



# Utriculus

Nuova serie - Anno XIV - Numero 49-50 - Anno 2015



ASSOCIAZIONE CULTURALE «CIRCOLO DELLA ZAMOGNA»

## Le zampogne e l'orchestra... La Mainarda

Maurizio Agamennone<sup>1</sup>

Gli anni all'incrocio di decennio, tra il 1996 e il 2002 — a cavallo di millennio! — sono stati davvero formidabili, in Molise, in montagna, tra zampogne, pifferi, oboi, cornamuse, fisarmoniche e tamburi: si è sperimentato felicemente come si possa realizzare una proposta di spettacolo dal vivo originale e innovativa, radicandosi in alcune istanze territoriali, e offrendosi a un'ampia platea di fruitori, ascoltatori, spettatori, non più in ambito locale ma in una prospettiva regionale, nazionale e internazionale, con una forte capacità di persuasione e attrazione, ed esiti clamorosi.

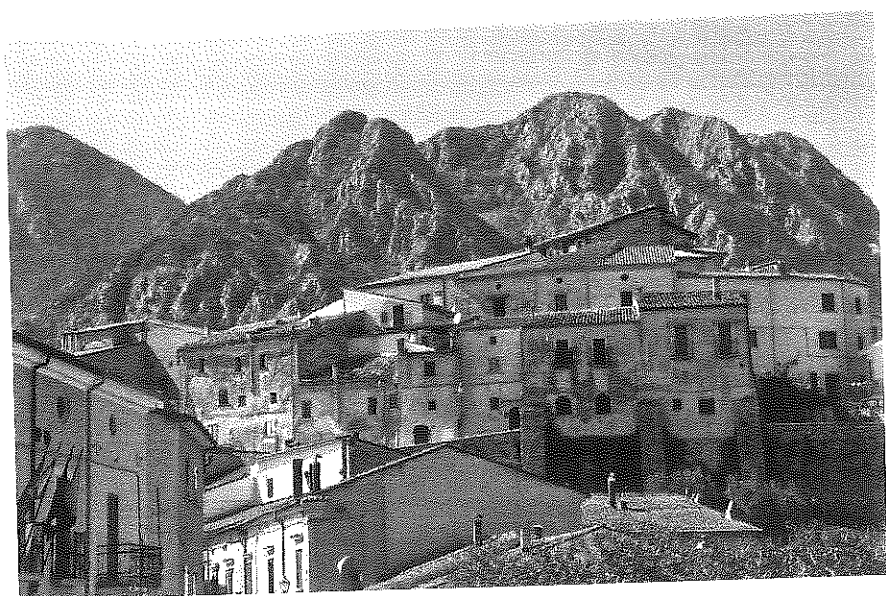
È quanto s'è fatto a Scapoli per il *Festival internazionale della Zampogna*, organizzato dagli amici dell'eroico ed entusiasta *Circolo della zampogna*: per sentire certe cose, per assistere a quelle performance, dovevi prendere e venire a Scapoli, non avevi altra occasione di condividerle altrove, in nessun posto, anche se alcune esperienze e relazioni artistiche sperimentate in quello scenario potevano poi assumere, successivamente, una vita e circolazione propria, altrove. E questo spiega come l'afflusso di ascoltatori fosse, allora, soprattutto esterno — interregionale e internazionale — con numerosi appassionati e famiglie che programmano le loro "ferie" annuali per prendere parte attivamente e con grande attenzione a quelle "tre/quattro giorni" zampognare e cornamusaie, tornandone a casa con una provvista piena di cose mai sperimentate, di combinazioni strumentali inusitate ma molto emozionanti, di "saperi" e competenze espresse dialogicamente da musicisti esperti e curiosi, soprattutto di musiche nuove e originali composte ed eseguite apposta per Scapoli e coloro che vi arrivavano e transitavano.

### Originalità e innovazione nell'esperienza dei Festival

E questo, mi pare, giustificava in pieno la qualificazione di "festival" che quella proposta di spettacolo dal vivo si auto-attribuiva, allora: la

<sup>1</sup> Università di Firenze

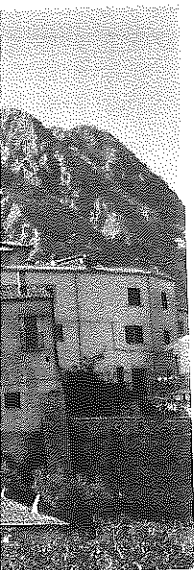




Il borgo antico di Scapoli sullo sfondo delle Mainarde (foto Donato d'Alessandro)

legislazione nazionale, nella Repubblica italiana, ma anche alcune norme locali di interesse regionale, sottolineano infatti come un "festival" debba essere soprattutto uno scenario per contenuti nuovi, uno spazio di sperimentazione, un ambiente dove cercare cose inconsuete, in un calendario ridotto e concentrato, in luoghi e ambienti prestigiosi. E infatti, per altri programmi si usano denominazioni diverse: stagioni concertistiche, stagioni teatrali, ecc. dove, invece, in un calendario assai più lungo e disteso, prevale soprattutto la tutela del repertorio, la presentazione di musiche — oppure testi teatrali e coreografie — entrate nella memoria condivisa, che gli appassionati ri-ascoltano con grande piacere, anche per verificare come le interpretazioni di un medesimo testo si possano trasformare nell'avvicinarsi delle generazioni di interpreti e nel modificarsi di consuetudini e gusti ricettivi.

Invece, non pochi dei programmi che si fregiano attualmente del nome "festival" costituiscono semplicemente esperienze di distribuzione: in fondo, molti programmi possono essere composti "al telefono", interpellando questo o quell'agente e rappresentante commerciale, o chiamando direttamente tale o tal'altro musicista o gruppo; ma ognuno degli interpreti scelti in questo modo risulta titolare di una propria ipotesi di spettacolo, pienamente autonoma e circolante in sedi e spazi anche molto lontani, che resta tale, più o meno, dovunque la si collochi: anzi, il successo di queste



sandro)

he alcune norme  
n "festival" debba  
o spazio di sper  
in un calendario  
E infatti, per altri  
ncertistiche, sta-  
nù lungo e disteso,  
one di musiche —  
ria condivisa, che  
er verificare come  
formare nell'avvi-  
di consuetudini e

almente del nome  
tribuzione: in fon-  
no", interpellando  
chiamando diret-  
no degli interpreti  
otesi di spettacolo,  
molto lontani, che  
successo di queste

imprese musicali si misura proprio nel numero di repliche e nell'estensione dell'area di distribuzione. Non pochi festival, quindi, abusano di questo nome, limitandosi a concentrare in un calendario "corto", preferibilmente d'estate, proposte ampiamente fruibili altrove, tutto l'anno.

È vero che questa ricerca di unicità/originalità che un festival dovrebbe avere ha spesso prodotto in passato soluzioni assai costose, soprattutto in Italia, allestimenti faraonici ed enfatici, che oggi non si giustificerebbero assolutamente e non sarebbero nemmeno praticabili, ma non si è mai corso questo rischio a Scapoli, e assai poco utile è stato il telefono, se non per chiamare i musicisti individuati, uno per uno, descrivere il progetto, proporre il calendario di prove e indicare i magri compensi disponibili.

### Gli anni del Molise

E anche per me, personalmente — a un neo-sessantenne sarà consentito guardarsi un po' indietro — quegli anni a cavallo di millennio sono stati particolarmente importanti: "gli anni del Molise" — come mi capita di rievocare quel tempo, nel racconto che ne faccio ancora con i miei amici e colleghi di allora — per me si chiudono proprio nel 2002, allorché si ebbe l'ultima edizione interessante e innovativa di quel festival montanaro — ne sono convinto — e fui chiamato all'università di Firenze, concludendo la mia esperienza nelle pratiche formative e nei ruoli propri dell'istruzione musicale superiore, vissuta intensamente soprattutto presso il Conservatorio di musica del Molise, a Campobasso. E pure nello stesso tempo — ancora una citazione autobiografica, per cui chiedo il consenso con la medesima motivazione — mi capitava di ideare e condurre le prime edizioni del programma denominato *La Notte della Taranta*, in un Salento ancora in parte ellenofono.<sup>2</sup> E lo riconosco, tra questa vicenda salentina e l'avventura molisana con zampogne e cornamuse, non pochi furono gli scambi di idee, esperienze e persone, almeno nel mio "fare" di allora.

2 Su questa esperienza devo segnalare: Maurizio Agamennone, *Sulle origini del progetto La Notte della Taranta. Un possibile modello: la terza edizione, quella del 2000*, in "Palaver", 4/2, 2015, pp. 61-113 (e-ISSN 2280-4250 DOI 10.1285/i122804250v4i2p61 <http://siba-cse.unisalento.it>, © 2015 Università del Salento).

### Un triennio "mitico"

Il triennio 2000-2002 costituì il tempo "mitico"<sup>3</sup> in cui si concentrarono i nostri sforzi di ideazione e realizzazione su contenuti e testi che ho già descritto come fortemente innovativi e sperimentali. Intanto, rilevo, si trattò di una progettazione ampiamente condivisa da un gruppo di lavoro fortemente solidale cui parteciparono attivamente, oltre me, Mauro Gioielli e Antonietta Caccia, e realizzata con entusiasmo e abnegazione da tutti i membri del *Circolo della zampogna*, in una prospettiva di assoluto volontariato.

La preparazione fu piuttosto meditata e prudente, avviandosi nel 1996,<sup>4</sup> progressivamente valorizzata con l'introduzione di sempre più numerose occasioni di riflessione critica (seminari, dimostrazioni pratiche con strumenti diversi, incontri con musicisti, presentazione di libri e dischi), che si rilevarono assai utili per tutti i frequentatori, e per gli stessi musicisti ospiti che avevano l'opportunità di conoscersi, apprendere pratiche e tecniche nuove, familiarizzarsi con strumenti ignoti, ecc. Pure, penso che il confronto esteso su questi temi, prodotti ed esperienze (volumi, dischi, spettacoli, programmi formativi, ecc.) abbia contribuito a distendere un certo "avvitamento" solipsistico che spesso connota gli ambienti molto specializzati. Anche nella scelta dei musicisti e gruppi da presentare durante le tre/quattro serate del programma si cercò di individuare con particolare cura quelli capaci di proporre "progetti" musicali che apparissero inconsueti e, quindi, quelli che fossero nobilmente rappresentativi di tradizioni locali, discendenti dalle consuetudini pastorali e rurali più remote: musicisti creativi e prestigiosi, quindi, nell'una e nell'altra prospettiva.

Ma nella nostra percezione non si è mai trattato di musiche da archivio sonoro, o di meri oggetti da museo, privi di vita nel presente e memorie di un tempo ormai finito: al contrario, questi strumenti arcaici sembravano conservare tenacemente — con stupore per alcuni, imbarazzo per altri — una forte intenzione di esprimere, comunicare, "dire", con adattamenti e trasformazioni multiformi, sorprendenti capacità di penetrazione in assetti musicali i più diversi, e doti di grande "flessibilità". Lo rivelava

3 Anche qui uso questa qualificazione, perché è tale è la memoria che ne serbo, e tale è la percezione che ne conservano molti musicisti che furono compagni di viaggio, allora, e molti appassionati e ascoltatori che ancora ricordano quegli anni, irripetibili.

4 Fu proprio in quell'anno che gli amici del Circolo della zampogna mi proposero di condividere la direzione artistica del *Festival internazionale della zampogna*.

Ray Sloan (fo

già allora l  
alcune pop  
— mi pare  
attributo d  
garantita.

Provo a  
bato memo  
della Zam  
sizioni ori  
poste in p  
sione dire  
collocavan  
in cui foss  
della prog  
strumenti  
moni di m  
esperienza  
— fossero  
le ed emoz  
oggi, il ser  
ascoltator



Vivere  
con la Zampogna

Progetto di Azione Locale - LEADER II Mod.  
O.C. Circolo della Zampogna - Scapone



Ray Sloan (foto A.C.)

già allora la presenza connotante di cornamuse e zampogne nei dischi di alcune pop-star, senza citare l'ampio settore della world-music, nel quale — mi pare — esibire e suonar zampogne e cornamuse costituisce quasi un attributo di nobiltà, ancora oggi, nel 2015, comunque un marchio di qualità garantita.

Provo a ricostruire più direttamente quelle vicende, per come ne ho serbato memoria. In quei "mitici anni" (2000-2002) il Festival Internazionale della Zampogna apriva e chiudeva il suo programma con alcune composizioni originali, commissionate per l'occasione ad autori diversi, e proposte in prima esecuzione assoluta: musiche nuove, dunque, non espressione diretta di tradizioni arcaiche; in mezzo, tra apertura e chiusura, si collocavano musiche provenienti da tutte le regioni europee, e non solo, in cui fossero presenti e ancora in uso zampogne e cornamuse. La cifra della programmazione proposta allora era fondata sull'assunto che quegli strumenti (zampogne, cornamuse, pifferi, oboi, ecc.), oltre che essere testimoni di musiche rappresentative di una possibile civiltà agro-pastorale — esperienza storico-culturale largamente appartenente al passato europeo — fossero in grado di sostenere un confronto efficace, bilanciato, credibile ed emozionante, con la contemporaneità, con l'invenzione musicale di oggi, il sentire dei musicisti attivi nel presente, di appassionati esigenti e di ascoltatori curiosi e intraprendenti.

Sul piano produttivo, quindi, la nostra intenzione di allora era alimentare ulteriormente e profondamente la creatività musicale con — e intorno a — gli aerofoni policalami a riserva d'aria: in questa prospettiva, il Festival di Scapoli costituì davvero un unicum, e per sentire quelle musiche, come ho già detto, dovevi soltanto prendere e venire in Molise, in montagna, a Scapoli.

### La zampogna e l'orchestra

Questo era, dunque, il motto con cui presentammo il concerto iniziale nelle edizioni 2000-2002: "La zampogna e l'orchestra". Vi aggiungemmo una ulteriore qualificazione: "Opere commissionate dal festival e proposte in prima esecuzione assoluta".

Si trattava di una dichiarazione di intenti netta, un impegno assai oneroso. Perciò, nel luglio 2000 abbiamo iniziato a proporre ad alcuni compositori "accademici" — cioè formati nei Conservatori di musica e avvezzi a scrivere soprattutto per la sala da concerto — di realizzare nuove partiture dedicate a zampogne diverse in combinazione con l'orchestra d'archi: la zampogna, perciò, era intesa come uno strumento vivo (non da museo, o da archivio, appunto, come s'è detto), capace di rischiare e reggere il confronto con le musiche del nostro tempo e la creatività musicale contemporanea. Il rapporto delle zampogne con il suono "nobile" — ma pure furioso e ruvido — degli archi è stato proposto ai compositori invitati come un'ulteriore opportunità di scrittura, e come vettore del possibile contrasto verso un suono "rustico" e "aspro", come si poteva ritenere fosse quello delle zampogne.

Due sembravano essere, quindi, le direzioni possibili dell'invenzione: da una parte l'integrazione e la convergenza di tratti comuni o apparentabili, dall'altra, invece, l'exasperazione delle differenze. Gli esiti, nel tempo, si sono rivelati più sfumati, complessi e interessanti, lo scenario creativo è divenuto sempre più affollato e denso, dipanandosi con disinvoltura nella mescolanza di memorie diverse, nell'attrito di idee stereotipe (il confronto alto/basso), l'ibridazione di molteplici echi di danza, la concertazione inaudita tra solisti mai prima affiancati (zampogne e altri strumenti).

Facendone un rapido bilancio oggi, quindici anni dopo, mi pare di cogliere nelle scritture proposte allora il ricorso frequente all'iterazione conflittuale di motivi contrastanti distribuiti tra le parti degli archi e le zampogne, la forzatura del contrasto di timbri, l'opposizione quasi dialogica

dei procedi  
dure di s  
sperata,  
ampia el  
di lunghi

I conc  
sede di I  
ramente  
to della  
si mostr  
capace di  
e rustico  
spazi ape  
zampogna  
no piutto  
direttore  
nell'orche  
(fortissim  
simo), sop  
concerti v  
nel pomer  
anche le p  
tieri allo s

I primi  
missione d  
pogna soli  
Lelio Di T  
fiduciosam  
ro Ricci cu  
operate su  
accuratam  
stival: Ram  
maverili de  
Cirese a Fo  
nelle nuove  
li di music

5 Lelio Di T  
costituì un

era alimenta-  
— e intorno a  
iva, il Festival  
musiche, come  
n montagna, a

ncerto iniziale  
ggiungemmo  
val e proposte

o assai onero-  
uni composi-  
ca e avvezzi a  
nove partiture  
tra d'archi: la  
on da museo,  
e e reggere il  
icale contem-  
- ma pure fu-  
invitati come  
bile contrasto  
e fosse quello

venzione: da  
pparentabili,  
nel tempo, si  
rio creativo è  
svoltura nella  
e (il confron-  
concertazione  
umenti).

ni pare di co-  
erazione con-  
chi e le zam-  
asi dialogica

dei processi idiomati ritenuti propri dello strumento solista e delle procedure di scrittura mobilitate dall'orchestra d'archi (iterazione motivica esasperata, ripetizione ostinata di formule metro-ritmiche vivaci e aggressive, ampia elaborazione contrappuntistica, alternanza antifonale, delineazione di lunghi percorsi di sviluppo).

I concerti si tenevano in prima esecuzione presso l'Aula magna della sede di Isernia dell'Università del Molise, uno spazio nuovo e bello interamente "foderato" di legno, che rivelò sorprendentemente un altro aspetto della combinazione che stavamo sperimentando, allora: la zampogna si mostrò certamente come uno strumento favorevolmente concertante, capace di fondersi bene con gli archi, ma non apparve così potente, ruvido e rustico come ci si sarebbe aspettato da uno strumento avvezzo ai grandi spazi aperti del paesaggio agro-pastorale; in maniera del tutto inattesa la zampogna risultò essere quasi uno strumento "cameristico", con un suono piuttosto affettuoso e "riservato", talvolta "timido" e tenero, sicché il direttore responsabile della concertazione e gli stessi musicisti impegnati nell'orchestra d'archi furono indotti ad "alleggerire" le dinamiche, con i *ff* (fortissimo) che diventavano *f* (forte) e i *p* (piano) attenuati a *pp* (pianissimo), soprattutto nei passaggi di maggiore densità contrappuntistica. I concerti venivano poi replicati all'interno della chiesa matrice di Scapoli, nel pomeriggio dell'ultima serata. Tutta la musica era scritta, ovviamente, anche le parti delle zampogne, e gli stessi solisti si prestarono molto volentieri allo studio e interpretazione di quelle nuove partiture.

I primi compositori a rompere il ghiaccio, nel luglio 2000, con una commissione del festival scapolese che prevedeva un organico obbligato (zampogna solista, archi e piccola percussione), furono Piero Niro, con *Rama*, Lelio Di Tullio con il suo *Notturmo*<sup>5</sup> e Luca Salvadori con *Ecchite Maje*, fiduciosamente affidati alla cura di un eccellente strumentista, quel Piero Ricci cui si devono altresì non poche e fortunate innovazioni tecniche operate sul corpo antico dello strumento. Pure i titoli dei brani furono accuratamente pensati nel corso della ideazione messa a punto per il festival: *Rama* ed *Ecchite Maje* rinviano palesemente ai riti arborei e primaverili documentati da Vittorio De Rubertis a Lucito e Alberto Mario Cirese a Fossalto, e pure alcune tracce melodiche, carsicamente affioranti nelle nuove composizioni presentate, derivavano dalle trascrizioni musicali di musiche afferenti a quei medesimi rituali, fornite preventivamente ai

5 Lelio Di Tullio aveva già composto, precedentemente, il suo brano che, quindi, non costituì una vera "commissione" del festival scapolese.



compositori invitati. Tutti gli autori, poi, erano professori, allora, presso il Conservatorio di musica di Campobasso: uno dei tre, Lelio Di Tullio, ne è poi divenuto direttore e tale è ancora oggi (settembre 2015).

Successivamente, nel 2001 (XXV edizione del Festival), giocammo ancora un'altra carta: la combinazione concertante della zampogna con altro strumento solista, sorretti entrambi dagli archi. Ancora una volta tre compositori diversi, ma stavolta tutti impegnati anche come solisti nella parte dello strumento concertante, e ancora un unico solista alla zampogna per tre opere nuove. Protagonista assoluto fu Orazio Corsaro, con la sua zampogna "a paro" (le canne dello strumento hanno la medesima lunghezza) messinese, e autore in prima persona. Sua fu la firma di *Un mare bianco*, il primo dei brani proposti: la zampogna era associata al violoncello concertante in modi assai multiformi, generosamente modellati sulla lunga frequentazione musicale e amicizia che legava l'autore al "suo" solista concertante (il violoncellista siciliano Maurizio Salemi). Nel secondo lavoro proposto, *InterAction*, Alfredo Santoloci innescava un processo di relazioni impetuose fra la stessa zampogna, gli archi e il saxofono soprano: quest'ultimo strumento, tuttavia, restava protagonista nella scrittura dell'autore (anche solista, nella parte del saxofono), unendosi strettamente alla zampogna soprattutto in alcuni luoghi privilegiati (cadenze, in duo) e mascherandosi, non raramente, nell'unisono con i violini. Alfredo Santoloci, che è attualmente direttore del Conservatorio di musica "Santa Cecilia" di Roma, continuò per lungo tempo la stretta collaborazione sperimentata allora con Orazio Corsaro. Nell'ultimo lavoro, *Rasgueando la zampogna* di Umberto Leonardo, alla zampogna sostenuta dagli archi era lasciata tutta la prima parte del brano, con un episodio centrale che la univa alla chitarra, cui seguiva un'ultima danza "rasgueada". Anche Umberto Leonardo, chitarrista dal suono veramente poderoso e stretto collaboratore di Roberto De Simone in numerose sue imprese, era allora professore presso il Conservatorio di musica del Molise.

Tre lavori che apparvero diversissimi, riconducibili alle molteplici esperienze degli autori (compresa la loro lunga militanza di strumentisti), pur caratterizzati da alcuni tratti comuni di scrittura: l'iterazione motivica nella parte della zampogna (un esito reso quasi obbligato dalla conformazione dello strumento selezionato: la zampogna a paro messinese), efficacemente accolta nella combinazione concertante con l'altro strumento solista e nell'elaborazione contrappuntistica degli archi; la tentazione del ballo (funzione primaria della zampogna, nella tradizione orale), che emerge diffusamente in momenti diversi delle partiture proposte; il ricorso alla cadenza

ora, presso il  
Di Tullio, ne è  
ocammo an-  
ogna con al-  
una volta tre  
e solisti nella  
sta alla zam-  
Corsaro, con  
la medesima  
firma di *Un*  
sociata al vio-  
nte modellati  
utore al "suo"  
i). Nel secon-  
a un processo  
saxofono so-  
ta nella scrit-  
ndosi stretta-  
i (cadenze, in  
blini. Alfredo  
musica "Santa  
orazione spe-  
*asgueando la*  
agli archi era  
ale che la uni-  
che Umberto  
tto collabora-  
ora professore

olteplici espe-  
mentisti), pur  
motivica nel-  
onformazione  
efficacemen-  
mento solista e  
del ballo (fun-  
merge diffusa-  
o alla cadenza

che associa i due solisti come luogo formale prevalente, un inserto che poteva raggiungere dimensioni considerevoli, talvolta vero e proprio incontro dialogico fra virtuosi. Così apparve, questa disposizione alla aggregazione virtuosistica "in cadenza", pure nel clamoroso bis concesso dai tre compositori-strumentisti (Orazio Corsaro, Alfredo Santoloci e Umberto Leonardo) al termine del concerto di Isernia: lunghissimo (quasi 10 minuti), assai teso e vivace, avvincente ed emozionante per gli ascoltatori, e completamente improvvisato, senza alcun accordo preventivo fra i musicisti se non il cortese e amichevole consenso alla mia sollecitazione di tornare insieme davanti al pubblico, dopo l'uscita dell'orchestra e del direttore alla fine del concerto; tutto ciò che si poté ascoltare in quell'indimenticabile e smisurato bis nella splendida aula magna universitaria di Isernia, non era stato pre-parato in alcun modo ed emerse estemporaneamente in palcoscenico, grazie all'interazione reciproca fra i tre musicisti, eccellenti strumentisti.

Nel 2002 ritornammo alla formula iniziale, rinunciando all'esplicita associazione di strumenti concertanti al solista principale, privilegiando la combinazione originaria (zampogna, orchestra d'archi e percussioni), ma scegliemmo tre solisti diversi, uno per ognuno dei brani proposti. Gli autori scelti furono Antonio Iafigliola, di cui proponemmo *Dove ascolta-no le montagne*, con Piero Ricci ancora impegnato alla zampogna solista: l'autore era allora professore presso il Conservatorio di musica di Campobasso, dove esercita tuttora il suo magistero. Seguì *Ecloga* di Marco Betta, compositore siciliano molto curioso e intraprendente, impegnato in esperienze multiformi e allora direttore artistico del Teatro Massimo di Palermo, con Orazio Corsaro ancora solista alla zampogna "a paro" messinese. Piero Arcangeli è stato l'ultimo autore presente quell'anno: compositore assai dinamico e vivace, con esiti spesso provocatori, all'epoca era direttore dell'Istituto musicale "Giulio Briccialdi" di Terni ed è tuttora un attivo etnomusicologo; il titolo dell'opera proposta fu *Agamennone. Intervista impossibile*: come solista alla zampogna individuammo Goffredo Degli Esposti, formidabile "fiatista" capace di animare qualsiasi tubo con una insufflazione veramente prodigiosa, e straordinario interprete e animatore di molti codici musicali medioevali; alla sua azione si affiancò una complessa parte di violino concertante eseguita da Maximiliano Santomauro.

In quell'anno furono proposti tre tipi diversi di zampogna, nel ruolo di solista:

a) lo strumento ideato e perfezionato da Piero Ricci, che aveva aggiunto alcuni fori supplementari su un tipo di zampogna laziale-molisana, con l'esito di rendere modificabile l'intonazione del bordone, eseguire elaborati

pubblicità prima  
di biglietti.  
non fosse possibile  
alla, al personale di  
i result in fines. For  
Italia Ticketing and  
rove e non salire o

è gratuitamente il  
ziare i servizi di  
n tutta l'Unione  
ate fissa o mobile

passaggi cromatici nei due *chanter*, e consentire numerosi accordi maggiori e minori;

b) la zampogna tradizionale di origine laziale-molisana, adattata all'uso delle "ciaramelle" amatriciane, un singolare tipo di zampogna a due soli *chanter* e senza bordoni, il cui repertorio tradizionale è connotato da una densa trama contrappuntistica (Goffredo Degli Esposti);

c) la zampogna "a paro" siciliana, proveniente dalle tradizioni agro-pastorali del messinese, senza alcuna trasformazione dell'impianto originario (Orazio Corsaro).

Quell'anno (2002) la scrittura apparve multiforme e diversificata, nei tre brani proposti, anche piuttosto sofisticata, e adesso mi viene in mente di pensare che quell'effetto potesse essere espressione del progressivo consolidarsi di una piccola tradizione locale (*La zampogna e l'orchestra*, a Scapoli) che iniziava a "fare scuola", a conservare esiti e modelli con cui confrontarsi, che induceva gli autori ospiti a misurarsi con le opere altrui, pur nel tempo breve di pochissimi anni. E invece quella fu l'ultima edizione costruita con queste caratteristiche: un repentino svuotamento di risorse e opportunità organizzative ne rese impossibile la continuazione.

Osservatori severi hanno commentato quella esperienza, con valutazioni di portata diversa. Ne segnalo una, che mi pare colga pienamente nel segno e individui acutamente gli esiti successivi:

Soprattutto la scelta di commissionare la scrittura di nuovi brani originali per zampogna e orchestra d'archi, selezionando compositori e autori capaci e disponibili a cimentarsi con un'esperienza, all'epoca, unica nel suo genere in ambito internazionale rappresenta una operazione fortemente innovativa che non solo caratterizza decisamente le edizioni del festival interessate da tale esperienza, ma segna una svolta nell'estetica performativa e nel repertorio della zampogna. Più ampiamente, cambia la percezione stessa che sia il pubblico generico, sia gli specialisti hanno dello strumento. Questa esperienza di confronto rischioso con le musiche contemporanee segna una svolta nella letteratura musicale per lo strumento e rappresenta un cambiamento importante nella sua storia culturale [...] Strumentisti e compositori, dopo i Festival 2000-2002 dovranno confrontarsi con le esperienze di quegli anni.<sup>6</sup>

6 Vincenzo Lombardi, *Costruzioni musicali. Idee, musicisti, gruppi, pratiche e attività musicali in Molise fra folklore e world music dagli anni cinquanta a oggi*, in "Glocale. Rivista molisana di storia e scienze sociali", 6, 2014, pp. 81-162 (il passo citato è a p. 134).

Senz'al  
siasmo g  
nale del  
e la disp  
l'unicità  
stato pos

## L'Orches

Se l'ass  
l'apertura  
fidata agli  
senza di u  
originale,  
direttame  
l'occasione  
convocati  
biente (le  
certe deno  
composito

L'organ  
principale  
pee, di tag  
menti "mo  
questo era  
organetto,  
multiform  
ate e defini  
la responsa  
in più, aver  
autorevoli  
a essere mo  
dole in un  
mortificate

Le memo  
resta ancor  
proposto se  
danza lenta  
Ciociaria, a



collezione prima  
il biglietto.

non fosse possibile  
ilto, al personale di

result in fines. For  
ticketing and

love e non salire o

e gratuitamente il  
citare i servizi di  
tutta l'Unione  
ele fissa o mobile

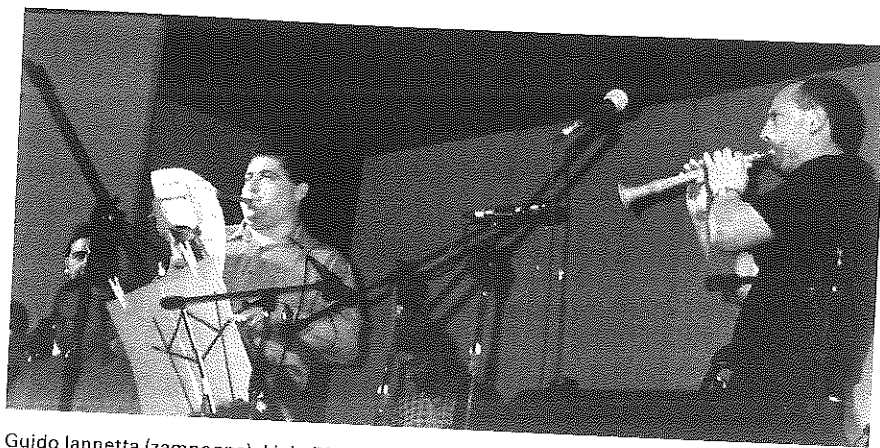
Senz'altro, in quella avventura, furono indispensabili la presenza e l'entusiasmo giovanile dei musicisti che allora componevano l'Orchestra Regionale del Molise; ne era direttore Franz Albanese; senza la sua abnegazione e la disponibilità ad agire "in deserto", considerata la novità — meglio: l'unicità — di certe soluzioni adottate nell'orchestrazione nulla sarebbe stato possibile.

### L'Orchestra "La Mainarda"

Se l'associazione tra zampogne diverse e orchestra d'archi marcava l'apertura del Festival, nelle edizioni del "triennio felice" la chiusura era affidata agli esiti di un'altra soluzione produttiva sperimentata allora: la presenza di un compositore "in residenza", responsabile di una ulteriore opera originale, anch'essa commissionata dal Festival, da costruire e concertare direttamente a Scapoli, insieme con strumentisti convocati anch'essi per l'occasione; l'ensemble che li riuniva (compositore residente e strumentisti convocati) fu denominato Orchestra "La Mainarda", in omaggio all'ambiente (le cime delle Mainarde incombono sul sito di Scapoli) e in eco a certe denominazioni musicali in uso nella prima età barocca: quindi, sia il compositore ospite, sia l'orchestra erano presenti e attivi "in residenza".

L'organico dell'Orchestra La Mainarda era costruito su un denso nucleo principale di aerofoni policalami (zampogne italiane e cornamuse europee, di tagli, registri e assetti multiformi), cui si associavano altri strumenti "monocalami" italiani ed europei (oboi, clarinetti, flauti, ecc.): tutto questo era sostenuto da una ritmica articolata e variabile (fisarmonica e organetto, tastiere, elettronica, marimba, tamburi a cornice, percussioni multiformi, chitarra, basso, ecc.). Oltre che proporre musiche proprie, ideate e definite per l'occasione, il compositore "in residenza" assumeva anche la responsabilità di concertare e dirigere l'ensemble, nelle prove e in scena: in più, avendo a che fare con una orchestra di veri solisti, spesso grandi e autorevoli virtuosi, e con strumenti davvero singolari, il "leader" si trovava a essere molto impegnato nel valorizzare le esperienze individuali, fondendole in un progetto in cui le capacità di ognuno fossero non compresse, mortificate o depresse, ma, al contrario, amplificate e valorizzate.

Le memorie sono numerose, ma ne richiamo soltanto una, che per me resta ancora molto emozionante: il grande solo — effettivamente tale, proposto senza alcun accompagnamento — di Emilio D'Alessandro, una danza lenta eseguita al buio con la grande zampogna a chiave "32" della Ciociaria, abilmente ripresa da Luigi Cinque, compositore "in residenza"



Guido Iannetta (zampogna), Livio Di Fiore (ciaramella), nell'orchestra "La Mainarda" (foto A.C.)

nella edizione del 2000.

E siamo arrivati ai nomi, dunque, alle qualifiche e ai titoli. Le "scritture"<sup>7</sup> presentate in chiusura furono tutte definite con una denominazione esplicita, e proposte in scena con una selezione molto accurata di solisti:

a) nel 2000 Luigi Cinque compose, concertò e diresse *Sunaulòs*.<sup>8</sup> il conio è esemplato sui *diaulòs* (oboe doppio) del mondo antico, e sulla evocazione di un "fare insieme" simbolico; i solisti furono particolarmente prestigiosi; ne cito solo alcuni: l'immane Orazio Corsaro, Shmuel Achiezer, virtuoso del clarinetto klezmer, Djivan Gasparian, il "maestro" del *doudouk* (oboe tipico della musica tradizionale armena), e pure presente in numerose colonne sonore a connotare una ricorrente idea di "antico" ed "esotico" nel cinema recente; ma pure citerei Xuacu Amieva e la sua gaita asturiana, generosamente piegatosi, quando necessario, a fare da bordone (*dam* in armeno) al *doudouk* di Gasparian, per simulare una pratica locale irrinunciabile; così, richiamo la straordinaria ed emozionante combinazione dialogica tra zampogna "a paro messinese" e, ancora, *doudouk* armeno, due strumenti che, forse, prima di allora non si erano mai incontrati, nella lunghissima avventura di *homo sapiens*; e pure ricordo il salentino Clau-

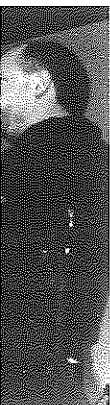
7 Stavolta intendo la "scrittura" in maniera più fluida e dinamica, come sinonimo di progettazione: non soltanto, quindi, l'invenzione e notazione in partitura, ma anche la definizione di azioni individuali e di gruppo costruite in gran parte sulla autodeterminazione dei solisti ed esperienze simili.

8 L'opera è disponibile in CD: Luigi Cinque, *Sunaulòs*, registrazioni dal Festival Internazionale della Zampogna, ideazione e direzione artistica di M. Agamennone, SQL CD03, Squilibri, Roma, 2004.

9 Anche questa opera è registrata dal Festival Internazionale della Zampogna, Agamennone, CdZ 2.

dio "Cavallo"  
gramma *La N*  
grande tambu  
b) nel 2001 R  
*mus* antico e la  
che il calamo  
fiato e la canna  
senti strument  
*thumbrian pip*  
in Gran Bretag  
miliare di piffe  
to come vocali  
convocato per l  
narda, Giovan  
di canna, tipico  
chitarra e Robe  
e percussionista  
cola suite artico  
*Scapoli* — quest  
cardo ha succes

c) nel 2002 to  
alla origine past  
con sé alcuni su  
di qualsiasi oper  
con sé nella pr  
facemmo insiem  
fare con una ban  
l'orchestra d'arch  
ciaramelle dell'a  
e Guido Iannetta  
gli immancabili  
sua interpretazio  
trecentesco del B  
perscrutabili; ep  
quadriglia "coma



" (foto A.C.)

dio "Cavallo" Giagnotti, con cui avevamo già fatto due edizioni del programma *La Notte della Taranta*, che accorse a Scapoli ben felice, con il suo grande tamburo;

b) nel 2001 Riccardo Tesi propose *Flatus calami*:<sup>9</sup> il titolo combina il *calamus* antico e la memoria dell'insufflazione necessaria ad alimentarlo (oltre che il calamo per la scrittura, così si indicavano anche certi strumenti a fiato e la canna con cui alcuni erano costruiti); nella band pure erano presenti strumentisti prestigiosi e grandi virtuosi: Ray Sloan con la sua *northumbrian pipe* (cornamusa del Northumberland, la regione di Newcastle in Gran Bretagna), Gianni Perilli, testimone di una grande tradizione familiare di pifferai e zampognari della Ciociaria, Mauro Gioielli, impegnato come vocalista, Alfredo Santoloci, già presente come compositore ma convocato per l'occasione anche come sassofonista nell'Orchestra La Mainarda, Giovanni De Zorzi, con il *doudouk* armeno e il *ney* (flauto obliquo di canna, tipico della tradizione ottomana e persiana), Maurizio Geri alla chitarra e Roberto Napoletano, aitante e valente fisarmonicista, tastierista e percussionista di Bojano; tra i numerosi episodi cito una *Processione*, piccola suite articolata in tre segmenti distinti, per una durata di 10 minuti, e *Scapoli* — questo il titolo, appunto — un brano di quasi 8 minuti che Riccardo ha successivamente ripreso più volte, con la sua *Banda Italiana*;

c) nel 2002 toccò a Daniele Sepe, con *La capra che suona*: il riferimento alla origine pastorale delle zampogne è fin troppo esplicito; Daniele portò con sé alcuni suoi musicisti di fiducia, inseparabili e garanti della stabilità di qualsiasi operazione, anche la più spericolata (erano gli stessi che volle con sé nella prima edizione del programma *La Notte della Taranta*, che facemmo insieme nell'agosto del 1998) e si trovò anche lui ad avere a che fare con una band di star: Goffredo Degli Esposti, solista nei concerti con l'orchestra d'archi, ma convocato anche nella Mainarda, impegnato con le ciaramelle dell'alta Sabina e la zampogna zoppa molisana, Livio Di Fiore e Guido Iannetta, formidabile coppia molisana di ciaramella e zampogna, gli immancabili Orazio Corsaro e Piero Ricci; veramente singolare fu la sua interpretazione di un saltarello medioevale, conservato in un codice trecentesco del British Museum, che mi sembrò arrivato a lui per vie imperscrutabili; epica, senz'altro, ma anche erotica, fu una sua lunghissima quadriglia "comandata" protrattasi per oltre quaranta minuti, spesa so-

9 Anche questa opera è disponibile in CD: Riccardo Tesi, *Flatus Calami*, registrazioni dal Festival Internazionale della Zampogna, ideazione e direzione artistica di M. Agamennone, CdZ 2, Ass. Cult. Circolo della Zampogna, 2002.



prattutto a dirigere posture, movimenti e tocamenti che gli ascoltatori di sesso maschile e femminile, ormai trasformati in danzatori, dovevano mettere in atto gli uni verso gli altri.

Ma mi arresto, anche perché non è poi così agevole verbalizzare tutte le memorie di allora.

A questo si aggiungano i numerosi seminari e incontri di studio che impegnavano tutti i pomeriggi, e i concerti serali di gruppi e musicisti molto interessanti, provenienti da diverse regioni europee: ecco, se mi viene in mente una qualificazione per quella esperienza, mi pare che si possa descrivere anche come un "grande festival europeo", con musicisti provenienti soprattutto da regioni periferiche, molto curiosi gli uni degli altri, e anelanti a farsi sentire, consapevoli di far parte di una comunità assai più larga, l'Unione europea di allora, che sembrava davvero accogliente e sorridente.

Anche questa esperienza si chiuse drasticamente nel 2002.<sup>10</sup>

Ho già accennato a un improvviso disagio economico e organizzativo che mise fine a quelle vicende molisane. Anche a tal proposito spenderei qualche parola. Come è noto, tutta la programmazione subì i benefici effetti, sul piano economico e per le possibili relazioni esterne, delle opportunità mobilitate dal Programma di iniziativa comunitaria Leader II: si trattava di una estesa rete di occasioni e di uno scenario politico-amministrativo molto complesso che favorirono la definizione del Piano d'azione locale (PAL) denominato, assai efficacemente, *Vivere con la zampogna*, ideato e condotto proprio dal Circolo della Zampogna di Scapoli.<sup>11</sup>

La proiezione europea facilitò moltissimo le relazioni con altri musicisti, costruttori e studiosi attivi in diverse regioni europee periferiche, come s'è detto, che furono tempestivamente ospitati nei seminari e incontri di studio pomeridiani e nei concerti serali. Pure, mi pare, mobilità verso le

<sup>10</sup> Tuttavia, ricordo come fosse già stata ampiamente imbastita l'edizione 2003, che non andò in porto per il venir meno delle risorse necessarie: come *maestro concertatore e compositore in residenza* avevo già individuato Ambrogio Sparagna, che non poté cimentarsi nell'impresa, pur essendone molto curioso, anche quale suonatore di zampogna e profondo conoscitore dei repertori relativi. Lo stesso Sparagna ha ideato un programma espressamente dedicato alle zampogne che si tiene ogni anno a Maranola (Formia [Latina]) suo paese natale, nella seconda metà del mese di gennaio.

<sup>11</sup> Le molteplici e complesse attività — con i conseguenti "prodotti" — realizzate nell'ambito del Progetto *Vivere con la zampogna* sono descritte in numerose fonti, a partire dalla estesa produzione editoriale espressa dal *Circolo della zampogna*; una rapida descrizione si trova anche in Vincenzo Lombardi, *Costruzioni musicali*, cit., che richiamo ancora.

iniziative m  
cronisti eur  
numerosi co  
in riprese e  
bile una qua  
progettare "  
Sorprende  
rono compl  
Isernia, sop  
zione di que  
dico, pure r  
e attrattivo  
regioni limi  
non appena  
le risorse re  
mico e orga  
continuaron  
programma  
sivamente a  
ne risolutiv  
da che tutta  
mica vota i  
arrivato al  
nuta a Scap  
all'inizio de  
intransitabi  
merosi asco  
consenso, c  
tiva, avrebb  
enti locali,  
da una ista  
si dice. Ma  
ormai inco

<sup>12</sup> Personal  
diosi incu  
accorsi qu  
non ne in

iniziative molisane un interesse convergente di non pochi osservatori e cronisti europei; altrettanto esteso fu l'interesse in ambito nazionale, con numerosi commentatori ed enti radio-televisivi frequentemente impegnati in riprese e reportage. Ovviamente, l'afferenza europea rese pure disponibile una quantità considerevole di risorse economiche che consentirono di progettare "in grande".

Sorprendentemente, invece, almeno per me, in tutta la vicenda risultarono completamente assenti gli enti locali (Regione Molise e Provincia di Isernia, soprattutto): non parteciparono per nulla al sostegno e valorizzazione di quelle imprese che, per come stavano emergendo nel triennio faticoso, pure risultavano il programma di spettacolo dal vivo più ambizioso e attrattivo tra quelli realizzati in Molise, con un forte "appeal" verso le regioni limitrofe, le regioni europee e gli ambienti più disparati.<sup>12</sup> Quindi, non appena il programma comunitario giunse a scadenza, e si esaurirono le risorse relative, non si è riusciti per nulla a comporre un assetto economico e organizzativo che marciasse sulle proprie gambe, e gli enti locali continuarono a manifestare una totale indifferenza: perciò, l'impegno di programmazione e le opportunità creative sperimentate vennero progressivamente a spegnersi... Mistero per me irrisolvibile, se non nella percezione risolutiva di qualche osservatore, che mi ha aperto gli occhi: «Ma guarda che tutta quella gente che viene a Scapoli, da mezza Italia ed Europa, mica vota in Molise». In effetti, l'afflusso di ascoltatori era probabilmente arrivato al limite di saturazione: il bus e il furgone dell'orchestra, convenuta a Scapoli per i concerti pomeridiani in replica, dovevano arrestarsi all'inizio della salita che conduceva in paese poiché la strada d'accesso era intransitabile, per le numerosissime auto parcheggiate e gli altrettanto numerosi ascoltatori "marcianti" che cercavano di raggiungere il sito. Questo consenso, clamoroso, nella mia valutazione, sicuramente ingenua e primitiva, avrebbe senz'altro guadagnato il riconoscimento e il sostegno degli enti locali, cui passava il testimone, dopo il ritiro delle risorse mobilitate da una istanza sovra-ordinata, che pure aveva fatto il suo dovere, come si dice. Ma così non fu, per niente: misteri della politica italiana, per me ormai incomprensibili.

12 Personalmente, ricordo di aver spesso individuato tra gli ascoltatori non pochi studiosi incuriositi o attratti dalla programmazione di quegli anni, e numerosi musicisti accorsi quasi in incognito per verificare che cosa succedesse sulla montagna molisana: non ne indico i nomi, per rispetto della riservatezza, e anche per amicizia.





Кипренский: Итальянский музыкант (1831 г. ?).  
(Собств. Н. С. Бриантичинова из С.-Петербурга).

Kiprensky: Musicien Italien.  
(App. à M. N. Briantichianoff à S.-Petersbourg).

Zampognari italiani a San Pietroburgo.  
Post-card inviata da Per Ulf Allmo (Svezia)

## GLI dall'Pa

Dal 12 al 14 di  
vegno intitolato  
*muses*, al quale  
e spagnoli: Dan  
Alexis Cabiran  
Jean-Christoph  
net, Francesc Sa

In quella circo  
ra», tenni una  
*l'Antiquité à l'é*  
interventi venn  
medesimo titolo

Per gli abbon  
che venne svolt  
siva ed essenzia  
le note di cui sp

### DAL'E

L'Italia è nazi  
l'evoluzione deg

1. italiano è i  
sciamo l'ic  
(zampogna)
2. italiana è l  
agli inizi d
3. italiana è  
centesca so  
musicale, c