

Le cadeau du village

Musiche e Studi per Amalia Collisani

a cura di

Maria Antonella Balsano, Paolo Emilio Carapezza,
Giuseppe Collisani, Pietro Misuraca,
Massimo Privitera, Anna Tedesco

Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari



MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ
CULTURALI E DEL TURISMO
Direzione Generale Biblioteche e Istituti Culturali



REGIONE SICILIA
Assessorato dei Beni Culturali e dell'identità siciliana
Dipartimento dei Beni Culturali e dell'identità siciliana



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO
Scuola delle Scienze Umane e del patrimonio culturale
Dipartimento di Scienze Umanistiche

Le Cadeau du village : musiques e studi per Amalia Collisani / a cura di Maria Antonella Balsano ... [et al.]. - Palermo : Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, 2016.

ISBN 978-88-97035-17-6

I. Musica – Scritti in onore. I. Collisani, Amalia <1946->.

II. Balsano, Maria Antonella <1948->.

780.72092 CDD-23

SBN Pal0293510

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

© 2016 ASSOCIAZIONE PER LA CONSERVAZIONE DELLE TRADIZIONI POPOLARI

Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino

Piazzetta Antonio Pasqualino, 5 · 90133 Palermo · tel. (+39.91) 328060 · fax 328276

www.museodellemarionette.it - mimap@museomarionettepalermo.it

In copertina: Hippolyte Lecomte, *Tre figurini per l'opera Pygmalion di Jacques-Fromental Halévy (1826)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, D216-4 (1, FOL19-21).

INDICE

PAOLO EMILIO CARAPEZZA

Prefazione9

PRELUDIO

DANIELE CAIBIS

Frammento e fiore, per pianoforte.....17

I. IDEE, AFFETTI, PERCEZIONI

BRENNO BOCCADORO

«*La Tierce majeure qui nous excite naturellement à la joye [...] nous imprime jusqu'à des idées de fureur, lors qu'elle est trop forte*».

Rameau e gli affetti21

PIERO VIOLANTE

Il suono delle nostre passioni37

MICHAŁ BRISTIGER

Leggendo la Filosofia della musica di Giuseppe Mazzini45

DARIO OLIVERI

Due volti della Notte. Su Arthur Schopenhauer e Richard Wagner56

CARMELO CALÌ

Fenomeni, pratiche e teorie musicali73

ILARIA GRIPPAUDO

Tempo congelato e musica in Sussurri e grida di Ingmar Bergman89

ANNA TEDESCO

«*È dell'opera il fin la meraviglia*». *Il 'meraviglioso' e l'opera del Seicento oggi*.....107

STEFANO LOMBARDI VALLAURI

Sul logoramento dell'esperienza musicale (e parzialissimo riscatto)133

ALESSANDRO ARBO

L'opera musicale nello spazio cibernetico: implicazioni ontologiche ed estetiche.....149

II. TRADIZIONI, STRUMENTI, ORALITÀ

SERGIO BONANZINGA

Declinazioni del femminile nella musica siciliana di tradizione orale.....177

GIOVANNI GIURIATI

Mbrusino, Liszt, la tarantella montemaranese e il clarinetto. Alcune riflessioni sul ruolo individuale nel processo creativo delle musiche di tradizione orale.....225

IGNAZIO MACCHIARELLA

Estetiche negoziate243

GIOVANNI PAOLO DI STEFANO

I costruttori di pianoforti in Sicilia259

III. MUSICHE, STORIE, FONTI

GIUSEPPE COLLISANI

L'Amor volubile e tiranno di Alessandro Scarlatti e Giovanni Domenico Pioli...291

PAOLO EMILIO CARAPEZZA

Iridescenti alberi sonori: la foresta incantata di Domenico Scarlatti.....315

CONSUELO GIGLIO

Il dramma per musica di Metastasio a Palermo339

MARIA ANTONELLA BALSANO

Pisani in Babilonia, ovvero duetto a voce sola tra un Antirossiniano irriducibile e un correligionario fedifrago.....363

ANGELA FODALE

‘Il canto dell’esilio’: lacrime, temporalità e arpe

(I Puritani, III, 1 e Nabucco, III, 4)389

IVANO CAVALLINI

Paradigma culturale e canone popolare: musica e nazione nei paesi slavi

della Mitteleuropa nel diciannovesimo secolo399

PIETRO MISURACA

La fontana, il mare, la sirena, la neve, lo stagno. Metafore acquatiche e

simbolismo della liquidità nel Pelléas et Mélisande.....423

MASSIMO PRIVITERA

‘Guilbert juge de Jean-Jacques’ ovvero Yvette interpreta Rousseau443

CARLO SERRA

Oedipus: la dissonanza ritmica come motore del Sublime.....477

MARCO CRESCIMANNO

Federico Incardona tra Mitteleuropa e Mediterraneo.....493

GABRIELE GARILLI

La presenza dei suoni. Verso una comprensione estetica di

“...zwei Gefühle...”. Musik mit Leonardo di Helmut Lachenmann.....509

POSTLUDIO

MARCO SPAGNOLO

Hommage, per violino e pianoforte.....531

SCRITTI DI AMALIA COLLISANI.....545

1. Una breve retrospettiva

Le molteplici configurazioni del femminile presso le società extraeuropee iniziano a essere oggetto di ricerca negli anni Venti del Novecento, e non è certo un caso che le pratiche musicali-coreutiche abbiano fin da allora offerto proficui ambiti d'analisi per i primi antropologi impegnati nel lavoro sul terreno. Tra le esemplificazioni più significative spiccano: le pagine che Radcliffe-Brown dedica nel 1922 alle funzioni sociali della danza nelle Isole Andamane (Golfo del Bengala); gli ampi riferimenti ai canti e alle danze delle donne forniti da Bronislaw Malinowski nella monografia del 1929 sulla "vita sessuale" dei Trobriandesi (arcipelago delle Trobriand nel Pacifico Nord-occidentale); l'articolo pubblicato nel 1928 da Edward E. Evans-Pritchard sulla funzione della danza in relazione alle modalità di interazione fra i sessi presso i Nuer dell'Africa Centrale; le considerazioni di Margaret Mead riguardo alla dimensione espressiva di bambine e adolescenti entro i processi di inculturazione in Nuova Guinea (1930) e, insieme a Gregory Bateson, le osservazioni sul "carattere" e i processi di trasmissione dei saperi (sia maschili sia femminili) condotte a Bali tra il 1936 e il 1939, che troveranno organica esposizione nella "foto-monografia" del 1942 e in due filmati tuttora annoverati tra i modelli esemplari della moderna antropologia visuale.

I musicologi d'impostazione comparativista, perlopiù appartenenti alla cosiddetta Scuola di Berlino, paiono invece manifestare scarso interesse verso questi aspetti troppo legati all'esperienza di campo che non rientrava, com'è noto, nei loro abituali metodi d'indagine. In controtendenza sono soprattutto le osservazioni di Robert Lachman contenute in un articolo dove vengono individuate analogie tra le *ninnenanne* delle madri tedesche e *vedda* (Sri Lanka) e i canti eseguiti da donne indiane nell'atto di raschiare radici, men-

tre in una successiva monografia dedicata ai repertori musicali delle antiche comunità ebraiche pone in evidenza la netta separazione stilistico-esecutiva fra tradizioni musicali di pertinenza maschile e femminile (1940). Queste considerazioni vengono riprese da Curt Sachs nel celebre studio *The Rise of Music in the Ancient World. East and West* (1943), per giungere alla seguente conclusione: «se il canto è un'attività di tutto il nostro essere, il sesso, che è la differenziazione più notevole delle creature umane, deve avere un'influenza determinante sugli stili musicali» (trad. it. 1981: 27). Le idee di Sachs sulla individuazione di queste differenze, con riferimento alla tendenza femminile verso l'impiego di melodie a intervalli ristretti nel canto e movimenti più contenuti nella danza, e sulle motivazioni che le hanno storicamente determinate in rapporto ai modi di produzione (caccia-raccolta, allevamento, agricoltura) e ai sistemi di organizzazione sociale (matriarcali *vs* patriarcali), non sono oggi più condivisibili secondo quella visione universalizzante, ma il suo resta tuttavia un apprezzabile tentativo di porre in termini netti la questione della specificità musicale "di genere".² Va inoltre detto che il generale impianto teorico di Sachs, declinabile fra evoluzionismo e diffusionismo, trova una formulazione più aggiornata nel suo ultimo lavoro, pubblicato postumo nel 1962 (*The Wellspring of Music*), dove lo studioso accoglie opzioni interpretative e materiali etnografici ripresi dai lavori dei funzionalisti britannici e dai socioetnologi francesi.

A quest'ultima scuola appartiene per formazione André Schaeffner, che nel 1936 dà alle stampe un ponderoso trattato sull'origine degli strumenti musicali, classificati in base ai materiali impiegati per la loro costruzione anziché in ordine alle dinamiche di produzione del suono, come avevano fatto nel 1914 Hornbostel e Sachs. Pur restando la tassonomia Hornbostel-Sachs un caposaldo ineludibile dell'organologia moderna, l'approccio antropologico di Schaeffner riporta l'attenzione sulla dimensione mitico-rituale individuando, tra l'altro, nel dualismo sessuale un tratto che ampiamente caratterizza la simbologia degli strumenti musicali e raccordando numerose pratiche strumentali ai protocolli sociali che separano con rigore le sfere di competenza maschili e femminili (si vedano in particolare i capitoli *Lavoro e gioco* e *Religione e magia*). Non è un caso che questi aspetti siano presi in carico da Sachs nel suo classico contributo relativo alla storia degli strumenti musicali edito nel 1940 (*The History of Musical Instruments*). In questa pro-

spettiva, ma con inflessioni del tutto personali che spesso sono state oggetto di aspre critiche, si muovono anche alcuni lavori di Marius Schneider intesi a ricostruire gli itinerari filogenetici del “fare musica” attraverso quadri comparativi che pongono in relazione dati riferibili a culture preistoriche e classiche con quanto attestato nella moderna ricerca etnologica. Entro questa cornice interpretativa acquistano speciale rilievo le considerazioni concernenti le simbologie duali in relazione a strumenti (con particolare riferimento ai tamburi) e a taluni comportamenti musicali.³

L'attenzione degli etnomusicologi verso l'opposizione di genere diviene più consapevole e sistematica nella seconda metà del Novecento, grazie specialmente a nuovi approcci di impostazione antropologica adottati soprattutto da Alan Merriam (1964), da John Blacking (1969, 1973) e, per certi aspetti, da Alan Lomax (1968, 1976), che con il progetto *Cantometrico* elabora un metodo di classificazione universale degli “stili musicali” entro cui il comportamento sessuale e le differenziate competenze fra uomini e donne rientrano fra i parametri tassonomici. La vera svolta è tuttavia impressa dall'ampia letteratura socioantropologica ispirata dal “femminismo” e dai movimenti per il diritto alla scelta della sessualità. Da qui parte infatti l'impulso che negli anni Settanta favorisce lo sviluppo dei cosiddetti *gender studies*, specificamente volti a indagare la costruzione socioculturale dell'identità sessuale. Questi nuovi orientamenti producono effetti consistenti anche sulle prospettive d'indagine dell'etnomusicologia, stimolando contributi sempre più mirati e approfonditi, a partire dalle antologie curate nel 1987 da Ellen Kossoff (*Women and Music in Cross-Cultural Perspective*), nel 1989 da Richard Keeling (*Women in North American Indian Music: Six Essays*) e nel 1991 da Marcia Herndon e Susanne Ziegler (*Music, Gender, and Culture*). In seguito il dibattito si arricchisce di apporti fecondi offerti da etnomusicologi di ogni parte del mondo, che trattano in vario modo le forme, gli stili, le funzioni e i valori dei repertori musicali di dominio femminile, con attenzione per la funzione che l'opposizione di genere ricopre nella concettualizzazione dei saperi musicali e verso le dinamiche sociosimboliche che investono la definizione, ridefinizione e inversione dei ruoli sessuali attraverso l'acquisizione di particolari competenze musicali.⁴

Le tradizioni musicali “al femminile” e l'opposizione maschio/femmina come tratto simbolico associato a strumenti e comportamenti musicali sono state oggetto di studio anche da parte di alcuni etnomusicologi italiani. Un

contributo antesignano è stato quello offerto da Roberto De Simone nei suoi lavori sulle feste e sui repertori musicali della Campania (1974 e 1979). Lo studioso napoletano insiste sulla natura sessuale dei linguaggi musicali (1979: 13-22), ponendo tra l'altro in evidenza simbologie duali nel modo di battere il tamburo (gli uomini usano la mano destra per percuotere la pelle mentre le donne fanno il contrario) e nei termini che identificano le canne del doppio flauto e i due elementi che compongono una coppia di castagne: "maschio" (destra) *vs* "femmina" (sinistra). Vanno inoltre ricordate le considerazioni sul travestitismo associato alle pratiche coreutico-musicali contenute nel volume sul Carnevale curato da De Simone insieme ad Annabella Rossi (1977).

Diversi lavori analizzano repertori musicali di specifica competenza femminile in area italiana. Tra i primi esempi troviamo un articolo di Giorgio Adamo dedicato a una serie di canti a «voce sola femminile» (1982: 104) rilevati nel 1952 in Basilicata da Diego Carpitella ed Ernesto De Martino. Si tratta di 41 documenti – appartenenti alla raccolta 18 del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (cfr. *infra*) – che comprendono ninnananne, lamenti funebri, canti di lavoro e canti vari ludici e di intrattenimento, puntualmente analizzati sotto il profilo delle forme melodiche. Questi documenti sonori si possono ascoltare nei CD allegati a un volume edito nel 2012, dove Adamo estende l'analisi a tutta la raccolta 18, ponendo in particolare evidenza la valenza socioantropologica dei testi poetici associati ai repertori femminili.

I rilevamenti etnomusicali condotti da Carpitella e De Martino in Salento nel periodo 1959-1960 – raccolte 48 e 53 del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare – sono stati invece presi in esame da Maurizio Agamennone in un volume con due CD allegati (2005). Oltre a ninnananne, lamenti funebri e canti vari (narrativi, satirici ecc.), spiccano in queste indagini le esecuzioni femminili – vocali e strumentali (tamburello) – associate al fenomeno del tarantismo (cfr. De Martino 1961), analizzate da Agamennone sia sul versante antropologico sia in ordine alle specificità musicali.

A una indagine personale fa invece riferimento un articolo di Antonello Ricci (1991) che tratta varie forme di polivocalità femminile connessa a momenti della vita sociale (canti religiosi, canti narrativi e stornelli) e produttiva (canti *all'aria*, eseguiti durante i lavori agricoli) in due centri calabresi a nord di Cosenza (Torano Castello e Sartano). Le donne incontrate da Ricci

affermano con orgoglio come «vi sia una differenza, il più delle volte inconciliabile, tra i modi di cantare *a ra fimminila* e *a ra masculina*: secondo la loro concezione infatti la voce maschile e quella femminile non si fonderebbero bene insieme a formare l'*accùordu*» (1991: 4-5).

A partire da un confronto tra registrazioni storiche – effettuate tra il 1952 e il 1970 in Abruzzo, Basilicata, Molise e Puglia da Carpitella, Cirese, De Martino e Lomax – e indagini svolte tra il 2006 e il 2009 nel Foggiano, si è sviluppata una interessante ricerca sui “canti all’altalena” (*sciamboli*), che venivano eseguiti in larga prevalenza da donne (specialmente nubili) nel periodo del Carnevale. Si tratta di un repertorio che presenta notevoli peculiarità sul piano delle strutture melodiche e che offriva l’opportunità per esprimere contenuti di carattere amoroso, talvolta anche marcati da esplicita licenziosità (cfr. Balestra 2010).

Al mondo del lavoro contadino, e specificamente delle risaie dell’area padana, si riferiscono le monografie sull’ampio e composito repertorio dei canti delle mondine realizzate da Placida Staro (2001 e 2010) e da Franco Castelli, Emilio Jona e Alberto Lovatto (2005). Si possono inoltre segnalare gli articoli di Tullia Magrini (2000) sulla ballata come pratica vocale femminile e di Giuliana Fugazzotto (2009, 2010) sulla presenza delle donne nell’ambito della produzione di dischi a 78 giri negli Stati Uniti (anche di donne siciliane), insieme ai lavori di altri etnomusicologi italiani che hanno condotto le proprie indagini in territori extranazionali: Serena Facci (2003) ha esaminato le modalità in cui si configura attraverso la musica la rappresentazione del rapporto uomo-donna in alcune società africane; Alessandra Ciucci (2008) ha offerto una panoramica sulle musiciste professioniste in Marocco; Nico Staiti (2012) ha scritto una monografia in cui vengono analizzati i repertori di tamburello di donne e omosessuali rom del Kosovo; Grazia Tuzi (2013) ha prodotto uno studio sulla *pandereta* (tamburello) come strumento che connota fortemente l’identità femminile in Cantabria (Spagna settentrionale).

2. In Sicilia: dalle ricerche dei folkloristi alle moderne indagini antropologiche ed etnomusicologiche

È utile tracciare una sintetica rassegna di quanto permette di sostanziare storicamente le competenze femminili sul piano delle pratiche musicali-coreutiche, a partire da quanto ebbero modo di attestare i primi folkloristi nella Sicilia

della seconda metà dell'Ottocento. I due maggiori esponenti in questo campo furono due medici dell'area palermitana: Giuseppe Pitrè e Salvatore Salomone Marino. Nella loro vastissima produzione documentaria trovano ampio spazio le tradizioni femminili associate non solo alla vita e ai mestieri domestici, ma anche alla dimensione rituale e alle pratiche espressive, con speciale attenzione per musica e narrazione. Pitrè, nei venticinque volumi della sua Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane (1870-1913), si preoccupa di distinguere canti e pratiche musicali di pertinenza femminile: dai repertori legati allo svezzamento dei bambini (ninnananne, rime, filastrocche) o a specifici contesti devozionali (canti agiografici, rosari ecc.), fino a quelli associati a certi mestieri (tessitrici, lavandaie, spigolatrici ecc.). Egli fa inoltre più volte riferimento al tamburello come strumento di uso prettamente femminile e alle occasioni di partecipazione delle donne alle danze tradizionali (matrimoni, battesimi, Carnevale e momenti dell'annata agraria quali trebbiatura del grano e vendemmia).⁵

Salomone Marino dedica dal canto suo una monografia alla tradizione delle prefiche (1886), ovvero le donne che eseguivano i lamenti funebri dietro compenso, mentre nella monografia sulla Storia della Baronessa di Carini non manca di mettere in luce il ruolo delle donne nella trasmissione di quello che è considerato il più noto canto narrativo siciliano (l'opera ebbe tre edizioni: 1870, 1873 e 1914).⁶ La posizione della donna nel mondo contadino trova inoltre spazio nel volume che egli dedica alla vita rurale, dove pone tra l'altro in evidenza la partecipazione femminile alla vendemmia e alla raccolta delle olive, con riferimento ai canti che si intonavano nel corso del lavoro: *a riatta* (a gara), *a cuntrastu* ("a botta e risposta") e *a stagghiari*, ovvero «gareggiano con interrompere e continuare successivamente e alternatamente, fra due schiere rivali di cantatrici, la canzona che una ha incominciata» (1897: 115).

Sul ruolo della donna nella società contadina esprime una opinione precisa Sidney Sonnino nella ben nota "inchiesta" sulla Sicilia del 1876, senza fare riferimento alcuno alla dimensione espressiva e non celando una punta di disprezzo:

Le donne dei contadini contribuiscono poco ai guadagni della famiglia: l'accentramento delle case rurali nelle città, la conseguente lontananza del contadino dal campo su cui lavora, e la solitudine delle campagne, escludono di per sé la donna dal prender parte ai lavori campestri. Soltanto al tempo della messe tutta la famiglia si sparge per le campagne per aiutare a raccogliere i covoni, per spigolare e per rubacchiare. Alla raccolta delle olive, delle nocciuole

ecc., e alla vendemmia, lavorano pure le donne, ma in generale non sono che quelle più miserabili, quelle dei metatieri [mezzadri e fittavoli] più poveri e dei giornalieri, le quali s'impiegano in queste faccende. All'infuori di ciò le donne restano sempre in casa, dove filano il lino, badano al maiale, e ai bambini, e fanno la minor pulizia possibile. Spesso posseggono in casa un rozzo telaio col quale fanno la tela, che serve al vestiario della famiglia. [Sonnino 1877: 98]

La parzialità di questa visione viene contestata dalla demologa catanese Carmelina Naselli nell'ambito di un corposo saggio del 1929 sulla coltivazione delle nocciole nei due centri etnei di Castiglione e Linguaglossa:

Scriveva il Sonnino, nei suoi *Contadini in Sicilia*, a proposito delle donne che accudiscono alla raccolta delle nocciole o delle olive, alla vendemmia ecc., che esse sono in generale quelle più miserabili, quelle dei metatieri più poveri e dei giornalieri. Non nego che la cosa potesse essere vera allora o possa essere vera oggi per altre contrade, ma debbo assicurare che a Castiglione e a Linguaglossa anche le contadine che non hanno vero e impellente bisogno accudiscono, insieme con le più povere, ai lavori agricoli e, in particolar modo, a taluni di essi. [Naselli 1929: 19-20]

Il testo è corredato da fotografie e fornisce una puntuale descrizione del lavoro di raccolta, condotto da donne di varia età: giovani dai tredici anni in su, ma anche meno giovani e perfino bambine. Non manca una parte dedicata ai canti, eseguiti secondo uno schema ricorrente anche nelle mietiture effettuate dagli uomini: prima i canti sacri e poi *canzuni* e stornelli di tono scherzoso e talvolta licenzioso: «Così le contadine cantano e raccolgono, raccolgono e cantano» (Naselli 1929: 45). Ricordiamo inoltre che in due contributi risalenti a un periodo posteriore la demologa dedica attenzione a un altro repertorio tipicamente femminile quale quello delle ninnananne, trattandone soprattutto gli aspetti poetici e filogenetici (cfr. Naselli 1948 e 1953).⁷

Un interessante quadro riguardo alle competenze femminili – anche musicali – di un piccolo centro rurale dell'entroterra siciliano affiora nel libro *Sicilian Ways and Days* di Louise Hamilton Caico, pubblicato a Londra nel 1910 (trad. it. 1983). La gentildonna, di origini anglo-francesi, si trasferì in Sicilia dopo avere sposato Eugenio Caico, un facoltoso proprietario terriero della provincia di Caltanissetta. Durante un lungo soggiorno a Montedoro si dedica quindi alla documentazione degli usi locali, impiegando anche una piccola

fotocamera Kodak a soffietto che le permette di corredare il volume con oltre 120 immagini, offrendo un contributo per l'epoca decisamente innovativo che si pone all'incrocio fra etnografia e letteratura di viaggio. Oltre a un consistente repertorio fotografico, in cui le donne sono ritratte in vari momenti della vita quotidiana e festiva, non mancano riferimenti alla loro condizione sociale:

Per i tenaci pregiudizi che qui regnano, una ragazza, fin dall'infanzia, non avrà mai contatti con altri ragazzi o uomini adulti. [...] non partecipa alle feste di battesimo o di matrimonio, né le è permesso di andare a lavorare a giornata da una sarta o da una lavandaia (il che le permetterebbe di contribuire al mantenimento della famiglia!) e l'unico diversivo che le viene concesso è di andare a prendere l'acqua dalla fontana – quasi sempre vicinissimo alla sua casa – e di andare a messa alla domenica, con il volto accuratamente nascosto dalla “mantellina”, prendendo posto nei banchi riservati alle donne ben discosti da quelli degli uomini. [1983: 44-45]

In linea con questa rigida demarcazione del ruolo femminile, le uniche due circostanze in cui la Hamilton Caico segnala forme di canto praticate da donne sono associate alla manifestazione del cordoglio: sia reale (nei riti funebri) sia simbolico (nelle processioni del Cristo morto). Se pure con il tono perplesso e ironico di chi si accosta a costumi affatto distanti dai propri, quanto descritto riguardo ai funerali riflette con notevole precisione le consuetudini del tempo, rimaste in parte vitali fino a tempi recenti (cfr. *infra*):

Quando qualcuno è ammalato, con fretta poco opportuna, si fa in modo che l'invalido si confessi e riceva l'estrema unzione, e, senza precauzione alcuna, si manda a chiamare il prete col rischio di dare una brutta emozione al poveretto – che in molti casi non è affatto in punto di morte. Il prete, che porta con sé l'ostia consacrata, parte dalla chiesa coi chierici che reggono un grande baldacchino giallo. Due uomini lo precedono; uno suona incessantemente un campanello e l'altro un tamburo, per non parlare delle campane della chiesa che continuano a rintoccare senza posa. Un gruppo di donne avviluppate nelle loro nere “mantelline”, segue il prete cantando in tono acuto e con ritmo accelerato:

*E ludamu ogni mumentu
chiustu santu Sacramentu!
E per sempri sia ludatu
nostru Diu sacramintatu!*

La piccola processione si ingrossa al passaggio dell'ostia consacrata, e quando il prete giunge alla porta dell'ammalato, al suono delle campane, del campanello, del tamburo, è una vera e propria folla che lo segue fin dentro la camera, s'inginocchia sul pavimento e assiste – per pura curiosità – a tutta la funzione, senza che nessuno dei parenti lo impedisca. Le donne che, per mancanza di spazio, non riescono a entrare nella stanza, s'inginocchiano nella strada. La cerimonia formale e affrettata, il rullio del tamburo, lo squillare delle campane, la folla, l'aria viziata, l'emozione spesso contribuiscono ad abbreviare la vita del povero malato che avrebbe bisogno di aria pura e di tranquillità.

Nel momento in cui cessa di vivere, le donne di casa si abbandonano al loro dolore, con urla e lamenti che risuonano per tutto il paese, e, se così non facessero, sarebbero accusate di mancanza di affetto verso il defunto. Non paghe delle loro tremende urla, esse si strappano i capelli, si battono il petto, cozzano con la testa contro le pareti, in realtà assai più simili a pazzie scatenate che a persone addolorate. In alcuni remoti paesi della Sicilia vige ancora l'usanza di pagare le donne, perché vengano nella casa del morto a piangere e singhiozzare, lodando con alte grida i meriti del defunto! [1983: 102-103]

Nelle pagine dedicate alla Quaresima e alla Pasqua la Hamilton Caico presta particolare attenzione ai “lamenti” per la morte del Cristo eseguiti coralmemente dagli uomini, sforzandosi di trascriverne i testi in inglese. Descrive inoltre puntualmente il corteo processionale del Venerdì Santo, rilevando le modalità con cui le donne del paese seguono il fercolo dell'Addolorata:

Dietro seguiva una folla di donne, con la testa e la faccia nascoste dalle nere mantelline, salmodianti un canto funebre. Mi sentii prendere da una grande tristezza alla vista della processione che attraversava lentamente la piazza sotto un cielo di piombo, mentre di tanto in tanto il tamburo dal tono smorzato e la tromba emettevano la loro nota funerea in mezzo a tutte quelle figure in nero che cantavano, e alcune delle quali erano in ginocchio. [1983: 69]

Questa testimonianza attesta la partecipazione delle donne di Montedoro ai riti del Venerdì Santo con un «canto funebre» ben distinto dalla «melodia in parti armoniose» riscontrata nei “lamenti” del coro maschile (1983: 60). Ma mentre il canto delle donne appresso al fercolo dell'Addolorata verrà in seguito obliato, il repertorio polivocale eseguito dagli uomini durante la Quaresima e nei giorni della Settimana Santa resta tuttora pienamente vita-

le (cfr. Macchiarella 1986, *d*1987, *cd*1996). Le donne continuano invece a tramandare canti devozionali (rosari, novene, coroncine ecc.) e ad animare i riti domiciliari connessi soprattutto alle celebrazioni di san Giuseppe e del Natale (cfr. Giordano *cd*2010).

Un caso esemplare di monografia etnografica è rappresentato da *Milocca: A Sicilian Village* di Charlotte Gower Chapman. Dopo il conseguimento del Dottorato in Antropologia presso l'Università di Chicago, grazie a uno studio su alcune comunità di emigrati siciliani negli Stati Uniti, la studiosa si reca in Sicilia per svolgere un'approfondita indagine "sul campo" che dura quasi due anni (1928-1930). La ricerca condotta a Milocca, in provincia di Caltanissetta, ha però uno strano destino, cadendo letteralmente in oblio finché non se ne riscopre e pubblica il dattiloscritto nel 1971 (traduzione italiana del 1985). Nonostante la discrasia temporale fra l'epoca della ricerca e quella della stampa, il contributo della Gower Chapman va certamente incluso in questa rassegna per la pertinenza di alcune sue osservazioni in relazione a un "villaggio" che presenta una storia affatto peculiare nel panorama siciliano. Il comune di Milocca si forma difatti nel 1923, a partire da una sessantina di agglomerati rurali – detti *robbe* – che si sviluppano a partire dal Settecento come concessioni in enfiteusi alle locali famiglie di contadini, i quali divennero così piccoli proprietari. Fino al 1923 questi agglomerati erano raggruppati nelle due frazioni di Milocca e San Biagio, appartenenti rispettivamente ai comuni di Sutera e Campofranco. Nel 1933, il nome viene cambiato in Milena e il paese mantiene fino ai primi anni Cinquanta una fisionomia del tutto analoga a quella osservata dalla Gower Chapman (cfr. Pasqualino 1990).

A proposito della musica tradizionale l'antropologa americana, pur impiegando una terminologia molto sommaria per definirne i caratteri formali, pone in evidenza una netta demarcazione:

Le canzoni (*canzuni*) ordinarie sono cantate, in tono minore con note strascicate, esclusivamente dagli uomini. Il contadino che cavalca da solo per la campagna eleva la sua voce e canta canzoni d'amore che possono ascoltarsi a notevole distanza: uno dei requisiti del suo canto sembra essere il volume sonoro. Le parole della canzone possono essere di sua composizione, ma in genere sono scelte da un lungo repertorio di versi appresi qua e là. Per le orecchie non avvezze i motivi sembrano strani e tutti simili, ma coloro che li cantano asseriscono che sono diversi. Somigliano molto alle melodie cantate dai mietitori, sebbene queste abbiano parole di tipo religioso. Anche quando

cantano in gruppo, gli uomini non lo fanno all'unisono; c'è una successione di assoli cantati a turno da ognuno. L'unica situazione in cui gli uomini cantano in coro è quella della Settimana Santa: la sera del Giovedì Santo in chiesa e nella processione del Venerdì Santo. Anche in questo caso la musica è dello stesso tipo generale che si ha nella *canzuna*. Tranne che nella mietitura, dove le mani sono impiegate altrimenti, mentre si canta si pone la mano destra di fianco alla bocca, come per amplificare la voce. È raro sentire uomini cantare canzoni in chiave maggiore.

Le canzoni delle donne, invece, sono più spesso in chiave maggiore. Si cantano di solito in coro, ad esempio quando gruppi di donne schiacciano le mandorle. Le donne cantano anche il rosario, e ciò avviene in occasioni particolari, sia in chiesa che nelle *robbe*. Le arie femminili possono eseguirsi pure in chiave minore, però senza le note strascicate tipiche delle canzoni maschili. Una ragazza mi disse che una sera aveva cantato una *canzuna* nel vicinato, ma che il suo tentativo di farlo alla maniera degli uomini era caduto nel ridicolo. È raro che una donna intenda a lavorare da sola canti, a meno che non si tratti di qualche nenia o ninnananna per cullare o calmare un bambino agitato. [...] Abbastanza spesso le donne conoscono le parole di parecchie canzoni [...] ma quelle che cantano, a parte i rosari, consistono prevalentemente in poemi narrativi riguardanti la vita dei santi.

La musica strumentale sembra essere una prerogativa esclusivamente maschile. Il marranzano, il piffero [flauto di canna] e la fisarmonica – strumenti dei contadini – sono impiegati soltanto dagli uomini, al pari dei mandolini e delle chitarre, nonché degli strumenti bandistici, prevalentemente utilizzati dagli appartenenti al ceto artigiano. [1985: 72-73]

Le particolari vicende storico-culturali di quest'altro centro del Nisseno – dove le donne partecipavano ai lavori agricoli (raccolta delle mandorle, mietitura, vendemmia) sia come supporto agli uomini di casa ma anche prestando opera dietro compenso nelle proprietà altrui – non hanno tuttavia inciso sulla suddivisione delle competenze musicali, che restano delineate secondo quanto più genericamente si rileva nella Sicilia centro-occidentale: gli uomini cantano le *canzuni* a voce spiegata e con note “strascicate” in campagna, eseguono in coro i “lamenti” nei giorni della Settimana Santa e usano strumenti musicali; le donne cantano in coro canti agiografici e rosari, o da sole le ninnananne per quietare i bambini. A parte la fuorviante riconduzione delle scale utilizzate nei canti alle regole dell'armonia tonale, i repertori musicali considerati dalla Gower Chapnan si presentano del tutto congruenti con quanto è stato documentato a Milena nell'ambito della ricerca etnomusicologica recente (cfr. *infra*).

Alle precedenti testimonianze si possono correlare le ricerche condotte tra fine Ottocento e primo Novecento da due musicisti “etnografi” come Alberto Favara e Corrado Ferrara, grazie ai quali disponiamo di una ragguardevole documentazione musicale dei repertori femminili legati all’infanzia, alla vita domestica, alle occasioni rituali e ai mestieri. In quest’ultimo ambito risaltano le testimonianze relative ai ritmi per la lavorazione dei cordami, ai richiami di venditrici ambulanti e ai canti delle tessitrici palermitane (le *care-re*) che non verranno in seguito più documentati. Mentre Favara offre un quadro regionale ampio e rappresentativo (con oltre mille trascrizioni musicali), il contributo di Ferrara resta invece circoscritto al territorio di Noto. Il metodo di raccolta seguito da Favara si presenta inoltre scientificamente più aggiornato, poiché riporta nella maggioranza dei casi i nomi degli esecutori, integrati da dati biografici e da preziose notizie e valutazioni su vari aspetti relativi al canto, alla musica strumentale e alla danza, in seguito sistematizzate e pubblicate da Ottavio Tiby in appendice al suo studio introduttivo al *Corpus di musiche popolari siciliane* (1957: 117-128).⁸

Grazie alle indagini condotte da Favara conosciamo il repertorio di numerose cantatrici vissute tra i secoli XIX e XX. Un quadro completo riguardo a queste “voci di donne” è stato delineato e commentato dalla musicologa Amalia Collisani (2016), a cui si rimanda per un approfondimento. Tra gli esempi più notevoli si possono qui tuttavia ricordare la ricamatrice palermitana Francesca Camarda (detta *za Cicca*)⁹ e le sorelle ericine Caterina e Antonina Vario, detta *a Cardidda*, ovvero “la Cardellina”. Quest’ultima riferisce a Favara: «Il senso (cioè, la costruzione fondamentale) della *nota* è questo, ma la voce può fare qualche scherzo, per darle simpatia» (1905, ried. in Favara 1959: 33). La *nota* è il modo di canto secondo una specifica inflessione, caratteristica di un luogo o di un mestiere, come la *nota di li lavannari* (canto alla maniera delle lavandaie) che il musicista ascolta a Salemi (1905, ried. in Favara 1959: 26). Favara lascia inoltre inedite diverse annotazioni specificamente riferite al canto femminile:

– A Salemi, nella contrada Capitisseti, c’era una compagnia di raccoglitrice di olive. Cantavano a gara e tutte furono vinte da Marianna Gaddazza «chi fici zittire a tutte». [Tiby 1957: 119]

– A San Salvatore di Fitalia (Messina) le raccoglitrice di nocciuole, divise in due squadre, cantano in coro e a gara diverse melodie. A volte interviene

nella gara un coro d'uomini, che precedono le donne scuotendo gli alberi. [Tiby 1957: 119]

– [A Palermo] Le donne hanno una cantilena più gentile. [Tiby 1957: 122]

– Una vecchia di Denisinni [o Danisinni, rione popolare di Palermo] piange la decadenza del canto popolare: «Ora 'un si canta chiù! Ora l'arti è pirduta e lu cantu è finutu cu idda!» [Tiby 1957: 123]

Specialmente le prime due annotazioni, purtroppo non corredate da trascrizioni musicali, pongono in evidenza la divergenza fra esecuzione solista e corale da parte di queste squadre di raccoglitrice provenienti da due diverse aree della Sicilia (Trapanese e Messinese). Nel caso di San Salvatore di Fitalia, un piccolo centro dei Monti Nebrodi, è poi interessante il riferimento alla competizione con il coro maschile, che evidentemente implica una simile modalità esecutiva del canto. Una ipotesi che trova conferma nel lavoro realizzato tra il 1948 e il 1953 da Sebastiano Franchina (dato alle stampe in due volumi nel 1982), che descrive puntualmente la raccolta delle nocciole a Tortorici, paese di medie dimensioni poco distante da San Salvatore di Fitalia, riportando anche la trascrizione musicale di diverse varianti della *nuciddara*, eseguita insieme da uomini e donne durante il lavoro e caratterizzata da un *incipit* solista cui segue un raddoppio corale in tessitura più acuta (cfr. Franchina 1982: I, 135-137).

Favara raccoglie inoltre svariate notizie su danze e pantomime che rivelano una particolare attenzione verso la definizione dei ruoli maschili e femminili, con attenzione per le relative specificità stilistiche. Vediamone alcuni esempi:

– Danze di Sicilia: nobiltà di gesto nella donna, seria, gli occhi bassi, arrotonda le braccia al disopra della testa, si sottrae con movimenti flessibili e calcolati alla persecuzione del danzatore. Fa pensare ad un'antica danza rituale.

Nel danzare gli uomini incrociano gambe e piedi, le donne no. [Tiby 1957: 123]

– *Chiovu* [...]. A Salemi si balla a due. Si rivolgono alla donna scherzi, mosse, riverenze; ci si avvicina, ci si *dumanu li manu* [danno le mani], si passa da un punto all'altro. [Tiby 1957: 124]

– Danze di pecorai: porsi di fianco alla donna a gambe incrociate, inginocchiarsi dinanzi a lei ponendo a terra un sol ginocchio, or l'uno or l'altro. La donna: piccoli movimenti con le mani ai fianchi, mosse delle anche, gioca appena coi piedi. L'uomo finge di volerla abbracciare, le manda baci, gioca con le braccia. È un ballo riposato. [Tiby 1957: 124]

– *Fasola*: è la danza più diffusa, più briosa, più attraente. Si balla nei cortili. È

antichissima ed è propria delle donne. [Tiby 1957: 124]

– [...] A Marsala e Paceco li *fimmini abballanu e sonanu iddi stissi lu tammureddu, senza friscalettu* [le donne ballano e suonano loro stesse il tamburello, senza flauto di canna]. [Tiby 1957: 124]

Il musicista descrive anche la *quatrigghia* (ballo di gruppo a coppie miste analogo alla contraddanza), la canzone a ballo denominata *ruggeru* (eseguita da due coppie miste) e due pantomime danzate indicate come “ballo figurato” (due uomini e una donna rappresentano una scena di tradimento che culmina nell’uccisione della donna, la fuga del marito omicida e la disperazione dell’amante) e “ballo pantomimico” (la donna e l’amante sono sorpresi dal padre di lei che bastona la figlia e ferisce l’uomo in duello, per poi perdonare i due giovani che convolano a giuste nozze). Fornisce inoltre notizia riguardo al *jocu di lu mortu* (gioco del morto), praticato soprattutto nei paesi della provincia di Caltanissetta: «un marito ha perduto la moglie e la cerca fra le donne della radunanza. Disperato di non trovarla è preso da sincope. A questo punto tutte le donne fanno da prefiche, urlando e schiamazzando» (Tiby 1957: 126). Si tratta, come appare evidente, di una rivisitazione in chiave parodica della lamentazione funebre, che caratterizzava anche le cerimonie per la morte del Carnevale diffuse in tutta la Sicilia e che di norma vedevano gli uomini agire i ruoli femminili (cfr. *infra*), come accadeva in un’altra azione carnevalesca pure menzionata da Favara in cui dei giovani travestiti impersonavano le cosiddette *Mamme Lucie* (prostitute).

Per avere un quadro pertinente delle specificità stilistiche dei repertori musicali e coreutici femminili bisogna tuttavia attendere il passaggio dalla trascrizione aurale-manuale al rilevamento mediante strumenti elettromagnetici. A partire dagli anni Cinquanta del Novecento, grazie alle campagne di ricerca promosse dal Centro Nazionale Studi di Musica Popolare, fondato nel 1948 a Roma per iniziativa congiunta dell’Accademia di Santa Cecilia e della RAI, le tradizioni musicali di area italiana iniziano a essere documentate con metodi aggiornati e anche in Sicilia si svolgono svariate ricerche (dal 1989 il Centro è stato ribattezzato Archivi di Etnomusicologia). Tra le campagne più significative vanno ricordate quelle condotte da Ottavio Tiby (1950-1955), Alan Lomax e Diego Carpitella (1954), Giorgio Nataletti (1955), Paul Collaer (1955) e Antonino Uccello (1960-1969).¹⁰ Ulteriore impulso alle indagini è offerto dalla creazione, nel 1962 a Roma, dell’Archi-

vio Etnico Linguistico-musicale della Discoteca di Stato (dal 2008 Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi), dell'Istituto Ernesto De Martino (fondato a Milano nel 1966)¹¹ e dell'Associazione Folkstudio, fondata a Palermo nel 1970 per iniziativa dell'antropologa Elsa Guggino e tuttora attiva nel documentare e promuovere le tradizioni popolari dell'Isola.¹²

Il *corpus* audioregistrato assume così una ragguardevole consistenza e anche i repertori femminili sono ampiamente documentati: quelli legati alla vita domestica e ai contesti devozionali in maniera più estesa, al contrario di quelli connessi ai mestieri che restano invece sullo sfondo, con poche ma significative eccezioni. Tra queste vi sono certamente alcuni esempi registrati da Carpitella e Lomax nel 1954: le *nicusioti* eseguite a voci alternate anche da contadine impegnate a lavorare nelle campagne intorno a Nicosia e una *storia* appartenente al repertorio dei cantastorie intonata da contadine di Avola durante la raccolta delle mandorle.¹³

Più consistente e articolato sotto il profilo tipologico è il contributo offerto da Antonino Uccello in riferimento all'area del Siracusano. Oltre a diversi esempi di canti monodici di tessitrici e lavandaie, lo studioso registra in almeno tre località canti femminili eseguiti a parti separate, sia in forma bivocale sia "ad accordo". A Noto rileva due diversi modi di eseguire in forma bivocale le *canzuni arripigghiati* ("con ripresa"): *a*) una donna inizia la canzone intonando il primo distico con andamento pressoché sillabico, mentre la seconda interviene ripetendo il secondo verso – in parte o per intero – ornandolo di fioriture, la prima prosegue intonando il distico successivo senza attendere la chiusura della prolungata cadenza, creando un originale effetto di sovrapposizione; *b*) una donna intona il primo distico e la seconda interviene nella parte finale, in coincidenza del secondo emistichio, ribattendo il terzo grado inferiore alla voce conduttrice prima della clausola all'unisono. Un altro esempio di *canzuna* rilevata a Canicattini Bagni mischia la "ripresa" del verso con l'intervento corale "ad accordo" in fase cadenzale: i gradi toccati dal coro sono III-V-I sotto la voce principale e spicca il registro quasi gutturale in cui canta la donna che tiene il suono più basso, non diversamente da quanto accade in analoghi repertori di competenza maschile. Ma ancora più significativo è un altro canto polivocale registrato a Buccheri ed eseguito da un gruppo di donne, in prevalenza durante la raccolta delle olive (secondo le indicazioni fornite da Uccello nelle note di campo). Il testo è costituito da un lamento di

carcerato non certo specifico della tradizione poetico-musicale femminile, e la modalità esecutiva “ad accordo” è molto prossima a quella attestata nello stesso centro in ambiente maschile, rivelando una competenza esecutiva trasversale che risulta del tutto sconosciuta nella parte centroccidentale dell’Isola.¹⁴

Vanno poi segnalati i rilevamenti effettuati da Elsa Guggino tra il 1971 e il 1975 su tre repertori femminili del Messinese: i canti di Annunziata D’Onofrio (Caronia, Monti Nebrodi) e di Tindara Amalfi (Santa Lucia del Mela, versante tirrenico dei Monti Peloritani), che saranno in seguito oggetto di un approfondito studio e di una antologia discografica (cfr. *infra*), e i canti alla *capuana* registrati a Bafia, poco distante da Santa Lucia. Un esempio di *capuana* viene anche incluso nel disco che l’antropologa dedica ai canti di lavoro (d1974: B/3c), e per la prima volta viene esaminata questa complessa pratica di canto corale femminile legata al lavoro contadino, come pone in evidenza Ignazio Macchiarella (1987: 76-79), fornendo un primo quadro della polivocalità in Sicilia, e come dimostreranno studi successivi più specificamente orientati a indagare forme e funzioni della vocalità femminile (cfr. *infra*).¹⁵

Negli anni Ottanta del secolo scorso, anche grazie al notevole impatto internazionale dei *gender studies*, si delinea in Sicilia un crescente impegno verso lo studio del “femminile” secondo una prospettiva socioantropologica. Un punto di riferimento a questo riguardo è costituito dal volume *Donna e società* curato da Janne Vibaek nel 1987, in cui si trovano raccolti i testi di un convegno tenuto a Palermo cinque anni prima. Tra questi merita di essere ricordato il contributo di Sebastiano Burgaretta sulle raccoglitrici di mandorle nel Siracusano (con attenzione per i canti che scandivano le varie fasi del lavoro) e quello di Fatima Giallombardo sul ruolo delle donne nelle feste popolari siciliane, che rientra in una serie di studi dedicati alle competenze femminili fra ergologia, ritualità e pratiche espressive (canto e narrazione). Sulla base di un modello interpretativo che correla differenze di genere, marcature distintive di spazi, tempi e modalità di azione maschili e femminili nei diversi ambiti del fare, sia quotidiano sia festivo, sia cerimoniale sia espressivo, l’antropologa palermitana ricompone uno scenario delle identità non ancora compromesso dai cambiamenti socioeconomici dell’Isola.¹⁶

In questa prospettiva appare fondamentale osservare come nella Sicilia orientale i ruoli femminili tradizionali sembrano modularsi in modo relativamente diverso rispetto a quanto emerge da queste analisi, prevalentemente

condotte nei contesti occidentali. Le differenze di genere, pur mantenendo il sistema dei valori simbolici distintivi che vi sono correlati, si attenuano in ordine a certi ambiti lavorativi, sia marinari sia contadini. Le testimonianze raccolte da Marilena Maffei (2008 e 2013) nelle Isole Eolie attestano a esempio forme di partecipazione femminile alla pesca e al piccolo commercio del pescato con centri costieri quali Milazzo e perfino Palermo, mentre fra le isole le donne si muovevano in barca per praticare forme di baratto soprattutto legate ai generi alimentari. La presenza di un uomo della famiglia era costante nei viaggi di mare e in certe forme di pesca, ma a volte si andava a pescare totani di notte anche in gruppi di sole donne (cfr. Maffei 2008: 39-46). Le donne eoliane partecipavano d'altronde abitualmente anche ai lavori agricoli, come io stesso ho potuto documentare nel 1995 a Quattropiani, una frazione interna dell'isola di Lipari, dove un'anziana contadina ha così illustrato il modo di cantare *a vuci longa* (a voce lunga): «c'erano quelli che la "portavano", cioè intonavano il canto, e quelli che "accordavano", ovvero eseguivano una forma di accompagnamento corale. [...] quando tutti mietevamo il grano nelle terre, arrivavano alcune donne e cantavano queste canzoni» (Bonanzinga 1995b: 127).

In un vasto territorio compreso fra le provincie di Messina e Siracusa le donne eseguivano pertanto diversi mestieri anche nei contesti rurali (raccolta di mandorle, nocciole, olive, agrumi, frumento ecc.) e a questi si aggiungeva, come si vedrà più avanti, anche il trasporto di merci varie (paglia, fieno, legna e carbone). È ipotizzabile che questa più fluida distribuzione dei ruoli sia il risultato di dinamiche correlate alle distanze tra centri abitati e spazi di lavoro, alle tipologie della proprietà agraria ("feudo" o piccoli appezzamenti), alla consuetudine di dare in *gabella* determinate colture, a particolari forme di scambio di mano d'opera nella conduzione di talune attività campestri nel caso di piccole proprietà, alla scarsità delle risorse e, talvolta, alla specificità territoriale dei mestieri maschili (dalla marineria alle piccole industrie come quelle per la produzione di laterizi), che potevano aprire consistenti margini di convenienza all'impiego delle donne al di fuori della sfera domestica. Appare inoltre particolarmente significativo che a questa diversa flessibilità dei ruoli femminili nei due versanti dell'Isola corrispondano specifiche forme di vocalità, affatto distanti o addirittura sovrapponibili a quelle del canto contadino maschile, come confermano le indagini etnomusicologiche condotte negli ultimi trent'anni.

3. Le indagini etnomusicologiche “al femminile” dal 1985 a oggi

In ogni campagna di ricerca condotta in Sicilia con moderni strumenti di rilevamento sono stati documentati – come già ricordato – canti eseguiti da donne.¹⁷ Se l'insieme di queste registrazioni offre un quadro abbastanza dettagliato delle tipologie formali e delle occasioni e funzioni assolte dai diversi repertori, pochi sono invece gli studi centrati su tradizioni musicali di specifica competenza femminile. Proprio a un siciliano si deve uno dei primi lavori prodotti in Italia su questo tema: si tratta del volume dedicato nel 1985 da Gaetano Pennino ai repertori di Annunziata D'Onofrio e di Tindara Amalfi, cui va associato il disco edito nel 1987 che contiene i relativi documenti sonori rilevati da Elsa Guggino. Nel primo caso il repertorio è composto soprattutto da *romanze* – come Annunziata definisce un tipo di canzone lirica polistrofica, mono o bitematica di impianto rigorosamente tonale – e da canzoni, anche d'autore, di vario genere e tematica. Scrive Pennino che il ricorso al suo canto «era atteso come componente indispensabile» per la riuscita di feste familiari, di quartiere o di altre cadenze celebrative, aggiungendo che «anche al di fuori dei momenti di festa le canzoni di Annunziata servivano a creare una occasione di ripensamento, di raccoglimento, una pausa lirica in un attimo di rilassamento» (1985: 13). A proposito del canto *E lu suli ntinni ntinni*, che denuncia la fatica del lavoro contadino e l'avarizia dei padroni, la stessa D'Onofrio riferisce:

Chista ccà a cantiemmu quannu iemmu accampari alivi. Vinia l'orario ri lintari, allora c'erano i camperi (...) chiddi chistavanu supra i fimmini, vabbene, e cci vinia u duluri quannu aviemmu a llintari, ci paria sempri prestu, e ci cantiemmu sta canzuni, nuavutri. (Questa la cantavamo quando andavamo a raccogliere olive. Arrivava l'orario di fare una pausa, allora c'erano i campieri che dirigevano le donne e a loro dava molto fastidio quando dovevamo fare pausa, gli pareva sempre presto, e noialtre gli cantavamo questa canzone.) [Pennino 1985: 16; ns. trad.]

Con queste parole Pennino illustra la figura di Tindara Amalfi, inquadrandola entro un successivo testo dedicato a quei cantori e suonatori della tradizione popolare siciliana che si distinguono per l'eccellenza della loro specializzazione:

Tindara possedeva due grandi virtù che facevano di lei la cantatrice per eccellenza del paese: innanzi tutto una voce amplissima nell'estensione, in grado di superare le due ottave, varia nel timbro a seconda della collocazione nei diversi registri, straordinariamente fluida e duttile, sempre pronta a superare disinvoltamente

ogni sorta di difficoltà tecnica; secondariamente, dote ancor più rara, una grande intelligenza interpretativa che le consentiva, all'interno di un ristretto numero di formule melodiche adottate, di trovare sempre nuove soluzioni espressive, creando la varietà all'interno di un'apparente uniformità stilistica. [...] Le occasioni esecutive sono le più varie, dalle soste nel tempo lavorativo, alle riunioni familiari, alle feste rionali. In tutte le circostanze sociali laddove possa essere richiesto l'intervento di un musicista specialista. [Pennino 1987: 28]

I canti più frequentemente eseguiti da Tindara rientrano nella tipologia dello stornello intonato su una melodia bipartita. Nelle *santalucioti* (stornelli alla maniera di Santa Lucia del Mela) i testi sono costituiti perlopiù da quartine che vengono sottoposte a una particolare elaborazione nel canto – attraverso l'iterazione integrale o parziale di taluni versi – ed è previsto l'accompagnamento dell'organetto, sempre suonato da uomini (cfr. Guggino e Pennino *d*1987: A/1-4). Esibendo elevatissime capacità interpretative, Tindara intona altri due tipi di stornello esemplati sui moduli melodici ricorrenti in area italiana: «un primo si raggruppa melodicamente per singoli distici seguendo in tutto la forma testuale, un secondo amplia la struttura tematica ad una coppia di distici, introducendo un nuovo segmento melodico (C) in corrispondenza del primo verso del secondo distico» (Pennino 1985: 27; cfr. anche Guggino e Pennino *d*1987: A/5).¹⁸

Un altro studio monografico su canti femminili del Messinese è stato pubblicato nel 2003 da Maria Cristina Caruso, che vi allega un CD contenente tutti gli esempi analizzati. La ricerca è stata condotta a Saponara, un piccolo centro alle falde dei Monti Peloritani (versante tirrenico) e si concentra su due repertori. Le *canzuni* possono essere eseguite a voce sola o a due voci alternate, talvolta accompagnate da strumenti (chitarra e tamburello), oppure eseguite in forma bivocale. Le *capuani* presentano invece una struttura fissa: una solista fa la parte dello *iàutu* (alto), iniziando il canto con sfoggio di ricche fioriture melismatiche, nella fase cadenzale intervengono le altre cantatrici (*cantaturi*) che eseguono il *bbàsciu* (basso) e il *riìddu*. Quest'ultimo termine, traducibile come verso dello scricciolo, si impiega con riferimento a due distinti momenti musicali: «Una specie di vocalizzo glissato (*u-uu* oppure *ai-ai*) molto gioioso eseguito a conclusione di *canzuni* e *capuani*, ma anche una precisa voce, la più alta di tutte, che interveniva nel terzo motivo frase di ogni periodo musicale delle *capuani* e ripeteva la frase verbale dello *iàutu* [...]» (Caruso 2003: 42).

I testi poetici appartengono in tutti i casi al genere cosiddetto lirico-monostrofico, basato su endecasillabi a rima alternata. Oltre ad analizzare puntualmente le strutture poetiche e musicali, l'indagine della Caruso ha il pregio di porre in evidenza il nesso fra queste due forme di canto e i contesti esecutivi, prevalentemente grazie alle testimonianze fornite da tre anziane *cantatura* di ambiente contadino: le sorelle Peppina e Angela Cucinotta e Maria Gangemi. Peppina, la più anziana (nata nel 1916), era anche abile suonatrice di tamburello. Al tempo in cui è stata svolta la ricerca (1990-1993 e 2003) le *canzuni* venivano ancora eseguite in varie circostanze festive e in riunioni conviviali, mentre le *capuani*, legate esclusivamente al lavoro eseguito nell'ambito delle *ghiummi* (ciurme), squadre di donne assoldate per trasportare merci varie, erano già depositate nella memoria di poche preziose interpreti:

Più *ghiummi*, gruppi di sei, sette ragazze, oggi ultraottantenni, ogni mattina alle tre si radunavano in varie zone di Saponara, e già a quell'ora erano i canti a chiamare all'adunata i gruppi di ragazze. [...] Successivamente insieme, cantando e qualche volta suonando anche il tamburello, si dirigevano verso le zone collinari circostanti: Rapano o Ziirò, affrontando a piedi percorsi lunghi parecchi chilometri. A Rapano sistemavano cinquanta o sessanta chilogrammi di paglia o di fieno nelle *butane*, lenzuoli spessi, legati con corde, e attraverso i viottoli delle colline, «*trazzeri, trazzeri*» come dice "donna" Peppina Cucinotta, raggiungevano Spatafora. A Ziirò, che era invece una contrada nei pressi del monte Dinnammare, risiedeva una comunità di carbonai. Alle ragazze era affidata la mansione del trasporto del carbone a sacchi fino alla strada che portava a Messina, e poi al ritorno verso Saponara, del trasporto della legna: «*Facìumu cincù viaggi – rammenta la signora Peppina – ma a stanchizza nâ sintiumu, caminàumu e cantàumu sempri... picchè cantàumu? Mi non sintiumu a stanchizza! (Facevamo cinque viaggi, ma la stanchezza non la sentivamo, camminavamo e cantavamo sempre. Perché cantavamo? Per superare la stanchezza).*» [Caruso 2003: 31-32]

Le motivazioni al canto che traspaiono dalle testimonianze rivelano tuttavia anche altre funzioni, svincolate dalla necessità di alleviare la fatica, che configurano un vero sistema comunicativo rivolto a destinatari sia interni sia esterni alla squadra di lavoro: «corteggiare la persona amata, mandare messaggi, risolvere pubblicamente contese, rafforzare la coesione di un gruppo di lavoratori, mostrare al gruppo la propria competenza canora tradizionale, magari gareggiando con altri membri della stessa o altre comunità» (Caruso 2003: 32).

Forme di canto analoghe a quelle rilevate da Cristina Caruso erano già state registrate nella medesima area anche in passato. Oltre alle *capuani* documentate da Elsa Guggino a Bafia nel 1974, una *capuana* viene anche raccolta a Valdina da Orazio Corsaro e Mario Sarica, che ne forniscono analisi e trascrizione musicale (1983: 48-49). Nello stesso lavoro i due ricercatori includono altri canti femminili che vanno dagli stornelli alla *santaluciota* ai canti sulla zampogna e a diversi esempi di pratica polivocale (anche a voci miste), sempre legati al contesto del lavoro contadino.¹⁹

Più recentemente Mario Sarica ha curato, insieme a Giuliana Fugazzotto, un'antologia discografica dal titolo *Voci di donne* (2007), che propone una rassegna di alcuni fra i repertori più importanti della provincia di Messina, così suddivisi: 1) Lavoro e festa; 2) Casa e infanzia; 3) Settimana Santa; 4) Devozione mariana; 5) Natale. Nella prima sezione, oltre ai modelli già noti (stornello, *santaluciota* e *capuana*), spiccano altre interessanti forme di canto rilevate fra il 1987 e il 1988: *â bbacciallunisa* 'alla maniera di Barcellona', bivocale (Santa Lucia del Mela); *â ciuminisana* 'alla maniera di Fiumedinisi', bivocale a voci miste (Fiumedinisi); *a nota*, polivocale (Barcellona Pozzo di Gotto); *â vinnignarota* 'alla maniera della vendemmia', polivocale (San Pier Niceto); *â mannaciota* 'alla maniera di Mandanici', polivocale (Mandanici). Alcune di queste registrazioni erano già state oggetto di un precedente lavoro condotto da Giuliana Fugazzotto nel territorio di Barcellona Pozzo di Gotto per la realizzazione di un'antologia discografica che poneva a confronto il repertorio vocale maschile in uso durante la Settimana Santa, e specialmente il canto polivocale denominato *Visilla* (versione locale dell'inno liturgico *Vexilla regis*), e quelli femminili legati a contesti devozionali e del lavoro (cfr. Fugazzotto 1989). L'esito più innovativo di questa indagine è però dato dal canto polivocale eseguito dalle donne che accompagnano il fercolo dell'Addolorata durante la processione del Venerdì Santo: *Vennaddi di Mazzu gluriusu* (Venerdì di Marzo glorioso). Fugazzotto sostiene la comune origine del modello esecutivo di questo canto e della *Visilla* dal repertorio degli *spiritara* (operai impiegati nelle fabbriche di essenze tratte dagli agrumi), e anche in questa circostanza si pone in evidenza una trasversalità di competenze che si estende addirittura alla dimensione rituale pubblica, proponendo in occasione del Venerdì Santo uno scenario espressivo al femminile di singolare rilievo e in controtendenza rispetto al resto della Sicilia.

A questo proposito è opportuno riferire che da circa quindici anni anche le donne hanno iniziato a essere coinvolte nei repertori maschili eseguiti nel periodo quaresimale-pasquale. Di norma si tratta di figlie o nipoti di cantori che hanno appreso a cantare le parti in registro acuto dei canti polivocali o le strofe dei canti monodici, marcando un tratto innovativo in passato impensabile (cfr. Giordano 2015: 788). Va d'altra parte segnalato che era invece abbastanza frequente, fino a tempi recenti, la presenza di *scholae cantorum* femminili, soprattutto nei piccoli centri o nelle chiese "minori", che svolgevano il servizio musicale durante le celebrazioni, nonostante le gerarchie ecclesiastiche tendessero a preferire cori formati da soli uomini²⁰. Così come è il caso di ricordare che anche le suore eseguivano il repertorio liturgico cantando e suonando – organo o harmonium – all'interno dei conventi (cfr. Giordano 2016: 37-38). Talvolta però il canto delle suore interveniva anche in occasioni pubbliche, come a esempio accade tuttora a Sortino, dove le suore claustrali benedettine cantano il *Miserere*, con l'accompagnamento dell'organo, quando nella chiesa della Natività entra il fercolo del "Cristo alla colonna" durante la processione del Venerdì Santo (cfr. CD 2 allegato a Bonanzinga 2008, traccia 5).

Tornando alle forme della vocalità femminile nel Messinese, un ulteriore contributo è stato fornito da Maria Grazia Magazzù (2000), che ha svolto le sue indagini in alcuni centri peloritani della fascia ionica (Alì, Fiumedinisi e Mandanici), concentrandosi sull'analisi di tre diversi modelli di canto a due voci: *à ciuminisana* 'alla maniera di Fiumedinisi'²¹; *à mannaciota* 'alla maniera di Mandanici'; a stunnella 'a stornello'. Tutti e tre i modelli erano condivisi da uomini e donne, che spesso cantavano a voci miste in svariate occasioni lavorative e festive. Anche in questo caso l'indagine si è svolta quando i repertori in questione erano ormai pressoché del tutto defunzionalizzati (anni Novanta del secolo scorso). Magazzù così illustra il rapporto fra musica e lavoro nell'area della sua ricerca:

I lavori agricoli durante i quali si cantava o si suonavano strumenti musicali erano perlopiù quelli che radunavano braccianti provenienti da diverse località, richiamati dalla richiesta di prestazioni stagionali; tale mobilità spiega in parte la diffusione su territori abbastanza ampi di generi e stili esecutivi simili. Nella Sicilia nordorientale erano soprattutto i lavori di mietitura, trebbiatura, falciatura del fieno, raccolta di olive ed agrumi e vendemmia, a cui si aggiungeva la tosatura del bestiame. Il repertorio legato a queste occasioni spaziava dai canti monodici a quelli polivocali, di genere lirico o sacro. Il

lavoro era spesso scandito dal suono degli strumenti, in genere la zampogna e il tamburello, che accompagnavano anche la danza al termine della giornata; i suonatori percepivano lo stesso salario dei braccianti. [2000: 96]

I testi poetici sono sempre costituiti da *canzuni*, ovvero canti monostrofici composti da un numero variabile di endecasillabi – da quattro a otto – a rima alternata. Il modo di canto detto *à ciuminisana*, di norma eseguito da coppie miste (ma anche da voci pari, sia maschili sia femminili) presenta la più complessa strutturazione melodico-testuale. La voce più acuta è denominata *supravuci* (voce superiore) e quella più grave *suttavuci* (voce inferiore). La *suttavuci* è quella che avvia il canto, svolgendo la parte principale, mentre la *supravuci* interviene in registro acuto svolgendo una funzione di supporto. Anche in questo caso si riscontra la ripetizione di versi (per intero, in parte o variati) che prende il nome *ripeca* (replica). Nel modo di canto *à mannaciotata* la voce conduttrice intona «la prima parte di ogni frase; la seconda, più acuta, detta anche *controcantu*, segue l'andamento della prima, intonando alcune parole del testo, che quindi deve conoscere perfettamente» (Magazzù 2000: 101). I canti *a stunnella* fanno parte del repertorio contadino di Alì, Mandanici e Fiumedinisi. Si potevano eseguire in forma bivocale durante i lavori agricoli o con accompagnamento strumentale in occasione di feste, riunioni o serenate. Questa la descrizione che ne offre la studiosa:

Ogni periodo musicale, corrispondente al distico, è costituito da una sezione monodica, cantata dalla voce più grave, e da una sezione bivocale. La voce più acuta interviene alla fine di ogni primo verso del distico, posizionandosi a distanza di sesta o di quinta, per poi procedere assieme all'altra voce nell'intonare l'intero secondo verso. La linea melodica della *suttavuci* ricalca lo schema musicale del canto a stornello monodico diffuso in questa zona; la *supravuci* l'accompagna omoritmicamente sino a concludere su un intervallo d'ottava. [...] Si conoscono anche altre modalità di realizzazione di questo canto: alcuni esecutori possono inserirsi alla fine della frase cantata dalla *suttavuci* e, senza pronunciare alcun testo, offrire una sorta di sostegno accordale a distanza di terza e sesta, concludendo all'ottava del primo cantore. [2000: 105]

Magazzù prende in esame anche una quarta tipologia di canto rilevata a Italia: *à cufunara* 'alla maniera dei portatori di *cofana* (ceste d'uva) o *à italota* 'alla maniera di Italia'. Secondo quanto riferito dai cantori la *cufunara* era eseguita

solo da uomini, proprio perché connessa al faticoso trasporto delle ceste d'uva nella vendemmia (cfr. Magazzù 2000: 102-104). Orazio Corsaro documenta tuttavia nello stesso centro una esecuzione della *cufunara* a voci miste che attesta l'estensione della competenza alle donne, le quali forse si associavano occasionalmente al canto quando i portatori giungevano al palmento (cfr. nota 19).

Tutti questi modi di canto a più parti praticati da donne della Sicilia orientale, in prevalenza durante il lavoro, presentano una serie di tratti ricorrenti. Sul piano della forma esecutiva si osserva sempre l'avvicinarsi fra una parte iniziale monodica, con andamento tendenzialmente sillabico, e una successiva bivocale e/o polivocale ricca invece di melismi. Il profilo melodico delle voci procede per gradi congiunti con sporadici salti e l'*ambitus* entro cui si muove la voce conduttrice è sempre più ampio rispetto a quello dalla seconda voce, che raramente supera l'estensione di una quarta. Sul piano del testo poetico si è già detto che si tratta di canti monostrofici fondati su endecasillabi diversamente raggruppati (dalla quartina all'ottava), il cui trattamento prevede però varie modalità di frammentazione e ripetizione dei versi. Lo stile di emissione tende infine a ottenere una notevole intensità sonora, talvolta anche raggiungendo una vocalità "sforzata" tipica del canto contadino "all'aria aperta" del contesto mediterraneo.

Gli unici contributi centrati su repertori femminili della Sicilia occidentale sono: una audiocassetta che contiene i canti di una anziana contadina di Calamònci (provincia di Agrigento), curata nel 1994 da Rosario Perricone; un CD dedicato ai canti delle donne di Milena (provincia di Caltanissetta), curato nel 2001 da tre ricercatrici locali, Ornella Arnone, Anna Cassenti e Rosalba Pellegrino.

Il repertorio di Nina Spataro, nata a Calamònci nel 1910, comprende *canzuni*, stornelli, canti sacri, ninnananne e romanze in siciliano, apprese fin da bambina e ripetute lungo tutto l'arco della sua esistenza nelle diverse occasioni legate al "ciclo della vita", alle celebrazioni festive e ai mestieri che conduceva in campagna. Il suo stile vocale si presenta più contenuto rispetto a quello riscontrato in analoghi repertori della Sicilia orientale, né affiora in quest'area una consuetudine femminile verso pratiche di canto a più voci, ma il repertorio documentato (solo in parte presentato nell'audiocassetta) costituisce un esempio evidente dell'articolata espressività musicale tramandata dalle contadine dell'Agrigentino.²² Fra gli aspetti di maggiore interesse

segnalo la penetrazione in questo ambiente di canti di evidente matrice culta, analoghi a quelli presenti nel repertorio di Annunziata D'Onofrio, che rivelano una circolarità culturale per certi versi sorprendente. In occasione di una ricerca che ho condotto a Calamònci nel 1992 insieme a Giovanni Moroni, la signora Spataro, che in tempo di mietitura praticava abitualmente l'attività di spigolatrice (*viscugliatrici*), ha esemplificato le modalità con cui si batteva il grano davanti alla porta di casa o nei cortili per mezzo di bastoni appositamente sagomati (*mazzi*). L'operazione, detta *mazziata*, non era accompagnata da una particolare "voce" o "canzone": data la natura individuale della procedura ognuno poteva stabilire con quali canti ritmare l'azione percussiva. Nella circostanza del nostro rilevamento la donna ha eseguito la *mazziata* intonando una romanza e una canzonetta con testi siciliani²³ e una celeberrima aria d'opera, la *Siciliana* che apre *Cavalleria rusticana* di Mascagni, mentre con la mazza forniva una quasi perfetta scansione metronomica (vedi trascrizione musicale in Bonanzinga 1995b).

Per un generale inquadramento dei canti delle donne di Milena (cfr. *supra*) valga riportare le osservazioni introduttive di Ignazio Macchiarella:

Innanzitutto l'insieme dei documenti sonori offre uno squarcio assai significativo sullo specifico femminile del patrimonio musicale di un piccolo paese siciliano. Come noto, questo è un argomento di ricerca relativamente recente nella letteratura etnomusicologica, soprattutto in Sicilia e nel sud Italia. Al di là di una certa attenzione verso le ninna nanne e i canti per l'infanzia, i repertorio e i comportamenti musicali propri delle donne non sono stati finora adeguatamente indagati. Ciò forse è dovuto anche ad una apparente semplicità che in genere rende i canti femminili, soprattutto rosari e forme devozionali, meno "attraenti" rispetto alle espressioni maschili. Così, ad esempio, si pensa che un rosario possa interessare, tutt'al più, per il testo verbale (ammesso che questo sia in dialetto) ma non per la dimensione musicale e per la sua esecuzione. Lungi dal colmare tale lacuna, i brani di questo disco documentano con chiarezza quale varietà e ricchezza possa raggiungere l'espressione sonora femminile nelle comunità siciliane. Pur nella estrema semplicità delle strutture ritmico-melodiche, di immediata cantabilità, i rosari e gli altri canti delle donne milenesi costituiscono un complesso sistema ben caratterizzato. [...] Le ninna nanne e i canti per l'infanzia arricchiscono ulteriormente la panoramica [...]. Fra i motivi di interesse specificamente musicali merita una particolare segnalazione la presenza (che di certo non sfuggirà all'ascolto degli "addetti ai lavori") di

intervalli microcromatici ed intervalli estranei al sistema temperato in alcune parti soliste dei rosari e soprattutto nelle ninna nanne. [p. 1 del libretto allegato ad Arnone, Cassenti e Pellegrino *cd*2001]

Anche in questo repertorio, che riflette le competenze musicali femminili di una comunità rurale della Sicilia centroccidentale, sono del tutto assenti quei tratti rilevati nei canti connessi ai lavori agricoli nell'area orientale dell'Isola, confermando a questo riguardo una netta distinzione territoriale.²⁴ Si ribadisce invece una competenza condivisa per quei repertori legati al mondo infantile e alla sfera devozionale, considerati di usuale pertinenza femminile, mettendone in luce la specificità melodica in relazione all'impiego di scale non temperate.

I canti devozionali di tradizione femminile (rosari, coroncine, storie agiografiche ecc.) sono stati pure considerati nell'ambito di lavori più generali sulle forme della religiosità popolare. Tra quelli che presentano una particolare attenzione alla dimensione musicale si possono segnalare un testo di Giuseppe Giacobello sui rosari cantati a Spadafora (centro costiero del versante tirrenico della provincia di Messina), corredato da trascrizioni e analisi musicali effettuate da Santina Tomasello (cfr. Giacobello 1992), e la tesi dottorale di Giuseppe Giordano incentrata sui repertori musicali liturgici e devozionali siciliani di tradizione popolare (cfr. Giordano 2016: 135-197), dove affiorano le medesime specificità stilistico-esecutive sopra esposte da Macchiarella.

Nell'ambito di una antologia discografica dedicata ai canti connessi al "ciclo della vita" e di uno studio sui "suoni del cordoglio" ho trattato piuttosto ampiamente dei canti legati all'infanzia (ninnananne, rime e filastrocche) e della lamentazione funebre, rilevando una notevole stabilità di stereotipi poetici e melodici nelle varie parti dell'Isola. Per quanto in fortissima regressione, la lamentazione funebre tradizionale viene tuttora praticata da donne anziane che appartengono ad ambienti marginali di piccoli centri, mentre pare del tutto scomparsa la figura della lamentatrice prezzolata (cfr. Bonanzinga 2014: 116-122).²⁵ Come già accennato, il rovesciamento parodico della lamentazione funebre era di norma praticato in ambito carnevalesco da uomini travestiti da donne (cfr. Bonanzinga 2014: 131-134), ma a Messina ho potuto documentare una modalità del *triulu* (o *triulata*) *pi Cannaluvari* di tradizione prettamente femminile,²⁶ in passato caratterizzata anche dalla presenza del tamburello (cfr. *infra*).

Un ultimo riferimento va fatto in ordine alla presenza delle donne nei contesti in cui si praticano forme estemporanee di poesia cantata. In passato l'improvvisazione poetica era molto più diffusa ed esistevano figure specializzate che la praticavano soprattutto in occasione di feste religiose e nei giorni del Carnevale. Il folklorista Lionardo Vigo riferisce a esempio delle "sfide poetiche" che si svolgevano nel Catanese in occasione della festa di san Giovanni (1857: 66, 69), mentre Giuseppe Pitre (1889: I, 113-116) e Gaetano La Corte (1926) descrivono rispettivamente le maschere dei *Pulcinelli* a Palermo e dei *Ciuri di pipi* a Messina, che improvvisavano versi "a dispetto" o "a complimento" durante le questue itineranti del Carnevale. Si tratta in questi casi di consuetudini di stretta pertinenza maschile, ma già Vigo poneva in evidenza come vi fossero anche donne abilissime a improvvisare versi cantati, portando a esempio la mendicante cieca Agata Scorgia di Acireale (cfr. Vigo 1857: 280), e menzionando due componimenti in forma dialogica – *Li multi vuci* e *Lu tuppi tuppi* – che riecheggiano la canzone di Ciullo d'Alcamo: «la tradizione l'ha conservato per sette secoli, e i poeti l'hanno popolarizzato. Con la potenza poetica un amatore vince la ritrosia di una giovane poetessa» (Vigo 1870-74: 653). Solo in un'area che si estende da Messina ai centri della fascia ionica fino a Taormina persiste tuttora una significativa tradizione di poesia improvvisata secondo moduli melodici di tradizione orale che variano secondo la tipologia del metro (terzine, quartine e ottave di endecasillabi): si dice *cantari a ppuista* (cantare a poesia), o semplicemente *a ppuisiari* (a poetare), oppure cantare *a ciuri di pipi*, cioè "a fiore di peperone", con riferimento alla particolare "piccantezza" dei versi (in questo caso si usa esclusivamente la terzina). Il canto è di norma accompagnato da strumenti a corda (chitarra, violino e mandolino) o dalla fisarmonica e le sfide poetiche si svolgono in prevalenza durante le feste familiari associate alla tosatura, in occasione di feste patronali o nelle più svariate occasioni conviviali. Pur essendo praticate in prevalenza da uomini, le sfide non escludono il coinvolgimento delle donne e ho potuto raccogliere diverse testimonianze relative alla straordinaria abilità di alcune di esse a improvvisare in canto, a ribadire una distribuzione dei ruoli meno rigida in quest'area della Sicilia.²⁷

La partecipazione delle donne alle forme della musica strumentale è molto più circoscritta rispetto a quanto rilevato per le pratiche vocali. A parte il tamburello (*tammureddu*), non esistono, per quanto sia di mia conoscenza, documentazioni sonore di donne che suonano strumenti, nonostante siano

state rilevate testimonianze relative al passato (fino agli anni Cinquanta del Novecento) da Grazia Magazzù per organetto e castagnette a Fiumedinisi (2007: 70) e da Maria Cristina Caruso per chitarra e mandolino a Saponara (2003: 26). A proposito del mandolino va ricordato che l'apprendimento avveniva di frequente nell'ambito delle "scuole" di ricamo o cucito, le cosiddette *mastri* ('mastre', a *mastra* 'la mastra', al singolare), che costituivano anche occasione privilegiata per la trasmissione dei canti. Nel corso delle mie ricerche nella zona di Rometta (sul versante tirrenico dei Peloritani) ho anche saputo di figlie di pastori che avevano appreso a suonare la zampogna, ma gli stessi testimoni consideravano questi casi eccezionali.

La pratica strumentale femminile legata ai tamburi a cornice ha viceversa conosciuto in Sicilia una diffusione molto ampia e duratura, come testimoniano le pitture vascolari magno-greche di fattura locale, a partire da un esemplare appartenente alla produzione di un pittore del gruppo di Manfria (seconda metà del IV secolo a.C., Museo Archeologico Eoliano), il quale offre testimonianza di un tamburello suonato da una donna che si presenta straordinariamente simile a quelli tuttora utilizzati nel Messinese. La costruzione dei tamburelli è legata a quella degli stacci (*crivi*), con cui condividono la struttura circolare del telaio e la tecnica di curvatura delle fasce di legno. Tamburelli e stacci sono d'altronde associati fin dall'antichità da rilevanti tratti simbolici declinati al femminile: sono entrambi figurazioni dell'imenе percosso e del ventre fecondato e non è un caso che tuttora in Kosovo l'uno o l'altro possano essere utilizzati scambievolmente per contenere le lenzuola sporche di sangue che testimoniano la consumazione del matrimonio (si veda in particolare Staiti 2012: 151-163).

Il tamburello è inoltre l'unico strumento di cui è accertata anche la competenza costruttiva in ambito femminile. Una tra le più fiorenti botteghe palermitane tra Cinque e Seicento era a esempio gestita da donne: tra il 1597 e il 1611 la sola produzione registrata attraverso i contratti supera infatti i dodicimila tamburelli dipinti, ponendo in evidenza «un singolare caso di artigianato strumentale praticato da donne e destinato a un pubblico di esecutori in larga misura femminile» (Di Stefano 2013: 25). Anche questo aspetto trova continuità nel nostro tempo: fino al 2011 ha operato a Messina Elisabetta Talamo, che nella sua abitazione in periferia produceva tamburelli proseguendo una attività in precedenza avviata dal marito. Insieme a figlie e nipoti conduceva

una piccola azienda familiare, che costruiva soprattutto tamburelli giocattolo o *souvenir*, con la pelle di percussione sostituita da stampe su carta raffiguranti tipici soggetti del folklore siciliano (carretti, paladini, santi ecc.). La signora produceva però su committenza anche veri tamburelli in tre misure (23, 28 e 33 cm di diametro), usando pelli di agnello (*peddi i ciareddu*) di cui curava personalmente la concia nel cortile di casa. Nella sua testimonianza spicca inoltre il ricordo dei lamenti parodici per la morte del Carnevale (cfr. *supra*), di cui ha offerto esemplificazione pur non essendo esperta suonatrice.

Passando alla pratica esecutiva si osserva che «Le tecniche femminili – e più in generale le tecniche non professionali – prevedono un’alternanza tra pollice (o base del palmo) e dita contrapposte, unite e solidali. La successione è dita-dita-pollice. A Messina questa tecnica è detta *a la fimminedda*» (Bonanzinga e Staiti 2015: 92). L’area del Messinese è anche quella in cui è più a lungo persistita la consuetudine delle donne di suonare il tamburello, documentata nella sua ultima fase di vitalità (tra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento) soprattutto da Antonino Uccello, Nico Staiti, Mario Sarica e Sergio Bonanzinga. Oggi restano solo pochissime anziane che suonano il tamburello secondo le tecniche tradizionali. Accanto all’impiego stereotipo del tamburello da parte di danzatrici che operano nei tanti gruppi folkloristici attivi in Sicilia dagli anni Venti del secolo scorso, si è tuttavia sviluppato negli ultimi anni un consistente movimento di ispirazione folklorica che vede molte giovani musiciste impegnate nella riscoperta dello strumento.

Tra i luoghi in cui il tamburello ha avuto un più profondo radicamento va segnalato il paese di Alcara Li Fusi: i tamburi a cornice che si impiegavano in questo centro dei Monti Nebrodi (in provincia di Messina) vengono perfino menzionati come modello, per le loro straordinarie dimensioni (fino a 55 cm di diametro), in documenti di area palermitana risalenti ai secoli XVI e XVII (cfr. Di Stefano 2013: 24). Questi strumenti, sempre suonati da donne, sono stati documentati fino a qualche decennio addietro, soprattutto in relazione al rito del *muzzuni* collegato alla festa di san Giovanni Battista.²⁹ Oggi la tradizione delle suonatrici di tamburello si è praticamente estinta, ma le donne continuano ad allestire (*cunzari*) per le strade dei veri e propri altari intorno al *muzzuni*: una piccola struttura conica costituita da una bottiglia (o brocca in terracotta), rivestita da un elegante *foulard* (o scialle)

su cui si appuntano a profusione ori e gioielli, e dalla quale emerge un ciuffo di spighe di grano (cfr. Giallombardo 2003: 66-67). Presso i *muzzuna* si riuniscono piccole folle a festeggiare con abbondanti libagioni, canti e balli (oggi soprattutto eseguiti da giovani provenienti da altri centri). Proprio questi momenti di festosa aggregazione erano deputati all'intrecciarsi dei contatti tra i sessi e tra i gruppi familiari: si sacralizzavano le amicizie attraverso i comparatici, si scambiavano gli anelli tra fidanzati e si dichiaravano le "intenzioni" di matrimonio. È evidente nel caso del *muzzuni* la persistenza di una simbologia precristiana intesa a celebrare la fecondità degli uomini e della natura, con donne suonatrici che svolgono un ruolo celebrativo fondamentale, come anticamente accadeva nei riti demetriaci, pure caratterizzati dal suono di cimbali e tamburelli.³⁰

Nei tamburelli dipinti l'immagine ricorrente sulla membrana è quella di una danzatrice e la danza costituisce un ulteriore settore del comportamento musicale che presenta specifiche competenze femminili. Le tradizioni coreutiche siciliane hanno purtroppo iniziato a essere documentate attraverso mezzi audiovisivi solo a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, quando questo patrimonio espressivo era già stato per gran parte irrimediabilmente obliato a causa del tramonto della civiltà contadina e del mutare delle forme di intrattenimento nei contesti urbani. Testimonianze precedenti che restituiscano le forme di danza nella loro integrità musicale e coreografica sono affatto sporadiche, e bisogna affidarsi quasi esclusivamente a descrizioni verbali, trascrizioni musicali e attestazioni iconografiche (dalle scene dipinte o disegnate alle fotografie).

Le occasioni del ballo erano soprattutto legate al Carnevale, ai matrimoni e alla conclusione dei grandi cicli della vita agropastorale (mietitura, vendemmia, tosatura). In queste circostanze era ammesso il ballo a coppie miste, mentre in altre occasioni spesso si danzava soltanto fra uomini. Il progressivo declino delle tradizionali modalità della vita comunitaria, dove la danza svolgeva fondamentali funzioni di aggregazione sociale e identificazione culturale, ha comportato tuttavia un grave impoverimento del repertorio coreutico, specialmente nelle sue forme più arcaiche (per un quadro generale si veda Bonanzinga 1999). Le indagini moderne hanno evidenziato una notevole regressione soprattutto nel settore dei "balli sociali". Musiche da danza vengono eseguite dalle "orchestre" ancora

oggi frequenti in ambiente cittadino e paesano, che conservano nei loro repertori, insieme a polche, valzer e mazurche, anche le caratterizzazioni siciliane della tarantella, della contraddanza (*quatrigghia*, *cuntradanza*, spesso comandata con espressioni o versi poetici in siciliano) e dello *schottisch* (*scutisa*, *scoti*, *scòtis*, *scòtisi*). Altri balli siciliani attestati per il passato – come la *jolla* e il *chiovu* – sono ancora eseguiti al flauto di canna o al violino, sebbene non risultino più associati alla pratica coreutica.

Il caso più rilevante di permanenza nell'ambito dei "balli sociali" è rappresentato dal *bballettu* (o *bballittu*), praticato con varianti locali in tutta l'area "peloritana" della provincia di Messina. Si tratta di un ballo di coppia, eseguito con accompagnamento di zampogna (o organetto) e tamburello. Nel ballo fra uomini, molto diffuso in passato, prevalgono atteggiamenti di sfida, con mimiche oscene e passi saltati, che possono sfociare nella simulazione di una scherma al coltello, senza tuttavia che i "contendenti" giungano mai a toccarsi (cfr. DVD allegato a Bonanzinga 2011, traccia 3). Anche le donne ballano fra loro, ma la gestualità è molto più contenuta, con le mani perlopiù poggiate sui fianchi o con le braccia lungo il corpo che solo sporadicamente vengono aperte e sollevate. Nel ballo a coppia mista l'uomo assume movenze da corteggiamento, che possono assumere un carattere decisamente ostentativo, con ampi movimenti delle braccia e passi saltati, oppure atteggiamenti rispettosi come accade nella variante eseguita a Saponara (*bballittu saponarotu*), dove l'uomo danza curvato in avanti tenendo le braccia incrociate dietro la schiena e girando intorno alla donna con movenze discrete fino ad agganciarla sottobraccio per compiere una serie di giravolte. La "presa" può verificarsi anche in altri modi, a esempio mediante il classico abbraccio, e può presentarsi anche nei balli fra soli uomini o sole donne.

Un esempio piuttosto eccentrico è rappresentato dal *bballu dà curdedda* (ballo della cordella), praticato in Sicilia esclusivamente nel territorio delle Petralie (sulle Madonie in provincia di Palermo), dove è stato probabilmente importato nella seconda metà dell'Ottocento. Nel ballo dodici coppie di danzatori si muovono circolarmente intrecciando nastri multicolori pendenti da un palo, secondo una tipologia coreutica ampiamente diffusa in numerosi Paesi europei (dalla Spagna alla Russia, dalla Scandinavia all'Italia centro-meridionale). A Petralia si praticava soprattutto in coincidenza delle feste sull'aia, dopo la trebbiatura del grano, e delle celebrazioni nuziali, allo scopo

di propiziare la fertilità degli uomini e delle messi. In seguito alla crisi suscitata dal primo conflitto mondiale, l'esecuzione del ballo divenne tuttavia sempre più sporadica e nel 1935 venne fondato il gruppo folkloristico "Ballo pantomima della cordella" per assicurarne la tradizione. A questo punto il ballo assume una nuova fisionomia (tuttora mantenuta): si confezionano appositi costumi e si stabilisce come data fissa per la sua esecuzione pubblica la terza domenica di agosto, in associazione alla parallela costituzione del "corteo della sposa", una riproposta scenica degli antichi cortei nuziali. La danza, articolata in quattro figure, è guidata dal *bbastuner*i attraverso i comandi *trizza a cògghiri* (treccia a raccogliere) e *iamu* (andiamo), funzionali a scandire partenza e cambi di movimento.³² Una volta completato l'intreccio di ogni figura, il ballo si riesegue al contrario, al comando di *trizza a scògghiri* (treccia a sciogliere), fino a tornare alla posizione iniziale. L'accompagnamento strumentale è attualmente offerto da un'orchestrina composta da flauto di canna, fisarmonica, chitarra, scacciapensieri e tamburello, mentre le danzatrici ritmano i movimenti scuotendo dei cerchietti (cfr. DVD allegato a Bonanzinga 2011, traccia 5).

Le competenze vocali, strumentali e coreutiche, e gli svariati repertori che ne scaturiscono, non esauriscono le possibili declinazioni del femminile entro un dato contesto socioculturale. In Sicilia, a esempio, il dualismo maschio/femmina è impiegato in relazione ai suoni delle campane da pascolo per definire l'opposizione di altezza (grave/acuto) e di timbro (chiaro/scuro), e i pastori paragonano lo scampanio delle loro greggi a una preziosa musica orchestrale (cfr. Bonanzinga 2005). Lo stesso fanno i suonatori dei tipici tamburi bipelli a bandoliera, impiegati specialmente nei contesti festivi, per distinguere la pelle di percussione, più spessa (*màsculu*), da quella di risonanza, più sottile (*fimmina*). Certi modi di cantare o di suonare il tamburello "alla maniera delle donne" vengono inoltre rispettivamente detti *à fimminisca* (nel Trapanese) e *à fimminedda* (nel Messinese). In termini più generali, troviamo la declinazione al maschile per le canne che producono i suoni più gravi nei due tipi di zampogna presenti nell'Isola, diversamente dalle altre che sono indicate al femminile: *u bbàsciu* 'il basso' (zampogna "a paro") e *u trummuni* 'il trombone' (zampogna "a chiave"). Mancano invece, stando alla documentazione finora nota, quelle distinzioni basate sul genere sessuale che De Simone ha individuato per castagnette e doppi flauti nell'area campana (vedi *supra*).

Un'ultima notazione riguarda un fatto che non può ritenersi casuale: nella parte più ampia e significativa il repertorio musicale di tradizione femminile, così come le competenze femminili in ambito ergologico e rituale, sono state in Sicilia documentate e analizzate soprattutto da donne, siano esse demologhe (Carmelina Naselli), antropologhe (Charlotte Gower Chapman, Elsa Guggino, Fatima Giallombardo, Marilena Maffei), etnomusicologhe (Maria Cristina Caruso, Giuliana Fugazzotto, Grazia Magazzù), musicologhe (Amalia Collisani) o ricercatrici occasionali (da Louise Hamilton Caico a Ornella Arnone, Anna Cassenti e Rosalba Pellegrino). Grazie alla profondità del loro sguardo è stato possibile non solo accrescere le conoscenze ma anche ottenere un quadro che consente di formulare nuove opzioni interpretative riguardo alla distribuzione territoriale dei saperi musicali in rapporto alla dimensione produttiva e ai contesti rituali.

4. *Un modello paradigmatico*

Il modello proposto da Alan Merriam nel 1964 allo scopo di analizzare una data cultura musicale secondo una prospettiva antropologica si articola – com'è noto – in tre livelli: *a)* il *comportamento*, in quanto competenza culturalmente acquisita articolata in diversi repertori che svolgono funzioni tecniche e sociosimboliche; *b)* il *suono*, come organizzazione della materia sonora secondo specifici linguaggi; *c)* le *concezioni* che ogni società elabora intorno al fare musica, con riferimento ai propri valori sociosimbolici, ideologici e mitico-rituali. Integrando la tripartizione di Merriam entro uno schema fondato sulla dinamica comunicativa che sta alla base del comportamento musicale propongo pertanto un “modello paradigmatico” in cui si può declinare la dimensione del femminile nel presente contesto d'analisi. In questa prospettiva ho individuato tre componenti: *1)* la donna come *soggetto* attivo dell'evento musicale (emittente), considerando anche le dinamiche di inversione che prevedono la temporanea assunzione di ruoli femminili da parte di individui di sesso maschile (come a esempio accade nelle cerimonie carnevalesche); *2)* la donna come *oggetto* passivo dell'evento musicale (destinataria), tenendo conto anche di azioni finalizzate a celebrare figure femminili di carattere sacro o extraumano; *3)* il femminile come *concetto* impiegato per qualificare particolari aspetti di un dato sistema musicale. Nel caso siciliano questo modello può così delinearsi:

1. SOGGETTO

Comportamenti musicali di pertinenza prevalentemente femminile

CICLO DELLA VITA

Ninnenanne, rime e filastrocche

Canti di corteggiamento

Lamenti funebri

MESTIERI

Canti di lavandaie, tessitrici, spigolatrici

Canti vari durante i lavori in campagna

(mietitura, vendemmia, raccolta delle mandorle, delle nocciole, delle olive ecc.)

DEVOZIONE

Rosari, litanie, canzonette, canti agiografici ecc.

INTRATTENIMENTO

Romanze, stornelli, canti narrativi ecc.

Competenze coreutiche

Competenze strumentali

(tamburello e, meno frequentemente, castagnette, organetto, mandolino e chitarra)

INVERSIONE DEI RUOLI

Uomini che assumono ruoli femminili nell'ambito di danze e pantomime

2. OGGETTO

Comportamenti musicali di destinazione specificamente femminile

DONNE "TERRENE"

Serenate "a complimento" o "a dispetto"

Danze virili e/o di corteggiamento

DONNE "DIVINE"

Canti, musiche e danze a carattere devozionale

tributate alle Sante e alla Vergine Maria

3. CONCETTO

Il femminile come attributo per qualificare suoni e comportamenti musicali

A la fimminisca

Cantare “alla maniera delle donne”

A la fimminedda

Suonare il tamburello “alla maniera delle donne”

Masculina/u vs Fimminina/u

Per designare opposizioni di altezza e di timbro
in ambiente pastorale e fra i suonatori di tamburo a bandoliera

La seconda componente di questo modello riguarda i comportamenti musicali destinati alle donne ma agiti da uomini. Questi repertori di competenza maschile non sono stati tuttavia illustrati in questa sede e potranno essere considerati nell’ambito di un più ampio lavoro che ne preveda la sistematica esposizione, insieme a una pertinente selezione di esempi musicali relativa a tutti i settori qui trattati. Il modello proposto va infine inteso come un primo tentativo aperto a ulteriori riflessioni e aggiustamenti, anche nella prospettiva di un suo possibile impiego transculturale.³³

NOTE

* Università di Palermo (sergio.bonanzinga@unipa.it).

¹ Sachs riporta un’ampia citazione dal saggio di Lachman del 1940 (pp. 67-82 e *passim*) che si può leggere in traduzione italiana (cfr. Sachs 1943, trad. it. 1981: 82-83).

² Riguardo all’interazione fra i sessi nella danza si veda in particolare Sachs 1933 (trad. it. 1966, pp. 198-200).

³ Si vedano in particolare Schneider 1946 (trad. it. 1986) e la raccolta di saggi editi nel 1970 in traduzione italiana con il titolo *Il significato della musica*.

⁴ Per una rassegna di contributi relativi alla dinamiche culturali che definiscono il rapporto fra sesso e genere si veda ad esempio Ortner e Whitehead 1981 (trad. it. 2000). Tra i testi che illustrano l’influenza dei *gender studies* sulla ricerca etnomusicologica si segnalano in particolare: Sarkissian 1992; Moisala e Diamond 2000; Magrini 2002 e 2003; Robertson 2003; Nettl 2005 (cap. 28).

⁵ Si vedano in particolare Pitre 1870-71 (ried. 1891), 1881, 1883, 1889, 1900 e 1913.

⁶ La continuità nella trasmissione per linea femminile della *Storia della Baronessa di Carini* è attestata attraverso documentazione sonora tra gli altri da Elsa Guggino (1974), Aurelio Rigoli (disco allegato a Rigoli 1975) e Anna Lomax nelle comunità siciliane emigrate in Nord America (1986).

⁷ Nell'ambito dell'ampia produzione saggistica della Naselli va pure ricordato un contributo riguardante il singolare comportamento tenuto dalle donne catanesi nei giorni della festa di Sant'Agata fin quasi alla fine dell'Ottocento: «Erano le *ntuppateddi* signore e popolane, donne cioè di ogni classe sociale, maritate o nubili, le quali nel pomeriggio dei giorni 4 e 5 febbraio, durante la festa S. Agata [...], potevano eccezionalmente uscire sole, mescolarsi alla folla che seguiva la grande processione del corpo della Santa, andare con chi volevano, farsi regalare dolciumi o altro a loro piacimento dal cavaliere o dai cavalieri che via via graziosamente invitavano senza parlare, rese irriconoscibili da un curioso travestimento: il capo era completamente coperto e avviluppato in modo che rimanesse libero solo un occhio; potevano, quindi, vedere ma, per quanto scrutate, non potevano essere riconosciute» (1954: 190). È opportuno rimarcare che solo nel centro più importante della Sicilia orientale le donne hanno goduto di una tale licenza, se pure attenuata da motivazioni di ordine devozionale.

⁸ Sul contributo dei folkloristi e dei musicisti-etnografi alla nascita dell'etnomusicologia siciliana si veda in particolare Bonanzinga 1995c.

⁹ Sulla figura di Francesca Camarda si veda Collisani 2006.

¹⁰ Sull'attività in Sicilia del Centro si vedano: Collaer 1960, 1981; Nataletti 1970; Documentazioni e Studi Rai 1977.

¹¹ Riguardo alle ricerche promosse in Sicilia da queste due istituzioni si vedano Biagiola 1986 e Coggiola 1986.

¹² Per un quadro delle ricerche svolte fino al 1995 per iniziativa del Folkstudio si veda Guggino 1995 e Sorgi 2009. È necessario inoltre ricordare che tra il 1982 e il 1996 il Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia (Palermo) si affianca al Folkstudio nel promuovere ulteriori indagini su musiche e canti popolari (cfr. Buttitta e Perricone 1996); così come va segnalata l'attività di rilevamento che tra il 1986 e il 1988 è stata condotta nell'ambito del progetto *Echos*, promosso dall'Istituto di Scienze Antropologiche e Geografiche della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo allo scopo di formare operatori nel settore etnomusicologico (cfr. Finocchiaro 1991 e 1993).

¹³ Questi documenti sonori si possono ascoltare in Carpitella e Lomax *cd*2000 (tracce 11 e 18).

¹⁴ I documenti sonori citati si possono ascoltare nell'antologia discografica dei canti registrati da Uccello curata da Gaetano Pennino (cfr. Pennino 2004: *cd*1, tracce 23 e 24; *cd*2, tracce 2, 30 e 31; si vedano inoltre i relativi commenti alle pagine 127-129, 177-178, 223-226).

¹⁵ La studiosa estende i propri interessi oltre il campo musicale, occupandosi delle competenze femminili associate ai repertori narrativi e, soprattutto, alle pratiche magico-terapeutiche (per una visione d'insieme si rinvia a Guggino 2004).

¹⁶ Si segnalano in particolare i testi che riguardano l'affermazione di status attraverso la trasmissione dei repertori narrativi (1973, 1983) e quelli in cui si indaga l'opposizione di genere nell'ambito dei rituali festivi e nelle pratiche alimentari (1990, 2003). Su quest'ultimo tema si veda anche Bonanzinga e Giallombardo 2011.

¹⁷ Per un quadro generale si veda Bonanzinga 2013.

¹⁸ Per una ulteriore considerazione delle tre tipologie di stornello eseguite da Tindara Amalfi si veda Garofalo 1997: 68-71.

¹⁹ In un'antologia discografica curata da Orazio Corsaro (s.d.) sono contenuti alcuni esempi notevoli registrati tra il 1979 e il 1984: *à cufunara* 'alla maniera dei portatori di ceste nella vendemmia', bivocale a voci miste, Itala Superiore (traccia 9); *à vinnignarica* 'alla maniera della vendemmia', polivocale femminile, Pace del Mela (traccia 10); *à chia-*

nisa 'alla maniera della piana', polivocale a voci miste, Malvagna (traccia 11); *à carrittera* 'alla maniera dei carrettieri', bivocale a voci miste, San Basilio Badia vecchia, frazione di Novara di Sicilia (traccia 12).

²⁰ Si veda in particolare Giordano 2016: 37-38. Una interessante permanenza del gregoriano eseguito da un coro di donne, nell'ambito delle paraliturgie del Natale praticate nel centro albanofono di Santa Cristina Gela, è stata documentata da Girolamo Garofalo (cfr. Garofalo *cd*2006).

²¹ Sulla tradizione musicale a Fiumedinisi si veda inoltre la monografia prodotta dalla stessa Magazzù con allegata documentazione sonora in CD. Per un ulteriore contributo relativo ai canti popolari nella valle del Nisi si veda Diana, Lombardo e Rizzo 1989.

²² Due ninnenanne eseguite da Nina Spataro sono contenute in Bonanzinga *cd*1995 (tracce 2 e 3) e analizzate nel libretto allegato (pp. 8-12, trascrizioni musicali alle pp. 75-76).

²³ Questi due canti, registrati in una diversa circostanza, si possono ascoltare in Perricone *ac*1994 (tracce A5 e B5).

²⁴ Per un confronto con il repertorio musicale maschile tramandato a Milena si rinvia all'antologia discografia precedentemente curata dalle medesime ricercatrici: Arnone, Cassenti e Pellegrino *cd*1997.

²⁵ Lamenti funebri rilevati a Rosolini, Sommatino e Calamònci si possono ascoltare in Bonanzinga *cd*1995 (tracce 42-44). Un lamento rilevato a Sortino è contenuto nel CD allegato a Bonanzinga 2008 (*cd*1, traccia 43). Sulla lamentazione funebre in Sicilia si veda inoltre Guggino 2004 (pp. 334-353).

²⁶ Il testo e la trascrizione musicale di questo lamento parodico sono contenuti in Bonanzinga 2014 (p. 133, esempio musicale 24). L'audioregistrazione si può ascoltare in Bonanzinga *cd*1996 (traccia 10).

²⁷ Su questo tema è in corso di svolgimento una ricerca che sto conducendo insieme a Grazia Magazzù.

²⁸ Brevi sequenze filmate di donne anziane che suonano il tamburello sono contenute in Sarica *dvd*2004.

²⁹ Si vedano: Uccello, note di copertina a *d*1974 (ried. in Pennino 2002, p. 55); Sarica 1994 (pp. 152, 162); Bonanzinga *cd*1995 (traccia 21 e pp. 32-36 del libretto allegato).

³⁰ Si vedano a riguardo Guizzi e Staiti 1991, Redmond 1997 e Bellia 2015. Per un quadro generale sulla tradizione siciliana dei tamburi a cornice si veda Bonanzinga e Staiti 2015.

³¹ Si vedano: Gala 1992; Bonanzinga *cd*1995, *cd*2004 e 2008 (*cd*1 e *cd*2); Fugazzotto e Sarica *cd*1996; Biondo *cd*2011, *cd/dvd*2014.

³² La struttura del "ballo della cordella" è assimilabile a quella della contraddanza, pure articolata in figure e diretta da un corifeo, anche attraverso sequenze di versi in siciliano. Di norma il corifeo è un uomo, ma Giuseppe Bonomo, in un breve saggio risalente al 1951, inserisce due lunghi testi dettati da donne provenienti da Mazara del Vallo e da Castronovo, osservando quanto segue: «Una donna prima di dettarmi il testo di una contraddanza, mi chiese se lo desideravo nella sua forma originaria, cioè come lei stessa l'aveva raccolto, oppure nella nuova redazione da lei fatta. Candidamente aggiunse che in questo caso si sarebbe venuta a trovare in imbarazzo, perché di solito, pur di accontentare i ballerini ne prolungava la durata interpolandovi versi dialettali umoristici scelti a caso, i quali, di volta in volta, trovavano una collocazione diversa» (pp. 108-109). Il demologo non specifica il nome della testimone e quindi possiamo solo ipotizzare che sia una delle due donne indicate in calce ai testi poetici riportati in appendice. Resta comunque in dubbio se la "dettatrice-raccoglitrice" usasse dirigere nel concreto la danza o ne avesse soltanto reperito e manipolato il testo.

³³ Desidero sentitamente ringraziare Silvia Bruni, Francesca Chimento, Barbara Crescimanno, Fatima Giallombardo, Giuseppe Giordano e Nico Staiti che con affettuosa generosità hanno rivisto questo testo offrendo suggerimenti e segnalando integrazioni.

RIFERIMENTI

ac = audiocassetta

d = disco

cd = compact disc

dvd = filmato DVD

Adamo, Giorgio

1982 *Sullo studio di un repertorio monodico della Basilicata*, "Culture musicali", 1, pp. 95-151.

2012 ed., *Musiche tradizionali in Basilicata. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino (1952)*, con tre CD allegati, Roma, Squilibri.

Agamennone, Maurizio

2005 ed., *Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino (1959, 1960)*, con due CD allegati, Roma, Squilibri.

Arnone, Ornella - Cassenti, Anna - Pellegrino, Rosalba

*cd*1997 ed., *Milena. Canti tradizionali*, con libretto allegato, Nota CD 2.37, Udine.

*cd*2001 ed., *I canti delle donne di Milena*, con libretto allegato, Nota CD 350, Udine.

Balestra, Patrizia

2010 ed., *Sciamboli e canti all'altalena*, con CD allegato, Roma, Squilibri.

Bateson, Gregory - Mead, Margaret

1942 *Balinese Character. A Photographic Analyses*, New York, New York Academy of Sciences.

Bellia, Angela

2015 *Mito, musica e rito nella Sicilia greca: fonti scritte e documentazione archeologica del culto di Demetra*, in *Sonora. La dimensione acustica nel mondo mitico, magico e religioso dell'antichità classica*, R. Carboni e M. Giuman edd., Perugia, Morlacchi, pp. 91-118.

Biagiola, Sandro

1986 ed., *Etnomusica. Catalogo della musica di tradizione orale nelle registrazioni dell'Archivio Etnico Linguistico-Musicale della Discoteca di Stato*, Roma, Il Ventaglio.

Blacking, John

- 1969 *Songs, dance, mimes and symbolism of Venda girls' initiation schools*, "African Studies", XXVIII (1), pp. 1-35, (3), pp. 144-199, (4), pp. 215-266.
- 1973 *How Musical Is Man?*, Seattle, University of Washington Press; trad. it. a cura di F. Giannattasio, Milano, Unicopli-Ricordi 1986.

Bonanzinga, Sergio

- 1995a *I suoni della mietitura e della trebbiatura in Sicilia*, in *Memus. Mediterraneo Musica*, Palermo, Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia, pp. 118-141.
- 1995b *A vuci longa*, "Nuove Effemeridi", VIII/30, pp. 127-134.
- 1995c *Etnografia musicale in Sicilia. 1870-1941*, Palermo, Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia.
- cd1995 ed., *Documenti sonori dell'Archivio Etnomusicale Siciliano. Il ciclo della vita*, coll. di R. Perricone, con libretto allegato, Palermo, Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia.
- cd1996 ed., *I suoni delle feste. Musiche e canti, ritmi e richiami, acclamazioni e frastuoni di festa in Sicilia*, coll. di R. Perricone, Palermo, Folkstudio.
- 1999 *Tipologia e analisi dei fatti etncoreutici*, "Archivio Antropologico Mediterraneo", I/1-2, pp. 77-105.
- cd2004 éd., *Sicile. Musiques populaires*, Collection Ocora - Radio France, Paris.
- 2005 *L'universo sonoro dei pastori. Saperi tecnici e pratiche simboliche in Sicilia*, in *Le parole dei giorni. Studi per Nino Buttitta*, M. C. Ruta ed., 2 voll., Palermo, Sellerio, vol. II, pp. 1484-1513.
- 2008 *Sortino. Suoni, voci, memorie della tradizione*, con due CD allegati, Palermo, Regione Siciliana.
- 2011 *Tradizioni musicali in Sicilia. Rassegna di suoni, canti e danze popolari*, con DVD allegato, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani.
- 2013 *La musica di tradizione orale*, in *Lingue e culture in Sicilia*, 2 voll., G. Ruffino ed., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol II, pp. 189-246.
- 2014 *Riti musicali del cordoglio in Sicilia*, "Archivio Antropologico Mediterraneo (on line)", a. XVII (2014), n. 16 (1), pp. 113-156.

Bonanzinga, Sergio - Giallombardo, Fatima

- 2011 *Il cibo per via. Paesaggi alimentari in Sicilia*, con CD allegato, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani.

Bonanzinga, Sergio - Staiti, Nico

- 2015 *I tamburi a cornice in Sicilia*, "Archivio Antropologico Mediterraneo (on line)", a. XVIII (2015), n. 17 (2), pp. 83-112.

Bonomo, Giuseppe

- 1951 *La contraddanza siciliana*, "Lares", XVII, pp. 104-120.

Burgaretta, Sebastiano

- 1987 *Il ruolo della donna nel ciclo di raccolta e lavorazione della mandorla nel Siracusano*, in Vibaek 1978, pp. 261-271.

Buttitta, Emanuele - Perricone, Rosario

1996 edd., *L'Archivio Etnomusicale Siciliano. Materiali e ricerche*, Palermo, Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia.

Carpitella, Diego-Lomax, Alan

cd2000 *Italian treasury: Sicily*, libretto allegato con testi di S. Bonanzinga, M. Geraci, A. Lomax, G. Plastino e M. Sarica, Rounder 11661-1808-2.

Caruso, Maria Cristina

2003 *Canzuni e capuani. Repertori vocali femminili a Saponara*, con CD allegato, Lucca, LIM.

Castelli, Franco - Jona, Emilio - Lovatto, Alberto

2005 *Senti le rane che cantano. Canzoni e vissuti popolari della risaia*, con CD allegato, Roma, Donzelli.

Ciucci, Alessandra

2008 *Una panoramica sulle musiciste professioniste in Marocco*, in "Mondi Migranti", 2, pp. 133-154.

Coggiola, Franco

1986 *Fonti orali per la storia e l'antropologia: testimonianze e documenti del mondo contadino e operaio. Prima relazione sulla Nastroteca dell'Istituto Ernesto De Martino*, Urbino, Centro Studi e Documentazione della storia, della cultura alternativa in Italia del dopoguerra e Istituto di Filosofia dell'Università degli Studi di Urbino.

Collaer, Paul

1960 *Note préliminaire relative aux enregistrements effectués par le Centro Internazionale Studi Musiche Mediterranee dans le Sud de la Sicile en 1955*, "Annali del Museo Pitagorico", VIII-X (1957-59), pp. 6-16; trad. it. con una *Nota* di S. Bonanzinga, "Nuove Effemeridi", III/11, pp. 217-223.

1981 *Musique Traditionnelle Sicilienne*, 2 voll., Fonds Paul Collaer, Tevuren.

Collisani, Amalia

2006 *Francesca Camarda, 'a Za Cicca*, in Fiume 2006, pp. 469-472.

2016 *Voci di donne nel Corpus di Alberto Favara*, in *Figure dell'etnografia musicale europea. Materiali - Persistenze - Trasformazioni*, a cura di Sergio Bonanzinga e Giuseppe Giordano, Palermo, Associazione per la Conservazione delle Tradizioni Popolari (in corso di stampa).

Corsaro, Orazio

cd s.d. ed., *Li parti di la cruci. Polivocalità nella Sicilia orientale*, s. l., Domani Musica.

Corsaro, Orazio - Sarica, Mario

1983 *Aspetti della musica popolare nella provincia di Messina*, con Introduzione di R. Leydi, Messina, Accademia Filarmonica.

De Simone, Roberto

1974 *Chi è devoto. Feste popolari in Campania*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

1979 *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Roma, Lato Side.

De Simone, Roberto - Rossi, Annabella

1977 *Carnevale si chiamava Vincenzo. Rituali di Carnevale in Campania*, Roma, De Luca.

Diamond, Beverley - Moisala, Pirkko

2000 edd., *Music and Gender*, Urbana, University of Illinois Press.

Diana, Ulderico - Lombardo, Rocco - Rizzo, Mario

1989 *...Cu 'n-franninaru chi vinia di Nizza. Canti popolari nella Valle del Nisi*, Caltanissetta, Papiro Editrice Enna.

Di Stefano, Giovanni Paolo

2013 *Strumenti musicali nelle collezioni siciliane*, in *Strumenti musicali in Sicilia*, a cura di G. Di Stefano, S. Giuliano e S. Proto, Palermo, Cricd - Regione Siciliana, pp. 17-52.

Documentazioni e Studi RAI

1977 ed. *Folk Documenti Sonori. Catalogo informativo delle registrazioni musicali originali*, Torino, ERI.

Evans-Pritchard, Edward E.

1928 *The Dance*, "Africa", 1, pp. 446-462.

Facci, Serena

2003 *La rappresentazione del rapporto uomo-donna in alcune musiche africane*, in *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi, vol. III (*Musiche e culture*), pp. 786-810.

Favara, Alberto

1905 *Le melodie tradizionali di Val di Mazara*, in *Atti del Congresso internazionale di Scienze storiche - Roma 1903*, Roma, vol. VIII, pp. 93-105; ried. in Favara 1959, pp. 26-57.

1957 *Corpus di musiche popolari siciliane*, 2 voll., a cura di O. Tiby, Palermo, Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo.

1959 *Scritti sulla musica popolare siciliana*, a cura di T. Samonà Favara, Roma, De Santis.

Ferrara, Corrado

1896 *La musica dei vanmiaturi o gridatori di piazza notigiani*, Noto, Tip. Zammit.

1908 *L'ignota provenienza dei canti popolari in Noto*, Noto, Tip. Zammit.

Finocchiaro, Giampiero

1991 ed., *Echos. Inventario di materiali sonori 1986-1987*, Palermo, Istituto di Scienze antropologiche e geografiche dell'Università di Palermo.

1993 ed., *Echos. Inventario di materiali sonori 1988*, Palermo, Istituto di Scienze antropologiche e geografiche dell'Università di Palermo.

Fiume, Marinella

2006 ed., *Siciliane. Dizionario biografico*, Siracusa, Romeo.

2014 *Di madre in figlia. Vita di una guaritrice di campagna*, Valverde (Catania), Le Farfalle.

Franchina, Sebastiano

1982 *Tortorici. Tradizioni popolari*, 2 voll., Milazzo (Messina), Spes.

Fugazzotto, Giuliana

1989 ed., *La Visilla e la tradizione musicale a Barcellona Pozzo di Gotto*, con libretto allegato, Milano, Albatros VPA 8495.

2007 *Voci di donne*, in libretto allegato a Fugazzotto e Sarica cd2007, pp. 6-12.

2009 *Donne e musica nell'America degli emigranti italiani del primo Novecento*, in *Antropologia della musica nelle culture mediterranee. Interpretazione, performance, identità*, P. V. Bohlman e M. Sorce Keller edd., Bologna, Clueb, pp. 59-70.

2010 *Sta terra nun fa pi mia. I dischi a 78 giri e la vita in America degli emigrati italiani del primo Novecento*, con DVD allegato, Udine, Nota.

Fugazzotto, Giuliana - Sarica, Mario

cd2007 *Voci di donne. Lavoro, festa e devozione nella tradizione siciliana*, con libretto allegato, Messina, Associazione Culturale Kyklos.

Gala, Giuseppe Michele

1992 *Uno scotis col fazzoletto in Sicilia*, "Choreola", II/5, pp. 39-45.

Garofalo, Girolamo

1997 *I canti dei contadini*, "Nuove Effemeridi", X/40, pp. 62-74.

cd2006 *Santa Cristina Gela. Novena gregoriana del Natale*, Corpus di canti paraliturgici degli Albanesi di Sicilia, con libretto, Palermo, Cielozero-Teatro del Sole, TDS06002 MPA.

Giacobello, Giuseppe

1992 *Modalità rituali del rosario di tradizione orale a Spadafora*, con una *Nota musicologica* di Santina Tomasello, in *Feste - Fiere - Mercati*, Messina, Edas, pp. 133-164.

Giallombardo, Fatima

1973 *La ricerca di un nuovo status sociale nella narrativa popolare siciliana*, "Uomo e cultura", VI/1-2, pp. 126-159.

1978 *La donna nelle feste popolari siciliane*, in Vibaek 1978, pp. 273-280.

1983 *Ritratti di narratori. Incontro con la zia Maricchia*, "Fonti Orali Studi e Ricerche", III/2-3, pp. 51-53.

1990 *Festa orgia e società*, Palermo, Flaccovio.

2003 *La tavola l'altare la strada. Scenari del cibo in Sicilia*, Palermo, Sellerio.

Giordano, Giuseppe

cd2010 ed., *La novena di Natale a Montedoro*, Comune di Montedoro (Caltanissetta).

2015 *Tradizioni musicali per l'Addolorata in Sicilia*, in *Atti del Congresso internazionale "Virgo*

- Dolorosa*", a cura della Fraternidad de la B. V. María Dolorosa, Carmona, pp. 783-802.
- 2016 *Tradizioni musicali fra liturgia e devozione popolare in Sicilia*, Tesi di dottorato in Musica e spettacolo (curriculum "Storia e analisi delle culture musicali"), Sapienza Università di Roma.
- Gower Chapman, Charlotte
- 1971 *Milocca: A Sicilian Village*, Cambridge, Schenkman; trad. it. a cura di V. Messina, Milano, Angeli 1985.
- Guggino, Elsa
- 1970 ed., *Canti popolari siciliani*, Angelicum BIM 24, con libretto allegato; ried. 1980: *Sicilia*, vol. II, Milano, Albatros VPA 8469.
- 1974 ed., *Musiche e canti popolari siciliani. Canti del lavoro*, vol. I, con libretto allegato Milano, Albatros VPA 8206.
- 1995 ed., *Folkstudio venticinque anni*, Palermo, Folkstudio.
- 2004 *I canti e la magia. Percorsi di ricerca*, Palermo, Sellerio.
- Guggino, Elsa - Pennino, Gaetano
- 1987 edd., *Tindara Amalfi e Annunziata D'Onofrio. Canti d'amore e di sdegno, romanze e stornelli della provincia di Messina*, con libretto allegato, Milano, Albatros VPA 8489.
- Guizzi, Febo - Staiti, Nico
- 1989 *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, Firenze, Arti Grafiche Giorgio & Gambi.
- 1991 *Mania e musica nella pittura vascolare apula: introduzione ad un'analisi iconografica alla luce della tradizione popolare contemporanea*, "Imago Musicae", IX, pp. 43-90.
- Hamilton Caico, Louise
- 1910 *Sicilian Ways and Days. With one hundred and twentyeight illustrations*, London, Log; trad. it. con Introduzione di M. Ganci, Palermo, Epos 1983.
- Herndon, Marcia - Ziegler, Susanne
- 1991 edd., *Music, Gender, and Culture*, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag.
- Hornbostel Eric M. von - Sachs, Curt
- 1914 *Systematik der Musikinstrumente, Ein Versuch*, "Zeitschrift für Ethnologie", 46, pp. 553-590; trad. it. in Febo Guizzi, *Guida alla musica popolare italiana. 3. Gli strumenti*, Lucca, Libreria Musicale Italiana 2002, pp. 409-482.
- Keeling, Richard
- 1989 ed., *Women in North American Indian Music: Six Essays*, Bloomington (Indiana), Society for Ethnomusicology.
- Koshoff, Ellen
- 1987 ed., *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

Lachmann, Robert

1929 *Die Musik der aussereuropäischen Natur- und Kulturvölker*, in *Handbuch der Musikwissenschaft*, a cura di Ernst Bücken, Potsdam, Wildpark.

1940 *Jewish Cantillation and Song in the Isle of Djerba*, Jerusalem, The Hebrew University.

La Corte Cailler, Gaetano

1926 *Mascherate d'altri tempi. Il sciuri di pipi messinese*, "Il Marchesino" (Messina), n.s. VII, p. 5.

Lomax, Alan

1968 *Folk Song Style and Culture*, Washington, American Association Advancement of Science.

1976 *Cantometrics*, Berkeley, University of California.

Lomax, Anna

d1986 *La baronessa di Carini - Sicilian Traditional Songs and Music [collected in the Niagara Frontier region]*, 2 dischi, Global Village Music GVM #676/677.

Macchiarella, Ignazio

1986 *I «lamienti» della Settimana Santa a Montedoro*, con Prefazione di R. Leydi, Montedoro (Caltanissetta), Amministrazione Comunale di Montedoro.

1987 *La polivocalità in Sicilia*, "Quaderni del Teatro Massimo" (Palermo), II/1, pp. 67-79.

d1987 ed., *I «Lamenti» della Settimana Santa di Montedoro (Caltanissetta)*, con libretto allegato, Albatros VPA 8488.

cd1996 ed., *La Settimana Santa a Montedoro*, Udine, Nota CD 2.37.

2000 *Presentazione*, in libretto allegato ad Arnone, Cassenti e Pellegrino cd2001, pp. 1-2.

Maffei, Marilena M.

2008 *La danza delle streghe. Cunti e credenze dell'arcipelago eoliano*, Roma, Armando.

2013 *Donne di mare*, Gioiosa Marea (Messina), Pungitopo.

Magazzù, Maria Grazia

2000 *Canti a due voci in provincia di Messina*, "Il Saggiatore Musicale", VII/1, pp. 95-122.

2007 *Il canto della Vara e le tradizioni musicali di Fiumedinisi*, con CD allegato, Lucca, LIM.

Malinowski, Bronislaw

1929 *The Sexual Life of Savages in North-Western Melanesia*, New York, Eugenics Publishing Company.

Magrini, Tullia

2000 *Il canto della ballata come pratica vocale femminile*, in *Tutti i lunedì di primavera*, R. Dalmonte e I. Macchiarella edd., Trento, Università di Trento, pp. 59-76.

2002 *Musica e genere*, in Ead., *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, Torino, Einaudi, pp. 211-229.

2003 ed., *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, Chicago, University of Chicago Press.

Mead, Margaret

1930 *Growing Up in New Guinea*, New York, Blue Ribbon Books.

220

Le cadeau du village. Musiche e Studi per Amalia Collisani

Merriam, Alan P.

1964 *The Anthropology of Music*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press; trad. it. a cura di D. Carpitella, Palermo, Sellerio 1983.

Moisala, Pirkko - Diamond, Beverley

2000 edd., *Music and Gender*, Urbana, University of Illinois Press.

Naselli, Carmelina

1929 *Il nocciolo nel territorio di Linguaglossa e Castiglione. Saggio di botanica, di economia popolare e di demopsicologia (con canti popolari inediti e 10 illustrazioni)*, Catania, Guaitolini.

1948 *Saggio sulle ninne-nanne siciliane*, Catania, Prampolini.

1954 *Le donne nella festa di Sant'Agata a Catania (ossia delle 'ntupateddi)*, "Archivio Storico per la Sicilia Orientale", V (1952), fasc. I-III, pp. 189-225.

1953 *Origine delle ninne-nanne di argomento religioso*, in *Atti del Congresso di studi etnografici italiani*, Napoli, Pironti, pp. 259-266.

Nataletti, Giorgio

1970 ed., *La ricerca dei linguaggi musicali della Sicilia dal 1948 al 1969 e l'opera del C.N.S.M.P.*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia - RAI Radiotelevisione italiana.

Nettl, Bruno

2005 *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press (1^a ed. 1983).

Ortner, Sherry B. - Whitehead, Harriet

1981 *Sexual Meanings. The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, Cambridge, Cambridge University Press; trad. it. a cura di Gabriella D'Agostino, Palermo, Sellerio 2000.

Pasqualino, Caterina

1990 *Milena. Un paese siciliano sessant'anni dopo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

Pennino, Gaetano

1985 *Due repertori musicali tradizionali*, Palermo, Folkstudio.

1987 *Gli esperti della musica*, "Quaderni del Teatro Massimo" (Palermo), II/1, pp. 23-46.

2002 ed., *Era Sicilia / Canti popolari di carcere e mafia. Canti raccolti e presentati da Antonino Uccello*, con due CD allegati, Palermo, Regione Siciliana.

2004 ed., *Antonino Uccello etnomusicologo*, con due CD, Palermo, Regione Siciliana.

Perricone, Rosario

ac1994 *Za Nina Spataro. Un repertorio di canti tradizionali di Calamònci*, Calamònci (Agrigento), Associazione Socio-Culturale Michele Palminteri.

Pitrè, Giuseppe

1870-71 *Canti popolari siciliani raccolti ed illustrati*, Palermo, Pedone Lauriel (seconda ed. 1891).

Parte seconda. Tradizioni, strumenti, oralità

- 1881 *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Palermo, Pedone Lauriel.
 1883 *Giocchi fanciulleschi siciliani*, Palermo, Pedone Lauriel.
 1889 *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 voll., Palermo, Pedone Lauriel.
 1900 *Feste patronali in Sicilia*, Torino-Palermo, Clausen.
 1913 *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, Palermo, Reber.
- Politi, Fabio
 1987 *La musica tradizionale a Geraci Siculo*, Geraci Siculo (Palermo), s. e.
- Redmond, Layne
 1997 *When the drummers were women. A spiritual history of rhythm*, New York, Three Rivers Press.
- Radcliffe-Brown, Reginald A.
 1922 *The Andaman Islanders*, London, Cambridge University Press.
- Ricci, Antonello
 1991 *Polivocalità tradizionale di Torano Castello e Sartano (Cosenza)*, "Studi musicali", XX/1, pp. 3-38.
- Rigoli, Aurelio
 1975 *La Baronessa di Carini. Tradizione e poesia*, con allegato disco 33.17, Palermo, Flaccovio.
- Robertson, Carolina
 2003 *La sessualità e la sua rappresentazione in prospettiva interculturale*, in *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi, vol. III (*Musiche e culture*), pp. 811-838.
- Sachs, Curt
 1933 *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin, Reimer.
 1943 *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*, New York, Norton; trad. it. Firenze, Sansoni 1981.
 1940 *The History of Musical Instruments*, New York, Norton; trad. it. a cura di P. Isotta e M. Papini, Milano, Mondadori 1980.
 1962 *The Wellspring of Music*, The Hague, Nijhoff; trad. it. a cura di D. Carpitella, Torino, Boringhieri 1979.
- Salomone Marino, Salvatore
 1867 *Canti popolari siciliani in aggiunta a quelli del Vigo*, Palermo, Giliberti.
 1870 *La baronessa di Carini. Leggenda storica popolare del sec. XVI in poesia siciliana*, Palermo, Tip. del "Giornale di Sicilia".
 1873 *La Baronessa di Carini. Leggenda storica popolare del sec. XVI in poesia siciliana*, 2ª ed. corretta ed arricchita di nuovi documenti, Palermo, Pedone Lauriel.
 1886 *Le reputatrici in Sicilia nell'età di mezzo e moderna*, Palermo, Tip. Giannone e Lamantia.
 1897 *Costumi e usanze dei contadini in Sicilia*, Palermo, Sandron.
 1914 *La Baronessa di Carini, storia popolare del sec. XVI in poesia siciliana*, 3ª ed., Palermo, Scuola tip. Boccone del Povero.

Sarica, Mario

1994 *Strumenti musicali popolari in Sicilia (provincia di Messina)*, Messina, Assessorato alla Cultura della Provincia Regionale di Messina; (ried. 2004).

dvd2004 ed., *Museo Cultura e Musica Popolare dei Peloritani. Strumenti musicali popolari e oggetti d'uso pastorale*, Messina, Associazione Culturale Kyklos.

Sarkissian, Margaret

1992 *Gender and Music*, in H. Myers ed., *Ethnomusicology. An Introduction*, New York-London, Norton, pp. 337-348.

Schaeffner, André

1936 *Origine des instruments de musique*, Paris, Payol; trad. it. a cura di D. Carpitella, Palermo, Sellerio 1978.

Schneider, Marius

1946 *El origen musical de los animales-simbolos en la mitologia y la escultura antiguas. Ensayo historico-etnografico sobre la subestructura totemistica y megalitica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*, Barcelona, Instituto Español de Musicología 1946; trad. it. Milano, Rusconi 1986.

1970 *Il significato della musica*, trad. it di saggi vari, Milano, Rusconi.

Sonnino, Sidney

1877 *I contadini in Sicilia*, vol. II di L. Franchetti e S. Sonnino, *La Sicilia nel 1876*, Firenze, Barbera.

Sorgi, Orietta

2009 ed., *Folkstudio. Catalogo delle raccolte 1966-70*, CD allegato, Palermo, Regione Siciliana.

Staiti, Nico

2012 *Kajda. Musiche e riti femminili tra i rom del Kosovo*, con due saggi di Silvia Bruni e DVD allegato, Roma, Squilibri.

Staro, Placida

2001 *Il canto delle donne antiche, con garbo e sentimento*, Lucca, LIM.

2010 *Lasciateci passare siamo le donne. Il canto delle mondine di Bentivoglio*, con CD allegato, Udine, Nota.

Tiby, Ottavio

1957 *Il canto popolare siciliano. Studio introduttivo*, vol. I in Favara 1957.

Tuzi, Grazia

2012 *La pandereta. Suoni e identità della Cantabria*, con DVD allegato, Udine, Nota.

Uccello, Antonino

d1974 ed., *Era Sicilia*, Fonit Cetra Lpp 238, con note di copertina; ried. in allegato a Pennino 2002 (CD 1).

Parte seconda. Tradizioni, strumenti, oralità

d1976 ed., *Canti popolari di carcere e mafia*, Fonit Cetra Lpp 299, con note di copertina; ried. in allegato a Pennino 2002 (CD 2).

Vibæk, Janne

1987 ed., *Donna e società*, Palermo, Circolo semiologico siciliano.

Vigo, Leonardo

1857 *Canti popolari siciliani raccolti e illustrati*, Catania, Tip. dell'Accademia Gioenia di C. Galatola.

1870-74 *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, Catania, Tip. dell'Accademia Gioenia di C. Galatola.