti e musica da film* (pagina web <http://www.teatrolafenice.it/Libcont/nevskij/sagg/saggi.htm#Pugliese>).

<sup>74</sup> Altra edizione: *Le furie di Arlecchino*, intermezzo giocoso, rid. per c. e pf., Sonzogno, Milano 1924.

<sup>75</sup> LUALDI, *Il rinnovamento...*, cit., p. 80, scrive che *Le nozze di Haura* fu «composta nel 1908».

<sup>76</sup> Quest'opera ha visto molte edizioni, tra cui: *Le nozze di Haura*, scene liriche in un atto di Luigi Orsini, traduzione di A. Szirak, musica di Adriano Lualdi, rid. dell'autore, Societe anonyme des editions Ricordi, Parigi 1914.

<sup>77</sup> Altra edizione: *Lumawig e la saetta*, leggenda mimata e danzata, Ricordi, Milano 1956.

<sup>78</sup> Lettera aperta ai maestri Dimitri Shostakowitch, Iakov Gotovac, Dimitri Mitropulos, al sig. Jean Durand, cittadino svizzero, e agli artisti svegli.

<sup>79</sup> LUALDI, *Il rinnovamento...*, cit., p. 93.

<sup>80</sup> Vi sono edizioni con parti staccate di *Rondò: D'alliance de soeur*, Ricordi, Milano; *De l'amour du siecle antique*, Ricordi, Milano (questa parte, anche in altra edizione: *De l'amour du siecle antique*, Manuzio, Roma).

51. *Serate musicali*, Treves, Milano 1928.
52. *Sire Halewyn*, Ricordi, Milano 1930.<sup>81</sup>
53. *Sonata in sol*, Carisch, Milano 1929.<sup>82</sup>
54. *Suite Adriatica*, per orchestra.<sup>83</sup>
55. *Tre alla Stratosferotrofonetheca del Luna Park*, opera da concerto, 1930.<sup>84</sup>
56. *Tristano e Isotta*, «Il Secolo», 21 dicembre 1923.
57. *Tutti vivi*, Dall'Oglio, Milano 1955.
58. *Viaggio musicale in Europa*, Alpes, Milano 1929.
59. *Viaggio musicale in Italia*, Alpes, Milano 1927.<sup>85</sup>
60. *Viaggio musicale nel Sud-America*, Istituto editoriale nazionale, Milano 1934.
61. *Viaggio musicale nell'U.R.S.S.*,<sup>86</sup> Rizzoli, Milano 1941.
62. *Viaggio sentimentale nella Liburnia*,<sup>87</sup> Quintieri, Milano 1922.
63. *Vincenzo Galilei musicista eccellentissimo*, «Corriere della Sera», 24 ottobre 1934.
64. *1° Supplemento a Karakiri*,<sup>88</sup> ovvero *Il sabotaggio ufficiale dell'arte italiana*, a cura di A. L.,<sup>89</sup> E[nte] A[utonomo] Biennale d'Arte e Enti Lirici sovvenzionati, Dall'Oglio, Milano 1961.
65. *2° Supplemento a Karakiri*, ovvero *Il sabotaggio ufficiale dell'arte italiana*, a cura di A. L., Sindacato nazionale musicisti, Milano 1963.
66. *3° Supplemento a Harakiri*, ovvero *Il sabotaggio ufficiale dell'arte italiana*, a cura di A. L., Edizioni Piazza delle Belle Arti, Milano 1964.
67. MARTINI Giambattista, *Sonate per pianoforte*, a cura di A. L., trascrizione e revisione di Dante Cipollini, I classici della musica italiana, raccolta nazionale diretta da Gabriele D'Annunzio, Società anonima Notari, Milano 1919.
68. MAZZINI Giuseppe, *Filosofia della musica*, nuova ed. riveduta sull'edizione nazionale delle «Opere Complete», introduzione e note di A. L., Bocca, Milano-Torino 1943.<sup>90</sup>

---

<sup>81</sup> Anche in manoscritto: *Sire Halewin cantava una canzone*, 29 giugno 1932, Fondo Attilio Acquarone di Savona.

<sup>82</sup> Pagina web <http://www.uca.edu.ar/facultades/musica/biblioteca/partiturascategorias/duosinstrumentales.htm>

<sup>83</sup> Segnalata, senza datazione, in *Il rinnovamento...*, cit., p. 92.

<sup>84</sup> Segnalata in *La Musica. Dizionario*, cit.

<sup>85</sup> Anche in altra edizione: *Viaggio musicale in Italia*, 2ª ed., Alpes, Milano 1927.

<sup>86</sup> Dalla «Nuova antologia», Roma, 1º e 16 ottobre e 1º novembre 1933.

<sup>87</sup> Antico nome d'una regione costiera istriana e dalmata. I Liburni erano abili navigatori.

<sup>88</sup> La pubblicazione cui si fa riferimento è contenuta in Piazza delle Belle Arti, Rassegna 1957-1958 dell'Accademia Nazionale Luigi Cherubini. Per il 3º supplemento, nelle bibliografie consultate, *karakiri* è scritto alla giapponese: *harakiri*.

<sup>89</sup> Il nome di Adriano Lualdi figura solo sul frontespizio.

<sup>90</sup> Prima edizione: Torino 1941. Altra edizione: Milano-Roma-Torino 1954.

69. PAISIELLO Giovanni, *Il Balletto della regina Proserpina*, sei tempi di danza, dalla tragedia lirica "Proserpina", trascrizione per orchestra da camera di A. L., Ricordi, Milano 1940.
70. PAISIELLO, Giovanni, *Il mondo della luna*, trascrizione di A. L., Milano.
71. PORPORA Nicola, *Fanfara regale*, trascrizione per orchestra da camera di A. L., Ricordi, Milano 1940.
72. *Teatro Reale dell'Opera. Stagione lirica inaugurale 1928*, Opera, Roma 1928.<sup>91</sup>
73. VALDENGO Giuseppe, *Ho cantato con Toscanini*, prefazione di A. L., Cairoli, Como 1962.<sup>92</sup>

## 2. MUSICA POPOLARE

### Gli zampognari del Matese molisano<sup>93</sup>

Nel Molise, la distribuzione geografica dell'uso della zampogna<sup>94</sup> e della ciaramella<sup>95</sup> è oggi concentrata nelle zone delle Mainarde e del Matese,<sup>96</sup> i massicci montuosi che attraversano la regione ad occidente. Le tradizioni musicali di queste due aree sono simili, anche se segnate da diversa sorte. La mainardica è viva e solida; concentrata quasi del tutto a Scapoli<sup>97</sup> e nella confinan-

---

<sup>91</sup> Programma (131 pp.) della stagione inaugurale del teatro restaurato, contiene numerose illustrazioni e testi sulle opere in programma scritti da De Angelis, de Rensis, Luciani, Casella, Lualdi, Della Corte, Belli e Barini. Contiene anche interventi di Biadene, Incagliati, Sacchetti, Rolandi.

<sup>92</sup> Anche in seconda edizione: Cairoli, Como 1963.

<sup>93</sup> Questa parte è stata redatta tra il dicembre 1998 e il gennaio 1999, col titolo *La tradizione della zampogna nell'area del Matese molisano*. Fu scritta per il trimestrale «Utriculus», VIII, n. 1 (29), 1999. Rispetto all'originale, la presente versione mostra leggerissime ed ininfluenti modifiche di riadattamento.

<sup>94</sup> La zampogna è un aerofono a sacco, con canne multiple (due chanter e uno o più bordoni) ad ancia.

<sup>95</sup> La ciaramella è un oboe popolare.

<sup>96</sup> Un tempo anche l'area del Molise centrosettentrionale aveva una sua cultura zampognara, entrata presumibilmente in crisi in concomitanza col secondo conflitto mondiale e poi estintasi nel ventennio successivo. Questa zona, più precisamente l'area geografica delimitata dal fiume Biferno a nord, dal fiume Trigno a sud, dal tratturo Castel di Sangro-Lucera a ovest e dal tratturo Celano-Foggia ad est, è stato il territorio elettivo della *scupina* (zampogna di canna), la cui irradiazione ha probabilmente interessato anche aree contermini a quella delineata. Sulla *scupina* si veda: M. GIOIELLI, *L'oltre dei suoni. La zampogna nell'Italia meridionale*, «Utriculus», VII, n. 4 (28), 1998, pp. 5-24: 20-21.

<sup>97</sup> Scapoli è importante soprattutto perché luogo dove operano alcuni artigiani costruttori di zampogne e ciaramelle. Ma è anche un paese con rilevante presenza di suonatori, dove, nel 1991, ho potuto censire 51 suonatori tra zampognari e ciaramellari (cfr. *I musicisti della zampogna*, a cura di M. Gioielli, «Abruzzo Oggi», XIV, n. 5 (101), 1991, p. 14).



Zampognari di San Polo Matese (foto Alfredo Trombetta)



Angelo Di Petta, zampognaro sanpolesse (foto Cisticini, Isernia)

te Castelnuovo a Volturmo, s'irradia anche in alcune altre comunità vicine.<sup>98</sup> La matesina, invece, si è sempre più adattata ad un ruolo natalizio, impoverendosi man mano, benché allo stato attuale stia vivendo una sorta di revival, ancora non realizzatosi compiutamente.

Quella matesina è un'area "zampognara" che ha quale località principale San Polo Matese,<sup>99</sup> con presenza costante di suonatori anche a Boiano. Ma zampognari sono stati segnalati a Cantalupo nel Sannio, Macchiagodena, Campochiaro,<sup>100</sup> Roccamandolfi,<sup>101</sup> Civita di Boiano,<sup>102</sup> Sepino;<sup>103</sup> e pure in luoghi del Matese campano.<sup>104</sup>

A Boiano,<sup>105</sup> vive una coppia piuttosto conosciuta di zampognari: i fratelli Antonio e Fernando Romano, che hanno suonato anche alla presenza di Papa Giovanni Paolo II. Sembra, inoltre, che in questa stessa città, fino alla metà del Novecento, vi fossero «una ventina di persone che avevano la loro zampogna»<sup>106</sup> e che andavano a suonare le novene natalizie.

Per quanto riguarda il Matese settentrionale (provincia di Isernia), lo zampognaro Pietro Renzullo, nativo di Macchiagodena (ma residente da molti

<sup>98</sup> Tra dette località c'è Filignano, dove un tempo sembra che finanche il sindaco facesse lo zampognaro (cfr. D.B. MARROCCO, *Piedimonte Matese. Storia e attualità*, 2ª ed., Piedimonte Matese 1980, p. 427). A Filignano, nella frazione Mastrogiovanni è attiva una giovane coppia di zampognari: Enrico Verrecchia (n. 1965) e Marco Di Meo (n. 1962).

<sup>99</sup> Alla tradizione zampognara di San Polo Matese si accenna, a fine Ottocento, in un articolo di L. MANFREDI, *Costumanze pentre*, «Corriere del Molise», II, n. 68, 1896. Tale scritto di Manfredi è stato ristampato col titolo *Tradizioni natalizie nel Sannio Pentro*, «Utriculus», VI, n. 4 (24), 1997, pp. 9-14.

<sup>100</sup> Cfr. G. ALTOBELLO, *Sonetti molisani*, a cura di N. Guerrizio, Campobasso 1966, p. 68. Si veda anche M. GIOIELLI, *Il personaggio dello zampognaro in due poesie dialettali sul Natale*, «Utriculus», III, n. 4 (12), 1994, pp. 17-22: 20-21, nota 6.

<sup>101</sup> V. BERLINGIERI, *Il brigantaggio a Roccamandolfi*, Isernia 1891, p. 12.

<sup>102</sup> G. BERTONI, *Panorami. Boiano*, «Luci Sannite», III, nuova serie, 1937, p. 6. Civita è stata la roccaforte del territorio boianese, già abitato dai Sanniti Pentri. Un accostamento tra i primi abitanti del Sannio matesino e l'uso della zampogna è in A. PERRELLA, *L'antico Sannio e l'attuale provincia di Molise*, Isernia 1889, pp. 305-306. Nessun dato storicamente certo, però, autorizza a ritenere che gli antichi Sanniti usassero zampogne. Tale ipotesi è suffragata solo dal repertorio leggendario (cfr. M. GIOIELLI, *La zampogna fatata. La cornamusa nel folklore narrativo europeo*, Isernia 1996, pp. 119-121).

<sup>103</sup> C. MUCCI, *Sepino*, in *Il Regno delle Due Sicilie descritto ed illustrato*, a cura di F. Cirelli, vol. XIV, «Molise», fasc. 1, Napoli s.d. [1858], pp. 1-12: 11.

<sup>104</sup> È il caso di Morcone (oggi in provincia di Benevento, ma già paese molisano fino al 1861). Sulla presenza di zampognari a Morcone, si veda la monografia di Domenico Piombo inclusa ne *Il Regno delle Due Sicilie descritto ed illustrato*, cit., pp. 15-25: 22 e 25.

<sup>105</sup> Per Boiano ho avuto notizia della presenza costante di zampognari, anche se alcuni erano sanpolesti 'scesi' a vivere a valle.

<sup>106</sup> M. CAMPANELLA, *Boiano tra storia e cultura popolare*, Boiano 1997, pp. 304-307: 304.

anni a Castelnuovo a Volturno), mi ha riferito della presenza d'uno zampognaro a Cantalupo nel Sannio che agiva in coppia con un ciaramellaro di Macchiagodena. In quest'ultima località ha operato anche lo zampognaro isernino Camillo Piscitelli (1872-1944), la cui moglie (Incoronata Cuccovia) era nativa proprio di Macchiagodena, dove i due contrassero matrimonio nel 1917.

## 2.1 Zampognari Sanpolesi

Tra gli zampognari matesini, soprattutto una coppia ha lasciato memoria di sé. Si tratta dei sanpolesi Crescenzo Iezza<sup>107</sup> (zampogna) e Giacomo Capra<sup>108</sup> (ciaramella), vissuti a cavallo tra XIX e XX secolo, amichevolmente chiamati *Zi Criscinze* e *Zi Giacume*.<sup>109</sup> Altro noto suonatore sanpolesese è stato *Zi Primiane*,

---

<sup>107</sup> Crescenzo Iezza: San Polo Matese 12 novembre 1867, 23 ottobre 1947.

<sup>108</sup> Giacomo Capra: San Polo Matese 29 maggio 1866, 19 ottobre 1921.

<sup>109</sup> Capra e Iezza sono stati "ricordati" da G. COLITTI, *Ricordi di tempi lontani*, «Il Presepio», n. 27, 1972, p. 7; e da A. TROMBETTA, *Zi Giacomo e Crescenzo. Le porte della memoria. Il Natale a Campobasso*, «Molise Mese», n. 8, dic. 1995, pp. 22-24, dove c'è una foto di zampognari, datata 1929 (datazione che ritengo inesatta). Per quanto dettomi da più d'un sanpolesese, Crescenzo Iezza e Giacomo Capra dovrebbero essere gli stessi zampognari raffigurati in una celebre fotografia di Alfredo Trombetta pubblicata sulla rivista «Luci Sannite» (num. cit., 1937, p. 38). La stessa foto è stata inserita nel volume di N. PIETRAVALLE, *Poliorama del Molise*, Roma 1979 (p. 45, illustrazione 29, genericamente data ai «primi del Novecento»), ed è stata pure usata per la copertina della rivista «Molise Oggi», IX, n. 28bis, 28 dic. 1986. La reale datazione di tale documento fotografico e la vera identità degli zampognari in esso raffigurati sono, però, dati controversi. La foto, secondo la datazione assegnata da Ada Trombetta, sarebbe del 1929, per cui il ciaramellaro non potrebbe essere Capra (scomparso, come già detto, nel 1921). In realtà la datazione di Ada Trombetta (figlia di Alfredo) è errata, infatti, la foto in questione è precedente poiché, come si evince da vari particolari, è stata scattata insieme a quella pubblicata sulla rivista «Molise», I, n. 4, ago.-dic. 1923, p. 35 (ristampata sulla rivista «Utriculus», I, n. 1, 1992, p. 25). Ciò, evidentemente, significa che il ciaramellaro raffigurato non è Giacomo Capra, morto nel 1921. A meno che la foto in questione non sia stata realizzata almeno due anni prima della sua pubblicazione.

Si ritiene pure che Capra sia stato tra i modelli usati dal pittore Arnaldo De Lisio quando, nel 1925, affrescò la sala d'ingresso del Teatro Savoia a Campobasso; ciò potrebbe essere solo nel caso che De Lisio abbia fatto dei bozzetti prima della morte di Capra, oppure abbia usato foto di costui. Quest'ultima ipotesi è avvalorata dalla circostanza che l'immagine dipinta da De Lisio sembra proprio ripresa (fatta eccezione per alcuni particolari come il cappello e l'asino) dalla foto pubblicata nel 1923 sulla rivista «Molise» (num. cit.). Difatti, il ciaramellaro dell'affresco somiglia davvero tanto a Giacomo Capra. Di contro, va notato che lo zampognaro della pittura non somiglia a *Zi Crescenzo* e, infatti, regge lo strumento al modo salernitano (*a la mancina*), vale a dire con la sacca sotto il braccio sinistro e con la canna lunga impugnata con la mano destra. In più, mostra una zampogna simile ad una 5 o una 6 palmi, un tipo di strumento diffuso appunto nella provincia di Salerno. Per

vale a dire Primiano Iezza (1897-1975). In paese, con orgoglio, ma anche con esagerazione, lo «ritenevano il mago della zampogna».<sup>110</sup> Primiano s'è aggiudicato gare tra zampognari ed ha suonato anche fuori del Molise e dall'Italia.<sup>111</sup> Tra gli scomparsi ciaramellari di San Polo,<sup>112</sup> si ricordano Rinaldo D'Egidio e Scipione Allocati. Quest'ultimo, insieme al figlio Giovanni (zampogna), ha avuto anche un'estemporanea esperienza cinematografica; nel 1958, infatti, i due furono protagonisti d'un breve filmato Rai, dal titolo *Buon Natale ovunque tu sia*, per la regia di Ugo Gregoretti.

Gli zampognari di San Polo<sup>113</sup> sono sempre stati instancabili suonatori di novene;<sup>114</sup> le effettuavano soprattutto in Puglia<sup>115</sup> e in Campania, oltre che nel Mo-

---

cui lo zampognaro usato come modello da De Lisio potrebbe provenire da quell'area, oppure, più verosimilmente, si tratta d'uno "sconosciuto" zampognaro sanpolesse che, morto Giacomo Capra, lo sostituì facendo coppia con Crescenzo Iezza. Dell'affresco del Teatro Savoia si sono occupati: M. B. BRINDISI, *Lo zampognaro di Arnaldo de Lisio*, «Utriculus», V, n. 3 (19), 1996, pp. 28-31; E. DI IORIO, *Campobasso. Itinerari di storia e di arte*, Campobasso 1978, p. 12. Di Iorio afferma che i due zampognari sono *Zi Giacomo* (vale a dire Giacomo Capra) e un non meglio identificato *Zi Francesco*.

<sup>110</sup> N. CANZONA, *Il ceppo di Natale. Romanzo natalizio e delle tradizioni contadine di San Polo Matese*, Napoli 1992, pp. 100-101 e 134. Sulla figura di Primiano Iezza si veda anche A. SPINA, *San Polo Matese, un paese molisano*, Napoli 1992, pp. 136-137.

<sup>111</sup> Primiano Iezza, Antonio Capra e Carmine Capra, nel 1968 hanno suonato a Londra e nel 1969 a Parigi (cfr. G. SANTALMASSI, *Presepe e Zampognari a S. Polo Matese*, «Risveglio del Molise e del Mezzogiorno», IX, n. 11, 1969, p. 8).

<sup>112</sup> A San Polo, nel 1996 (martedì 13 agosto), s'è svolto il *Campionato Italiano di Zampogna e Ciaramella*, che ho curato in qualità di direttore artistico e presidente di giuria. Questi i vincitori: *Sezione solisti*, 1° Antonino Canistrà di Monforte San Giorgio (Messina); 2° Emilio D'Alessandro di Villa Santa Lucia (Frosinone); 3° Angelo Di Petta di San Polo Matese. *Sezione mista*, 1° posto al trio Fernando Romano, Antonio Romano e Francesco Romano di Boiano; 2° posto al trio Vuocolo-Bencivenga-Falcone di Colliano (Salerno); 3° posto non assegnato. *Sezione coppia tradizionale*, primi Domenico Rufo e Nadia Notardonato di Castelnuovo a Volturno; secondi Emilio Rufo e Sergio Rufo, pure di Castelnuovo; terzi Claudio e Aldo Iezza di San Polo Matese.

<sup>113</sup> RegISTRAZIONI etnofoniche di zampognari sanpolesi sono conservate presso la Discoteca di Stato: cfr. *Etnomusica. Catalogo della musica di tradizione orale nelle registrazioni dell'Archivio Etnico Linguistico-Musicale della Discoteca di Stato*, a cura di S. Biagiola, Roma 1986, p. 271 [si tratta di tre brani raccolti a Erice (Sicilia) da A. Pasqualino, nei giorni 27 e 28 dicembre 1969, durante la 2ª rassegna internazionale di zampogne]. Un brano di zampognari sanpolesi (2 ciaramelle + zampogna), registrato nel 1966 da W. Henning, è incluso nel disco *La zampogna in Italia e le launeddas*, a cura di R. Leydi e B. Pianta, Albatros VPA 8149, brano 3° lato A, 1973.

<sup>114</sup> Nel repertorio degli zampognari sanpolesi non vi sono solo novene e pastorali, ma anche danze popolari (cfr. E. PAVI, *Il folklore molisano*, «I Grandi Viaggi», XII, n. 9, set. 1956, p. 30).

<sup>115</sup> N. CANZONA, *Il ceppo di Natale*, cit., p. 110. La frequentazione pugliese dei suonatori di San Polo è testimoniata anche da una foto che raffigura lo zampognaro Primiano Iezza mentre suona tra i trulli di Alberobello, insieme con un compagno ciaramellaro. La foto è stampata a corredo d'un articolo di F. ANTONIONI, *Un naif tracciò Alberobello*, «Il Tempo», XXIX, n. 297, 17 nov. 1972, p. 25. Si

lise.<sup>116</sup> Hanno suonato anche durante i pellegrinaggi per San Nicola di Bari, per San Michele al Gargano, per l'Incoronata di Foggia, ripercorrendo alcuni itinerari tipici della religiosità della transumanza. Nel territorio di San Polo, infatti, passa il tratturo Pescasseroli-Candela e i pastori sanpolesi 'svernavano' in Puglia, a volte portando con sé zampogne e ciaramelle.

Conosco personalmente una decina di zampognari attualmente attivi a San Polo. La zampogna da loro usata è sempre del tipo *con chiave*, con prevalenza dei modelli *venticinque* e *trenta*. Una coppia affiatata è quella costituita da Claudio Iezza<sup>117</sup> (che suona sia la zampogna sia la ciaramella) e suo figlio Aldo (ciaramella). Altro duo dalla forte intesa è quello formato da Antonio Canzona (zampogna) e Luigi Capra (ciaramella), tra i più anziani suonatori viventi.

Uno zampognaro molto noto in paese è Angelo Di Petta, uomo dall'invidiabile forza vitale, uno straordinario esempio di volontà, di passione per la cultura musicale sanpolesse. Angelo, nel 1975, rimase vittima d'un grave infortunio sul lavoro che lo privò dell'uso della mano destra. Ciò nonostante, riesce ugualmente a suonare una zampogna modificata per le proprie esigenze. Con lui ho intrattenuto vari dialoghi. Una volta mi narrò la sua "biografia zampognara".

Ecco i contenuti di quel racconto.<sup>118</sup>

---

veda pure A. LUCIANO, *Profilo storico demografico e socio-economico di San Polomatese*, «Risveglio del Molise e del Mezzogiorno», XIII, n. 11-12, dic. 1973, pp. 4-6: 5).

<sup>116</sup> Tra i numerosi paesi molisani dove gli zampognari matesini andavano a suonare le novene, si segnalano Frosolone e Campobasso. In proposito, si vedano: T. GARZIA, *Tradizioni popolari di Frosolone*, Napoli 1997, pp. 126-128; nonché l'articolo *Magiche sensazioni*, «Molise Oggi», Speciale Natale a cura di E. Rubino, XIV, n. 48, 28 dic. 1991, pp. 8-13. Quasi certamente sono matesini anche gli zampognari raffigurati in una celebre xilografia di Romeo Musa, ambientata a Campobasso (cfr. M. GIOIELLI, *Romeo Musa, un artista nel Molise tra le due guerre*, «Utrculus», VII, 1 (25), 1998, pp. 43-44; A. CREDALI, *Un artista nostro nel Molise: Romeo Musa*, estratto da «Crisopoli», II, f. 2, 1934, pp. 3-4).

<sup>117</sup> Claudio Iezza è nato a San Polo Matese il 29 agosto 1940. L'ho intervistato l'11 maggio 1996 e mi ha riferito che: «Io suonavo maggiormente la *novanta*. Quella zampogna ha un suono "tutto diverso". Qui le zampogne le chiamavamo con numeri più grandi, poi piano piano hanno cominciato a chiamarle come fanno a Scapoli perché si doveva sempre andare là per le riparazioni e per le ance. Così, per capirci bene con gli artigiani scapolesi, abbiamo imparato i loro numeri. Io possiedo una *trenta* a campana aperta che è del 1954. Me la fece Ettore Di Fiore. Questa zampogna l'ho fatta ricopiare a Luciano di Fiore – un altro [artigiano] di Scapoli –, per averne una della stessa misura, cioè una *novanta*, ma a campana chiusa. La *venticinque* credo abbia avuto fortuna perché più maneggevole, fai meno fatica a portarla in giro per le novene. La *trenta*, però, non la batte nessuno. Ha un suono più robusto». Prima di intervistare Claudio Iezza avevo intervistato lo zampognaro Angelo Di Petta (cfr. nota successiva).

<sup>118</sup> I contenuti dell'intervista rispettano i concetti espressi da Angelo Di Petta e le notizie da lui fornitemi, ma s'è reso necessario un aggiustamento per quanto concerne il costruito lessicale e varie parti di racconto, con l'eliminazione di alcune fasi della narrazione. L'intervista fu registra-

## 2.2 Autobiografia d'uno zampognaro

Mi chiamo Angelo, ma volevano chiamarmi Nicola perché sono nato il 6 dicembre [del 1946], festa di San Nicola, patrono di San Polo Matese. Mio padre, però, aveva perso in guerra un fratello che si chiamava Angelo; così mi fece battezzare con questo nome.

Suono da quando avevo quattordici anni. Da ragazzo feci amicizia con alcuni vecchi zampognari, e così volli imparare a suonare. All'inizio scelsi la *piffera* [ciaramella] perché credevo fosse più facile della zampogna. Andai da *Zi Primiane* [Primiano Iezza] per apprendere da lui le prime nozioni. Imparai qualcosa e ogni tanto suonavo, quando andavo a far pascolare le mucche tra Campochiaro e San Polo, lungo il tratturo che transitava circa un chilometro più giù del Villaggio San Michele (Contrada Sorbo) dove abito io. D'inverno i pastori di San Polo andavano in Puglia; facevano la transumanza. D'estate, invece, accadeva il contrario: i pastori dalla Puglia venivano a sfruttare i pascoli del Matese.

Ma torniamo a *Zi Primiane*...

Lui suonava la zampogna che è stata poi conservata nella Biblioteca Comunale di San Polo.<sup>119</sup> Quando io frequentavo Zio Primiano, quella era già una zampogna vecchia; adesso avrà più di cento anni. Ricordo che già allora lo strumento aveva le guarnizioni in osso che sono visibili pure oggi.<sup>120</sup> Non so da dove provenga quello strumento. So che Primiano acquistava le ance a Scapoli e che accordava la zampogna da solo. Prendeva trenta-quaranta *pari-*

---

ta su nastro magnetico, tranne alcune precisazioni fattemi "a microfono spento" da Angelo e che annotai su un'agenda (di esse ho tenuto conto nel trascrivere qui l'intervista).

<sup>119</sup> Questo strumento è ora conservato da privati.

<sup>120</sup> Decorazioni in osso simili a quelle della zampogna appartenuta a Primiano Iezza sono in uso tra i suonatori calabresi di zampogna a chiave. E nel Molise di fine Ottocento operava uno zampognaro detto «Giorgio il calabrese» (E. MELILLO, *Otello rusticano*, Campobasso 1887, pp. 84-85) il quale – se davvero trattasi di suonatore d'origine calabrese – potrebbe aver avuto un ruolo in questa consuetudine decorativa. Vari documenti fotografici evidenziano l'uso di decorazioni in osso o metallo per gli strumenti usati dagli zampognari matesini, come l'anello visibile sul chanter destro (all'altezza dell'allacciamento tra fuso e campana) della zampogna suonata da Crescenzo Iezza (foto pubblicata in copertina del settimanale «Molise Oggi», IX, num. cit.) e come la decorazione visibile sulla ciaramella d'un suonatore raffigurato in una foto pubblicata a pagina 14 dello stesso numero di «Molise Oggi» (è la medesima foto usata per l'articolo di TROMBETTA, *Zi Giacomo e Crescenzo*, cit., p. 22). Queste foto, inoltre, mostrano una impugnatura della ciaramella fatta con 7 dita anteriori (mano sinistra in alto e destra in basso) con l'esclusione assoluta dell'uso del mignolo sinistro, circostanza che fa pensare ad una ciaramella con soli 7 fori digitabili anteriori. In effetti, sulla ciaramella visibile nella prima foto cui si fa riferimento [qui riprodotta a p. 53], ol-

*glie*<sup>121</sup> di ance per sé e per altri suonatori locali.

La prima volta che andai in giro a suonare feci il pifferaio. Fui chiamato da un amico zampognaro che mi chiese di accompagnarlo nella zona di Larino, per la novena di San Giuseppe.<sup>122</sup> Giravamo insieme per le case. Io con la *piffera* facevo ogni tanto una “pernacchiella”, non suonavo molto bene. Il mio amico zampognaro se ne lamentava continuamente.

Poi andammo a Termoli. Dormimmo in una locanda, un letto solo per due persone. Ricordo che si pagava pochissimo: 250 lire a letto. Il giorno seguente andammo a Vasto. Poi fu la volta di Pescara. Tutto il giro fu un'avventura. Durò una settimana. Guadagnammo poco o niente, ma per me fu un'iniziazione. Era il 1961.

Tornato a San Polo, fui avvicinato da un compaesano che mi affidò una zampogna. M'invitò a prenderla per imparare a suonare. Disse che l'avrei potuta pagare con comodo, dopo le novene di Natale. Io me la portavo sempre dietro quella zampognella. Sempre con me, in una bisaccia. Iniziai a suonarla e piano piano imparai qualcosa.

A novembre, io e un amico partimmo per Avellino. Suonavamo entrambi la zampogna. Io facevo un quartiere e lui un altro, poi a sera spartivamo il denaro raccolto con le suonate. Da allora ho sempre fatto le novene dell'Immacolata e di Natale. Andavo a Foggia con un compagno pifferaio. Iniziamo con la *novena della Concetta*, dal 29 novembre fino al 7 dicembre. Poi ci riposavamo fino al 16 quando iniziavamo la *novena di Natale* che finiva il 24 dicembre. Era molto faticoso ma si guadagnava bene.

Ci alzavamo alle quattro, e subito suonavamo le prime *pastorali* per le contrade, dove cercavamo le effigi sacre, le edicole con le Madonne. Alle cinque e mezzo già s'iniziava ad andare per le case. Avevamo parecchi contratti con le famiglie: *li nove ggiorne*. Facevamo quotidianamente 250-260 famiglie.

---

tre i fori superiori (turati con 6 dita) è visibile solo l'ultimo foro in basso per la nota grave. Per tornare alla possibile influenza calabrese [o campana] sugli strumenti matesini, è il caso di segnalare che in Calabria (così come in Campania e Lucania) si usano ciaramelle con 7 fori anteriori per le note (più 1 foro posteriore) mentre l'attuale tradizione molisana prevede ciaramelle con 8 fori anteriori per le note (più 1 foro posteriore).

<sup>121</sup> *Pariglia* è termine dialettale in uso tra gli zampognari molisani e col quale loro indicano il set completo di ance, vale a dire le tre ance doppie da montare sulla zampogna (due sui chanter e la terza sul bordone sonoro). In argomento, si veda: M. GIOIELLI, *La costruzione artigianale delle ance doppie per le zampogne e le ciaramelle molisane*, «Utricolus», VII, n. 3 (27), 1998, pp. 36-43: 37.

<sup>122</sup> Nel Molise è molto sentita la ricorrenza di San Giuseppe (19 marzo), festeggiata con caratteristici riti in più luoghi.

Alcuni zampognari facevano anche 300-350 novene ogni giorno. A quei tempi, a Foggia giravano sette-otto coppie di zampognari sanpolesi. Le novene erano già in crisi. Prima di allora, infatti, da San Polo scendevano a Foggia circa venti coppie. In Puglia eravamo quasi tutti di San Polo. Gli zampognari di Scapoli, invece, andavano soprattutto a Napoli, in Abruzzo e a Roma.

Il mio compagno per le novene era Rinaldo D'Egidio, un vecchietto che per me è sempre stato un *ciaramellista* d'alto livello. Ricordo che a Foggia, in alcuni ristoranti lussuosi facevano suonare solo lui. Gli altri non li facevano neppure entrare, ma lui era così bravo che lo facevano suonare volentieri.

Oggi non faccio le novene come una volta. Non faccio tutt'e nove i giorni. Suono solo in qualche casa, dentro qualche negozio, lungo qualche strada; e mi accontento. A volte non vado neppure fuori regione. È giusto che queste melodie si facciano ascoltare anche qui da noi, nel Molise.

Ma ora ti voglio raccontare del mio incidente.

Accadde nel 1975, finii in un carrello autotrasportatore della ditta presso la quale lavoravo. Persi l'uso della mano destra. Non potevo più suonare. Dopo qualche anno ho superato lo shock della menomazione. Ma non volevo rassegnarmi a lasciar stare la zampogna. Una notte del 1986 – come vedi ricordo anche l'anno, perché per me fu una notte importante – sognai che stavo suonando. Sognai a lungo. E nel sogno provavo una grande gioia. Quel sogno si ripeté molte volte. Ma ogni volta che mi svegliai diventavo triste perché sapevo di non poter più suonare.

Dimmi tu, come si può usare la zampogna con una mano sola? Come fai nelle mie condizioni a “premere” la *ritta*? Ma non mi volevo rassegnare. Volevo continuare a fare lo zampognaro, ad ogni costo. Così, sogna e risogna, mi misi a pensare. Pensa e ripensa, trovai una soluzione. Spostai la *ritta*<sup>123</sup> al posto della *manca*.<sup>124</sup> E fin qui nulla di speciale, ero solo diventato un suonatore mancino. Poi venne il difficile. Come tu sai, la *manca* può “aiutare” la *ritta* anche solo con due note d'accompagnamento, semplicemente aprendo e chiudendo il foro della chiave. Il dito che serve a premere la chiave è il mignolo sinistro. Ma una volta invertiti i chanter, come avrei potuto fare? Per risolvere il problema, pensai di fornire la mia zampogna d'una chiave lunghissima, che sarebbe partita dalla *manca* per finire all'altezza del foro del mignolo della *ritta*.

---

<sup>123</sup> La *ritta* della zampogna è la canna sonora impugnata con la mano destra. In gergo tecnico, tale canna è denominata chanter destro.

<sup>124</sup> La *manca* della zampogna è la canna sonora impugnata con la mano sinistra. In gergo tecnico, tale canna è denominata chanter sinistro.

La chiave la fabbricai io stesso, ma in modo un po' rozzo. Poi, quando verificai che l'idea era buona, andai a Scapoli da Gerardo Guatieri<sup>125</sup> e me la feci sistemare bene. Un successiva miglioria alla chiave me la realizzò un amico fabbro di Boiano. Per l'impugnatura della zampogna ho risolto il problema abbastanza facilmente. Uso una tracolla di cuoio, in tal modo lo strumento resta appeso e può essere "gestito" con una sola mano.

Tornare a suonare la zampogna è stata una delle esperienze più emozionanti della mia vita. Non sto esagerando. Era diventata una questione importante. La musica e la zampogna hanno lenito gran parte del dolore che portavo con me dopo l'infortunio sul lavoro.

Oggi uso una zampogna *venticinque*.<sup>126</sup> Prima dell'incidente usavo una *ventotto*, ma non mi dava le stesse soddisfazioni. A mio avviso la zampogna deve essere *venticinque* oppure *trenta*. Credo che la *ventotto* sia un ibrido. Una volta, a San Polo i numeri che identificavano i modelli delle zampogne erano diversi da quelli di oggi. La *trenta*, ad esempio, la chiamavano *novanta* e la *venticinque* era detta *ottanta*.<sup>127</sup> Comunque, qui in paese la zampogna più apprezzata è sempre stata la *novanta*, cioè quella che a Scapoli chiamano *trenta*.

Uno zampognaro davvero bravo che suonava la *novanta* era Luigi Santillo, un vero maestro della zampogna, suonava "a musica", ha suonato anche nella banda. Zio Primiano, invece, pure era bravo ma suonava a orecchio.

---

<sup>125</sup> Noto costruttore di zampogne di Scapoli.

<sup>126</sup> Le zampogne molisane s'identificano con dei numeri convenzionali. Ai numeri corrispondono le dimensioni degli strumenti e, conseguentemente, le loro tonalità.

<sup>127</sup> Altri informatori sanpolesi mi hanno riferito una numerazione parzialmente diversa. Per costoro la 25 era detta *cinquanta*, la 28 si chiamava *sessanta* e la 30 s'identificava col numero *novanta* (cfr. M. GIOIELLI, *Lo zampognaro molisano*, «Molise Oggi», IX, n. 28bis, 28 dic. 1986, pp. 13-16: 16). Secondo un suonatore locale, una differente denominazione, rispetto all'area mainardica, si aveva un tempo anche per alcune parti dello strumento: il chanter destro, infatti, a San Polo veniva chiamato *femmina* (perché più piccolo di dimensioni) e quello sinistro *maschio* (perché maggiore). Ma la circostanza non ha trovato conferme in altri zampognari matesini.