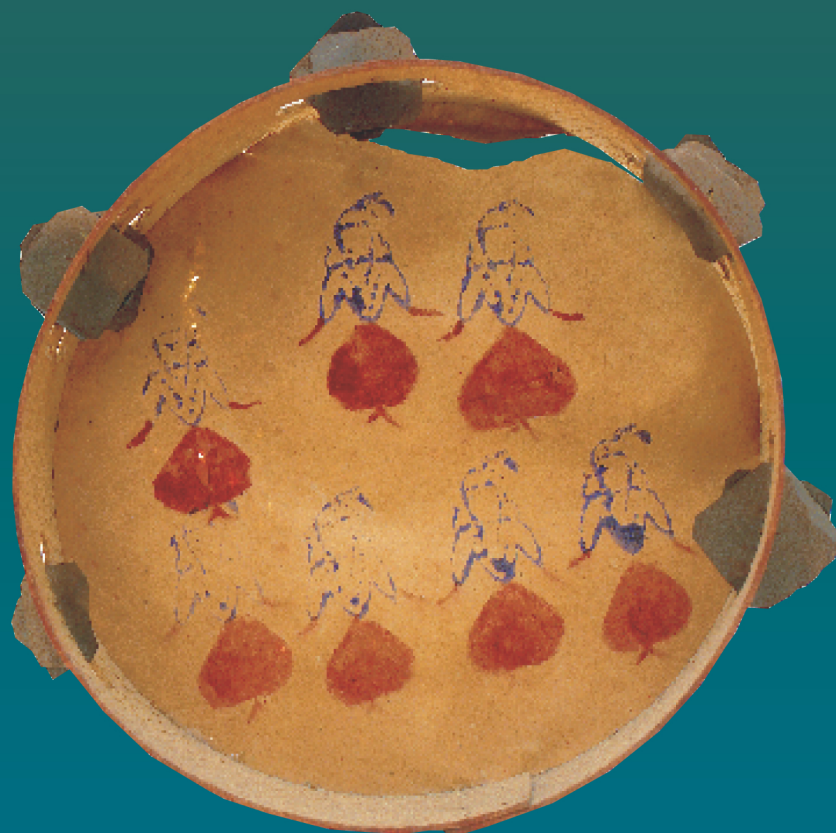


1995

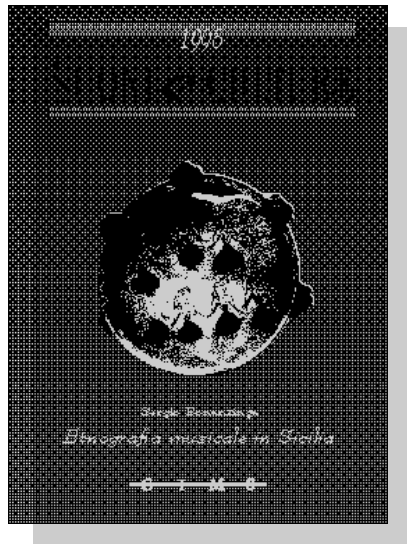
# SUONI *e* CULTURE



*Etnografia musicale in Sicilia*

*di Sergio Bonanzinga*

— C — I — M — S —



**C I M S**  
Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia  
P a l e r m o

Publicazione realizzata con il contributo  
dell'Assessorato dei beni culturali  
ed ambientali e della pubblica istruzione  
della Regione Siciliana

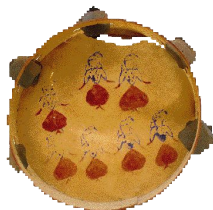
---

# SUONI *e* CULTURE

---

BIBLIOTECA DELL'ARCHIVIO ETNOMUSICALE SICILIANO

vol. 1 - 1995



editore  
CIMS  
Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia

direttore  
Elsa Guggino

coordinamento redazionale  
Sergio Bonanzinga

redazione  
Emanuele Buttitta, Rosario Perricone

direzione, redazione, amministrazione  
Piazza Sett'angeli, 10 - 90134 Palermo  
Tel. 091/ 589441 - 6111253 - Fax 6111293

fotoriproduzioni  
Videoclic di Giancarlo La Bruna

progetto grafico  
Antonello Blandi & C.

stampa  
Arti Grafiche Zuccarello



# Sommario

5

Editoriale

*di Elsa Guggino*

7

Etnografia musicale in Sicilia

(1870-1941)

*di Sergio Bonanzinga*

7

Premessa

9

I demologi

21

I musicisti

37

Un bilancio

43

Immagini

89

Suoni

123

Bibliografia

133

Indici

133

Illustrazioni

134

Esempi musicali

136

Nomi

138

Località





*Per avere cortesemente permesso la riproduzione di immagini, oggetti e trascrizioni musicali, si ringraziano*

*– l'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo*

*– la Biblioteca Comunale di Palermo*

*– il Museo Etnografico Siciliano "Giuseppe Pitrè"*

# Editoriale



L'Archivio Etnofonico, operante dal 1986 nell'ambito del Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia (CIMS), ha promosso e coordinato in questi anni numerose ricerche sulle tradizioni musicali dell'Isola. Le indagini hanno consentito di integrare e arricchire precedenti documentazioni su specifici repertori, specialmente musiche del Natale e della Settimana Santa; di ampliare la conoscenza relativa a fenomeni musicali non sufficientemente considerati in passato (repertorio bandistico, danze e pantomime, segnali e ritmi connessi alle occasioni festive e agli antichi mestieri, suoni delle campane); di rilevare la persistenza di pratiche che si ritenevano ormai tramontate quali, a esempio, le lamentazioni funebri e particolari ritmi di lavoro; di verificare infine, attraverso un'analisi comparativa con i medesimi eventi registrati in anni più lontani, i margini dei mutamenti intervenuti nella tradizione musicale. A partire dal 1990, alle documentazioni sonore e fotografiche sono state affiancate le videoriprese degli eventi indagati, sicché questo Archivio – ribattezzato ora, in termini più propri, "Archivio Etnomusicale Siciliano" – custodisce la più vasta e significativa testimonianza della musica tradizionale dell'ultimo decennio.

L'esigenza di fornire adeguata diffusione a materiali fruibili soltanto entro le strutture di questo Centro, e di offrire inoltre validi contributi per l'analisi della musica popolare, hanno sollecitato l'elaborazione di un progetto editoriale denominato "Suoni e Culture". Esso si articola in tre sezioni, rispettivamente destinate all'edizione di volumi (BIBLIOTECA), compact disc (DOCUMENTI SONORI) e audiovisivi (VIDEO).



## SUONI e CULTURE

La scelta di aprire la sezione “Biblioteca” con un saggio di Sergio Bonanzinga dedicato alle ricerche di etnografia musicale, svolte in Sicilia dall’avvio della grande stagione demologica (1870) fino al crepuscolo del fascismo (1941), va intesa per il suo valore di “prologo” alle questioni della moderna indagine etnomusicologica. Attraverso un puntuale vaglio delle modalità con cui studiosi di diversa formazione hanno rappresentato e interpretato i fatti etnico-musicali, l’autore delinea un ampio

quadro dei temi e dei problemi maturati nel corso di anni “pioneristici” e tuttavia decisivi per lo sviluppo dell’osservazione etnografica. La presentazione sistematica di immagini e trascrizioni musicali (in alcuni casi di difficile reperimento) offre tra l’altro un panorama emblematico della musica tradizionale siciliana in un periodo ancora fortemente caratterizzato dalla permanenza delle sue coordinate fondamentali.

*Elsa Guggino*

# Etnografia musicale in Sicilia (1870-1941)

di Sergio Bonanzinga



## Premessa

La Sicilia, isola e continente insieme, appare irriducibile a immagini univoche di mutamento o permanenza della sua identità. Il caso siciliano è un esempio di storia culturale cumulativa. Le culture che si sono avvicendate nell'Isola non hanno mai completamente cancellato le precedenti «ma vi si sono venute a sovrapporre, depositandosi in livelli per certi aspetti impermeabili, per altri attraversati da processi osmotici» (Buttitta 1995: 3). In una realtà così marcata nel senso del *continuum* storico-culturale, la trasmissione dei saperi si è posta entro "itinerari" caratterizzati dalla interazione di tradizioni diverse (egemone-subalterno, rurale-urbano) e dalla intersezione di differenti tecniche di comunicazione (oralità-scrittura), piuttosto che dalla loro opposizione. Questa molteplicità si riflette anche nel modo in cui è andata formalizzandosi la tradizione musicale. I fenomeni etnico-musicali ancora oggi osservabili in Sicilia sono infatti il prodotto di continue interferenze tra modelli arcaici e moderni compresenti nei diversi ambienti socio-culturali.

In sede analitica è possibile individuare gli esiti di questi processi, stante il fatto che fonti di varia natura ne consentono la parziale ricostruzione. In particolare, le pratiche etnografiche che nell'ultimo trentennio dell'Ottocento tendono a configurarsi entro l'orizzonte positivista, senza tuttavia rinunciare a suggestioni romantiche, consentono di delineare nella sua integrità un sistema sonoro correlato ad ampi spazi del vissuto comunitario, sia dei centri urbani che delle aree rurali. Nel contesto post-unitario, che vede l'Isola mantenere ancora immutata la sua struttura socio-economica, studiosi di diversa formazione (demologi, letterati, musicisti), sotto la spinta di una ideologia regionalista che si sostanzia del mito di una Sici-



---

## SUONI e CULTURE

---

lia-nazione per l'antichità e qualità della sua storia, rivolgono infatti il loro interesse alla documentazione della vita tradizionale. Un'attenzione che in certa misura proseguirà con l'avvento del fascismo, le cui istanze ideologiche tenderanno a incentivare il "recupero" e la "preservazione" di arcaiche quanto autonome "identità italiane".

Le testimonianze riguardanti i fenomeni musicali – qui proposte in un'ampia scelta antologica – non sono certamente riconducibili a

un meditato progetto di etnografia musicale; risultano tuttavia unificabili entro un quadro interpretativo che renda conto della varietà di mezzi e metodi con cui si è inteso rappresentare le forme della musica popolare in un arco temporale consistente (1870-1941). Uno "sguardo da vicino" che ha avuto il merito di tradurre in parole, note musicali e immagini un articolato complesso di *performances* solo in tempi recenti parzialmente documentate attraverso adeguate strumentazioni.



## I demologi



La penetrazione della cultura romantica in Sicilia si manifesta con il sorgere progressivo degli interessi per la letteratura e in particolare per la poesia popolare. Dopo uno stentato avvio che ebbe quale attivo protagonista Leonardo Vigo (1857), questi interessi si affermarono negli anni Sessanta e Settanta. Le antologie di Salvatore Salomone Marino (1867) e Letterio Lizio Bruno (1867, 1871), un ampio saggio di Giuseppe Pitrè (1868), seguito dai primi due volumi della “Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane” dedicati proprio ai canti (1870-71), il lavoro a carattere dialettologico di Corrado Avolio (1875) e quello spiccatamente etnografico di Serafino Amabile Guastella (1876), oltre alla riedizione ampliata della già copiosa raccolta di Vigo (1870-74) andranno a costituire un ragguardevole *corpus* regionale di testi poetici popolari.

Nell’ambito di questa attività – dominata da obiettivi politico-morali, estetico-letterari e/o filologico-linguistici (cfr. a es. Cirese 1958, Cocchiara 1959, Buttitta 1974, Bonomo 1989 e Bronzini 1991) – alcuni autori non mancarono di sottolineare l’importanza della melodia per una corretta valutazione dei testi, corredando le loro opere di esempi musicali (Vigo, Pitrè, Avolio). L’attenzione per il versante melodico dei canti si poneva d’altronde sulla scia di quanto già era stato fatto in Sicilia da letterati, musicisti e viaggiatori tra la fine del Settecento e la prima metà dell’Ottocento. Basti ricordare: Johann Gotfried Herder (1778-79), Henry Swinburne (1783), Salomon Bartholdy (1805), Antonio Scoppa (1811-14), Giacomo Meyerbeer (1816), Auguste de Sayve (1822), Louis de Forbin (1823), Guillaume L. Cottrau (1827-40), Wilhelm Müller e Oskar Ludwig B. Wolff (1829), Gustav Parthey (1834-40).



## SUONI e CULTURE

A parte la notevole documentazione prodotta da Meyerbeer (trentasette fra canti, danze e canzoni a ballo) e poche altre trascrizioni musicali eseguite da Swinburne (una *pastorale siciliana*), da Bartholdy (una *canzona alla siracusana*) e da Scoppa (specialmente alcune 'arie' – messinese, palermitana, *furnarisca* – e un richiamo di calderai), negli altri casi si tratta in larga prevalenza di elaborazioni pianistiche di canzonette cittadine a carattere semiculto o popolare (sovente su testi dialettali dell'abate Meli)<sup>1</sup>. A questa tipologia aderiscono i cinque canti con accompagnamento di pianoforte pubblicati da Vigo nella *Raccolta amplissima* (carte tra le pp. 159-160, incluse solo nella prima edizione dell'opera, 1872): 1. *C'è nna figghia di massaru*, 2. *Nici non pozzu esprimerti*, 3. *Si ppi disgrazia iu perdu a Rosa*, 4. *Giustizia giustizia*, 5. *Avi sett'anni ca su maritata*. Questi, secondo quanto afferma l'erudito acese, furono procurati da Francesco Flavetti, maestro di cappella del Senato di Acireale, ma dettategli da «Sebastiano Pennisi da Aci, cieco appena nato, [...] conoscitore non volgare della musicale scienza» (1870-74: 60). Va tuttavia segnalato – non senza paventare sospetti per la reale origine delle melodie, considerato che Vigo venne accusato di indebite appropriazioni dai suoi colleghi palermitani (cfr. Bonanza 1989: 41-63) – che i canti nn. 1, 3 e 4, corrispondono, a eccezione dell'accompagnamento pianistico, ai nn. 21, 22 e 9 delle notazioni musicali pubblicate da Pitre (cfr.

*infra*), dove è effettivamente segnata Acireale come località di provenienza. L'attenzione al dato musicale va comunque apprezzata, tanto più se si considera che Vigo resterà l'unico demologo a presentare la schematizzazione grafica – quand'anche assai rudimentale – di una danza. Si tratta più precisamente di una canzone a ballo denominata *ruggiera*, che viene indicata come tipica di Galati Mamertino<sup>2</sup>:

Alcuna volta alla musica, al canto accoppiano la danza, e di questo genere è la *Ruggiera*, che usasi in Galati, paese locato sulle creste de' Netunii [Nebrodi] in quel di Messina [...]. Essa non è canzone particolare, [...] ma intonazione con cui si cantano ad ora ad ora delle arie o meglio strambotti a piacere, da quattro persone di vario sesso, che uniscono a cantare e a ballare con grande accompagnamento di gesti. [...] La *Ruggiera* può definirsi ballo-canto-pantomima: quando vogliono usarne nelle pubbliche o private festività, si collocano nel modo seguente:

2 UOMO	1 DONNA
3 DONNA	4 UOMO

Dopo aver preso posto le due coppie rimpetto l'una dell'altra, incomincia la musica; cessata appena la sinfonia, intrecciasi il ballo mimico, e

<sup>1</sup> La collezione di Meyerbeer, realizzata nell'estate del 1816, restò inedita e sconosciuta fino a quando il manoscritto che la conteneva non venne individuato (1959) e dato alle stampe in edizione critica da Fritz Bose (1970, ora disponibile in edizione italiana a cura di S. Bonanza, cfr. Bose 1993). La *siracusana* di Bartholdy è stata ristampata da Bose in appendice alla collezione Meyerbeer (1993: 136-138). La collezione Scoppa, insieme alla *siracusana* di Bartholdy, a un'aria "messinese" raccolta da de Sayve e a due "canzoni siciliane" contenute in un manoscritto della fine del XVIII

secolo sono state pubblicate in edizione critica da Paolo Emilio Carapezza (1977). Riguardo alle testimonianze dei viaggiatori sull'etnografia musicale siciliana, si vedano Tivy 1957 (pp. 3-4) e Bonanza 1989. Per una analisi della poesia dialettale di Giovanni Meli, cfr. Cocchiara 1951b.

<sup>2</sup> Per una rassegna delle testimonianze siciliane relative a questa forma coreutica, cfr. Bonanza 1993 (pp. 58-60); per una considerazione della testimonianza di Vigo nel più ampio contesto della tradizione scritta della formula melodica denominata *ruggiero*, cfr. Staiti 1989a.

---

## i demologi

---

tutti cambiano luogo per la prima volta; il che ripetesi altre tre volte. Dopo la prima danza, la musica cambia accompagnamento, e la donna n. 1 canta una canzone conveniente alla festa, e per lo più di amore; alla seconda danza canta l'uomo n. 2; alla terza la donna n. 3, e alla quarta il di lei compagno. Le musiche usitate sono di due maniere, cioè una atta al ballo, una al canto; costumano suonare violini, chitarre, colaschioni, e anticamente i salterii, che accordano insieme [1870-74: 69].

La sostanziale innovazione apportata da quei demologi, come Pitrè e Avolio, che si mostrarono più attenti ai fenomeni musicali è costituita dalla rinuncia a presentare i canti in forma di elaborazione pianistica. Non è casuale che questi due studiosi siano anche stati i primi a porsi il problema del metodo di raccolta dei canti (Pitrè) e a evidenziare la difficoltà della trascrizione su pentagramma delle melodie (Avolio):

Il canto o meglio la parola non isposata alla melodia non è l'espressione intiera della poesia veramente popolare. La melodia ha un grandissimo ufficio nel canzoniere del popolo: senza la quale il canto è un puro ed ozioso esercizio; ecco perché si incontrano gravi difficoltà nel raccogliere e copiare de' canti colla sola ripetizione orale di chi li sa, e perché volendoli avere nella loro interezza bisogna fare che il cantatore associ la musica alla poesia [Pitrè 1870-71<sup>1</sup>: I, 45].

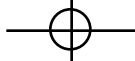
Il motivo musicale della canzone di Noto è affatto speciale; perciò si dice *cantare alla notiana*. Esso è in un *tempo larghissimo*, il più largo. È una cantilena che par lamento, piena d'una dolcezza flebile e affettuosa. Ci son note ch'è difficile fermare sulla carta; note che nessun maestro saprebbe mettere insieme, per cavarne un effetto che si assomigli a quello che ne trae il

nostro popolo. La scrittura non dà che un'idea molto sbiadita d'una melodia la quale muta colorito in ogni bocca, secondo i mezzi di chi canta e il sentimento da cui questi è posseduto [Avolio 1875: 110].

Valore marcatamente programmatico riveste l'affermazione di Pitrè, come attesta l'Appendice al secondo volume dei *Canti* che comprende trentadue *Melodie popolari siciliane* così suddivise: 1-10. *Canzoni* (strambotti); 11-12. *Fiori* (stornelli); 13. *Canto carnascialesco*; 14. *Nin-nanna*; 15. *Canto fanciullesco*; 16. *Preghe-ra*; 17-24. *Arie*; 25-31. *Leggende e Storie*; 32. *Canzone araba*. Quest'ultima venne pubblicata allo scopo di «mostrare le analogie che esistono tra la cantilena orientale e la cantilena della *canzona* siciliana» (1870-71<sup>1</sup>: II, p. VIII), ma la scarsa plausibilità di questa melodia “arabeggiante” spinse Pitrè a sostituirla nella successiva edizione dell'opera con un *Canto di Natale* palermitano (1891<sup>2</sup>: II, n. 17 dell'Appendice), rinunciando così all'iniziale proposito comparativo. Stando ai ringraziamenti resi dal demologo, gli autori delle trascrizioni musicali risultano essere i “signori” Carlo Graffeo e Antonino Scontrino – «l'uno per la musica dei canti siciliani, l'altro per quella di Tunisi» (1870-71<sup>1</sup>: I, p. X) – e il «giovane maestro» Giovanni Maggio per avere fornito undici tra le melodie provenienti da Palermo (1870-71<sup>1</sup>: II, p. VIII). Per una disamina dei limiti “tecnici” della raccolta, valga ricordare le osservazioni di Diego Carpitella basate sull'edizione del 1891:

In queste trascrizioni musicali ciò che colpisce è la non frequente corrispondenza tra testo sillabico e note musicali: le melodie 2, 3, 4, ad es., solleverebbero non poche difficoltà a chi volesse intonarle con le durate nelle quali sono trascritte. In queste melodie, come in altre (ad es. 1 e 18), manca del tutto un qualsiasi segno diacri-





## SUONI e CULTURE

tico per le *pause*, le note *tenute* (semplici e composte), un segno che possa precisare un determinato *respiro*, un certo *fraseggio* secondo il tipico stile vocale contadino. Note *tenute*, *pause*, etc. sommariamente risolte [...] con qualche *punto* o al massimo *corona puntata*. Soluzione sbrigativa che si riscontra anche nella trascrizione dei melismi, che nello stile vocale contadino siciliano (e di una parte dell'area mediterranea), in particolare nelle *canzuni*, hanno un grande rilievo: melodie 1, 2 soprattutto 3 [ES. MUS. 1] e le cadenze terminali delle 4 e 26 (*La principessa di Carini*) [ES. MUS. 5]. *Melismi* che sono elementi strutturali, non secondari, soprattutto ai fini dell'intonazione, della gamma, dei microintervalli (in tal senso assente anche qualsiasi segno sulla intensità, dinamica e altezza dei suoni).

Quanto alla struttura e suddivisione ritmica, alcune trascrizioni [...] sono accettabili, soprattutto quando si tratta di un repertorio non contadino, di stilizzazione popolaesca con influenza artigianale-paesana: melodie 15, 17 [ES. MUS. 3], 20; quasi canzonettistiche 23, 24, 25, o addirittura di estrazione melodrammatica 12 (vale a dire proprio quei tipi di canti che hanno dato origine al più vieto folklorismo).

Ma vi sono canti, tra i quali la *ninna-nanna* 14 [ES. MUS. 2] e la *preghiera* 16, dalla struttura ritmica chiaramente *libera*, non riducibile alle regolari battute della musica culta, e *logogenica*, frequente quest'ultima in *ninne-nanne* e *preghiere* salmodianti sempre dell'area mediterranea. Senza considerare la continua riduzione a scale *tonali* di melodie *modali*, anch'esse così diffuse nell'area mediterranea [1968: 112-114].

Nonostante l'evidente sommarietà di queste trascrizioni e l'assenza di qualsiasi tentativo di

sistemazione analitica, resta questa la più cospicua antologia di materiali musicali nell'ambito degli studi demologici non solo siciliani<sup>3</sup>. Sebbene l'avveduta opzione metodologica formulata da Pitre in ordine alla raccolta dei canti popolari sia poi rimasta inattuata, altri meriti nel campo della ricerca etnografico-musicale gli vanno tuttavia riconosciuti. Da quasi tutti i volumi della "Biblioteca" e da numerosi saggi è infatti possibile ricavare un articolato e prezioso complesso di notizie sulle forme della musica tradizionale, spesso accompagnate da disegni, da fotografie e – più raramente – da trascrizioni su pentagramma. Queste riguardano in particolare tre brani per violino usati per connotare alcune scene del teatro dei "pupi" (*chiamata a battaglia*, *battaglia*, *marcia*) e un ritmo per la pesca del tonno (*cialoma*), rispettivamente pubblicate in appendice al primo volume di *Usi e costumi* (1889) e nel capitolo dedicato alla *matanza* di *La famiglia, la casa, la vita* (1913: 382). In nessuno dei due casi viene indicato l'autore delle trascrizioni: precise e attendibili quelle relative all'*opera dei pupi*, molto approssimativa quella della *cialoma* (ES. MUS. 6).

L'attenzione di Pitre per la musica popolare è inoltre testimoniata dalla presenza di strumenti musicali e oggetti sonori nelle sale del Museo Etnografico Siciliano. Il Museo venne fondato nel 1909 dal demologo su un primo nucleo di reperti da lui stesso raccolti per la Mostra Etnografica che si svolse nell'ambito dell'Esposizione Nazionale di Palermo (1891-92). Come risulta dal *Catalogo* (1892), nella Mostra figuravano gli strumenti musicali siciliani più comuni: una zampogna (*ciarmedda*), sette flauti di canna (*friscaletti*), cinque scacciapensieri (*marioli*, *ngannalarruni* ecc.), due

<sup>3</sup> Per una esposizione dei problemi relativi alla rappresentazione della musica di tradizione orale attraverso le ri-

sorse della semiografia euro-culta, si vedano in particolare: Seeger 1958; Carpitella 1973b; List 1974; Stockmann 1989.

## i demologi

coppie di nacchere (*scattagnetti*) e alcuni tamburelli (*tammuredda*). Accanto a questi non mancavano interessanti strumenti-giocattolo, come una piccola zampogna di canna con l'otre ricavato da un ventriglio di pollo, alcuni tamburini (*tammurina*) e una *cicala*, ninnolo per produrre un suono «imitante il gracidiare delle rane» (Pitrè 1892: 87). Si rileva inoltre la presenza di alcuni oggetti sonori spesso impiegati in contesti festivi con valore "musicale": due trombe di conchiglia (*brogni*) e quattro campanacci per animali (*campani*). Insieme a questi, altri strumenti vennero certamente raccolti da Pitrè fino al 1916 (crepitacoli e rombi, fischietti di terracotta e due flauti di Pan), ma non fu mai predisposta nel Museo una sezione esplicitamente dedicata agli strumenti musicali (la maggiore concentrazione era ed è riscontrabile nella sala dei giochi infantili). Ciò malgrado, e nonostante il depauperamento delle collezioni seguito alla scomparsa di Giuseppe Cocchiara (direttore del Museo dal 1935 al 1965), gli esemplari ancora oggi osservabili costituiscono l'unico repertorio etno-organologico di valore storico esistente in Sicilia (cfr. Guizzi-Leydi 1983: *passim*)<sup>4</sup>.

Il *Canto de' contadini di Noto* pubblicato da Avolio (1875: 105), non si sa se autografo oppure fornitogli da un locale maestro di musica, presenta diversi motivi di interesse (ES. MUS. 7). Anzitutto la struttura melodica fondata su tre frasi distinte che si ripetono con lievi variazioni per formare l'ottava: A/B/A'/C/A"/B'/A'''/C'. Tale struttura è atipica in quanto nelle *canzuni* predo-

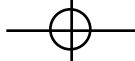
minano le melodie bipartite che dividono in distici il testo letterario (cfr. Tiby 1957: 34-38). In questo caso invece la cadenza terminale – come di regola sul primo grado del modo – si trova nella frase C, corrispondente al quarto verso del testo poetico. Il modo è ipofrigio (secondo le antiche armonie greche) con cromatismi, come appare soprattutto evidente nella frase C. L'indicazione di *fa maggiore* tonale in chiave è fuorviante poiché implicherebbe la *finalis* sul quinto grado (cadenza sospesa) estranea ai principi formali del canto popolare siciliano. Una tendenza alla tonalità si manifesta tuttavia nella seconda semifrase di B, dove il tetracordo inferiore del modo figura trasposto una quarta sotto ma con la triade di *la maggiore* in posizione cadenzale<sup>5</sup>. Ben identificati nella trascrizione risultano alcuni elementi caratterizzanti il repertorio delle *canzuni*: incipit ascendente di tre gradi congiunti, cadenze sempre discendenti, metro giambico (anche se incasellato in improbabili barre di misura) e lunghe pause tra le frasi. Nel complesso il risultato è accettabile – anche considerando lo sforzo di porre in evidenza le varianti melodiche (soprattutto fioriture e terzine) – e offre testimonianza di un modulo musicale che non verrà più documentato successivamente (neanche da Corrado Ferrara, che pure a Noto effettuò un notevole lavoro di raccolta tra il 1896 e il 1907, cfr. *infra*).

Puntuali osservazioni sulle occasioni e i contesti d'uso della musica sono presenti nelle ricerche che, specialmente dopo il 1880, si sono estese all'intero complesso della cultura popolare siciliana. Sono soprattutto frequenti le

<sup>4</sup> Su questa collezione è in atto un progetto di schedatura curato da chi scrive. Abbiamo inoltre realizzato il video *Il paesaggio sonoro in Sicilia. Dal museo al terreno* (3/4 U-MATIC, 55' c.a.), dove si illustrano gli strumenti musicali conservati presso il Museo Etnografico Siciliano "Giuseppe Pitrè" attraverso il confronto

con quanto è ancora possibile documentare nei tradizionali contesti d'uso.

<sup>5</sup> Simili forme di transizione modale/tonale sono state a esempio considerate da Tiby (1957: 23-33) e Collaer (1980: 50-84); cfr. anche quanto si osserva più avanti riguardo al "lamento" del Venerdì Santo pubblicato da Stanganelli.



## SUONI e CULTURE

trascrizioni letterarie di canti lirico-monostrofici e narrativi, di canzoni a ballo, di ninne-nanne e canti infantili, di richiami vocali (venditori, banditori, pescatori, contadini, minatori ecc.), di ritmi di lavoro (lavori agricoli, attività marinare ecc.), di sequenze onomatopiche e di motti applicati ai suoni di tamburi e campane, di acclamazioni e formule impiegate in contesti devozionali. Questi testi si trovano spesso a corredo di particolareggiate descrizioni degli eventi contestuali: feste, spettacoli, forme drammatiche e coreutiche, azioni rituali e pratiche ergologiche. Le testimonianze musicali ammontano tuttavia a soli quattordici esempi rilevabili in un articolo sugli usi popolari di Caltagirone apparso senza firma sul periodico “Le cento città d’Italia” e in alcuni scritti di Salvatore Salomone Marino, Michele Alesso, Fulvio Stanganelli, Salvatore Lo Presti e Bianca Maria Galanti<sup>6</sup>.

Le due trascrizioni riportate da Salomone Marino, senz’altro il più noto e autorevole tra gli studiosi appena menzionati, rivestono scarso rilievo documentario. Nel primo caso si tratta di una canzone a ballo in forma di dialogo (*fasola*) aggiunta al volume *Costumi e usanze dei contadini* (1897: 2 tavole dopo p. 430). La trascrizione è del maestro Federico Nicolao, il quale trasfigura in una improbabile elaborazione pianistica l’eventuale modulo musicale tradizionale (come dimostra il confronto con le altre attestazioni di *fasola* fomite da Meyerbeer e da Favara)<sup>7</sup>. Attendibile, dato il carattere semiculto del componimento, è invece la trascrizione per voce e pia-

noforte della canzonetta antiborbonica *Spara lu forti i ll’Andria*, che si cantava a Messina durante i moti del 1848 sull’aria napoletana di *La palummedda bianca* (1898: p. 14 dell’Appendice). La notazione è stata effettuata da Gaetano La Corte Cailler, musicista messinese che non mancò di raccogliere anche altri interessanti esempi di musica popolare (cfr. *infra*).

Più che nella documentazione musicale l’apporto di Salomone Marino va però valutato in altri settori, e segnatamente in quello della poesia popolare a stampa che circolava grazie alla mediazione dei cantastorie professionali. Oltre a due consistenti raccolte di testi (1875, 1880) e a una puntuale ricognizione bibliografica (1896-1901), egli giunge a delineare un quadro abbastanza ampio dei cantastorie e degli autori di *storie* popolari attivi in Sicilia a partire dal XV secolo (1896-1901: XIX, 327-364). Il mestiere di cantastorie viene poi vivamente tratteggiato nelle diverse edizioni dello studio sulla *Baronessa di Carini* (1870, 1873, 1914) – di certo la più nota fra le *storie* siciliane – dove lo studioso rimanda anche ad alcune varianti melodiche contenute in un volume di *Note illustrative e documenti* che però non venne mai dato alle stampe (cfr. Rigoli 1984<sup>3</sup>: 35-39, 184-185). Vanno inoltre ricordati i numerosi eventi musicali connessi alla vita contadina descritti nel volume sopra menzionato (1897) e in un importante manoscritto rimasto inedito (cfr. Rigoli 1973: 109-162), insieme ai saggi dedicati alla “voce dei tamburi” (1883) e alla danza carnevalesca della

<sup>6</sup> Non si tiene conto delle trascrizioni musicali pubblicate in altri testi ma che sono riproduzioni di melodie già edite da Pitre, Avolio, Salomone Marino e Frontini; ricordiamo a esempio: Girolamo Ragusa Moleti (1887a, 1887b, 1892, 1893); Leopoldo Mastigli (1891); Maria Pitre (1893); Giuseppe Paternò Castello (1905). Tra questi spicca il volumetto dato alle stampe a Bologna dal musicografo Leopoldo Mastigli che, se pure esclu-

sivamente compilativo e spesso molto impreciso, ha avuto il pregio di promuovere l’attenzione per la musica siciliana (popolare e culta) anche al di fuori dei confini regionali.

<sup>7</sup> Diverse *fasole* sono state trascritte da Favara, in forma sia di canzone a ballo sia di danza strumentale (cfr. Favara 1957: II, nn. 815, 1049, 1050) e una l’aveva annotata anche Meyerbeer (cfr. Bose 1993: 124-125).

---

## i demologi

---

tubbiana (1907). Particolare importanza riveste infine il saggio dedicato alla tradizione delle prefiche (1886), che viene indagata attraverso un'ampia comparazione tra documenti storici e resoconti etnografici. Tra le pratiche di lamentazione funebre direttamente attestate in Sicilia dai demologi, valga ricordare quanto lo stesso Salomone Marino osserva nel 1856 a Borgetto, in circostanza della morte di un mulattiere di Piana degli Albanesi impiegato presso la sua famiglia:

Non appena egli ebbe mandato l'ultimo spiro (che fu dopo l'ave), ecco la sua moglie che, baciato in bocca, esce di casa, e ad una ad una fassi ad invitare le vicine, acciocché tutte l'aiutassero a piangere lo sposo. Nel frattanto, venuto il cataletto, ella stessa rivestì degli abiti nuovi il già ripulito cadavere; stese una candida coltre sul cataletto, e su questo ella prima si adagiò, e poi, levatasi, adattovvi convenevolmente il marito. Quindi, copertasi di lungo manto, disciolse le chiome, e in piedi dapprima e poi seduta presso alla bara, piegò il capo sull'esamine corpo e mise a gridare, a percuotersi, a strapparsi i capelli. Scorso alcun tempo di questo primo impeto, cominciò un pianto più misurato, più monotono, più umano, e diè il principio ad una cantilena lamentevole, interrotta ed accompagnata sovente da un *ohimè* desolatissimo. La *nenia* era in lingua siciliana; solo due o tre stanze ripeté la donna in greco-albanese, nelle quali (come poi ci fu dichiarato) diceva al morto, che per parte sua salutasse il padre e gli altri congiunti del mondo di là; che facesse buon viaggio; che non dimenticasse di venire alcuna volta a visitare i suoi di qui, che così derelitti lasciava. Quel che ho ritenuto della cantilena siciliana sono i seguenti versi, che fedelmente trascrivo:

*Ahimè, comu sbalancau la me' casa!*  
*Comu cadiu e nun surgì cchiù sta culonna!*  
*E ora, cu' mi lu porta lu pani pu'?*  
*E ora, cu' mi li simina li favi pu'?*

*E ora, cu' mi li ricogli li chierchi pu'?*  
*E ora, cu' mi li pasci sti figlioli pu'?*  
 .....  
*Ahimè! cu' cci la porta la nova a la Chiana?*  
*Ahime! cu' mi li avvisa li parenti?*  
*E cu' ti chianci, maritu miu, pu'?*  
*E cu' ti chianci e t'accumpagna pu'?*  
*E cu' ti veni supra la fossa pu'?*  
*Ahimè! comu finisti, maritu miu! Ahimè!*

E di questo passo la infelice continuò tutta la notte. Ad ogni verso, strappavasi una ciocca de' capelli e deponevala sulle mani e sul petto del caro estinto; tantoché la mattina seguente fu vista con radi e corti peli al capo, quando, il dì innanzi, lunghe trecce l'adornavano. Alla fine di ogni verso ripeteva quasi sempre quel *pu'*, che, se non è abbreviato da *puru* (ancora), io non so cosa significhi [1886: 42-43].

Da questa descrizione emerge chiaramente l'articolazione strutturale della lamentazione funebre, caratterizzata dall'alternanza tra fasi parossistiche e fasi formalizzate (cfr. De Martino 1975<sup>2</sup>). Con uguale efficacia viene reso l'apparato gestuale-espressivo e il formulario tematico del lamento. Manca invece la trascrizione musicale della "nenia", un genere di canto (*rè-pitu, chiantu, triulu*) che verrà in seguito annotato su pentagramma da Ferrara (1908: 49-51) e da Favara (1957: II, 325-329; ESS. MUS. 34-35).

Nulla sappiamo riguardo all'autore delle tre trascrizioni incluse nel breve articolo dedicato al folklore di Caltagirone (1895). Si tratta di una ninna-nanna e di due *canzuni* di ambiente contadino, laconicamente presentate come «lente, monotone, meste cantilene, quasi sempre in *modo minore*» (ESS. MUS. 8-10). In realtà i tre brani, accomunati da un *sol minore* tonale in chiave, presentano evidente impianto modale (ipodorico). Così come le indicazioni di metro (4/4 per la ninna-nanna e per la seconda *canzuna*, 3/4 per la



## SUONI e CULTURE

terza *canzona*) tendono a regolarizzare la struttura metrica libera che invece caratterizza l'esecuzione di questo genere di canti. Tali insufficienze semiografiche risultano d'altronde comuni anche alle altre trascrizioni riscontrabili nella letteratura demologica, e si manifestano in modo più sensibile proprio quando il repertorio documentato non è quello tipico dell'ambiente artigiano cittadino (come già osservava Carpitella in ordine alle melodie pubblicate da Pitrè). Va comunque in questa circostanza rimarcata la scelta di tre canti di autentica matrice contadina per illustrare la tradizione musicale del territorio calatino.

Un posto di rilievo tra i demologi merita Michele Alesso, insegnante e studioso di storia patria che descrive in diversi volumi il complesso delle tradizioni popolari di Caltanissetta, sua città natale (1903, 1915, 1916, 1917). Costanti sono in questi scritti i riferimenti agli eventi musicali, tra cui spicca la bella descrizione degli usi relativi ai tamburi con impiego di formule onomatopeiche per rappresentarne i diversi ritmi (1915: 36-39). Nell'opera dedicata ai riti del Giovedì Santo (1903) vi è poi un intero capitolo relativo al canto della *ladata*, che contiene anche una trascrizione musicale eseguita dal maestro Giuseppe Alù (all'epoca direttore della banda municipale di Caltanissetta). La testimonianza riveste particolare valore in quanto si tratta della più completa attestazione storica di canto polivocale "ad accordo" rapportato al contesto della Settimana Santa in Sicilia:

Questa melodia, senza ritmo, comincia da noi a cantarsi, sin da' primi giorni della Quaresima, da certi gruppi di contadini o di zolfatai, i quali si mettono a crocchio ne' quadrivi, nei crocicchi, nelle bettole, dietro le porte delle chiese, o sotto qualche cappelletta. Si ripete, altresì, durante tutto il tempo della Quaresima, special-

mente la sera delle domeniche, e più frequentemente durante la Settimana Santa.

Nel Giovedì Santo, poi, non si smette di ripeterla continuamente, da mane a sera, sino a che non ha fine la processione dei Misteri.

Bastano poche persone per l'esecuzione di questa cantilena così semplice nella fattura. Uno dei cantatori, che ha la pretesa di farla da *prima vuci*, intona il canto, ed entusiasmandosi delle modulazioni della sua voce, va in visibilio. Il suo caratteristico atteggiamento tien desta l'attenzione degli astanti, ha quasi sempre alta la testa, che dimena a destra o a sinistra, a seconda le cadenze della cantilena; gli occhi e' tien sempre semichiusi, o completamente chiusi durante il canto, e qualche volta li rivolge al cielo o agli astanti, mentre appoggia la mano alla guancia destra o alla sinistra, per dar maggior forza alla voce. Quando ha terminato di cantare le *parti*, piega lentamente il capo e prende un atteggiamento pensieroso, forse per richiamare alla memoria le strofe susseguenti.

Egli viene coadiuvato da un altro individuo, detto *contravuci*, il quale canta sempre in *terza*, con rimarcata dissonanza, che spicca fra il prolungato accordo corale.

Tre, quattro, o più altri cantatori, infine, costituiscono la massa corale (*coru d'accumpagnamentu*), i quali cantano sempre in accordo corale di pochissime note tenute e cadenzali [1903: 211-212].

Alesso trascrive – «dalla viva voce di un tal Michele Polizzi, volgarmente conosciuto col soprannome di *Micheli Pipa*» – l'intero testo della *ladata* (o *lamintanza*), corredandolo di note illustrative e riscontri con una variante di Resuttano pubblicata da Pitrè (1870-71: II, 362-377). Riporta inoltre le strofe eseguite da altre comitive di *ladanti* accorrenti dai paesi limitrofi (Canicattì, Serradifalco, Marianòpoli, Valledlunga, Pietraperzia) e, infine, la trascrizio-

---

## i demologi

---

ne musicale del canto (ES. MUS. 11). L'attenzione investe quindi ogni livello della messa in forma della *ladata*. Oltre alla meticolosa edizione del testo (quarantasei ottave endecasillabe) e alle osservazioni relative al contesto (luoghi, tempi e protagonisti dell'evento musicale), sorprende soprattutto l'accurata descrizione delle modalità esecutive. Non solo viene indicata l'articolazione del canto secondo le denominazioni dialettali (*prima vuci, contravuci, coru d'accumpagnamentu*), ma vi è anche specifica considerazione per gli aspetti prossemici (disposizione del gruppo dei cantori) e cinesici (mimica facciale e gestualità del solista). La notazione musicale appare normalizzata in un ritmo di 4/4 (nonostante Alesso indichi «senza ritmo»), sommaria nella resa dei melismi e con la parte corale trascritta un'ottava sotto a quella che doveva essere l'altezza reale (a eccezione del bicordo di ottava segnato nella nona misura). Va in compenso apprezzato il tentativo di restituire il fraseggio attraverso corone puntate, note tenute e indicazioni come *lungo* sulla cadenza terminale e *pausa a piacere* tra il primo verso e il secondo (in conformità alla prassi comune per questo genere di canti). La struttura musicale risulta chiaramente riconducibile a quella del canto polivocale "ad accordo": voce solista che svolge la melodia e parte corale che realizza accordi in coincidenza della cadenze intermedie e finali. In questa circostanza la parte corale è ridotta a una successione di bicordi di ottave, interpretabile come sequenza di "accordi" sul primo e sul quinto grado della scala (DO/SOL). Una analoga soluzione armonica è stata difatti individuata e analizzata da Ignazio Macchiarella (1995: 49-50) in una *ladata* registrata da Elsa Guggino a Resuttano nel 1972 (ES. MUS. 12). L'analogia tra i due canti è inoltre rafforzata dall'atipico incipit che in entrambi i casi presenta l'arpeggio dell'accordo di tonica in secondo rivolto.

Se si considera che questi peculiari tratti strutturali non emergono affatto dalle altre notazioni musicali delle *ladate* di Caltanissetta, sia antiche (cfr. Favara 1957: II, 391-395) sia recenti (cfr. Macchiarella 1995: 45-47), possiamo forse supporre che la trascrizione del maestro Alù abbia riguardato una *parti* (strofa melodica) eseguita da una comitiva di *ladanti* di Resuttano, giunti per il Giovedì Santo a Caltanissetta su committenza di un "ceto" o per raccogliere elemosine, secondo le usanze riferite da Alesso (1903: 213).

Sempre al repertorio della Settimana Santa appartengono le trascrizioni musicali di quattro canti riportate in appendice a un articolo di Fulvio Stanganelli (1929: 221). L'autore – la cui attività di folklorista è circoscritta ad alcuni contributi riguardanti feste, credenze e proverbi di Còmiso – si occupa in questa circostanza delle "trenodie" eseguite in chiesa dalle donne davanti ai *sepulcri* (sepolcri) per la veglia del Giovedì Santo: quattro canti narrativi e due "rosari della Passione". L'assenza di specifici riferimenti alle trascrizioni musicali induce a ritenere che esse non siano state realizzate da Stanganelli, il quale si limita a segnalare un aspetto dell'esecuzione: «il coro, dove non ha dei versi a lui assegnati, ripete il secondo distico della quartina cantata dalla capo coro» (1929: 213, nota). Egli precisa inoltre che il 'mistero' del primo rosario e i primi tre canti (*Maria passava ri na strata nova, Orologio della Passione, Lu vènniri matinu a gghiornu ciaru*) venivano tutti intonati sul medesimo motivo musicale (trascrizione 2), mentre diversi erano i motivi del *Dialogo tra Gesù e Maria* (trascr. 1), della 'posta' del primo rosario (trascr. 3) e del secondo rosario (trascr. 4). Riguardo alla qualità delle trascrizioni, vale quanto già espresso in ordine alla normalizzazione della struttura ritmica e alla resa dei melismi. Due melodie, la prima e la terza, presentano impianto modale (ipodorico), sebbene il trascrittore se-



## SUONI e CULTURE

gni in chiave tonalità minori; la forma monostica della terza melodia (ES. MUS. 15), con il quinto grado ribattuto come corda di recita, aderisce bene alla tipologia dei rosari cantati (cfr. a es. Tomasello 1992). La quarta melodia presenta invece carattere chiaramente tonale (maggiore con modulazione in minore nella frase conclusiva) e rispecchia l'andamento di certe canzonette religiose di tradizione più recente. L'interesse di questa documentazione è accresciuto dalla possibilità di confrontare la seconda melodia (quella adattabile a più testi) con la trascrizione eseguita da Paul Collaer del "lamento" del Venerdì Santo (*Maria passa ri na strata nova*) registrato a Còmiso nel 1955 (cfr. Collaer 1981: II, 70)<sup>8</sup>. A parte l'irrigidimento del ritmo in barre di misura e l'assenza dei melismi in cadenza, la trascrizione pubblicata da Stanganelli (ES. MUS. 13) congruisce con quella di Collaer (ES. MUS. 14) per il tipico impianto melodico, interpretato da quest'ultimo come esempio di transizione stilistica tra modalità (tetracordo inferiore frigio) e tonalità minore (con cadenza terminale ascendente appoggiata sulla sensibile).

Tre sono le notazioni musicali pubblicate da Salvatore Lo Presti nel suo saggio sulla pesca nel golfo di Catania (1934-36): un canto impiegato per tirare le reti annotato dal maestro Giovanni Pennacchio e due richiami di pescivendoli trascritti dal musicista catanese Gaetano Emanuele Calì (cfr. *infra*)<sup>9</sup>. Importanza documentaria riveste specialmente il ritmo di pescatori – discretamente reso nella trascrizione (ES. MUS. 16) – considerata l'assenza di ulteriori attestazioni per l'area catanese.

<sup>8</sup> La registrazione è stata effettuata nel corso di una ricerca promossa dal *Centro nazionale studi di musica popolare* (CNSMP), annesso all'Accademia nazionale di Santa Cecilia e alla Discoregistroteca centrale della RAI (cfr. Nataletti 1970).

<sup>9</sup> Lo Presti non indica il nome del trascrittore dei due

Va infine ricordata la trascrizione del ritmo del ballo del *tataratà* inclusa da Bianca Maria Galanti nel suo studio relativo alla "danza della spada" in Italia (1941). La trascrizione (ES. MUS. 17) – di cui non è indicato l'autore – riguarda il principale modulo ritmico prodotto da tamburo e "scimitarre" per accompagnare il ballo cerimoniale eseguito a Casteltermini durante la festa della santa Croce (cfr. Pasqualino-Vibaek 1981). Il ritmo riportato è somigliante a quello tuttora in uso (cfr. Bonanzinga 1995b: 23-25), ma il merito della Galanti è stato soprattutto quello di considerare una forma coreutica attestata in Sicilia nel più ampio quadro delle danze "armate" riscontrabili nel territorio italiano.

Tra i demologi che pur non includendo notazioni su pentagramma nei loro scritti contribuirono con testimonianze dirette alla conoscenza della musica popolare in Sicilia, vanno almeno menzionati: Serafino Amabile Guastella, specialmente per i lavori sul Carnevale (1876<sup>1</sup>, 1887<sup>2</sup>) e sulle ninne-nanne (1887) della Contea di Modica; Fortunato Mondello, per il volume sulle feste e gli spettacoli popolari di Trapani (1882); Sebastiano Salomone, per i capitoli di interesse etnografico nei lavori dedicati alle provincie di Siracusa, Catania e Messina (1884, 1886, 1888); Giuseppe Schirò, per le consistenti antologie dei canti tradizionali dei paesi albanofoni (1890, 1923); Francesco Pulci, per i contributi sugli usi popolari di Caltanissetta relativi al lavoro dei contadini (1895) e degli zolfatai (1899) e ai riti della Settimana Santa (1898); Cristoforo Grisanti, per i due volumi riguardanti il folklore di Isnello (1899, 1909);

richiami di pescivendoli, ma apprendiamo trattarsi di Calì poiché questi vennero ripubblicati da Pratella nel 1941 (cfr. *infra*). Segnaliamo che l'attività demologica di Lo Presti si è protratta fino ai primi anni Sessanta e che diversi suoi scritti sono corredati da melodie annotate da musicisti catanesi (cfr. in particolare Lo Presti 1959 e 1963).

---

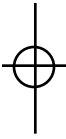
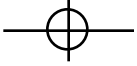
## i demologi

---

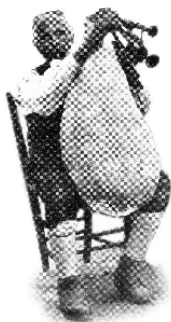
Lamberto Loria, per la monografia etnografica su Caltagirone (1907) e per la raccolta di alcuni strumenti musicali – uno scacciapensieri, un tamburo-giocattolo, tre tamburelli decorati, un flauto di canna, una tromba di conchiglia – e di numerosi fischietti di terracotta oggi conservati presso il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma (cfr. Simeoni–Tucci 1991 e Piangerelli 1995); Louise Hamilton Caico, per il suo resoconto dei costumi popolari nel territorio di Montedoro, corredato da notevole documentazione fotografica (1910); Benedetto

Rubino, soprattutto per il volume sul folklore di San Fratello (1914a) e per una serie di articoli sui canti dei contadini e dei pescatori (1923, 1924), sui rituali festivi (1914b, 1919, 1921a) e sui mestieri di strada (1921b, 1925, 1930); Vito Graziano, per la preziosa documentazione delle tradizioni di Ciminna (1935). A questi possiamo aggiungere il nome di Giuseppe Cocchiara, che ai canti popolari siciliani dedica diversi scritti giovanili (1923, 1925, 1927) e opera una fra le prime sintesi dei caratteri della poesia popolare italiana con attenzione ai testi musicali (1929).





## I musicisti



Nel 1827 il compositore francese Guillaume Louis Cottrau iniziò a pubblicare con successo a Napoli diverse raccolte di canzoni e musiche “popolari” (ma in realtà popolaresche e spesso d’autore), anche di provenienza siciliana. Dopo il 1847 questa fruttuosa impresa editoriale venne proseguita e rafforzata dal figlio Teodoro che, attraverso le edizioni musicali del nuovo Stabilimento Cottrau, ebbe un ruolo importante nel diffondere la moda delle rielaborazioni per voce e pianoforte dei canti dialettali (del 1865 è la ristampa delle centodieci canzoni pubblicate dal padre tra il 1827 e il 1847). L’esempio venne seguito in Sicilia con le collezioni del palermitano Giuseppe Burgio Villafiorita (1870-80) e del catanese Francesco Paolo Frontini (1883), oltre che con l’antologia *Canzoni siciliane in chiave e voci diverse con accompagnamento di pianoforte* (1876)<sup>1</sup>. Frontini diede alle stampe altri quattro album nell’arco di quasi mezzo secolo (1890, 1904, 1936, 1938) e allo stesso tipo di produzione musicale si dedicarono autori come Alberto Favara (1907, 1921), Geni Sadero (1921), Rachele Maragliano Mori (1930, 1931), Vincenzo A. Lombardo (1931), Carmelo Giacchino (1939), Gaetano Emanuele Calì (cfr. Pastura 1940: 1-91) e Francesco Pastura (1940: 92-106)<sup>2</sup>. Rielaborazioni di canti popolari vennero inoltre incluse, con finalità didattico-pedagogiche, in

<sup>1</sup> L’antologia di Frontini fa parte di quella che sarà la più celebre collana editoriale del genere: gli “echi” delle varie regioni d’Italia pubblicati a Milano da Ricordi.

<sup>2</sup> Si segnalano anche gli arrangiamenti di canti siciliani riscontrabili in alcuni “canzonieri” pubblicati in Danimarca (Berggreen 1866), negli Stati Uniti (Marzo 1904) e in Germania (Möller s.d.), che riproducono materiali già editi e/o canzoni d’autore.



## SUONI e CULTURE

svariati testi di educazione musicale; canti siciliani compaiono a esempio nei volumi di Eugenia Levi (1894, 1906), Elisabetta Oddone (1925), Michele Pachner (1925), Andrea Della Corte e Giuseppe I. Rostagno (1924-26).

Salvo rare eccezioni, siamo in presenza di materiali scarsamente rappresentativi, dove si trovano mischiati canti popoleschi diffusi tra i ceti medi cittadini, composizioni d'autore che riecheggiano motivi popolari oppure elaborazioni (per voce e pianoforte o per esecuzione corale) stilisticamente distanti dai moduli del canto tradizionale. Riguardo a questo tipo di edizioni valga ricordare il giudizio di Cesare Caravaglios, uno fra i primi studiosi a delineare un profilo storico degli interessi per il folklore musicale in Italia:

Si tratta, com'è noto, di volumi nei quali sono riprodotte le melodie popolari delle maggiori regioni d'Italia, volumi che dovrebbero essere considerati definitivi per lo studio del nostro canto popolare, ma che, purtroppo, non hanno alcun valore per lo scienziato in quanto redatti a fine strettamente artistico, come dimostrano i rivestimenti armonici appiccicati alla melodia, rivestimenti che il più delle volte sono ricercati e, quindi, non aderenti, né rispondenti al carattere popolare dei componimenti, i tentativi di polifonia, i cambiamenti di tonalità, i ritocchi, talvolta anche profondi alla melodia, ecc. [...]. Il musicista raccoglitore, in genere, non ha l'altruismo di dare tutto il merito del canto che raccoglie all'anonimo improvvisatore, al quale dovrebbe rendere omaggio solo trascrivendo, il più fedelmente possibile, il canto che porta al suo

esame. Convinto com'è delle sue possibilità, della sua cultura e del suo senso estetico, egli vuol collaborare per forza con l'anonimo improvvisatore, offrirgli la sua protezione, ripulirlo e presentarlo al pubblico imbellettato e vestito alla moda, dividendo con lui gli onori del proskenio [1936: 120-123].

Le considerazioni di Caravaglios pongono implicitamente in evidenza il condizionamento subito da questi musicisti, che solo in qualche caso seppero assumere i metodi e gli obiettivi di una solida etnografia musicale. Per la Sicilia spicca soprattutto l'esempio di Favara (che nell'elaborazione dei canti popolari fu il solo a tentare di mantenere gli originari caratteri stilistico-strutturali), ma un certo interesse presentano alcune elaborazioni di Frontini (specie quelle dei canti religiosi) e, in misura minore, di Pastura che arriva a proporre un confronto tra arrangiamento e trascrizione di un canto da lui stesso raccolto (1940: 92-102)<sup>3</sup>.

Frontini e Calì annotarono anche alcune melodie pubblicate nei lavori di Lo Presti e di Francesco Balilla Pratella (cfr. *infra*), mentre Favara e Pastura scrissero, come si vedrà, svariati saggi e articoli di contenuto propriamente etnografico-musicale. Tra i musicisti siciliani che raccolsero e pubblicarono canti popolari, vanno inoltre ricordati Giuseppe Rametta Garofalo, Gaetano La Corte Cailler e Corrado Ferrara. Nel contesto degli studi di etnografia musicale vanno inoltre considerati i lavori dedicati alle tradizioni musicali delle comunità albanofone da Ugo Gaisser (1905) e Francesco Falsone (1936), sulla scia di quanto già aveva

<sup>3</sup> Il complesso di questa produzione può d'altronde inquadarsi nell'ottica di un antesignano revival folklorico-musicale che ebbe i suoi riflessi tanto nel melodramma romantico (Vincenzo Bellini) e verista (Alfredo Casella, Giuseppe Mulè) quanto nelle colonne sonore di tanti

spettacoli classici al Teatro Greco di Siracusa del periodo 1920-1940 (Ettore Romagnoli). Per un'analisi dei rapporti tra "musicisti e popolo" nell'Italia romantica e moderna, cfr. in particolare Carpitella 1992.

## i musicisti

realizzato Schirò limitatamente ai testi poetici (cfr. *supra*)<sup>4</sup>.

Il musicista e letterato siracusano Giuseppe Rametta Garofalo è ricordato per un ampio saggio sui “canti popolari siciliani” (1895), che non si discosta dagli schemi di una certa demologia romanticheggiante. Gli esempi musicali che egli pubblica (1895: 290-299) sono due *canzuni* contadine rielaborate per voce e pianoforte (2. *Spec- ciu ri l'uocci miei*, cioè il canto già edito da Avolio; 3. *Susiti bedda susiti matinu*) e un ritmo di marinai per virare l'argano (1. *Celesma o celeuma*). Quest'ultimo – adeguatamente illustrato dall'autore – costituisce un'importante attestazione dei ritmi di lavoro praticati in ambiente marinaro nella Sicilia orientale (ES. MUS. 7):

I marinai trovano un potente ausiliario nell'antichissimo «celesma» o «celeuma», ancora in uso, col quale si animano a remare, a tirare le reti, a varare le barche, e resistono alle grandi fatiche.

Quando tirano la catena o la fune col «vinciu» [dall'inglese *winch*, argano] (binda), specialmente nei lavori del cavafango, vi è uno di essi che ripete la cantilena lamentevole, detta «celesma», finché dura il lavoro fatto a rigor di tempo, per avere una forza maggiore, uguale e continua.

Il colpo cadenzato della catena serve di accompagnamento per completare il ritmo. L'effetto della cantilena monotona, ch'esprime lo sforzo di tante braccia muscolose, avvezze a sollevare pesi immani, è potente [1895: 283].

Più difficilmente inquadrabile è il contributo del messinese Gaetano La Corte Cailler, compositore di scarsa fortuna ma apprezzato cultore di storia locale, che nei suoi innume-

revoli scritti dedicò attenzione anche a qualche aspetto della musica popolare della sua città. A parte una preziosa testimonianza riguardante le musiche eseguite dagli zampognari messinesi per la novena di Natale (1906)<sup>5</sup> e la trascrizione della canzonetta antiborbonica pubblicata da Salomone Marino (cfr. *supra*), va particolarmente segnalato l'articolo dedicato alla maschera carnevalesca del *Sciuri di pipi*, equivalente a quella dei “Pulcinelli” palermitani (cfr. *infra*). L'autore riporta anche la trascrizione del modulo musicale impiegato dai *Sciuri di pipi* per improvvisare rime rivolte agli astanti o per affrontarsi tra loro in estemporanee sfide poetiche, ponendo in evidenza la trasformazione ritmica che occorre a seconda che gli “stornelli” presentino incipit quinario (ES. MUS. 19a) o endecasilabo (ES. MUS. 19b):

Il *Sciuri di pipi* [...] aveva un vestito che ricordava il Seicento: indossava in forma di blouse una semplice camicia bianca stretta ai fianchi da un largo nastro rosso, preparato generalmente dalla fidanzata, fermato da una grande nocca pendente al fianco sinistro. Ad armacollo, recava un largo fazzoletto a colori, ed alle braccia gli penzolavano molti nastri. Una mutanda da donna, con merletti, fungeva da calzoni; ai piedi, scarpine con fibbie; lunghe le calze, e coperto il capo da un largo berretto bianco alla spagnuola, tutto a pieghe e nastri varipinti; il viso era per metà nascosto da una maschera nera, come quella del Pulcinella.

Durante la baldoria del Carnevale, la maschera suddetta, col bravo liuto al collo, percorreva le vie più popolose della città, accompagnata da un suonatore di violino, vestito però secondo i costumi del tempo, col berretto e poi con la

<sup>4</sup> Tra il 1951 e il 1953 questi studi verranno ripresi con aggiornata metodologia da Ottavio Tiby, nell'ambito delle attività promosse dal CNSMP (cfr. Nataletti 1970). Sulle tradizioni musicali delle comunità albanofone di Si-

cilia è in corso di elaborazione una dissertazione di Dottorato da parte di Girolamo Garofalo.

<sup>5</sup> Per una più precisa valutazione, cfr. Bonanzinga 1993 (pp. 67-68).



## SUONI e CULTURE

tuba tanto in voga sin quasi allo scorcio del secolo XIX. Fermo in mezzo alla calca, il brioso cantore annunciava che si sarebbe ispirato al fiore del caustico peperone (*sciuri di pipi*) ed iniziava i suoi stornelli col tradizionale saluto carnevalesco alla donna:

*Sciuri di pipi.  
Sugnu ntra l'acqua e moru di la siti,  
A vostra soru mi la salutati.*

[...]

La maschera quindi, adocchiando qualcuno fra i presenti del quale conosceva qualche difetto o debolezza, con satira fine cominciava a snocciolare stornelli estemporanei all'indirizzo di quello, facendo sganasciare dalle risa tutti gli astanti. – Avveniva sovente poi l'incontro di due *Sciuri di pipi*, ed allora si sfidavano ad un duello, a botte e risposte estemporanee [...]

[...]

Uno dei due finalmente è stanco, si dà per vinto e cede il campo all'altro:

*A mmenzu 'u mari c'era un piscistoccu:  
Non pozzu cantari cchiù, chi sugnu stancu,  
E canta me cumpari funcia i porcu.*

Ma, a questo punto, il primo verso non corrisponde più al metro musicale, ed allora il cantante allunga la prima fase e trasforma le prime quattro battute di tempo 6/8 in tre battute di tempo 9/8. Così canta anche nel licenziarsi dal pubblico:

*Iò sugnu ciciraru e vinnu ciciri,  
Tutti li cosi mei li fazzu fàcili;  
Iò mi nni vaju e vi dicu: Benediciti!*  
[...]

Quindi il suonatore di violino si scopre il capo e col berretto o la tuba in mano raccoglie tra gli spettatori dai balconi, tra gli astanti e tra le vicine botteghe, la mancia [1926: *passim*].

La Corte Cailler raccolse anche alcuni motivi popolari rimasti inediti<sup>6</sup>. Questi materiali non ebbero tuttavia alcuna trattazione sistematica, sicché Messina continuò a restare “area scoperta” sotto il profilo della documentazione etnomusicale.

Nel caso di Corrado Ferrara siamo viceversa di fronte a uno dei “pionieri” della ricerca etnomusicologica, non soltanto siciliana (cfr. Uccello 1966 e Carpitella 1972). Ferrara studiò musica sotto la guida del padre – direttore della banda musicale di Noto – e assunse in seguito la direzione del complesso bandistico di Canicattini Bagni, dove si era trasferito nel 1903. Il musicista fu attento osservatore delle tradizioni del suo paese e ne raccolse le “impressioni” in due volumetti: *La musica dei vanniaturo o gridatori di piazza notigiani* (1896); *L'ignota provenienza dei canti popolari in Noto* (1907). Le due pubblicazioni assommano settantasette trascrizioni musicali relative a canti di carrettieri e contadini, ninne-nanne e ritmi infantili, lamenti funebri, novene degli *orbi*, musiche strumentali, richiami di venditori e di artigiani itineranti. Questi lavori sono segnati da un minuzioso descrittivismo di ispirazione naturalista e, pur non offrendo l'ampiezza problematica e documentaria dell'opera di Favara, rappresentano un prezioso quanto raro tentativo di ricerca a carattere monografico. In un clima culturale ormai permeato da orientamenti positivistic, Ferrara seppe contribuire al superamento dell'egemonia letteraria nello studio del canto popolare, ponendo in rilievo l'im-

<sup>6</sup> Si tratta di cinque canti (tre canzonette, una novena di Natale e un ‘contrasto’ sul tema del “frate confessore”)

conservati presso l'Archivio Storico del Comune di Messina (per l'inventario del fondo musicale, cfr. Crea 1980).

## i musicisti

portanza della trascrizione musicale quale strumento d'analisi. Significativo è a esempio il modo in cui il musicista riflette sulle difficoltà di rendere graficamente lo stile vocale del richiamo di un venditore ambulante:

Il pianoforte e tutti gli strumenti a fiato difficilmente possono darci la fedele esecuzione della volubile *vanniata* del frascaiolo [ES. MUS. 20]. Quel frammento di scala, scritto com'è, è veramente un frammento di scala; ma in bocca del frascaiolo diventa una rapida successione di note inseguentisi una dopo l'altra, con tale sfumatura che non può essere rappresentata da una scala o eseguita da uno strumento. La voce ha dei segreti, delle movenze che non può avere né il pianoforte né uno strumento a fiato. [...] Quanto al violino, il dito, strisciando sulla corda, passa per le più piccole gradazioni del suono, ciò che non può fare uno strumento a fiato o un pianoforte, i quali possono bensì far sentire – nettamente – tutte le note di una scala semitonata, ma non hanno modo di sfumare, direi quasi, gl'intervalli, le gradazioni del suono, tra una nota e l'altra [1896: 23].

Queste lineari considerazioni potrebbero esemplificare l'alterità stilistica del canto popolare anche in un seminario universitario dei nostri giorni. Il superamento degli abituali canoni semiografici emerge ancora più chiaramente nelle valutazioni espresse in ordine alla trascrizione del canto di carrettiere che apre il volume del 1907:

Non ho messo al principio del rigo musicale alcun tempo, né tantomeno ho imprigionato in *misure* il motivo, per meglio seguirlo nella sua libera evoluzione e nel suo ritmo naturale [ES. MUS. 21].

La traduzione è scritta con un modo proprio tutto mio.

Un Maestro di musica vi troverà subito molti

errori, ma deve convenire con me però che ciò è prodotto da un tentativo che, spero, darà ottimi frutti [1907: 20].

La sensibilità per le strutture della musica di tradizione orale e l'attenzione al "paesaggio sonoro" dell'ambiente popolare (feste, cerimonie, lavoro, riunioni conviviali ecc.) compensano ampiamente l'evidente inclinazione romantica del giudizio e il punto di vista paternalistico di certe osservazioni:

Piuttosto fo notare che, per la *vanniata* delle ricotte, ci sono diversi canti. A me è piaciuto questo qui soprascritto [ES. MUS. 22]. [...] La frase da me trascritta, tanto per tornare a bomba, è piacevole sentirla sulle purpuree labbra d'una gaia fanciulletta; giacché ci sono anche dei pecorai che *vannianu* le ricotte. – Ma saltan fuori con una frase secca, screanzata, sgradita così... che io li schiaffeggerei se le loro *vanniate* non fossero vinte dall'agile frasettina che, una delle tante figlie del popolo, manda fuori dal suo scrignetto con tale modulazione, tale un gusto superlativo, da incantare [1896: 32].

Beati i contadini! Nella loro ignoranza non hanno mai l'anima commossa da passioni inoculate da una lettura di romanzo o di poesia erotica sentimentale. Gli amori sono per loro il bisogno imperioso che allo stato molto primitivo, si manifesta in loro di avere una donna [...]. I nostri contadini, adunque, fanno sentire altamente il loro amore là, in campagna, al tempo della festevole messe, della raccolta di mandorle e di carrubbe, della poetica vendemmia, dell'allegria raccolta di ulive, ignari d'un mondo falso, ingannevole in cui le maschere non si depongono nemmeno nel sogno [1907: 23].

Quelli che noi chiamiamo suonatori ambulanti, altrove vengono chiamati *uorivi* (orbi). I nostri suonatori ambulanti non sono del tutto ignari di



## SUONI e CULTURE

musica, ma nella gerarchia dei suonatori o professori di musica, essi occupano il posto più umile e quindi, per tradizionale abitudine, vengono chiamati *uorivi*, cioè ciechi in fatto di musica o, più propriamente, orecchisti ignoranti. [...] I loro strumenti sono un violino e un violoncello; colui che suona quest'ultimo strumento la fa, inoltre, da cantante [1907: 81-82; ES. MUS. 25].

Adesso trascrivo il canto di un ragazzetto [...] che guadagna forse più degli altri vendendo zolfanelli [...]. Non è lui solo che vende zolfani e *vannia* in tal guisa [ES. MUS. 23]. Son tanti questi *scarafaggi* che si han sempre tra' piedi e che vi importunano [1896: 44].

Corrado Ferrara morirà nel 1909 all'età di quarantotto anni, senza avere il tempo di affinare ulteriormente i suoi metodi e di ampliare il suo "pionieristico" progetto di etnografia musicale. Un progetto che con maggiore intensità e sistematicità sarà invece perseguito da Alberto Favara, sicuramente la figura dominante di questo settore di ricerca in Sicilia e in Italia (congiuntamente al sardo Giulio Fara)<sup>7</sup>.

Favara nacque a Salemi ma visse soprattutto a Palermo dove si recò per studiare musica al Conservatorio. Si perfezionò in composizione al Conservatorio di Milano e dal 1895 tornò come docente al Conservatorio di Palermo, tenendo dal 1897 la cattedra di Composizione e svolgendo mansioni di direttore incaricato dal 1911 al 1913. Parallelamente agli impegni didattici esercitò l'attività di compositore e quella di musicologo. Sua opera più significativa è *Urania* (melodramma in tre atti su libretto di Ugo Fleres), composta tra il 1891 e il 1894, ma rivi-

sta nel 1914 e andata in scena alla Scala di Milano nel 1918. La composizione di *Urania* scaturì dall'interesse di Favara per gli scritti di Friedrich Nietzsche (specialmente *La nascita della tragedia*, 1876) e quindi, in campo musicale, dall'opera wagneriana: orientamenti molto distanti dal naturalismo e dal verismo allora dominanti nel teatro musicale italiano. Le suggestioni nietzschiane spinsero Favara ad approfondire lo studio dell'antichità classica e del rinascimento, nonché a indirizzare le ricerche sulla musica popolare siciliana. Queste si svolsero fra il 1896 e il 1923, ma ebbero carattere di continuità soltanto dal 1898 al 1905 poiché Favara non venne in alcun modo sostenuto dalle istituzioni nella sua iniziativa. Egli tuttavia riuscì ugualmente a svolgere un imponente lavoro di documentazione della musica tradizionale nella Sicilia nordoccidentale, come attestano le oltre mille notazioni che compongono il suo *Corpus di musiche popolari siciliane* (sottoposto a revisione critica e dato alle stampe a Palermo, per la cura di Ottavio Tiby, soltanto nel 1957). Tale *Corpus* rappresenta il massimo esito scientifico fra le raccolte di documenti etnico-musicali realizzate in Italia senza l'uso di strumenti per il rilevamento sonoro.

Nel complesso dei suoi scritti Favara affronta gli aspetti fondamentali dello studio della musica popolare. Le questioni teoriche, dove viene posta in rilievo la dimensione mitica dell'espressività popolare come esito di una primigenia "emozionalità" che ha sede nell'inconscio collettivo, risentono del pensiero irrazionalista:

Per comprendere intimamente il canto popolare, noi dobbiamo anzitutto semplificare il no-

<sup>7</sup> Per la vicenda biografica di Favara, cfr. Samonà Favara 1971; per gli aspetti connessi alle ricerche di musica popolare in una prospettiva storico-critica, si vedano: Cocchiara

1954-56; Capitella 1961, 1968 e 1972; per un'analisi complessiva dell'attività di compositore e ricercatore, cfr. Carapezza 1980; riguardo all'esperienza didattica, cfr. Ziino 1980.

---

## i musicisti

---

stro spirito, spogliandolo dalle complicate abitudini della musica moderna. Liberiamo per un momento il fenomeno artistico da tutti i suoi sviluppi, i paludamenti, i fregi e le gioie che lungo il tempo gli si sono addossati per adornarlo; via le seduzioni del timbro, via la ricca e stupenda complessità delle forme polifoniche, via ancora la florida abbondanza delle forme liriche greche, via in una parola tutto ciò che gli artisti, continuando la natura, hanno creato in duemila anni di storia; per ridiscendere al canto popolare, alla semplice e ingenua canzone di poche misure, che non ha epoca, cantata forse dal mitico Dafne sulle falde del monte ericino, o forse sgorgata ieri dal labbro inconscio di una fanciulla: che non appartiene a nessuno di noi, ma a tutti noi; dove ognuno di noi mette forse qualche cosa di suo, una lieve variante che non altera il tipo già formato; dove la nostra anima mira come in uno specchio misterioso il tempo anteriore alla nostra individuale esistenza, le profondità dell'essere, cui la nostra coscienza non giunge. Noi discendiamo così ad un arte, che è l'espressione della vita collettiva della specie; la cui essenza consiste in una rappresentazione plastica, oggettiva e piena della natura, un'associazione di figure sensibili e non di idee; è in sostanza la natura stessa che ascende, nella psiche popolare, a gruppi di sensazioni, di immagini e di rappresentazioni estetiche. Il popolo, in quanto rappresenta un'unità vivente, è infatti intimamente legato alla vita universale; le leggi universali; le leggi naturali agiscono in lui senza che egli ne abbia coscienza; esso intuisce il fenomeno nella sua intera complessità per come si offre ai suoi sensi, senza disfarne la parte vitale con le distinzioni e le limitazioni create dall'intelligenza. Nell'anima del popolo vive dunque l'idea universale; la sua intuizione ci dà quindi il carattere essenziale delle cose, in quei tipi profondamente naturali ed umani che rappresentano l'unità assoluta della vita, ci dà in una parola il Mito.

Mito ed arte popolare si equivalgono; il popolo non ha altro linguaggio, e con esso fissa e tramanda le sue intuizioni.

[...]

L'arte del popolo non ha regole, né può averne, perché sarebbe una limitazione; il processo di associazione delle cose sensibili che la formano, è determinato dalle cose stesse, secondo il succedersi inconsciente delle immagini destinate nella fantasia concitata dall'impulso esteriore; le possibilità sono dunque infinite, come infinita è la natura [1898, ried. 1959: 14-15].

L'inconscio è l'essenza dell'arte, pure esso non è assoluto, nemmeno nell'arte popolare, che è certamente la più inconscia di tutte. Noi troviamo, difatti, riuniti insieme nell'opera d'arte il linguaggio emozionale ed il razionale, fin dalle forme popolari più semplici.

È il rapporto tra questi due linguaggi che stabilisce nettamente nell'opera d'arte dove finisce l'inconscio e inizia la coscienza.

Il linguaggio emozionale è la parte inconscia dell'arte, l'elemento veramente popolare, che risponde ai moti segreti della vita universale; esso è formato di gridi, di interezioni e di suoni imitativi; è in sostanza la musica. L'associazione degli elementi del linguaggio emozionale ci dà appunto la rappresentazione sensibile, ci dà la melodia, che non è altro che la figurazione sonora di uno stato naturale. La mimica ne è la figurazione visiva; sono le correnti dell'emozione le quali non si scaricano solamente sui muscoli degli organi vocali, ma nello stesso momento su tutto il sistema muscolare. Quindi insieme al canto un gruppo di movimenti involontari del corpo, strettamente analoghi ai *movimenti* del canto; così canto e mimica, nati da una medesima sorgente, concorrono ad una unica espressione, di ciò che loro soltanto possono esprimere. Più vicino alla natura, il linguaggio emozionale preesistette al linguaggio razionale; e la tradizio-





## SUONI e CULTURE

ne greca, che la musica venne prima della parola, non significa altro [1898, ried. 1959: 16].

Oggi noi musicisti siamo tutti auleti, per educazione e per abitudine, non guardiamo al di là della nota; peggio, i nostri poeti stan trincerati dietro le regole di una versificazione assurda dal punto di vista lirico, senza volontà di uscirne; e peggio ancora, il mimo moderno, la cui azione sull'arte dovrebbe essere decisiva, è rimasto invece isolato e al di fuori delle correnti di idee rivolte al rinascimento dell'arte.

Nell'arte popolare troviamo invece il fenomeno artistico incolume, nella fusione dei tre elementi che lo formano; come i canti delle *reputatrici*, le feste vendemmiali dell'Etna, la *Pituta*, la *Ruggera*, i giuochi fanciulleschi ecc., dove canto e parole sono intimamente collegate ad una rappresentazione mimica [1898, ried. 1959: 17-18].

In questi passi sono racchiuse le coordinate teoriche entro cui si dispiega il pensiero di Favara riguardo ai caratteri costitutivi del canto popolare. Si tratta di coordinate riferibili, come ricordato, a certe correnti della filosofia europea che sprovvincializzano in notevole misura il punto di vista del musicista. Le forme della tradizione musicale siciliana vengono infatti inquadrare in un contesto molto più vasto rispetto a quanto tentato da tutti gli altri autori e vengono per la prima volta affrontate questioni storico-genetiche di portata generale. Le concezioni espresse a quest'ultimo proposito risentono tuttavia dei ben noti limiti dell'impostazione teorica soggiacente: l'idea, cioè, che l'organizzazione delle forme espressive nelle società tradizionali (o "primitive", "folkloriche" ecc.) sia "naturale" e non prodotto di articolati iter "culturali" (già la questione era stata risolta in tal senso dall'antropologo inglese Edward B. Tylor nel classico *Primitive Culture* del 1871). Se per un verso è giusta l'opzione che per com-

prendere le strutture profonde della musica (e del linguaggio) è necessario risalire alle sue manifestazioni primarie, va però osservato che anche le semplici "grida di contatto" dei raccoglitori e dei cacciatori del Paleolitico erano già esito di una organizzazione tipicamente "umana" e quindi espressione di una cultura. Il modo in cui viene posto il nesso "emozionalità-razionalità" nella costituzione del linguaggio espressivo porta al contrario Favara ad affermare il paradosso che «L'arte del popolo non ha regole, né può averne, perché sarebbe una limitazione». La posizione è d'altronde mantenuta anche in riferimento al rapporto tra dialetto e lingua letteraria, che si delinea appunto tra gli estremi di "emozione" e "ragione":

Il dialetto è il principio del cammino intrapreso dalla lingua verso l'astrazione; esso è in immediato contatto con la natura, e quindi impregnato ancora delle cose. Il dialetto conserva nelle sue vocali la modulazione musicale primitiva; nella parola una vocale proferita con una intonazione più acuta dà l'accento melodico, il vero *ad cantus*, con un leggero e delicato rinforzo prodotto dall'alzamento della voce; altre vocali si proferiscono con una rapida modulazione di due suoni poco distanti, formando l'accento circonflesso, che è essenzialmente musicale; la durata delle sillabe è realmente variabile.

[...]

La lingua del popolo e la lingua del dotto rispondono perfettamente, nella loro conformazione, ai due stati del pensiero da cui uscirono. Per questo, appunto, il dialetto, tanto efficace nella espressione dei sentimenti, è inadatto ad esprimere le meditazioni trascendentali del filosofo e le ricerche sperimentali dello scienziato; mentre la lingua letteraria riesce con difficoltà a estrarre la bellezza delle cose, e per riuscirci è obbligata a ricorrere a tutti gli espedienti della retorica [1898, ried. 1959: 18-19].

## i musicisti

Favara rovescia qui l'antica polemica di Platone contro la "poesia", mediatrice di un sapere inevitabilmente vincolato alla trasmissione orale – cioè agli autorevoli modelli della Tradizione – e quindi non in grado di elaborare un pensiero critico realmente innovativo (cfr. Havelock 1973). Oltre duemila anni di "civiltà della scrittura" hanno stemperato le liberatorie esigenze platoniane e consentono di recuperare i valori del *medium* orale, sicché nella poesia dialettale troviamo conservata l'emozionalità primigenia in opposizione agli "artificiosi espedienti" cui sono costretti gli artisti dotti. Ed è a questo punto del ragionamento che Favara rivela l'altro nucleo fondante della sua interpretazione:

Dal dialetto al canto il ritorno è breve, non vi è interruzione, sono due stadi vicini dell'evoluzione.

La forma lirica ha la sua base sulla diversa durata del suono e sull'accento melodico, che esteso ad un gruppo di suoni e di parole più o meno abbondanti, forma il membro di frase, il periodo, la strofe. In questi elementi è riposta la infinità varietà degli atteggiamenti ritmici che la melodia, non la parola nuda, può prendere; e il dialetto, questa sostanza morbida, sonora, ben lontana dall'irrigidimento, si piega con grazia alle leggi proprie della melodia, che è nella lirica l'elemento predominante e dirigente.

Gli ellenisti moderni (Westphal, Schmidt, Zambaldi, Gewaert, ecc.) hanno ricostruito il mirabile edificio delle forme liriche greche; ora è interessante notare la identità piena tra queste forme e la nostra lirica popolare siciliana; salvo che per lo sviluppo, il quale, naturalmente, è più ricco nella lirica d'arte, anzi che in quella del popolo [1898, ried. 1959: 18-19].

Da un lato quindi nella tradizione siciliana si rinvencono forme espressive che reintegrano

l'originaria unità di parola, musica e gesto (come già nella tragedia greca), dall'altro le strutture metrico-ritmiche della poesia popolare dell'Isola rivelano «identità piena» con le forme liriche dell'antica Grecia. Entrambe le questioni vanno naturalmente comprese alla luce di un più ampio "grecismo" di ispirazione soprattutto nietzschiana. Un debito che verrà peraltro apertamente dichiarato – sebbene in riferimento a una questione specifica – nel saggio *Canti e leggende della Conca d'Oro* (testo letto presso la Società degli Autori Drammatici a Roma nel 1904 e pubblicato postumo nel 1923):

Il popolano di Palermo canta sulla *furnarisca* [il 'modo' dei fornai; ES. MUS. 29] tutte le sue canzoni d'amore e di sdegno, del più vario contenuto poetico; ma la cantilena, che insieme al dialetto proviene da condizioni etniche, organiche e psichiche che stanno al fondo del suo essere, rimane sempre invariabile.

Ognuno può constatare da sé, non solo a Palermo e per la *furnarisca*, ma dovunque il popolo canti, il doppio fenomeno: la immanenza della cantilena locale e le varie oggettivazioni poetiche che se ne irradiano. Questo fenomeno, che io ho potuto osservare costantemente nelle mie lunghe ricerche del canto popolare in Sicilia, l'osservò Federico Nietzsche nel canto popolare di Germania, e lo spiegò, come non si potrebbe meglio, nel paragrafo 6 della sua originalissima opera giovanile *L'origine della tragedia*: «La canzone popolare ci apparisce, anzitutto, come lo specchio musicale del mondo, come la melodia primordiale, che si cerca un'immagine di sogno parallela e la esprime nel poema. La melodia è, dunque, la materia prima ed universale, che a causa di ciò può anche subire delle oggettivazioni diverse in testi differenti. Essa è anche, per il sentimento ingenuo del popolo, l'elemento preponderante essenziale e necessario. Dalla sua propria sostanza la melodia genera il poema, e



## SUONI e CULTURE

ricomincia continuamente. La forma in couplets della canzone popolare non significa altro, e questo fenomeno mi aveva sempre riempito di stupore, sinché io non ne trovai infine la spiegazione. Se si considera in base a questa teoria una raccolta di canti popolari, si vedrà in esempi innumerevoli come la melodia con una fecondità inesauribile faccia zampillare intorno a sé una pioggia di scintille...» [1923a, ried. 1959: 60].

Ecco perciò emergere l'idea di "modalità melodiche primordiali", che danno forma a ogni possibile discorso poetico e riflettono, per loro stessa natura, l'identità di determinati gruppi etnici o strati sociali. In altro luogo il concetto trova puntuale applicazione:

Antonina Vario, di Monte Erice, soprannominata "la cardellina" per il suo continuo cinguettare, mi diceva: «Il senso (cioè, la costruzione fondamentale) della *nota* è questo, ma la voce può fare qualche scherzo, per darle simpatia». Io ho trascritto ogni *nota* locale in tutte le versioni che mi si sono presentate; così ho raccolto ben dodici varianti del canto *alla Vitalora* [al 'modo' del paese di Vita, TP; ES. MUS. 26], le quali tutte conservano nella pratica popolare l'epiteto e i caratteri essenziali della *nota*.

Questa maniera di composizione, che riunisce la varietà dei dettagli con l'unità della parte essenziale della melodia, si trova in tutti i canti tradizionali della terra e del mare di Sicilia [ESS. MUS. 26-30]. In arte, essa ha riscontro nell'antica composizione dei *nòmoi* greci e nelle antifone della chiesa latina [1903, ried 1959: 33].

Enucleati i principali cardini su cui poggia il lavoro di Favara, va subito detto che i risultati concreti superano di molto il valore di certe discutibili – ma più che altro datate – premesse teoriche. Il musicista traduce infatti con profitto la tesi "filo-ellenica" nell'analisi della

musica popolare siciliana, individuandone la costituzione modale e introducendo nuovi criteri di rappresentazione semiografica. Per questo secondo punto valga ricordare quanto egli osserva nella parte conclusiva del saggio *Il canto popolare nell'arte*:

La misura musicale moderna è, come la versificazione letteraria, una limitazione e un impoverimento del ritmo. Nata come isocrono, per evitare le discordanze della polifonia, essa tende a ridurre alla sua monotona uniformità ogni possibilità ritmica.

[...]

Con più ragione non si può applicare al canto popolare, che è il libero principio e la fonte dell'arte, la misura moderna, che è il risultato speciale di un periodo artistico recente. Il contadino suddivide il suo canto in membri di frase, in ognuno dei quali pone *un solo* accento melodico; nel membro di frase le combinazioni ritmiche sono infinite, e l'accento melodico può trovarsi in qualunque punto della sua estensione. A che serve dunque, nella trascrizione del canto popolare, la divisione per battute, se non a sciupare graficamente, e quindi anche ritmicamente, la naturale sua divisione in membri di frase?

Parmi che questo criterio dovrebbe anche adottarsi nel trascrivere le parole del canto popolare. La suddivisione di queste parole, nell'atto del canto, segue fedelmente il membro di frase, alla fine del quale il cantore ha un piccolo riposo. Se, nell'ordinamento delle parole, non si segue questa divisione, una porzione del documento d'arte resta non detta o guasta.

Nelle raccolte finora pubblicate, le parole sono disposte secondo le forme e gli artifici della versificazione parlata, numero di sillabe, accento di intensità, rima. Avviene poi, precisamente come nei libretti d'opera, che queste forme e questi artifici nella frase melodica spariscono e si trasformano, perché non corrispondono al vero rit-

## i musicisti

mo del canto popolare, vivente nell'intima penetrazione della musica e della parola.

La notazione deve riprodurre e mettere in luce la naturale divisione del canto in membri di frase e in periodi ritmici; solo così staremo nella verità [1898, ried. 1959: 21-22].

Se per un verso l'enfasi sul ritmo melodico consente a Favara di recuperare il raffronto con la metrica greca, l'esito pratico è tuttavia quello di problematizzare il rapporto "verso cantato/verso recitato" e il relativo metodo di trasposizione semiografica secondo una prospettiva che è tuttora sostanzialmente condivisibile. Così come la tensione teorica verso l'attestazione di una modalità (melodica e metrica) grecizzante della musica siciliana – oggi non più accettabile, almeno nei termini "storici" ipotizzati da Favara – induce il musicista a raccogliere una gran quantità di materiale, ponendo attenzione anche verso fenomeni peculiari dell'universo sonoro tradizionale che rimasero affatto ignorati da tutti gli altri studiosi. Ampia esemplificazione di questi troviamo nell'ultimo testo che egli dedicò al folklore musicale: *Il ritmo nella vita e nell'arte popolare in Sicilia* (conferenza letta al Circolo di Cultura di Palermo nel 1905 e pubblicata postuma nel 1923).

Soprattutto in questo saggio è possibile cogliere il frutto più originale dell'elaborazione di Favara. Sempre entro il paradigma concettuale sopra esposto, egli riprende qui la tesi relativa all'origine "fisiologica" della musica. Esamina quindi svariate forme di espressività ritmica legate a pratiche ergologiche (voce per addomesticare i giovenchi, richiami per le mandrie, ritmi dei fabbri, ritmo per cadenzare il trasporto a spalla del tonno) e a comportamenti sociali (ninne-nanne, *canzuni*, balli cantati, danze strumentali, ritmi processionali e segnaletici dei tamburi) nel quadro di suggestive corrispondenze tra sfera tecnica e spazio simbolico,

tra utilità pratica e valori estetici. Le strutture ritmiche così individuate sono di volta in volta poste in relazione con i metri poetici della Grecia classica e di conseguenza interpretate come permanenza di vere "necessità" fisio-motorie che investirebbero nel contempo il piano del *fare* e quello del *rappresentare* (cfr. Bonanzinga 1992: 32-34). L'analogia che lo studioso rileva tra il ritmo per addomesticare i giovenchi (ES. MUS. 49) e una ninna-nanna di Salemi (ES. MUS. 33) costituisce un significativo esempio di caratterizzazione stilistica dell'espressività in rapporto all'ambiente socioculturale:

Verso la fine d'autunno si aggiogano all'aratro i giovenchi selvatici: dopo la rapida ribellione attraverso la terra nuda, l'animale vien preso al laccio, il boaro e i suoi aiutanti gli impongono successivamente con gesti tradizionali il giogo (la *percia*), il mansile e infine il vomere, nella liturgia immutabile degli antichi padri siculi. L'animale dà di fianco, abbassa il capo, indietreggia con lunghi muggiti, rimpiangendo la libertà perduta. Allora comincia l'*anninniata*, una salmodia grandiosa e solenne, sotto il cui influsso la lotta rude si trasforma in un rito religioso. [...] La cantilena continua, continua tutto il giorno e tutta la settimana, il giovenco *l'ascolta*; essa forma uno schema giambico di impulsi in avanti [...] Nel fascino armonioso, il giovenco si va acquietando, i suoi movimenti disordinati vengono a poco a poco raccolti e diretti allo scopo: «a picca a picca l'armalu si addizza» [a poco a poco l'animale si corregge] [...] Il boaro diceva: «i giovenchi sono come i bambini, si debbono acquietare col canto». Allora io riconobbi l'identità dell'*anninniata di li jenchì* con la ninna-nanna che le donne di Salemi cantano ai loro piccini, melodia che avevo già trovata e trascritta nella mia raccolta [1923b, ried. 1959: 86-88].

Quanto attestato negli scritti di Favara rappresenta la fonte storica di maggiore rilievo



## SUONI e CULTURE

per la ricerca etnomusicologica in Sicilia. Certi settori, come i ritmi di lavoro dei fabbri, sono stati del tutto ignorati nelle successive documentazioni. In altri casi (ritmi della pesca, grida di venditori, suoni di campane, richiami pastorali), alcune forme presenti nel *Corpus* non sono state più riscontrate nelle successive indagini. Di grande importanza sono poi le numerose osservazioni etnografiche, spesso condotte da Favara con criteri innovativi di inchiesta *sul terreno*: raccolta diretta delle testimonianze su comportamenti e pratiche musicali (specialmente riguardo ad aspetti estetici e simbolici), attestazione del lessico tradizionale, notizie sugli informatori e sulle occasioni dei rilevamenti. Al di là delle stesse ragioni di Favara, che tanto lavorò ma che non ebbe l'opportunità di procedere all'edizione sistematica dei materiali raccolti, il *Corpus* resta una testimonianza straordinaria dell'articolazione grammaticale e sintattica della *langue* etnomusicale in Sicilia.

Ultimo esponente di una etnografia musicale ormai attardata – fondata sull'ascolto diretto e la trascrizione manuale dei documenti sonori – è il musicista catanese Francesco Pastura, dinamico promotore di attività musico-ricreative collegate all'Opera Nazionale Dopolavoro (cfr. *infra*) ma ugualmente interessato alle ricerche di 'etnofonia' (sarà tra l'altro direttore tecnico dell'O.N.D. per i "cori popolareschi di Sicilia", docente presso il Liceo Musicale di Catania e direttore del Museo Belliniano). Un primo articolo (1937) contiene cinque esempi di "gridi e cantilene" raccolti a Catania e dintorni: due richiami per la vendita di ceci abbrustoliti, un richiamo per incitare gli animali durante la battitura del grano e due varianti di un canto di carrettiere. Più proficuo sarà l'esito del "viaggio musicale" condotto nel borgo rurale di Libertinia (territorio di Ramacca), nel feudo di Mandrerosse, che verrà raccontato in un volume

edito nel 1939. L'autore fornisce numerose notizie sulla vita musicale di contadini e pastori che a Libertinia confluivano da diversi centri delle provincie di Catania (Bronte) e di Messina (Castel di Lucio, San Marco d'Alunzio, Mistretta), e trascrive diciannove tra *canzuni*, canti di lavoro, ninne-nanne, canti religiosi e musiche strumentali. Se pure si deve apprezzare la documentazione complessivamente prodotta da Pastura, va tuttavia osservato che in essa non traspare alcuna delle tensioni che avevano a esempio animato l'opera di Ferrara e di Favara. Egli si limita infatti ad applicare senza esitazioni il suo strumentario teorico-musicale ai fenomeni della tradizione orale, interpretandoli secondo i canoni di un insistito impressionismo bozzettistico. Tra le attestazioni di maggiore interesse, riportiamo quelle relative al canto – polivocale "ad accordo" – dei mietitori di Castel di Lucio (campanilisticamente qualificato come «diretta derivazione» di quello dei contadini etnei; ES. MUS. 55), alla "cantilena del trebbiatore" (ES. MUS. 56), alla maniera di accordare la *ciaramedda* (zampogna *a paru*) e alla "pastorale" eseguita con il medesimo strumento per la novena di Natale (ES. MUS. 57):

Man mano che ci si avvicina il coro s'ode più distintamente, e se ne afferrano le parole.

Ora li scorgo tutti, i mietitori.

Curvi, abbracciano un gran fascio di spighe bionde e cariche di grano, lo tagliano con la falce lucente e cantano a capo chino.

La melodia è intonata da una voce robusta.

*Bedda, ccu sti capiddi 'ncannulati*

*Sempri avanti l'ucchiuzzi li tiniti*

*Vi miritati d'avirili 'ngrastati*

*'Mmenzu petri domanti e calamiti.*

La cantilena ha un andamento fluido ed è di grande respiro. Rassomiglia moltissimo al famo-

---

## i musicisti

---

so canto delle campagne etnee: «*Mamma, non mi mannari all'acqua sula*», anzi si può affermare che essa ne è una diretta derivazione. I contadini etnei la intonano dando maggiore consistenza alla linearità perfetta del canto, mentre quelli di Castel di Lucio l'adornano di melismi sinuosi come un fantasioso arabesco.

Il coro s'inserisce in ogni finale di frase rinforzandone la cadenza con accordi perfetti.

Altre parole seguono, completando l'ottava.

*E senza scali 'n celu ci annacchiati  
Parlati ccu' li Santi e po' scinniti  
Ccà siti accumpagnata di li Fati  
P' affina 'o finimento 'a tirnitati.*

Nessuna variante melodica. Essa prosegue lenta, monotona, interminabile come l'immenso mare biondo che è ancora da mietere.

Il canto ha una breve sosta (il solista s'è attaccato ad una faschietta...) poi riprende come prima [1939: 73-74].

È un pomeriggio intero che, assieme con 'Ntoni, passiamo in rassegna le aie disseminate in tutti i punti dell'imenso feudo. In questa aia si fa a meno della trebbiatrice: qui vige il sistema primitivo dei muli. Gli animali bendati si inseguono, l'uno dietro l'altro, trotando in ampio cerchio; sotto le loro zampe ferrate i biondi covoni di grano si dis fanno, si macerano.

L'uomo che in mezzo al cerchio, con una frusta in mano, canta a voce spiegata:

*O' oh!... e non t'abbarruvari!  
Cu è ca s'abbarruva prestu mori!  
e dopo:  
O' oh!... Lu ferru quannu è càuru si stira,  
ca, sentu friddu s' 'u mangia la mola!*

La cantilena s'inizia con una nota prolungata, prosegue per semitoni con lenta monotonia e

finisce con un grido tronco che uno schiocco di frusta sottolinea.

È una cantilena araba? È la derivazione di un canto greco? Forse. Ma ciò che maggiormente mi impressiona è la sua tragica risonanza nella solitudine sconfinata di questa pianura bruciante di sole [1939: 115-116].

Nino non s'è tolto nemmeno il *rubbuni* di pelle di capra; non appena ha incatenato i buoi alla mangiatoia e li ha provvisti di paglia, svelto, svelto se n'è salito per la scaletta sul solaio, ha tirato fuori la cornamusa e giù: *Pii... Pirirule - ru... là!* Quel diavolone di suono sguaiato che esce dalla canna più grossa non sa proprio come accordarlo. E non bastano i tappeti di carta, bisogna ricorrere alla cera vergine, per forza.

Si fa così: si tura tutto il buco con la cera, poi, con gli aghi di osso, quelli che pendono dalle canne, si torna a fare il buco ma un poco più stretto. Che almeno possa uscirne un suono che vada d'accordo con gli altri. E prova e riprova, Nino. Ma se non è quello è un altro il buco che fa uscire il suono stonato, maledetto Giuda!

Ma Nino non si stanca di soffiare, però; nonostante le gote pienotte gli si siano accese di un rosso vivace, egli soffia dentro le canne con gagliardia. Chiude gli occhi e segue così la musica che suona, ma quella stonatura, ecco, non la può sopportare: gli fa fare una smorfia, gli fa venire la voglia di sbatterla a terra, la cornamusa [1939: 57].

Nino Presti suonava la *ciaramedda*.

Placido, veramente placido, senza farsi pregare intonava, tra una canzoncina e l'altra, la primitiva melodia pastorale di Castel di Lucio e, senza fare del virtuosismo, era in carattere più di tutti. Dopo la Novena intonava uno spigliato balletto e andava via tirandosi dietro la gente.

Così durò fino alla vigilia [1939: 203-204].



## SUONI e CULTURE

Non si può concludere questa rassegna senza accennare ad alcune implicazioni riguardo ai temi del folklore musicale che suscitò l'avvento del fascismo. Il "recupero" delle tradizioni popolari, nei ben noti termini nazionalistici, era difatti uno degli obiettivi del Regime, da cogliere attraverso una meditata retorica della vita rurale, dell'artigianato popolare, dell'uso del dialetto ecc. In questo quadro è utile ricordare che tra gli scopi dell'Opera Nazionale Dopolavoro vi erano «a) [organizzazione di] mostre regionali di costumi e di arte popolare; b) riproduzione per mezzo della cinematografia di costumi e di scene della vita popolare; c) raccolta di canti e leggende per mezzo di dischi grammofonici; d) concorsi per saggi critici su folklore e leggende; e) organizzazione delle feste tradizionali più significative» (Naselli 1932: 31). Senza volere qui affrontare la complessa questione dei rapporti tra fascismo, tradizioni popolari e letteratura folklorica<sup>8</sup>, è però utile segnalare brevemente le iniziative di maggiore rilievo per la conoscenza della musica popolare siciliana. Esse sono: la

pubblicazione di un volume del filologo Luigi Sorrento, destinato agli studenti delle scuole medie secondarie e apparso nella collana da lui stesso ideata *Canti, novelle, tradizioni delle regioni d'Italia* (s.d., ma 1925)<sup>9</sup>; l'edizione, direttamente promossa dall'O.N.D., di due album di canti arrangiati per voce e pianoforte (cfr. Giacchino 1939 e Pastura 1940)<sup>10</sup>; l'allestimento a Catania della *Mostra interprovinciale di arti e tradizioni popolari siciliane* (per il catalogo, cfr. Naselli 1936)<sup>11</sup>. Restarono quindi affatto inattuati le finalità che più dovevano segnare l'aggiornamento della ricerca (riprese sonore e cinematografiche) e, paradossalmente, il più rilevante contributo maturato nel corso del ventennio risulta essere il capitolo che Francesco Balilla Pratella dedica alla Sicilia nel suo *Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia* (1941). Questa voluminosa silloge – sempre sostenuta dall'O.N.D. attraverso il suo Comitato Nazionale Italiano per le Arti Popolari – si può infatti ritenere l'ultima indagine sulla musica popolare condotta senza l'impiego di strumenti

<sup>8</sup> Scrive Carpitella: «Quasi tutta l'attività editoriale relativa allo studio del folklore musicale italiano fu realizzata sotto gli auspici dell'O(pera) N(azionale) D(opolavoro) [...]. Anche tutti i Congressi di Arti e Tradizioni Popolari furono, fino al 1942, organizzati e promossi dall'OND. In altri termini l'OND volle riassumere in sé due aspetti: quello di uno studio del folklore; e quello di un impiego di esso divulgativo-ricreativo, con una inevitabile situazione di compromesso. L'eredità dell'OND fu presa, nel dopoguerra, dall'ENAL, che però, essendo mutata la situazione politico-culturale, non esercitò più la stessa influenza [...]» (1961, ried. 1973: 44n.). Più in generale, in ordine ai rapporti tra studi folklorici e fascismo, cfr. a es. Cavazza 1987 (con ampia bibliografia).

<sup>9</sup> Sorrento si limita a riprodurre, senza alcun commento, dodici trascrizioni musicali scelte tra quelle già edite da Pitrè, Avolio e Salomone Marino.

<sup>10</sup> Questi album erano esplicitamente rivolti ai primi gruppi folkloristici che proprio allora iniziavano a costituirsi a Catania (i "Canterini Etnoi" diretti da Cali), a Palermo (i

"Cori della Conca d'Oro" diretti da Giacchino) e a Siracusa (i "Cori di Val d'Anapo").

<sup>11</sup> Come riferisce Carmelina Naselli la sezione "Musiche popolari" della Mostra, aggregata a quella delle "Arti sociali", comprendeva «ogni specie di strumento, a corda, a fiato, a percussione. Graziosi alcuni zufoli dipinti e altri bruciati a fuoco, di Catania; caratteristici i tamburelli pure del catanese e le gigantesche "brogne" [trombe di conchiglia] etnee; belli soprattutto gli ornamenti di osso delle ciaramelle [zampogne], incisi generalmente a piccoli disegni a sistema di linee dritte, ma talvolta anche figurati» (1936: 241). Inoltre, nell'ambito della Mostra vennero organizzate diverse manifestazioni e spettacoli: il "gioco dello stendardo", il teatro dei "pupi", una esibizione dei Canterini Etnoi, una serie di gare musicali (per i gridi dei venditori, per le serenate, fra suonatori di novene, fra orchestre popolari) e una rassegna di balli siciliani, «fra i quali ammirato il famoso "ballu curuttu" di tradizione particolarmente catanese» (Naselli 1936: 249-250). Per la partecipazione di gruppi siciliani di cantori e danzatori a raduni folkloristici nazionali, cfr. AA.VV. 1935.

## i musicisti

per il rilevamento sonoro, ed è significativo che essa venga spesso ricordata quale esemplificazione del ritardo teorico e tecnico che ha contrassegnato in Italia questo settore di studi.

Pratella, comunque, ha avuto il merito di pubblicare in quella sede alcuni interessanti materiali inediti direttamente forniti da corrispondenti siciliani: 1. *canzuna*, 2. ninna-nanna, 3. canto di Passione, 4. canto di Natale (racc. dal m° Angelo Zagara nel 1933 a Naro); 5. *canzuna* polivocale (racc. dal m° Paolo Lanza nel 1880 a Sciacca); 6-9. Salve Regina (quattro versioni), 10. litania lauretana (ES. MUS. 58), 11. canzonetta religiosa, 12. litania carmelitana (racc. dal sac. Alfonso Palermo, organista, nel 1935 a Caltanissetta); 13. *canzuna*, 14. aria satirica, 15. ninna-nanna, 16. canto infantile (ES. MUS. 59), 17-18. richiami di venditori di sale (ES. MUS. 60) e pomodori (racc. dal m° Francesco P. Frontini nel 1933 a Catania); 19-22. richiami di venditori di lupini, fichi, sciroppo d'amarena e pesci (ES. MUS. 61), 23. rosario del SS. Sacramento (racc. dal m° Gaetano E. Cali nel 1933 a Catania); 24. canto narrativo (ES. MUS. 62), 25. canzone satirica, 26-29. richiami di venditori di datteri, carciofi, gelsi e ciliege,

30. canzonetta religiosa, 31. canto di Natale (racc. dal sac. Zaccaria Musumeci nel 1933 ad Acireale). Si tratta di una documentazione caratterizzata dalle consuete normalizzazioni semiografiche ma che ha il pregio di prestare attenzione anche a un repertorio di derivazione chiesastica (nn. 4, 6-9, 11, 23, 30-31), talvolta su testi liturgici in latino (nn. 10 e 12), solitamente trascurato dagli studiosi. A parte i già menzionati Frontini e Cali, emergono quattro nuovi raccoglitori di canti popolari. Sono sacerdoti e musicisti in qualche misura coinvolti nella pratica di quelli che furono i due grandi repertori di mediazione fra tradizione orale e trasmissione scritta della musica: quello liturgico-paraliturgico e quello bandistico<sup>12</sup>. La contiguità di questi "musicisti specializzati" con i ceti popolari (soprattutto artigiani ma molto spesso anche contadini), insieme alla vocazione di per sé mediatrice dei repertori implicati, lascia quindi supporre che sia possibile reperire ulteriori testimonianze di interesse etnomusicale (relative al periodo 1870-1940) mediante una ricognizione sistematica presso le biblioteche locali e gli archivi municipali, parrocchiali e dei complessi bandistici<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Per un'analisi del repertorio liturgico e paraliturgico nella tradizione orale, cfr. Mele-Sassu 1992 e Macchiarella 1995. Sui complessi bandistici in Sicilia, cfr. Pennino 1990.

<sup>13</sup> Un esempio è costituito da alcune trascrizioni musicali effettuate da Benedetto Albanese, maestro del corpo bandistico di Caccamo all'inizio del secolo. Si tratta in particolare: a) delle musiche per la *Sagra Veglia*, un componimento fondato sull'alternarsi di prosa, poesia e canto

(in parte su testi dialettali) che si eseguiva ogni giovedì per la "Veglia" eucaristica con grande partecipazione dei fedeli (*La Sagra Veglia*, ms. conservato presso la Biblioteca della Collegiata S. Giorgio, Chiesa Madre, Caccamo; per una descrizione cfr. Sunseri Rubino 1965: 20-21); b) della "trascrizione ritmica" di un *Popule meus* a tre voci depositato in una teca nella sacrestia della Chiesa Madre (per una considerazione del documento, cfr. Macchiarella 1995: 127-128).





## Un bilancio

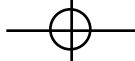


Per una tipologia delle fonti applicabile anche alle testimonianze di interesse etnico-musicale si può impiegare la seguente griglia:

1. PAROLE: *a*) trascrizioni di testi; *b*) descrizioni (più debolmente: riferimenti o menzioni); *c*) libretti e fogli a stampa contenenti testi destinati alla diffusione orale.
2. IMMAGINI: *a*) riproduzioni manuali (disegni, dipinti, incisioni, schematizzazioni grafiche); *b*) riproduzioni meccaniche (fotografie, cinema muto).
3. SUONI: *a*) riproduzioni manuali (trascrizioni su pentagramma); *b*) riproduzioni meccaniche (fonoriprese).
4. IMMAGINI-SUONI: riproduzioni meccaniche (cinema sonoro).
5. OGGETTI: reperti conservati presso musei o collezioni private.

Il repertorio documentato nel complesso delle fonti che abbiamo preso in considerazione investe tutti i campi di questa tipologia fatta eccezione per tre modalità di riproduzione meccanica<sup>1</sup>: fonoripresa, cinema muto, cinema sonoro. Se si tiene conto che l'esame si spinge fino al 1941, un periodo in cui l'uso degli strumenti per il rilevamento sonoro era ormai di ampia circolazione (cfr. Leydi 1991: 23-30), l'assenza di documentazioni fonografiche risulta quindi particolarmente sensibile.

<sup>1</sup> Usiamo qui "meccanico" nel senso estensivo di "non manuale" (perciò sta anche per elettrico-elettronico); ugualmente i termini "fotografia" e "cinema" si riferiscono rispettivamente a tutte le tecniche di ripresa dell'immagine fissa oppure in movimento.



## SUONI e CULTURE

A tale proposito non poco rilievo assume il fatto che nel corso dell'Esposizione Nazionale organizzata a Palermo nel 1891 era stata allestita una sala dove si sperimentava pubblicamente un fonografo, e questo a pochi metri dal padiglione che ospitava la Mostra Etnografica Siciliana portata a compimento da Giuseppe Pitrè. L'anteprima fonografica palermitana non suscitò tuttavia particolari entusiasmi fra quanti si occupavano delle tradizioni popolari dell'Isola (cfr. Bonanzinga 1991a). Un considerevole e motivato apprezzamento emergerà viceversa quindici anni più tardi, come dimostra una breve nota – dal titolo *Musica popolare fonografata* – apparsa senza firma sul XXIII volume dell'«Archivio per le tradizioni popolari» (1906-1907, p. 130), la rivista codiretta da Pitrè e Salomone Marino:

Ai giorni nostri, in cui si è finalmente compreso quanto importi la conoscenza della musica popolare, sia dal lato della storia della musica sia dal lato dell'arte, e in cui si tentò di riannodare a quelle tradizioni la produzione artistica per derivare da quelle purissime fonti l'impronta e il carattere nazionale, l'uso del fonografo gioverebbe mirabilmente allo scopo. Perciò tutti coloro che s'interessano degli studi musicali dovrebbero dare opera a che potesse compiersi il voto emanato dal congresso di Parigi, voto che suona esattamente così: «Qu'il se fonde une Société internationale pour que les chants populaires soient recueillis phonographiquement et centralisés de façon à être l'objet d'études sérieuses et des recherches comparatives de la part des musiciens».

Da queste ultime parole ognuno comprenderà come i fonogrammi incisi dovrebbero esser posti a disposizione degli studiosi, ciò che potrebbe avvenire quando si collocassero nelle pubbliche biblioteche.

Onde è lecito sperare che, in un avvenire più o meno lontano, le biblioteche musicali, accanto

ai codici, agli incunaboli, agli autografi e alla musica a stampa, abbiano i loro bravi cilindri fonografici, conservatori perpetui dei canti d'ogni età e d'ogni popolo.

L'auspicio formulato in questo scritto del 1906 restò, come si sa, per lungo tempo irrealizzato. Per avere le prime documentazioni sonore della musica siciliana bisognerà infatti attendere oltre quarant'anni (cfr. *infra*). Il mancato impiego del fonografo soprattutto negli anni tra il 1895 e il 1910 – ovvero nel periodo in cui più assidua e qualitativa fu l'attenzione per il folklore musicale grazie all'impegno di Favara e Ferrara mentre ancora vigorosa era la promozione delle ricerche demologiche operata da Pitrè e Salomone Marino – pone indirettamente la questione dei rapporti che intercorsero fra questi e altri autori che a vario livello si interessavano al mondo popolare dell'Isola. Le labili tracce che emergono dalla corrispondenza e dagli scritti editi sembrano delineare un quadro molto frammentario, dove spesso incomprendimenti e distinzioni si scorgono sullo sfondo di formali attestazioni di stima.

Favara, dopo avere lodato i «folkloristi più egregi [che] hanno avvertito l'importanza del canto nella composizione popolare» e ricordato che Pitrè aveva notato «il fatto caratteristico che per ottenere dal popolo le parole di una composizione nella loro interezza, bisogna che egli le associ alla melodia» (1898, ried. 1959: 18), accomuna in un giudizio categorico il demologo palermitano con Frontini e Mastrogigli: «Non mi sembra però che questi primi raccoglitori abbiano avuto a guida quegli speciali criteri direttivi, necessari in simili lavori» (*ivi*, p. 21). E riconosce come «collega» il solo Ferrara: «Continui egli a darci i canti delle campagne notigiane, belli come quelli che io vado raccogliendo, quando posso, per le campagne della mia Salemi, con sempre crescente stupore

## un bilancio

ed ammirazione» (*ibidem*). Giudizio gratamente riportato da Ferrara nella prefazione del suo secondo studio sulle tradizioni musicali di Noto (1907: 4-5).

Pitrè, per parte sua, ebbe ottimi rapporti con il catanese Frontini ma recensì negativamente il primo lavoro di Ferrara e ignorò del tutto Favara. L'amicizia con Frontini è ampiamente attestata dal carteggio fra i due che è stato reso noto da Carmelina Naselli (1968). Inoltre, Pitrè aveva accettato di introdurre il primo album musicale pubblicato da Frontini per l'editore Ricordi (1883), senza però riuscire per ragioni di salute a consegnare in tempo lo scritto che così apparve sull'«Archivio per lo studio delle tradizioni popolari». È interessante riferire il modo in cui egli valuta qualità e rappresentatività dell'opera di Frontini:

Le cinquanta melodie di questa Raccolta sono, per lo più, scelte con giudizio, e trascritte con la fedeltà voluta in così fatti lavori. Tutte meritano la qualificazione generale di *siciliane*, perché sono nostre e perché l'elemento orientale dell'Isola non prevale né sopraffà in esse l'elemento meridionale ed occidentale. L'aver voi arricchito delle più caratteristiche tra le suddette mie cantilene la vostra raccolta, fa sì che essa rappresenti non solo il canto etneo e messinese, ma anche il trapanese e il palermitano [Pitrè 1883b: 436].

La vera «sicilianità» della scelta è quindi determinata dal fatto che il musicista catanese abbia incluso nell'album, armonizzandole, le melodie provenienti dalle province di Trapani e Palermo già pubblicate da Pitrè. Un assurdo metodologico che certamente non poteva essere condiviso da Favara, il quale a proposito della medesima antologia scrive:

Buon numero di canti che ci dà il Frontini sono apocrifi, non hanno di popolare che la veste,

in alcuni vi è perfino il *nome dell'autore*; e non sono naturalmente i più belli! Il Frontini addossò loro un accompagnamento di pianoforte, che quasi sempre deturpa il canto. Il canto popolare, nato vergine di armonia polifonica, perde, se lo si accompagna, la sua libera andatura, la sua originale fisionomia; tutt'al più può sopportare i più semplici e tranquilli accordi, o la riproduzione fedele nello strumento del suo giro melodico [1898, ried. 1959: 21].

Il giudizio riservato a Frontini è simmetricamente ribaltato da Pitrè nel recensire il volumetto di Ferrara sui «gridatori di piazza notigiani» (1897). Accusa infatti l'autore di avere manifestato eccessivo entusiasmo per un repertorio che non avrebbe certo riscosso il favore del «gran pubblico» e avrebbe fatto «aggrottare le ciglia a qualche studioso comune di musica»; rimprovera poi Ferrara di non essere al corrente degli studi che lo avevano preceduto; pronuncia quindi un giudizio senza appello: «I musicisti, in generale, si cureranno poco dell'opuscolo del sig. F. e si meraviglieranno delle lodi di certe note, pochine davvero, che potrebbero lasciarsi là dove l'A. le ha sentite». Ribadendo la necessità di studiare le «gridate» sotto il profilo della ricerca folklorica, il demologo conclude insistendo sulla «soverchia modestia delle gridate di Noto», affatto incomparabili con la «nobiltà tradizionale» di quelle palermitane:

Con entusiasmo di giovane, qual egli è, ed intuizione di uomo fatto il sig. Ferrara riconosce l'interesse musicale delle gridate dei venditori, e trascrive le note che gli è riuscito di udire. La trascrizione, intercalata a penna nell'opuscolo a stampa, è illustrata da osservazioni laudative del genere, parte giuste, parte no, e perché tali non utili ad accreditare la importanza delle voci dei venditori. Salvo qualche eccezione, queste voci trovano favore senza misura nell'A.; il che se



## SUONI e CULTURE

entro certi limiti e con le debite riserve può passare per un folklorista, non va per il gran pubblico, e fa aggrattare le ciglia a qualche studioso comune di musica. Il F. non si occupa punto dei folkloristi; anzi non sogna neppure che ce ne siano ed abbian guardato benevolmente i venditori, sia come poeti della roba che gridano, sia come cantori della merce che invitano a comprare. Questo non gioverà certo al suo scritto, perché se una classe di studiosi v'è che deve accoglierlo con simpatia, questa non potrà essere se non la nostra, che prima di lui ha rilevato la importanza etnica delle gridate dei venditori della Sardegna e del Monferrato (Ferraro), di Napoli (Imbriani, De Boucard, Marulli e Livigni, Mango), di Roma (Palomba), di Firenze (Polverini, Imbriani, Salani), di Milano (Fontana), e di altre province d'Italia, per non uscire dal nostro paese. I musicisti, in generale, si cureranno poco dell'opuscolo del sig. F. e si maraviglieranno delle lodi di certe note, pochine davvero, che potrebbero lasciarsi perdere là dove l'A. le ha sentite. Per carità, non esageriamo le piccole cose, se vogliamo ad esse acquistar credito! Letterariamente e musicalmente molte delle parole e delle melodie di queste gridate non rispondono al concetto altamente poetico che di esse s'è formato il F. Quando se n'è udita una, se ne sono udite dieci; le parole rappresentano, senza la retorica popolare che piace tanto, l'oggetto; mancano le iperbole, le metafore, le antonomasie; e la melodia si adatta a pochi tipi, ai quali – come noi rilevammo in questo medesimo *Archivio* ed il F. osserva, pur ignorando quanto da noi e, dopo che da noi, dal Machado y Alvarez, era stato detto – non è estranea la influenza delle stagioni.

Non sappiamo dar fine a questo cenno senza insistere sulla soverchia modestia delle gridate in Noto. Non una che si levi alla forma poetica ed al linguaggio figurato. Mentre a Palermo le more si gridano: *E l'haju sana-malati e su' ni-vuri: Oh li citruliedda!*, in Noto seccamente:

*Cieusi niuri, cieusi!* Il cocomeraio palermitano: *Lami di fuocu mi jettanu, talèe! ... A prova vi li tagghiu!* ed il notigiano: *A prova muluni!*

Nella raccolta del F. sono delle gridate occasionali, e ve n'è moderne e recentissime, le quali non possono vantare neppure uno dei quarti di nobiltà... tradizionale [Pitrè 1907].

Ferrara, nella Prefazione al suo secondo lavoro (1907), non menziona l'aspra critica di Pitrè, ma modestamente ringrazia il «forte e geniale folklorista» per avergli inviato due suoi scritti. Così come ringrazia «l'illustre filologo» Corrado Avolio, di cui era stato allievo quando nel 1892 conseguì da esterno il diploma magistrale a Noto (cfr. Uccello 1966: 80). Riporta invece per intero una lettera che gli era stata inviata da Salomone Marino, il quale però non si era mai direttamente occupato delle grida dei venditori:

*Le sono tenutissimo del dono cortese del suo opuscolo veramente importante pei folkloristi e pei cultori della musica — Così fossero trascritti e debitamente e abilmente illustrate, com'Ella fa, le gridate dei Venditori stabili o ambulanti, di tutta la Sicilia, — Tutte, tutte dovrebbero raccogliersi le musiche tradizionali del popolo, quelle delle storie, delle ninne nanne ecc. Fin qui s'è fatto poco da noi. L'opera di V. S. è pertanto laudabilissima ed io non posso che applaudirla di cuore*

*Palermo, 16 Dicembre 1896.*

Quantomeno singolare appare la scarsezza di notizie riguardo ai rapporti tra Pitrè e Favara. I due probabilmente si incontrarono «nella Biblioteca filosofica del prof. G. Amato, che a quei tempi veniva considerata un luogo d'incontro dell'intelligentia palermitana» (Carpitella 1968: 119). A parte quanto scrive Favara nell'articolo del 1898, non vi sono tuttavia riscontri dei loro eventuali rapporti. È addirittura sospetto che Pitrè non intervenga né sul saggio

## un bilancio

dedicato alle *Melodie tradizionali del Val di Mazara*, che pure Favara aveva presentato riscuotendo generale consenso in una sede di prestigio come era il “III Congresso Internazionale di Scienze Storiche” (1903), né sull’album di canti siciliani elaborati per voce e pianoforte pubblicato da Ricordi nel 1907. Questi lavori suscitavano peraltro grande interesse in Italia e in Francia, come dimostrano le recensioni di Ugo Ojetti (1908) e di Camille Bellaigue (1909). Dal silenzio di Pitrè possiamo quindi dedurre che egli, pur essendo al corrente dell’attività di Favara, non ne apprezzò il valore.

Le ragioni della mancata collaborazione, tra due studiosi che avrebbero potuto proficuamente integrare le loro rispettive competenze, vanno con ogni probabilità ricercate sia nello scarto generazionale (ventidue anni) sia in una inconciliabile discrasia di metodi e di finalità. L’approccio di Favara alla ricerca etnico-musicale era troppo competente e moderno per potere conciliarsi con idee inevitabilmente superate riguardo alla struttura del canto popolare e alla stessa delimitazione della materia. Si pensi alle osservazioni di Pitrè sulle ricerche di Ferrara e si immagini come avrebbe potuto valutare l’attenzione prestata da Favara ai ritmi di lavoro dei fabbri. Il modo in cui Pitrè si esprimeva in merito a certi aspetti “tecnici” della musica popolare (a es. il metodo di trascrizione o gli impianti tonali) doveva inoltre apparire a Favara sostanzialmente dilettantesco e, considerata la riconosciuta autorevolezza della fonte, motivo di rinuncia a ogni possibile dialogo. Non va infine sottovalutata neppure una generica difesa della propria sfera di interessi da “illegittime” intromissioni. D’altra parte va ricordato che il più consistente contributo di Favara, cioè il *Corpus di musiche popolari siciliane*, e due suoi importanti saggi saranno pubblicati postumi (questi nel 1922 e il *Corpus* nel 1957), sicché l’incidenza del suo apporto fu molto depo-

tenziata negli anni in cui, fra tante difficoltà, si trovò a operare. Ciononostante, un posto di rilievo gli verrà assegnato da quanti già iniziavano a produrre le prime sintesi storiche degli studi folklorico-musicali: Giulio Fara (1920: 164-173), Alfredo Bonaccorsi (1936), Cesare Caravaglios (1936: 73-74). Così come vanno menzionati i saggi critici dovuti al musicologo Andrea Della Corte (1921) e soprattutto al grecista Ettore Romagnoli (1920 e 1921).

La ripresa della vita intellettuale nell’Italia del dopoguerra ebbe significativi riflessi anche nel settore delle ricerche etnico-musicali. La svolta verso un aggiornamento dei metodi di studio e delle tecniche di rilevamento coinciderà in particolare con la fondazione del *Centro Nazionale Studi di Musica Popolare* (Roma). Proprio con il sostegno di questa istituzione Ottavio Tiby, che di Favara aveva sposato la figlia primogenita Maria, si pose l’obiettivo di integrare mediante registrazioni magnetofoniche i documenti del *Corpus*, di cui stava nel contempo approntando l’edizione critica (pubblicata nel 1957). Dal 1951 al 1953 egli svolse ricerche nelle provincie di Palermo e Trapani, con puntate nel Messinese (Reitano), nell’Agrigentino (Siculiana) e a Caltanissetta (CNSMP, racc. 17, 19 e 20). Nel 1954 saranno Diego Carpitella e Alan Lomax ad ampliare la documentazione sonora della musica popolare siciliana (CNSMP, racc. 24). Sulla scorta di queste prime ricognizioni, nel 1955 si organizzò una vera ricerca di *équipe*, cui parteciparono studiosi italiani (Giuseppe D’Anna, Giorgio Nataletti, Ottavio Tiby) e stranieri (Maguy Andral, Paul Collaer, Claude Marcel-Dubois, Marius Schneider). Lo scopo era dichiaratamente quello di colmare le lacune del *Corpus*, svolgendo i rilevamenti soprattutto nella parte orientale dell’Isola (CNSMP, racc. 29), e di verificarne l’attendibilità documentaria. A causa della prematura scomparsa di Tiby, che progettò e diresse la ri-



## SUONI e CULTURE

cerca insieme a Nataletti, venne affidato a Collaer il compito di elaborare i materiali raccolti. Questo avvicendamento non poteva che ostacolare il progetto e difatti, a eccezione di una «nota preliminare» pubblicata nel 1960, i risultati della ricerca saranno dati alle stampe soltanto nel 1980, realizzando infine il tanto auspicato raccordo tra la moderna indagine etnomusicologica e gli studi di etnografia musicale (cfr. Collaer 1960 e 1980).

Negli ultimi quarant'anni, la documentazione della musica tradizionale in Sicilia si è molto accresciuta e sono parallelamente mutati i metodi di analisi e rilevamento<sup>2</sup>. Dopo la costituzione nel 1948 del CNSMP (dal 1989 ribattezzato Archivi di Etnomusicologia), ulteriore impulso alla raccolta sul campo venne dalla creazione nel 1962 dell'*Archivio Etnico Linguistico-musicale* (AELM) della Discoteca di Stato e dalla costituzione, nel 1970, del *Folkstudio di Palermo*. La fondazione nel 1982 del *Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia* (CIMS), al cui interno opera dal 1985 un Archivio Etnomusicale, ha consentito la prosecuzione e l'ampliamento dell'opera avviata dal *Folkstudio* (l'Archivio comprende una sezione dia-fotografica e una audio-

visuale). L'Istituto di Scienze Antropologiche e Geografiche (ISAG) della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo già a partire dagli anni Sessanta (per iniziativa della cattedra di Storia delle tradizioni popolari) aveva indirizzato l'attività di ricerca verso la tradizione musicale siciliana e, in anni più recenti (1986-87), ha avviato il progetto "*Echos*". *Corso teorico-pratico per la formazione di operatori e ricercatori nel settore etnomusicologico*. Indagini relative ai fenomeni musicali sono state inoltre effettuate nell'ambito dell'attività del Centro Internazionale di Etnostoria (Palermo). Specialmente riguardo alla documentazione degli spettacoli dell'*opera dei pupi*, va infine ricordata l'attività dell'*Associazione per la Conservazione delle Tradizioni Popolari*, il cui archivio sonoro e audiovisuale è ubicato presso il Museo Internazionale delle Marionette "Antonio Pasqualino" di Palermo. È significativo che gli studiosi attivi nel corso di questa più recente fase dell'indagine etnomusicologica, pur nella diversità di approcci e obiettivi, abbiano continuato a trovare nelle testimonianze folklorico-musicali costanti supporti documentari e molteplici indicazioni di ricerca<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Per un'ampia panoramica si vedano: Nataletti 1970; Documentazioni e studi RAI 1977 (pp. 401-497); Biagiola 1986 (pp. 399-422); Garofalo-Guggino-Macchiarella 1986; Finocchiaro 1991 e 1993; Garofalo 1995b; Guggino 1995.

<sup>3</sup> Tra i principali settori di studio ricordiamo: le tradizioni dei cantastorie e dei contastorie (Buttitta 1960, 1965, 1963-66, 1972; Pagliaro 1958, 1973; Rigoli 1965, 1984; Pasqualino 1977, 1992; Guggino 1980, 1981, 1988); le forme sonore connesse ai contesti ergologici e rituali (Uccello 1964, 1979; Guggino 1974, 1986; 1991<sup>2</sup>; Buttitta 1978, 1985; Garofalo 1987, 1988, 1989, 1990b, 1995a; Pennino 1985, 1990a; Macchiarella 1995b; Bonanzinga 1991b, 1993b, 1995c); l'organologia (Naselli 1951; Guizzi-Leydi 1983; Staiti 1986, 1989b, 1990; Corsaro 1992; Sarica 1994; Finocchiaro 1995); il repertorio e l'organizzazione dei complessi bandistici (Pennino 1990b); i rapporti fra tra-

missione orale e tradizione scritta della musica (Carapezza 1977, 1978, 1983; Macchiarella 1992, 1995a; Bonanzinga 1993a). Per un'ampia ricognizione documentaria (bibliografica, discografica e filmografica) delle ricerche svolte in Sicilia nel periodo 1945-1994 intorno ai temi della musica popolare, cfr. Bonanzinga 1995a (per una considerazione estesa all'area italiana, cfr. Giannattasio 1992: 67-86). Si segnala che la repertorializzazione delle fonti siciliane relative al lessico etnico-musicale e alle forme coreutiche è attualmente in corso di realizzazione da parte di chi scrive nell'ambito delle attività del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani (per una prima indicazione cfr. Bonanzinga 1995d) e dell'Istituto di Storia della musica della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo (progetto di ricerca post-dottorato: *Forme e valori della tradizione etnocoreutica in Sicilia*).

## Immagini



Le immagini riprodotte si riferiscono agli aspetti più significativi della tradizione etno-musicale in Sicilia: *a)* strumenti musicali, oggetti sonori e suonatori; *b)* contastorie e cantastorie; *c)* contesti festivi; *d)* contesti ergologici e mestieri.

Gli strumenti musicali e gli oggetti sonori raffigurati – inerti o in azione – possono essere raggruppati secondo la classificazione Sachs–Hornbostel, fondata in base al modo di produzione del suono: *idiofoni* «sono strumenti fatti di materiali naturalmente sonori, che non hanno bisogno di tensione addizionale, di corde o di pelli da tamburo»; *aerofoni* o “strumenti ad aria” «includono quelli che vengono generalmente chiamati “strumenti a fiato”, con l’aggiunta di alcuni strumenti basati su un diverso principio acustico detti “aerofoni liberi”»; *membranofoni* sono gli strumenti in cui il suono è prodotto «da una membrana tesa sopra un’apertura»; *cordofoni* sono gli strumenti con corde che «possono essere percosse con bacchette, pizzicate con le dita o con un plettro, sfregate con l’arco oppure (a esempio nell’arpa eolia) fatte risuonare dal vento» (Sachs 1980: 539-555).

### *IDIOFONI*

#### A) A PERCUSSIONE RECIPROCA

– Crotali a tavolette (*tròccula*, *ciàccula*, *scattiola*, *ribattina*). Consistono in tre tavolette rettangolari (alt. 10-15 cm.) con due fori all’estremità, una delle quali, destinata a costituire il corpo centrale, prolungata in modo da formare un manico; i tre pezzi vengono quindi collegati per mezzo di una cordicella non troppo tesa attraverso i fori (IM. 28, nn. 6-7), così da consentire la produzione del suono mediante scuoti-





## SUONI e CULTURE

mento (IM. 26). Vengono impiegati con funzione segnaletica durante i riti della Settimana Santa e, più genericamente, come giocattolo sonoro.

– Nacchere (*castagnetti, scattagnetti*). Corrispondono alla comune tipologia; realizzate in osso o legno, spesso con decorazioni (IM. 20). Impiegate per accompagnare canti e balli; un suonatore è raffigurato di spalle mentre partecipa alla mascherata della *tubbiana* (IM. 33).

### B) A SCUOTIMENTO

– Campanacci (*campani*) e sonagli (*cian-ciani, ciancianeddi*) per animali. I campanacci, oltre alla normale destinazione d'uso legata all'ambiente pastorale (IM. 21), sono ampiamente impiegati nei contesti festivi per produrre frastuono o per connotare l'alterità della figura a cui sono associati. Ne è un esempio la maschera palermitana del pecoraio che reca appunto un campanaccio appeso al collo (IM. 37).

– Tabelle (*tròccula, bàttula*). Consistono in una tavola rettangolare di misura variabile (alt. 30-50 cm.) cui vengono incernierate due o più parti mobili che possono essere costituite da ante in legno (una o due per lato), maniglie in ferro battuto (una per lato con grossi chiodi infissi sulla tavola nel punto di impatto) (IM. 28, n. 8) o da martelletti in legno (tre o quattro per lato); il manico è ricavato forando la parte superiore della tavola, sicché la tabella possa essere comodamente impugnata rivolta verso il basso; mediante una rapida torsione del polso si determina quindi l'azione percussiva dei battenti. Vengono impiegate durante i riti della Settimana Santa in sostituzione delle campane.

– Cerchietto (*cìmmulu, circhettu*). È un tamburello senza pelle, di solito con due ordini di piattini, impiegato per accompagnare canti e brani strumentali. Tipico è l'uso in coppia con la zampogna nel repertorio legato a occasioni rituali (novene, *triumfi*, ecc.) (IM. 11).

### C) A RASCHIAMENTO

– Raganella (*tròccula, matròccula, cicchi-tiola, scattiola, firriù, firrialora*). Le forme sono diverse ma il meccanismo sonoro è in ogni caso fondato sul contatto tra listelli flessibili (da uno a quattro) fissati a un telaio (talvolta congegnato da risonatore) e ruote dentate (una per ogni listello); nelle raganelle l'asse della ruota (o delle ruote) funge da impugnatura e il suono viene provocato dal movimento rotatorio del braccio (IM. 25). I modelli interamente costruiti in legno (IM. 28, n. 5) vengono impiegati soprattutto durante i riti della Settimana Santa, quelli in legno e canna hanno un più ampio impiego come giocattolo sonoro (IM. 28, n. 9).

### D) A PIZZICO

– Scacciapensieri (*marranzanu, mariolu*, ecc.). Lo strumento riprodotto da Pitrè corrisponde alla più comune tipologia (IM. 19). Veniva costruito artigianalmente da fabbri specializzati e impiegato sia per accompagnare canti e balli sia come strumento solista (ES. MUS. 41).

### MEMBRANOFONI

#### A) TAMBURO CILINDRICO BIPELLE

– Tamburo a bandoliera (*tammurinu*). La misura media è circa 60 cm. di diametro e 40 cm. di altezza di fusto; il suono, di altezza indeterminata, diviene cupo se si allentano le corde diminuendo la tensione delle due pelli (come si fa per le processioni funebri della Settimana Santa; ESS. MUS. 24 e 46); le bacchette sono di legno, più lunghe ma analoghe a quelle del tamburo consueto. Le cadenze dei tamburi annunciano l'approssimarsi delle feste e caratterizzano lo svolgimento dei cortei processionali (IM. 39). Comune era l'impiego dei tamburi nell'ambito di rappresentazioni coreutiche connesse a eventi festivi, come il "ballo (o gioco) dello stendardo" (IMM. 30-31; ES.

---

## immagini

---

MUS. 42) e la mascherata della *tubbiana* (IM. 33; ES. MUS. 44). Il rullo del tamburo precedeva e seguiva la declamazione degli avvisi pubblici o dei richiami per la vendita delle più varie mercanzie da parte dei banditori professionali (IM. 44; ES. MUS. 47) e, sempre per attirare l'attenzione, veniva utilizzato anche da certi prestatori d'opera itineranti come l'indovina (IM. 42), in questi casi gli strumenti impiegati potevano tuttavia essere a cassa corta, analoghi al tamburo militare. Un singolare uso del tamburo per ritmare il trasporto a spalla del tonno è stato rilevato da Favara (1923b, ora in 1959: 95-96; ES. MUS. 52). Molto diffusi erano infine i tamburi-giocattolo (IM. 27) (cfr. Bonanzinga 1993b: *passim*; Sarica 1994: 135-147).

### B) TAMBURIO A CORNICE MONOPELLE

– Tamburello con piattelli metallici (*tam-mureddu*, *cìmmulu*). Di diametro variabile tra i 20 e i 50 cm., spesso decorato con scene di danza dipinte e/o nastri multicolori (IMM. 17 e 29). Tradizionalmente impiegato dalle donne (soprattutto nella Sicilia orientale) per accompagnare canzoni e balli (IM. 1; ES. MUS. 40), ma l'uso era comune da parte degli uomini anche nell'ambito di circostanze cerimoniali come novene o mascherate carnevalesche (IM. 34) (cfr. Guizzi-Staiti 1989; Sarica 1994: 149-165).

### C) TAMBURI A FRIZIONE

– "Caccamella napoletana" (*puti-puti*). Strumento costituito da un «recipiente a forma di grossa pentola, coperto d'un pezzo di pelle bagnata, a traverso la quale passa ed entra ed esce un bastoncino, che fa un rumore cupo e sgradevole» (Pitrè 1913: 288). In Sicilia l'uso dello strumento era circoscritto al periodo di Carnevale e particolarmente alla mascherata dei *Pulcinelli* descritta da Pitrè (IM. 34).

– "Cicalà" (*cirrialoru*). È un giocattolo sonoro al cui proposito valga riferire la puntuale de-

scrizione fornita da Pitrè insieme ai disegni dello strumento inerte (IM. 24b) e in azione (IM. 24a):

Sopra un bocciuolo di canna ben grossa (*a*), lungo un tre centimetri e aperto a' due lati, si tende e lega un pezzettino di pergamena bagnata (*b*), sul cui centro per due forellini si fa entrare ed uscire un pelo di coda di cavallo (*c*), ed i capi messi insieme e raddoppiati, con un nodicino scorsoio si legano per un capo solo alla estremità di un pezzettino di canna o di legno, dove si son fatte delle intaccature (*d*). Nodo scorsoio e collo, diciamo così, dell'estremità del bastoncino si bagnano con saliva, e si prende con un moto di rotazione della mano a girare l'altra estremità della canna (*e*), così che il bocciuolo raccomandato al pelo, e questo al legnetto o manico, gira senza che il pelo s'avvolga al suo manico, ma scorra. Il rumore che l'attrito del pelo bagnato col legnetto comunica alla membrana tesa, produce un suono inarticolato caratteristico, che imita lo stridere del noto insetto di questo nome [...]. Si usa tutto l'anno, particolarmente nelle fiere (1883: 419-420).

– Mirliton (*tuturutù*, *friscalettu a fugarera*). È costituito da un tubo di canna (circa 15 cm.) una estremità del quale rimane libera mentre sull'altra viene applicata una sottile membrana (perlopiù di carta velina). La membrana viene fatta vibrare mediante soffi e/o vocalizzazioni eseguite attraverso un foro quadrangolare ricavato a poca distanza dall'estremità occlusa (IM. 28, n. 4); talvolta al foro può essere applicato un cannello insufflatore (IM. 28, n. 2). Comunemente costruito e usato dai bambini, non di rado viene anche adoperato dagli adulti (soprattutto per ottenere effetti comici o parodistici).

## CORDOFONI

### A) LIUTI A PIZZICO

– Colascione (*calaciuni*). Come la *cacca-mella* anche questo strumento era tipicamente



## SUONI e CULTURE

associato alla mascherata dei *Pulcinelli* (IM. 34, cfr. *infra*). Pitrè afferma che il colascione aveva due corde «accordate in diapente» (ovvero per quinta), ma non risulta chiaro se esso sia in qualche misura riconducibile al liuto a manico lungo analogamente denominato nei secoli XVI-XVII. La mancanza di ulteriori riscontri non consente infatti di stabilire se quello riprodotto da Pitrè (IM. 35) sia «un reale strumento musicale oppure [...] una ricostruzione, a mero uso carnevalesco, di uno strumento ormai obsoleto e neanche più ben conosciuto. Se si considerano alcuni elementi come il profilo ovale della cassa, le corde doppie, l'attacco delle corde alla fascia inferiore, la paletta da chitarra, sembra più verosimile la seconda ipotesi, tanto più che lo strumento appare "carnevalesco" anche nelle enfatizzate decorazioni» (Tucci 1991: 328; cfr. anche Guizzi-Leydi 1983: 49-50).

– Bassetto a tre corde o violoncello (*citarri - ni, chitarruni*). È uno dei due strumenti caratterizzanti la "coppia" dei cantastorie ciechi: «Il *citarri*=violoncello di questi suonatori ambulanti, invece di quattro ha tre corde, ed è più grande di un violoncello, somigliante molto al contrabbasso» (Pitrè 1885: 8, nota 1). Si reggeva a tracolla e si suonava con le dita oppure con il plettro (ESS. MUS. 25 e 32). In base alla denominazione dialettale è forse ipotizzabile un caso di sostituzione lineare con qualche varietà di chitarrone seicentesco. La fotografia pubblicata da Louise Hamilton Caico (IM. 10) è importante in quanto si tratta dell'unica rappresentazione diretta di uno strumento che sarà in seguito del tutto rimpiazzato dalla chitarra.

### B) LIUTI A FRIZIONE

– Violino (*viulinu*). Immane strumento solista nella "coppia" dei cantastorie (IM. 10; ESS. MUS. 25 e 32), era anche ampiamente diffuso nelle tipiche orchestre di fascia artigiana (insieme a chitarra, mandolino, ecc.).

### AEROFONI

#### A) FLAUTI A FESSURA INTERNA

– Fischietti di terracotta (*frischi, frischitti*). Sono statuine (alte 10-20 cm.) che riproducono figure sacre, personaggi vari, animali oppure oggetti della vita quotidiana cui viene applicato un "fischio" (ricavato in un beccuccio di piccole dimensioni) (IM. 28). Il fischio poteva essere anche inglobato nel corpo della figura e non erano rari i fischietti "ad acqua" a corpo vascolare che producevano un tipico suono "cinguettante" (per una considerazione delle varie tipologie costruttive, cfr. Tucci 1995). Questi oggetti sonori, oggi quasi esclusivamente acquistati a scopo ornamentale o collezionistico (come d'altronde la più parte dei prodotti del tradizionale artigianato figulino), erano un tempo destinati a usi ludici e rituali soprattutto connessi al mondo infantile (cfr. Finocchiaro 1995). I fischietti disposti sul tavolino nella parte sinistra dell'IM. 29 sono – per quanto si può vedere – quelli tipici di Caltagirone.

#### B) FLAUTO DIRITTO A BOCCA ZEPPATA

– Flauto di canna (*friscalettu, fischiettu, fràutu*). Si diversifica per dimensioni e numero di fori digitali. Nel Messinese il tipo più diffuso presenta sette fori anteriori e due posteriori (cfr. Sarica 1994: 21-31); nella Sicilia centro-occidentale è più comune il tipo con sei fori anteriori e uno posteriore (IM. 18; ESS. MUS. 37-38); altre possibilità sono 3+1 (forse raffigurato in secondo piano nella parte inferiore dell'IM. 18), 4+1, 5+1, 8+2, 9+2 (cfr. Tiby 1957: 84-87). La canna può essere decorata con fregi (IM. 18) e disegni (cfr. Pitrè 1913: 119-120). Il repertorio comprende specialmente balli (*faso - la, jolla, quattrigghia, tarantella*; e poi valzer, mazurca, polca ecc.), che vengono eseguiti soprattutto con accompagnamento di organetto (o fisarmonica), chitarra e tamburello (cfr. Guizzi-Leydi 1983: 24-31, 45-46; Sarica 1994:

---

## immagini

---

21-49). Limitatamente a una testimonianza raccolta da Favara a Partanna, il flauto di canna è segnalato come strumento di richiamo per gli animali (ES. MUS. 34; cfr. Bonanzinga 1993b: 96-97). Le IMM. 18 e 29 non consentono di ricavare ulteriori informazioni sugli esemplari riprodotti. Un suonatore è raffigurato alla sinistra del tamburino nella mascherata della *tubbiana* (IM. 32).

### C) FLAUTO DIRITTO POLICALAMO A CANNE CHIUSE

– Flauto di Pan (*sampugna*). L'unica testimonianza relativa alla presenza di questo strumento in Sicilia è fornita da Pitrè, che pubblica anche la fotografia di un esemplare proveniente da Castoreale, prov. di Messina (IM. 28, n. 1). La struttura dello strumento è particolare: «Le sette canne sono strette in una canna più grande, trasversale, che si prolunga ai due lati, formando quasi due manici. Una simile forma non ci risulta testimoniata per nessun altro strumento italiano (e anche fuori dal nostro paese non conosciamo esempi)» (Guizzi-Leydi 1983: 32). L'altro strumento descritto da Pitrè proviene dall'Agrigentino (Aragona) e differisce dal primo solo per il numero di canne, che sono otto invece di sette (1913: 426). Entrambi facevano parte della collezione del Museo Pitrè, e ancora vengono segnalati da Cocchiara nel 1957, che però riferisce di «due zampogne a sette canneline» (1957: I, 54). Nessuna verifica è comunque possibile poiché questi importanti reperti sono andati dispersi.

### D) TROMBA NATURALE

– Tromba di conchiglia (*brogna*, *trumma*). Si ricava da una grossa conchiglia (più spesso il *triton nodiferum* che abbonda nei nostri mari) cui, dopo la ripulitura dell'interno effettuata tramite bollitura, viene segato l'apice. Il foro così ottenuto consente di soffiare all'interno, producendo il tipico suono muggiante e intenso

(IMM. 22 e 29). Per facilitare l'emissione si poteva applicare al foro un bocchino (usualmente di piombo), come si può osservare in esemplari conservati al Museo Pitrè e presso il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma (cfr. Tucci 1991: 323-324). La *brogna* veniva impiegata nell'ambito di varie attività quali la pesca (codici di segnalazione), la caccia (frastuoni dei battitori), la pastorizia (richiami per gli animali, suoni per scacciare i lupi), l'agricoltura (richiami durante la vendemmia, la raccolta delle olive, la produzione dell'olio e della farina) e la raccolta del ghiaccio (richiami dai nevai). L'uso rituale dello strumento è attestato in riferimento alla celebrazione dell'abbondanza in conclusione delle attività contadine e alieutiche, alle pratiche di *charivari*, alla produzione di frastuoni con valore augurale e scongiuratorio specialmente in occasione del Capodanno e del Carnevale; si usava inoltre negli spettacoli dell'*opera dei pupi* per rappresentare il suono del corno di Orlando a Roncisvalle e i ruggiti del drago (cfr. Bonanzinga 1993b: 53-54 e *passim*; Sarica 1994: 13-19).

### E) CANNA AD ANCIA SEMPLICE

– Clarinetto giocattolo (*sampugna*). Scrive Pitrè: «Un modello antichissimo di sampugna si ha in un bocciuolo di canna infilato sino a mezzo, dalla parte inferiore, in un altro più grande con tre fori (IM. 28, n. 3). Quel bocciuolo, molto comune nel Girgentano (Agrigentino), una cinquantina d'anni fa anche nel Palermitano, e forse non indipendente dalla tradizione classica, si suona come la sampugna piccola di canna, così piena di poesia che i fanciullini soffergendola tra le palme credono di renderla sonora e gradita recitando la nota formuletta: *Sona, sona, sampugna / Ca dumani ti fazzu bedda*» (1913: 428). Febo Guizzi ipotizza che il clarinetto illustrato da Pitrè, presentando solo tre fori digitali, possa però essere «parte smembrata di uno stru-



## SUONI e CULTURE

mento bicalamo» (1985: 118). L'esemplare descritto e riprodotto fotograficamente dal demologo non è presente nella collezione del Museo Pitrè, dove è invece conservato un clarinetto di canna dotato di cinque fori digitali (inv. 3702) (riguardo all'attuale vitalità del clarinetto monocalamo e bicalamo nella provincia di Messina, cfr. Sarica 1994: 51-59).

### F) CANNA AD ANCIA DOPPIA

– Piffero (*pifara*, *bbifira*, *bbifaredda*). Lo strumento raffigurato nell'IM. 43, indicato come "zampogna", è chiaramente il tipico "oboe popolare" diffuso nell'Italia centro-meridionale (cfr. Tucci 1991: 279-285). In Sicilia la presenza dello strumento è specialmente documentata per il passato nell'area dei Nebrodi (prov. di Messina). Gli esemplari direttamente osservati sono caratterizzati da campana particolarmente ampia (cfr. Sarica 1994: 123-133), che non si riscontra nello strumento che appare nell'IM. 43.

### G) AEROFONI POLICALAMI AD ANCIA INCAPSULATA

– Zampogna "a paro" (*ciaramedda*). Diffusa nella parte centro-orientale dell'Isola e nella provincia di Agrigento. È formata da due canne melodiche di uguale misura e da tre bordoni di lunghezza differente. Sulla canna melodica destra (*ritta*) si esegue il canto e sulla sinistra (*manca*) l'accompagnamento. La *ritta* ha quattro fori digitali anteriori e uno posteriore; la *manca* ha quattro fori digitali anteriori. I bordoni, non sempre tutti presenti e/o attivi su ogni strumento, sono così ripartiti: maggiore (*basciu*, basso), medio (*quatta*, quarta), minore (*fischiettu*, fischietto). Ance semplici (*zammari*) vengono oggi montate su tutte le canne, mentre un tempo si adoperava l'ancia doppia (*pipita*) per le canne melodiche (tale uso comunque persiste ancora sporadicamente). L'otre (*utri*, *utru*) è costituito da una pelle di capra rovesciata. Il repertorio comprende brani di accompagnamento al

ballo e al canto, musiche natalizie (ES. MUS. 57), assoli virtuosistici, adattamenti di marce e canzoni di successo (cfr. Guizzi-Leydi 1983: 55-86; Staiti 1986, 1989; Corsaro 1992; Sarica 1994: 61-105).

Lo strumento dell'IM. 12 è sicuramente «una zampogna a paro, piuttosto piccola e, per quanto si può giudicare dalla pessima stampa (anche nell'edizione originale), di fattura piuttosto raffinata, simile in questo agli strumenti attuali dei costruttori dell'area messinese. Anche la notevole divaricazione del bordone medio è simile alla divaricazione che si rileva oggi, nei modelli piccoli e medi del Messinese» (Guizzi-Leydi 1983: 85). La medesima immagine è riprodotta su due cartoline risalenti alla fine del secolo scorso, una delle quali reca la didascalia «*Sampugnaru*». *Suonatore di corna-musa* (cfr. Pugliatti-Riccobono 1990: 205, 209). L'IM. 13 mostra uno zampognaro di Montedoro: «Lo strumento è di dimensioni medio-piccole e sembra avere solo due bordoni. Il suonatore, seduto, tiene l'otre fra le ginocchia. La posa richiama quella dei suonatori di area agrigentina e dell'unico suonatore della provincia di Caltanissetta da me conosciuto [...]» (Staiti 1986: 211). Nell'IM. 16 è raffigurata la zampogna esposta alla Mostra Etnografica Siciliana (Palermo 1891-92): «Lo strumento, proveniente da Enna, è munito del bordone piccolo. Il disegno [...] costituisce un'importante testimonianza della presenza nel XIX sec. del tipo a tre bordoni in una zona in cui attualmente l'uso della zampogna sembra abbandonato» (Staiti 1986: 210). Per quanto possibile osservare, una delle due zampogne esposte alla Mostra Interprovinciale di Arti Popolari Siciliane (Catania 1936) è del tipo piccolo a due bordoni (IM. 29); dell'altra sono visibili solo tre canne e parte dell'otre (all'estrema sinistra della foto), con misure rapportabili ai modelli più grandi di zampogna "a paro".

---

 immagini
 

---

– Zampogna “a chiave” (*ciaramedda*). Oggi è presente solo nel territorio di Monreale, ma più ampia doveva essere in passato l’area di diffusione. È simile alle zampogne dell’area campano-lucana, da cui si distingue soprattutto per l’assenza della “fontanella”. Altro elemento di peculiarità è dovuto al fatto che fra tutti i tipi di zampogna presenti sul territorio italiano quella monrealese è l’unica a suonare in minore. Lo strumento, di dimensioni particolarmente notevoli (circa doppie rispetto a quelle della zampogna “a paro”), è formato da quattro canne – due melodiche e due di bordone – di misura diseguale. La canna melodica destra (*canta*) ha quattro fori digitali anteriori e uno posteriore; la canna melodica sinistra (*trummuni*) ha tre fori anteriori più una chiave aperta che agisce sul quarto foro. Quest’ultima canna, che misura quasi un metro e mezzo, è anche più lunga dei due bordoni: il maggiore (*quàitta*, intorno a 70 cm.) e il minore (*fasettu*, intorno a 30 cm.). Anche doppie (*pipiti*) vengono di norma montate su tutte le canne. L’otre è realizzato in pelle di capra (analogamente a quello della zampogna *a paru*). Gli attuali e unici suonatori, tutti monrealesi, sono anche in grado di costruire e accordare gli strumenti. La “chiave” è la sola parte della zampogna che non viene fabbricata artigianalmente, ma realizzata adattando normali chiavi per strumenti a fiato da orchestra (particolarmente utilizzata è quella del clarinetto basso). Anticamente lo strumento era dotato di una doppia chiave (secondo le testimonianze dei suonatori più anziani e in base ai segni lasciati su alcuni strumenti dalla chiave rimossa), sicché esso con ogni probabilità poteva anche suonare in maggiore. L’uso di questa zampogna è oggi limitato alla novena di Natale, dove lo strumento svolge soprattutto la parte di accompagnamento al canto. Il repertorio comprende in prevalenza canti sacri, molti dei quali analoghi a quelli che i cantastorie dei secoli

scorsi diffondevano per tutta la Sicilia; si eseguono inoltre una *tarantella* che i suonatori talvolta intercalano agli altri brani strumentali, ma che non ha mai avuto la funzione di accompagnare il ballo. La presenza in repertorio di numerosi brani non connessi ai temi della Natività (soprattutto storie di santi), lascia supporre che in passato fossero assai più diversificate le occasioni d’uso dello strumento (ES. MUS. 39; cfr. Guizzi–Leydi 1983: 86-98; Staiti 1986, 1989).

Gli strumenti raffigurati corrispondono al tipo della zampogna “a chiave” siciliana, come dimostrano le dimensioni, la forma delle canne e l’assenza di fontanella a protezione delle chiavi (ben visibile nelle IMM. 11 e 15). Il disegno dell’IM. 15 è ricavato da una cartolina che reca la didascalia *Tipi siciliani - Suonatore di Cornamusa* (ristampata in Pugliatti 1982: 197). L’IM. 14 è invece un bozzetto attento a restituire il contesto della novena di Natale più che i dettagli dello strumento imbracciato dal suonatore (comunque più piccolo della media).

A questi vanno aggiunti gli strumenti musicali dell’organico bandistico (IMM. 40-41) che possono essere impiegati anche autonomamente, come in particolare accade per le “orchestrette” di fiati e percussioni che eseguono le novene di Natale, per le trombe che riecheggiano mestamente nelle processioni della Settimana Santa (ES. MUS. 24), per i rullanti che talvolta sostituiscono i tradizionali *tammurina* e per piatti e grancasse spesso impiegati negli organici dei suonatori girovagi (come a es. nell’IM. 43 dove compaiono insieme all’organetto).

Si segnalano infine cinque richiami per uccelli (*chiami*), provenienti dalla provincia di Palermo, riprodotti nell’IM. 23: *a*) richiamo di *gad-duzzu* (corriere), ricavato da un femore di tacchino cavo; *b*) richiamo di *linguedda* (fanella), realizzato con un pezzo di latta ripiegata su se stessa; *c*) richiamo di *lònara* (allodola), costitui-



## SUONI e CULTURE

to da un tondino di rame forato al centro; *d*) richiamo di *pispisa* (batticoda), ricavato da un nocciolo d'albicocca forata e vuotata; *e*) richiamo di *petturussu* (pettirosso), costituito da un quarto di guscio di noce che risuona «passando a ventaglio le dita, dal mignolo all'indice, sullo stecchino infilzato longitudinalmente al filo legato trasversalmente» (Pitrè 1892: 50).

Le IMM. 2-5 rimandano alla tradizione dei contastorie, narratori professionali che declamavano storie a soggetto “cavalleresco”:

Trapani, Catania, Siracusa, (fino al 1908, Messina) hanno i loro contastorie; Palermo da cinque a sei, fissi qua e là nei rioni interni ed esterni. Novellano delle gesta dei Paladini di Francia, di quel che essi fecero, di quel che dissero secondo i *Reali di Francia* ed i principali poemi cavallereschi divenuti patrimonio del popolo e fonti di nuove e non mai scritte leggende. Le narrazioni si legano tra loro come se provenissero da una sola ed unica fonte, e come se, per esempio, le *Prime imprese di Orlando* del Dolce, il *Mambriano* del Bello, l'*Orlando innamorato* del Berni, l'*Orlando furioso* dell'Ariosto, il *Morgante* del Pulci, fossero una storia ininterrotta [...]

Per un anno e mezzo, e per più ancora il contastorie, che è quasi sempre analfabeta, narra senza leggere le imprese dei suoi amati guerrieri, li prende al primo loro nascere o prodursi nel campo della rinalderia e li accompagna fino alla loro morte o scomparsa. Armato d'un bastone a forma di spada, che vuol essere quella di Rinaldo, presenta un dopo l'altro i suoi personaggi e li fa parlare come ragion comanda; ne ripete per punti e virgole i discorsi e i dialoghi; ne declama le aringhe; schiera in ordine di battaglia gli eserciti cristiani ed i turchi e li conduce agli scontri agitando energicamente le mani e piegando in ogni

maniera la persona tutta. Nel fervor della mischia, dà un passo avanti, un passo indietro, levando in alto quanto può i pugni chiusi, e slungando e piegando convulsamente le braccia. I suoi occhi si spalancano e schizzano fuoco, le nari si dilatano e la voce si fa concitata e rauca; i piedi pestano incessantemente il suolo, che pel vuoto di sotto rintrona; alternansi i momenti di va e vieni, e fra «mozze parole e tronchi accenti» muore chi ha da morire, fugge chi deve fuggire, cioè i pagani, gl'infedeli, i turchi, i mori come il narratore indistintamente li chiama, e teste e braccia e scudi ed elmi rotolano attorno ad un mucchio di cadaveri, dove pur giace pietosamente qualche valoroso cavalier cristiano. [...]

Così il *cunto*, principiato con il segno della santa croce, al quale tutti si sono divotamente scoperti e segnati, rappresenta ad un tempo il tesoro della tradizione cavalleresca e l'arte tutta propria del contastorie. Quest'uomo, che ha solennemente declamato, magistralmente sentenziato, adesso, nei brevi riposi, senza muoversi dal suo posto, attacca familiare conversazione coi vicini, dà chiarimenti, scioglie dubbi, armonizza fatti apparentemente contraddittori, avvia discussioni tra gli intendenti e dirime quistioni nelle quali tutti son competenti, ma tutti si rimettono alla sua bravura ed alla sua autorità incontrastata [Pitrè 1913: 327-328].

Quanto scrive Pitrè si riferisce alle tipiche modalità di una esibizione palermitana, con attenzione per l'incidenza della trasmissione orale in ordine ai meccanismi di riplasmazione di autorevoli fonti letterarie: il contastorie «narra senza leggere», agendo su di un rudimentale palcoscenico di legno posto contro una parete che funge da sfondo (IM. 3). Diverse si presentano però le consuetudini rilevate a Catania, dove il contastorie viene fotografato mentre legge stando seduto in mezzo al circolo degli ascoltatori (IMM. 4-5):

---

## immagini

---

Non v'è più l'arte per l'arte e qualche sprazzo di genio che spesso non mancava. Ora, col libro in mano, non si fa che un'oretta di placida lettura, proprio come ai collegiali in refettorio; ed invece delle meravigliose storie della Tavola Rotonda, sbuca come un ladro dalla tasca del cantastorie il romanzetto francese, mal tradotto e peggio fatto, che cerca anche lì di soppiantare l'onesta lettura italiana, stuzzicando con qualche frase oscena gli appetiti di questi discendenti degli antichi ascoltatori, che mai si sarebbero sognato, loro vivi, un tal cambiamento in quella primitiva letteratura [Paternò Castello 1907: 33].

Il ricorso alla lettura e il deprecato ampliamento tematico è avvertito da Paternò Castello come esito di un progressivo sfaldamento dell'autentica tradizione. È comunque significativo che questa divergenza tra narrazioni affidate alla memoria oppure alla scrittura sia persistita fino all'ultima generazione, rispettivamente, di contastorie palermitani e catanesi (cfr. Perret 1954-56; Burgaretta 1989; Di Palma 1991; Leydi 1991: 142-143; Pasqualino 1992).

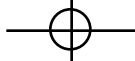
I contastorie, in genere, non utilizzavano il cartellone con dipinte le scene della storia da narrare. La qualità dell'IM. 2 non consente di individuare quale sia la vicenda raffigurata, ma la fotografia è preziosa in quanto attesta la presenza di un contastorie itinerante – distinguibile alla destra del cartello in posizione rialzata (presumibilmente su tavolato) – in un paese della Sicilia interna (Montedoro).

Una diversa forma di rappresentazione spettacolare era quella offerta dai cantastorie e dagli *orbi*, ancora operanti in Sicilia fino a pochi anni addietro: figure che solo in parte coincidono stante il fatto che dopo il secondo conflitto mondiale mentre i primi cantavano nelle piazze storie ispirate a fatti di cronaca nera, i secondi andavano di casa in casa e di edicola in

edicola eseguendo soprattutto canti sacri (cfr. Buttitta 1960). La vicenda degli *orbi* è ufficialmente documentata a partire dal 1661, anno in cui – secondo le fonti più accreditate – si riunirono a Palermo nella congregazione dell'Immacolata Concezione, sotto la protezione dei padri gesuiti (tale congregazione, seguendo le sorti della Compagnia del Gesù, venne sciolta nel 1767 per essere ricostituita nel 1806). Il complesso delle testimonianze relative all'attività degli *orbi* fra Settecento e Ottocento offre un quadro dettagliato sia del loro repertorio (costituito in prevalenza da canti religiosi ma anche da *storie*, *canzuni*, canzonette e musiche da ballo) sia delle occasioni in cui essi si esibivano dietro compenso (celebrazioni a carattere religioso, feste nuziali e conviviali, serenate, spettacoli dell'opera dei pupi) (cfr. Guggino 1980, 1981, 1988; Bonanzinga 1993a). L'organico degli *orbi* era essenzialmente formato dalla *coppia*: un suonatore di violino e uno di *cittarruni* (IM. 10). A questi potevano aggiungersi altri suonatori (di mandolino, flauto di canna, triangolo etc.) e il gruppo manteneva, nel gergo dei cantastorie, la denominazione di *coppia*, a ribadire la funzione preminente dei due che eseguivano prima e seconda voce (cfr. Guggino 1980: 36-40). La figura del cantastorie cieco era talmente consueta che, come ricorda Pitrè, i suonatori ambulanti venivano chiamati *orbi* anche a prescindere da una reale condizione di cecità: «Dire *orbu*, e dire *sunaturi* o *ninnarid-daru*, è lo stesso» (1889: I, 345).

Gli *orbi* avrebbero anche contribuito – secondo quanto afferma il marchese di Villabianca nella seconda metà del Settecento – alla circolazione di canzoni di vario argomento (cronaca nera, politica, satira, ecc.) stampate su fogli o libretti. Per certo essi furono particolarmente attivi nella capillare diffusione della poesia popolare religiosa (ESS. MUS. 25 e 32). Questa era, com'è noto, sostanzialmente con-





## SUONI e CULTURE

trollata dalla Chiesa che, attraverso la scrittura, fissava temi e motivi destinati alla più ampia ricezione popolare (cfr. Guggino 1980, 1988). Gli autori che materialmente posero mano alla stesura dei testi furono sia di estrazione laica come Pietro Fullone (Palermo, XVII secolo) o Antonio La Fata (Catania, prima metà del XVIII secolo), sia di provenienza ecclesiastica come il canonico Antonio Diliberto (Monreale, XVIII secolo) o il sacerdote Giovanni Carollo (Carini, seconda metà del XIX secolo). Quest'ultimo, che diresse a Palermo una "scuola per ciechi", specialmente agli allievi propensi a intraprendere il mestiere di cantastorie intese destinare alcune antologie di canti sacri in dialetto (IMM. 8-9). Tra i componimenti di più duraturo successo vanno inoltre ricordati la storia di *Santa Ginueffa Girmanisa* di La Fata (IM. 6; ES. MUS. 31), la cui prima stampa risale al 1735, e la novena di Natale *Viaggiu dulurusu di Maria Santissima e lu patriarca S. Giuseppi in Betlemmi* (IM. 7; ES. MUS. 32), composta intorno alla metà del Settecento da Diliberto e ancora oggi eseguita nelle più svariate combinazioni strumentali e canore (cfr. Garofalo 1990b).

Nel repertorio sacro erano anche specializzati i suonatori di zampogna "a chiave" di Palermo e Monreale (cfr. *supra*), i quali solitamente si esibivano assieme a un cantore che, oltre a declamare il testo, usava ritmare con il cerchietto le parti strumentali (IM. 11).

La figura del banditore municipale (*bbannia-turi*, *abbanniaturo*, *vanniaturo*) era ancora molto comune in Sicilia fino agli anni Cinquanta. Gli avvisi, che venivano declamati ad alta voce, erano perlopiù preceduti dal suono del tamburo con cui si eseguivano semplici ritmi per attirare l'attenzione (IM. 44; ES. MUS. 47). Le inflessioni vocali e l'articolazione formale dei messaggi erano molto varie e risentivano dei registri lingu-

stici e dei moduli espressivi prevalenti nelle diverse parti dell'Isola. Oltre alle ordinanze ufficiali, molto spesso venivano trasmesse notizie di pubblica utilità (frequente era per esempio l'uso di ricorrere al servizio del banditore per ritrovare animali smarriti). Altrettanto comune era, specialmente in ambiente urbano, valersi del banditore sia per reclamizzare l'apertura di nuove botteghe sia per sostenere vere e proprie campagne propagandistiche, offrendo la merce migliore al prezzo più conveniente nonché disprezzando le altrui mercanzie (a Palermo tale pratica si è mantenuta anche in anni recenti e sporadicamente ancora persiste; cfr. Bonanzinga 1993b: 83-85, 1995b: 7-10).

I richiami vocali, comuni ancora in tutta la Sicilia per la vendita di certi generi alimentari (soprattutto pesce, frutta e ortaggi), erano un tempo impiegati per reclamizzare qualsiasi offerta di prodotti o servizi (ESS. MUS. 20-23, 48, 60-61). Le *abbanniaturo* o *abbanniaturo* (secondo le voci in uso nel Palermitano) si fondano su un complesso formulario di espressioni – con ampio ricorso a figure retoriche quali comparazione, perifrasi, metafora, iperbole – intese allo scopo di menzionare e descrivere la merce in vendita (cfr. Pennino 1990: 422-426). Di frequente esse veicolano anche contenuti carichi di ironia e allusività, specialmente a sfondo erotico, che accomuna emittenti e destinatari in un orizzonte di reciproca complicità (cfr. Bonanzinga 1995b: 15-17). In ordine alla forma sonora si rileva un fascio di modalità che va dal grido ritmico al vocalismo modulato. I testi non presentano una rigida struttura metrica e solo di rado sono rapportabili a specifici shemi strofici (cfr. Tiby 1957: 96-97; Bonanzinga 1993b: 100-103).

Nelle IMM. 45-49 sono raffigurati nell'ordine il fioraio, il venditore di sale (ES. MUS. 60), l'acquiolo (ES. MUS. 48), il pescivendolo (ES. MUS. 61) e il venditore di agli:

---

 immagini
 

---

I fiorai ambulanti inastano enormi fasci di mazzi di zagara, di viole, di rose, di garofani, di gaggia, di gelsomino, secondo le stagioni, e li portano trionfalmente in giro gridandoli allegramente e con musicali cadenze [Pitrè 1913: 19].

Oh sentitelo il venditore di sale, quest'avanzo di zingaro, come appare dalla fotografia, quest'infelicissimo tra gl'infelici venditori di Palermo: – *Sa...a...le!* – È il suo grido monotono, sempre vecchio e sempre nuovo, che vi richiama alla mente tante altre grida di venditori poveri [...] [Rubino 1925: 157].

Ed ecco l'acquaiolo, che gira colla sua brocca piena d'acqua, col suo pittoresco deschetto o *tavulidda*, sormontata oltre che dai bicchieri di vetro e dall'immane bottiglietta d'anice (*zammù*), dai soliti piattelli di rame per servire l'acqua in bicchieri, colino pel succo di limone strizzato e qualche volta anche da fanaletti per la sera. Va girando, dico, per le strade e le piazze, offrendovi con uno o due soldi quel che volete: acqua semplice, acqua collo *zammù* (anice), acqua limonata. Nelle grandi feste, osserva il Pitrè, vi offre delle boccette di acqua colorata, e con intonazione propria e particolare grida ai fanciulli: *Nu guranu 'na buttigghiella! / Tàstala e vidi ch'è bella* (Un grano – 2 cent. – una bottiglietta! / Assaggiala e vedi com'è bella!) [Rubino 1925: 157].

Molto diverso è invece il grido del pescivendolo, se non altro per il suo ritmo allegro e saltellante e per il gran numero di aggettivi e di traslati dei quali viene arricchito: – *Ccà è 'a frittura 'ra 'i Rumagnuolu, ccà! 'A frittura vera viva! Zuccaru, zuccaru è...! Zuccareddu di mari! Figghiata d'ora, d'ora!... Oh ch'è bella, ch'è viva!* (Qui è la frittura di Romagnolo, qui! – intendi: il pesce che può dare una buona frittura. – La frittura vera viva! Zucchero, zucchero è! Zucchere-

lo di mare! Figliata d'ora, d'ora!... – intendi: i pesciolini. – Oh ch'è bella, ch'è viva!) [Rubino 1925: 157].

Mobilissimo venditore è «l'agghiaru» (venditore di aglio), perché porta tutta la sua merce in mano, a fasci, o al collo, in trecce o reste, che gli danno certo poca noia col loro peso. Il suo grido è un bell'esempio di salace sottinteso: *Ci vonnu l'agghi p'i vicini! A menza lira la trizza, l'agghi!* (Ci vogliono gli agli per i vicini. A mezza lira la treccia, gli agli!).

E sta a significare che siccome l'aglio si fa sentire col suo odore penetrante e persistente, così occorre l'aglio per far sentire la nostra presenza ai vicini... quando ne sia il caso! [Biagini 1938: 860].

Ai richiami vocali, spesso amplificati dal rullo del tamburo o dal suono di qualche altro strumento (tromba, campanella, ecc.), ricorrevano anche prestatori d'opera come gli indovini girovaghi (*addivinavinturi*) (IM. 42):

Un tamburo, una trombetta richiama in questo caso l'attenzione del pubblico, e dopo ciò un grido, una voce che dà spiegazione del tutto, che serve ad invogliare la gente a farsi predire la buona o la cattiva sorte. Pagamento: un soldo, e per questo voi avrete il vostro responso, e saprete a un di presso se sarete un uomo felice od infelice. Così in teoria. Ma in pratica voi vedrete che non è così; i responsi sono quasi tutti uguali; a tutti vengono predette felicità e ricchezze a mezzo di appositi biglietti a stampa tirati dalla massa da qualche topo od uccello ammaestrato, a tutti promesse grosse vincite al lotto ed un'ottima moglie, anche quando non se ne sente il bisogno, o siete... sposati! [Rubino 1925: 157].

Biglietti a stampa per predire la sorte erano anche merce comune per un'altra categoria di



## SUONI e CULTURE

girovaghi, i venditori di “pianeti”, che giungendo nei paesi usavano annunciarsi per mezzo di una vivace *performance* sonora:

[...] immaginate la sorpresa [...], quando si vede sbucare da una curva molto rapida della strada provinciale un gruppo così strano come quello illustrato dalla fotografia [IM. 43]; un gruppo diremmo quasi musicale, in cui si vede tra l'altro un uomo sonare contemporaneamente tre strumenti, fisarmonica [organetto], gran cassa e piatti, servendosi delle mani, del gomito e del piede destro, un secondo che fa squittire una zampogna [piffero] ed un terzo che regge una gabbia con dentro un uccello. Son questi venditori di «pianeti», una specie d'indovini che percorrono chilometri e chilometri di strada a piedi, in quell'arnese in cui li vedete, per sbarcare il lunario [Rubino 1930: 362].

Alcuni momenti caratterizzanti i principali contesti festivi sono illustrati attraverso disegni e fotografie.

I suoni dei tamburi (IMM. 38-39) e dei complessi bandistici (IMM. 40-41) non sono connessi a celebrazioni specifiche, ma connotano immancabilmente il tempo della festa: annunciano le viglie, animano i cortei processionali, accompagnano lo svolgimento di danze e pantomime. Durante la Settimana Santa i tamburi sono listati a lutto e “scordati” in modo da conferire gravità al suono (ESS. MUS. 24 e 46), mentre le bande eseguono esclusivamente marce funebri (cfr. Bonanzinga 1993b: *passim*).

Al suono del tamburo, e sporadicamente della zampogna (cfr. Favara 1957: II, n. 957), si esegue il *ballu*, o *iocu*, *du stinnardu* (ballo, o gioco, dello stendardo) che costituiva, e in parte tuttora costituisce, una delle maggiori attrattive delle feste popolari in numerosi centri della Sicilia (ES. MUS. 42). Si tratta di una variante delle “bandierate” diffuse in diverse regioni

d'Italia: il *bandieral* nel Trentino; la “giostra delle bandiere” nel Palio di Siena; la “danza dell'insegna” negli Abruzzi, nelle Marche e nelle Puglie; il “gioco degli stendardi” in Basilicata e in Calabria (cfr. Bragaglia 1950: 195-201). Lo stendardo è formato da un'asta di legno di misura variabile (tra cinque e dieci metri) con all'apice un globo sormontato da una croce (IMM. 30-31); l'asta è attraversata nella parte superiore da una stanga (lunga al massimo due metri) da cui pende un drappo finemente decorato (invece della stanga con il drappo si trovano a volte lunghi nastri multicolori pendenti direttamente dal globo). Gli stendardi, che perlopiù rappresentano le insegne delle confraternite laicali, vengono recati in processione nelle celebrazioni festive e acrobaticamente maneggiati (*maniati*). L'asta viene tenuta sul palmo di una mano, sul solo pollice, sul mento, sulla fronte (IM. 31), sul petto stando in piedi o in ginocchio, sul gomito. Gli stendardieri più abili riescono perfino a ballare, reggendo l'asta sul gomito o sul petto, al ritmo di marcia o di tarantella. È oggi ancora possibile osservare il gioco dello stendardo eseguito in circostanze rituali. A Petralia Soprana gareggiano, a esempio, stendardieri e tamburinai rispettivamente per le congregazioni del Santissimo Salvatore e della Madonna di Loreto (in diverse occasioni festive, ma specialmente il 6 agosto per la processione del Salvatore). A Dèlia, la Domenica di Pasqua vengono esibiti gli stendardi di Gesù Risorto (di colore rosso) e della Madonna (azzurro), “giocati” a turno da molti giovani del paese. A Belmonte Mezzagno è la superstite confraternita del Santissimo Crocifisso a conservare la tradizione dello stendardo, che viene recato in processione e “fatto ballare” due volte l'anno, per la festa del Crocifisso (21 settembre) e per la Domenica di Pasqua (cfr. Bonanzinga 1993b: 106-107).

## immagini

Le modalità della novena di Natale eseguita a Palermo dai suonatori di zampogna “a chiave” (IM. 14) vengono così riferite da Pitrè:

Il *ciaramiddaru*, che va raccogliendo i suoi clienti qualche giorno prima della novena suonando qua e là qualche pezzo per le vie e pei chiasuoli, suona, per lo più sull'imbrunire, innanzi a qualche immagine della Sacra Famiglia parata a fronde d'aranci forti (*aranci di manciari*) cariche di frutta. Stanno accese innanzi ad essa nove candele di cera, numero dei giorni della novena, multiplo del tre, che è numero perfetto; e le sue sonate non sorpassano il quattro, della durata di dieci minuti ciascuna. Ve n'è una che s'intitola: *Sant'Antoninu*; una, *S. Giuseppi*, una terza, *Litanie*, e ci si sente la melodia popolare della orazione di Sant'Antonino, il protettore delle ragazze da marito; di quella di S. Giuseppe, il padre della Provvidenza, e delle Litanie lauretane [ps. De Moreno 1893: 5].

Danze e maschere di Carnevale sono raffigurate nelle IMM. 32-37.

Un'attestazione singolare è quella del “ballo della cordella” in versione carnevalesca (IM. 32). Non si tratta infatti di un ballo specificamente connesso al Carnevale, anche se la dettagliata testimonianza di Pitrè lascia supporre che la sua riedizione in questa forma venisse all'epoca ampiamente praticata:

Questo ballo pantomima è in uso specialmente nelle due Petralie e, perché poco conosciuto, meritevole di particolare menzione.

S'immaginino ventiquattro maschere, quale di turco, quale di demonio, quale di cane, di pulcinella, di soldato, di dottore, di contadino, di gran dama, di barone ecc.

Divise a due per dodici coppie, partono da un dato punto, precedute da alcuni sonatori anch'essi mascherati e da altra maschera che reca una perti-

ca, alta tre metri circa. Dalla estremità superiore di essa pendono, per la medesima lunghezza, ventiquattro nastri (*curdeddi*) di tre o più metri di colori diversi. Dove la maschera della pertica si ferma – e le fermate son fissate prima in certi dati posti, per lo più larghi e capaci – i musicanti suonano un motivo particolare, che per la circostanza è detto *di la curdedda*. A un dato segno, la pertica si ferma, è messa ritta, ed i nastri, lasciati liberi, svolazzano. Le maschere come per incanto, con prontezza e celerità indicibili, ne prendono una ciascuna, quella s'intende che è stata loro assegnata, la quale ha per distintivo il colore. E nel far questo, si scostano di tanto dall'asse quanto i nastri permettono, e reggendo questi con la mano, cominciano torno torno una *grande chaîne*. Il muoversi, l'intrecciarsi delle coppie è rapido, vertiginoso; e frattanto si vede dall'alto in basso della pertica, intrecciarsi in forma di tessuto i ventiquattro nastri a quadrati regolari e variopinti.

Quando poi il tessuto ha consumato i nastri, le coppie rifanno il ballo in senso inverso; e così l'intreccio si scompone per essere ricomposto subito in altro sito coi medesimi elementi [1913: 294-296].

Balli in cui i danzatori si muovono circolarmente intrecciando nastri multicolori pendenti da un palo sono diffusi in tutta Europa (dalla Spagna alla Russia, dalla Scandinavia all'Italia), e il medesimo motivo si ritrova tanto in India quanto nello Yucatán e in Venezuela (nell'ambito di tradizioni pre-ispatiche). A prescindere dalla dislocazione geografica, costante resta il senso di questa danza intesa a propiziare i cicli vitali della terra e dell'uomo. Il palo centrale, sempre ornato da fronde e/o primizie, è infatti una stilizzazione dell'albero, potente simbolo della continua rigenerazione della natura e del cosmo nei rituali arcaici. Si noti che in Africa del nord e in varie zone d'Europa uomini e donne danzano a coppie intrecciando corde penzo-



## SUONI e CULTURE

lanti direttamente dai rami di un vero albero (cfr. Sachs 1966: 84-86). In Sicilia questa forma coreutica (*ballu da curdedda*) si è diffusa e tramandata esclusivamente nell'area della Madonie (provincia di Palermo). Secondo quanto riferito da alcuni anziani contadini, il ballo era strettamente connesso alle cerimonie nuziali e ai festeggiamenti per un abbondante raccolto (simbolo propiziatorio era tra l'altro un ciuffo di spighe di grano intrecciate, *a scocca*, fissato in cima al palo). Poteva eseguirsi nelle aie o nelle case, in grandi stanzoni appositamente predisposti con un foro al centro del pavimento per collocarvi il palo (in alcune borgate rurali tali modalità sono perdurate fino ai primi anni Cinquanta). Il ballo ancora oggi eseguito a Petralia Sottana è invece l'esito di una operazione attuata negli anni Trenta da uno studioso locale, Francesco Tropea, che in base agli usi tradizionali ne ha riorganizzato i tratti in senso spettacolare. L'edizione ufficiale è quella che si svolge ogni anno, la prima domenica dopo ferragosto, nel campo sportivo del paese dopo il "corteo della sposa" (rievocazione storica degli antichi cortei nuziali).

Rappresentazioni tipiche del Carnevale, caratterizzate da pratiche coreutiche e canore, erano la *tubbiana* (IM. 33) e la mascherata dei "Pulcinelli" (IM. 34).

Composta di più dozzine di maschere, la *Tubbiana* non era soltanto uno dei «suoni che ordinariamente si fan sentire dei strumenti e li balli che tengono il *Mastro di Campo*, i *Lazzari*, le *Mamme Lucie* ecc.» come disse il Villabianca, ma anche tutta una mascherata, dove pazzeschi personaggi disordinatamente ballavano, saltavano, sgambettavano facendo un vero pandemonio. L'orchestra era ambulante, e la componeva un enorme tamburo, al quale si accompagnava un piffero e un paio o due di castagnette, come si fa per la novena di Natale [ES. MUS. 44].

[...]

La *Tubbiana* raccoglieva in Palermo una lieta brigata di popolani camuffati chi da pecoraio, chi da spagnuolo, chi da vecchia, chi da pastore, chi da re, chi da regina, chi da matto e chi perfino da brigante che sparava a crusca o a polvere d'amido col fucile. Le varie nazioni che misero piede in Sicilia vi erano più o meno largamente rappresentate. L'inglese era sempre ubbriaco, con la maschera brizzolata di sangue; lo spagnuolo, azzimato. La parodia diventava spiritosa a proposito di certe professioni. [...]; l'uomo di legge, l'uomo di chiesa, l'architetto avevano tutti la loro maschera; ed i costumi loro erano caricature [Pitrè 1913: 280-283].

Salomone Marino fa derivare il termine *tubbiana* da un verso contenuto nel poema dialettale seicentesco *La Cuccagna conquistata* di Giuseppe De Montagna (Palermo 1640). In esso si menziona un ballo cantato a voci alterne da due schiere di sonatori e sonatrici: «Il canto, le cui note svolgevansi insieme ai passi cadenzati che i cantori facevano girando per la sala, chiamavasi *bernagualà* [...]; ma, dal suo ritornello, chiamavasi ancora: *Tubba catubba e nània nà*, e questo pare sia stato il nome, diciamo così, volgare e comune» (1907: 539). Né la descrizione di Pitrè né l'erudita etimologia proposta da Salomone Marino contribuiscono tuttavia a precisare quale fosse l'esatta fisionomia di questa danza carnevalesca, descritta come un corteo di maschere che sfilano compiendo separatamente le loro azioni per poi improvvisare balli negli spiazzi più adeguati. Alla struttura coreutica fa invece specifico riferimento Favara, nel quadro di un'importante testimonianza raccolta a Palermo:

*Tubbiana: si mettianu li megghiu robbi, vrazza chini di fittucci, fazzuletti di sita antichi. «Pari 'na tubbiana»* – si dice di una donna vestita di un abito a colori sgargianti. Erano i mi-

---

 immagini
 

---

giori ballerini. *A lu tammurinu si ci livava la corda di sutta.*

A Palermo così si ballava nei *curtigghi*:

- 1° braccia in alto arrotondate;
- 2° le donne con le mani sui fianchi e con movimenti flessuosi delle anche.

Gli uomini cadenzano coi *tammuredda* [1957: I, 125].

Questa la descrizione del Pulcinella fornita da Pitrè:

Il costume è presto improvvisato: un lungo berretto di carta in forma d'imbuto rovesciato, una mascherina nera fino al labbro superiore, una camicia bianca sovrapposta ai calzonni, pur essi bianchi, larghi di molto, una fascia colorata alla vita, e nastri ed orlature rosse quante se ne vuole.

Il Pulcinella va armato di colascione (*calaciuni*), strumento musicale a due corde accordato (si lasci passare il bisticcio) in diapente; uno dei compagni suona la *caccamella* napoletana, detta in Sicilia anche *puti-puti* [...].

[...]

Questa mascherata s'incontra sempre e dappertutto negli ultimi giorni di Carnevale [1913: 288].

Il demologo rimanda inoltre ai canti dei Pulcinelli (ESS. MUS. 4 e 43), precedentemente pubblicati insieme a ulteriori notizie riguardo alle modalità con cui si svolgeva a Palermo la mascherata (analoga a quella già ricordata del *Sciuri di pipi* messinese, ES. MUS. 19):

*E di lu mari!*  
*Principaleddu mio di lu mè cori,*  
*Vi vogghiu beni assai particolari.*  
*Io su' lu servu, e vu' lu mè patruni:*  
*Si cumanni vui ccà m'aviti a dari,*  
*Su' pruntu di sirvìrvi a tutt'uri.*

[...]

*E una e dui e tri pocu palori:*  
*Apposta vinni cu stu calaciuni,*  
*Pi vèniri assaggiari 'i maccaruni.*

[...]

*Ciuri di canna,*  
*Vistuta mi pariti 'na palumma,*  
*L'occhju mi dici sì, lu cori 'nganna.*

[...]

Si fermano davanti a un conoscente od amico, e gli cantano queste ed altre canzoni, che talvolta essi stessi improvvisano sopra luogo adattandole alla persona e alla circostanza. Ne hanno per panettieri, per pizzicagnoli, per fruttivendoli, per osti affin di riscuoterne il premio in pane, salame, frutta, vino ecc. È una vera questua in chitarre, nacchere, colascioni, e tale da permettere verso sera una divertita all'osteria [Pitrè 1870-71<sup>1</sup>: I, 417-419].

Fra le maschere più comuni del Carnevale tradizionale vi era quella del "pecoraio" (IM. 37), segnalata anche fra le partecipanti alla *tubbiana*:

Che frastuono, che rimbombo di campanacci! Non vedete? è un *Picuraru* pur ora sceso dal monte, da capo a piedi coperto di pelle di capra, con iscarponi da dieci chilogrammi l'uno, e con tutte le campane di bronzo e di ferro delle sue capre e delle sue vacche attaccate alla cintura. Se vi urta vi ammacca le costole: con tant'impeto e così bestialmente si muove o vi tocca col suo nodoso bastone [Pitrè 1889: I, 46].

Oggi è ancora possibile osservare il "pecoraio" nella rappresentazione del "Mastro di campo" che si svolge l'ultima domenica di Carnevale a Mezzojuso (cfr. Buttitta-Pasqualino 1986). Si tratta di una pantomima ricca di personaggi e con trama particolarmente complessa dove vengono rappresentate le peripezie del "Mastro di campo" che deve sconfiggere il



## SUONI e CULTURE

“Re”, arroccato insieme alla “corte” in un “castello”, e conquistare la “Regina” (IM. 36). Tra cavalieri e dame abbigliati in costumi medievalescanti, maghi e eremiti, briganti che formano un servizio d’ordine chiamato *fofòrio*, spicca la rossa maschera del protagonista, caratterizzata da folte sopracciglia, grossi baffi e labbro inferiore sporgente. Egli brandisce una spada mimando una lotta al suono del tamburo. A ostacolarne l’avanzata è il *picuraru* (figura demoniaca) che svolge un’azione di disturbo muovendosi ritmicamente al suono dei campanacci che gli pendono alla cintola. Questa rappresentazione, in una forma più sintenticamente centrata sull’azione del “Mastro di campo” all’assalto del “castello”, era molto comune anche nei quartieri popolari di Palermo fino all’inizio del secolo (cfr. Pitre 1913: 276-278; Rubino 1914b; Gattuso 1938), e Favara riporta i diversi ritmi di tamburo che ne accompagnavano lo svolgimento (ES. MUS. 45). L’antagonista era in questo caso un “turco” (*turchiceddu, schiavottino*), anch’egli armato di spada.

Un momento cruciale dei riti della Settimana Santa è raffigurato nella fotografia che documenta la processione dell’ascesa al Calvario nel paese di Montedoro (IM. 40). È questa la fase in cui più intensa si manifesta l’espressività popolare attraverso suoni e canti che rievocano la Passione di Cristo (ESS. MUS. 11, 13, 15, 24, 46), come ancora accade in numerosi centri della Sicilia (cfr. Buttitta 1978: 20-25; Bonanzinga 1993b: *passim*; Macchiarella 1995b) analogamente a quanto osservava con partecipe emozione Louise Hamilton Caicco:

All’una gli spari del mortaio hanno chiamato la popolazione all’Oratorio per rilevare l’effigie di legno di Nostro Signore e portarla al Calvario per essere crocifissa.

Subito dopo ho udito il battere attutito dei tamburi e sono andata all’estremità della piazza per vedere venir giù la processione. [...].

Venivano avanti per primi circa cinquanta ragazzi, che di tanto in tanto, ad un dato segnale, agitavano tutti insieme dei sonagli di legno, quei particolari giocattoli della Settimana Santa dei paesi romano-cattolici del Sud.

Dietro a loro camminava un uomo con una lunga tromba, da cui, ad intervalli di un minuto, quando i sonagli tacevano, emetteva una nota acuta, una soltanto; poi venivano i tamburi dal suono smorzato – avvolti in un crespo nero come per un funerale – che battevano un colpo di tanto in tanto.

[...]

L’urna era portata a spalla da circa quaranta uomini mentre altri reggevano un baldacchino di seta rossa e gialla. A fianco dell’urna altri portavano una statua di legno della Madonna [...]. 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 suono 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. Uscimmo dal paese per vederla procedere su per la nuda e desolata collina che, con la sua croce, davvero somiglia tanto al Golgota.

Attorno a noi, sotto, dietro, sulla collina, donne in nero stavano umilmente in ginocchio, alcune quasi prostrate, avvolte nei loro mantelli, facendo ala alla processione che saliva lentamente per il ripido sentiero del Calvario, verso la croce e le tre bandiere nere, sotto un cielo grigio, mentre i sonagli, i tamburi smorzati e la tromba dal suono disperato cadenzavano il triste accompagnamento [1910, trad. it. 1983: 68-69].

---

 immagini
 

---

Contadini e pescatori che operano secondo le modalità tradizionali sono ritratti nelle IMM. 50-58.

Le fotografie dei mietitori che procedono a schiera (IM. 50) e che acclamano san Calogero, innalzando sopra il capo un mannello di spighe (IM. 51), documentano il modo in cui si svolgeva la mietitura in molte zone della Sicilia ancora fino ai primi anni Sessanta. Il lavoro era compiuto dall'*opra d'ommini* (opera d'uomini), composta da almeno otto mietitori più un *ligaturi* (legatore) incaricato di raccogliere i manneli di spighe (*ièrmiti*) e riunirli in covoni (*gregoni*). La squadra doveva trovarsi presso il campo da mietere (*all'antu*) poco prima dell'alba. Appena la luce lo permetteva si iniziava a lavorare, con i mietitori disposti a schiera e il *ligaturi* alle loro spalle. In questa fase, e tutte le volte che si riprendeva il lavoro dopo le prestabilite pause ristoratrici, si intonava una tipica "litanìa", eseguita in forma responsoriale da *ligaturi* e *opra d'ommini*. I mietitori potevano quindi liberamente cantare le *canzuni* del repertorio contadino (ES. MUS. 55). La conclusione del lavoro era immancabilmente segnata dall'acclamazione corale rivolta a san Calogero: *Evviva san Calò!* (cfr. Bonanzinga 1995c: 118-126; Garofalo 1995a).

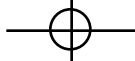
La battitura dell'aia (*pisata, pisatina, pise-ra*) si eseguiva mediante l'impiego di uno o più animali (ordinariamente muli, ma un tempo anche cavalli, buoi o asini). Questi venivano guidati in moto circolare da un contadino (*pisaturi, cacciaturi*) in modo che gli zoccoli potessero calpestare uniformemente i manneli di spighe sparsi sull'aia (IM. 52). L'azione era scandita da apposite formule fonico-ritmiche (spesso dette *muttetti di lu pisatu*) pronunciate dal *pisaturi* allo scopo di indurre gli animali a mantenere costante l'andatura. Si tratta di espressioni devozionali (acclamazioni, ringraziamenti, invocazioni) e di esortazioni e ri-

chiami rivolti agli animali. L'emissione vocale può andare dal grido a forme tendenti al parlato (ESS. MUS. 50 e 56). Oggi è ancora sporadicamente possibile assistere alla trebbiatura tradizionale, specialmente eseguita da anziani contadini che posseggono piccoli appezzamenti in zone isolate (cfr. Guggino 1974; Bonanzinga 1995c).

La misura del grano (IM. 55) era pure frequentemente caratterizzata da espressioni stereotipe declamate con particolare inflessione. Significative testimonianze relative alla *misuratina di lu frumentu* sono fornite da Favara che ne documenta tre varianti (cfr. 1957: II, nn. 485-487). Le prime due presentano un carattere chiaramente melodico, nella terza si alterna invece il parlato e il canto (ES. MUS. 51; sulle "conte" effettuate in contesti ergologici, cfr. Bonanzinga 1993b: 77-78).

Scene della pesca del tonno (*mattanza*) sono documentate nelle IMM. 54-56. L'antica tecnica prevede tra l'altro il supporto ritmico delle voci dei pescatori (*tonnaroti*) nel momento in cui si devono tirare le reti (ESS. MUS. 6 e 52; ma cfr. anche ESS. 16 e 18). Questo ritmo, denominato *cialoma (celeuma, celesma)*, presenta struttura responsoriale. Il pescatore che funge da solista propone la parte narrativa e tutti gli altri rispondono *aiamola* (o *amola, zozzanui, gnanzòu* ecc.) mentre compiono lo sforzo di tirare. Di solito la *cialoma* è suddivisa in due tempi: il primo, di andamento più ampio, caratterizza la prima fase dello sforzo; il secondo, più serrato, si esegue quando la rete sta per affiorare. Il contenuto della parte narrativa è in prevalenza composto da espressioni devozionali. Di tutte le tonnare un tempo attive in Sicilia, ne restano in funzione solo alcune del Trapanese (in particolare quella di Favignana), dove è ancora possibile osservare la *mattanza* tradizionale (cfr. Guggino 1986; Bonanzinga 1993b: 67-68, 78).





## SUONI e CULTURE

L'IM. 57 ritrae il trasporto a spalla del tonno dal porto alle pescherie. A tale riguardo, un uso particolarmente singolare è stato documentato a Palermo da Favara (ES. MUS. 53a). La testimonianza acquista rilievo in quanto si tratta di una pratica del tutto scomparsa:

Vi era nel popolino grande allegria per l'arrivo del pesce dalla carne dolce e a buon mercato; il tonno veniva adornato con grandi mazzi di garofani, quindi, imbracato con corde, veniva trasportato a spalla da due uomini. Ma il personaggio essenziale della funzione era il *tammurinaru*, perché egli col ritmo regolava e facilitava la marcia, trasformandola in un rito. Al momento giusto i portatori avvisavano il Caciccia: «*Vossa sona, zu' Peppi!*». Mentre quelli sollevano il tonno, il *tammurinu* attacca un giambo, come una scossa, uno sforzo iniziale per passare dalla immobilità al movimento; fa seguire quindi una serie di spondei vivaci, con i movimenti preparatori per segnare il tempo della marcia, e infine la marcia anapestica, vivace, a passi brevi sotto il grave peso [...] Il piccolo corteggio procede così, allegramente, sotto l'impulso del ritmo. «*Cu a sunata* – mi diceva il Caciccia – *ci sèntinu piaciri a caminari, e u pisu mancu u sèntinu*». [...] Se cessa questa funzione alleggeritrice del ritmo, la marcia diventa difficile. «*Chiddi chi portanu u tunnu senza tammurinu, 'un ponnu caminari. Senza tammurinu ci aggranca a spada*» [Quelli che portano il tonno senza tamburo, non possono camminare. Senza tamburo si fanno male alla spalla]. Tanto che, quando il padrone del tonno non vuol far la spesa del *tammurinaru*, i portatori lo pagano di tasca propria [1923b, ora in 1959: 95-96].

Al valore funzionale decisamente posto in evidenza dalle testimonianze dei protagonisti, che investe sia il piano del coordinamento senso-motorio sia quello dell'effetto pubblicitario

(ricordiamo che come *abbanniata di la tunnina* si identificava tale pratica), fa riscontro l'interpretazione fornita da Favara, cui non sfugge il senso rituale di un'azione tecnica nel contempo simbolicamente proiettata a celebrare l'abbondanza: “carne dolce e a buon mercato” guarnita con mazzi di garofani recata in processione a suon di tamburo fino ai banchi dei mercati e delle botteghe. Se pure limitatamente a un caso isolato, Favara osserva inoltre, sempre a Palermo, un caso in cui il trasporto del tonno veniva ritmato da un *rigatteru* (piccolo grossista di pesce), certo Vanni Pannazza, che alternava al tamburo il flauto di canna con cui eseguiva un motivetto «ad uso di Tubbiana» (ES. MUS. 53b; per ulteriori considerazioni, cfr. Bonanzinga 1993b: 70-71).

Fino agli anni Cinquanta la pesca del pesce spada si svolgeva nello Stretto di Messina ancora con tecnica arcaica. Il pesce veniva avvistato dall'albero (*ntinna*) di una barca ancorata alla posta (*filua*) e quindi inseguito da una rapidissima imbarcazione a remi (*luntru*) per essere raggiunto e arpionato. Quando la vedetta (*ntinneri*) avvistava il pesce, ne indicava la posizione ai rematori (*ciurma*) sul *luntru* per mezzo di richiami a voce accompagnati da ampi gesti delle braccia. Nel momento in cui il pesce diveniva visibile dal *luntru* il compito di guidare l'inseguimento era rilevato da una seconda vedetta (*falirotu*), situata su un piccolo albero (*faleri*) di cui era dotata l'imbarcazione. Il formulario di espressioni impiegato dal *ntinneri* conteneva le fondamentali coordinate direzionali (*va susu*: vai su, cioè verso capo Peloro; *va iusu*: vai giù, verso Messina; *va fora*: vai fuori, verso la costa calabrese; *va nterra*: vai a terra, verso il litorale siciliano; *dirittu avanti ccosta cchiù nterra*: avanti verso il litorale ecc.). Diverse da quelle del *ntinneri* erano le espressioni usate dal *falirotu*, che doveva guidare la fase cruciale della pesca (IM. 58). Qui

---

## immagini

---

prevalevano le incitazioni alla voga (*tuttu paru fotti i rimi, tuttu paru giuvinazzi, fotti Catuzzu*: avanti così forte sui remi, avanti così ragazzi, forte Agatino) e gli ordini per raggiungere e colpire la preda. Il tiro andato a segno era accompagnato dall'acclamazione di ringrazia-

mento *binidittu!* (con riferimento al patrono locale san Nicola) pronunciata dal *falirotu* o da uno dei rematori (riguardo alla specificità di questo codice di segnalazione nel più ampio quadro dei richiami dei pescatori, cfr. Bonanzinga 1993b: 89-91).

immagini



1. Contadina che canta con accompagnamento di tamburello  
Messina (fine XIX sec., coll. del Museo Pitrè)



2. Contastorie con cartellone dipinto – Montedoro (settembre 1902, coll. del Museo Pitrè)



3. Contastorie, «una facezia durante una interruzione» – Palermo (Pitrè 1913)

immagini

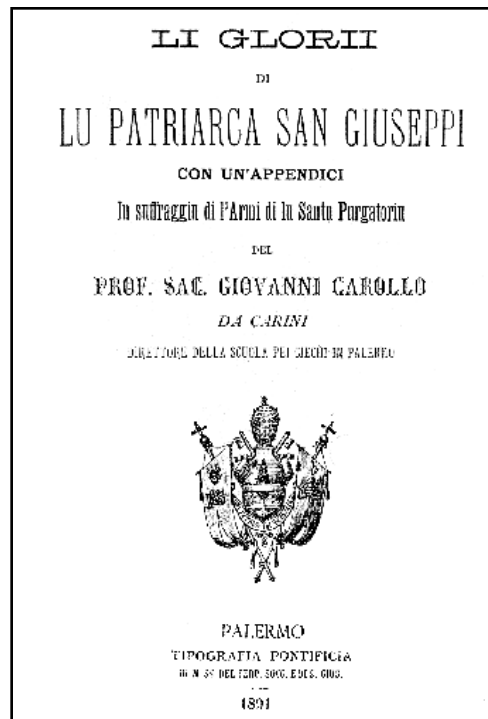


4. Circolo d'ascoltatori di un contastorie – Catania (Paternò Castello 1905)



5. Contastorie, «un punto culminante della narrazione» – Catania (Paternò Castello 1905)

# SUONI e CULTURE



6-9. Frontespizi di libretti contenenti storie sacre (coll. del Museo Pitre)

immagini



10. Coppia di *orbi* con violino e *citarruni* – Montedoro (Hamilton Caico 1910)



11. Suonatori di zampogna “a chiave” e cerchietto davanti a un’edicola di Maria Assunta  
Palermo (inizio XX sec., coll. privata)



---

immagini

---



12. Suonatore di zampogna "a paro" – S. I. (Pitrè 1913)



13. Suonatore di zampogna "a paro"  
Montedoro (Hamilton Caico 1910)

## SUONI e CULTURE

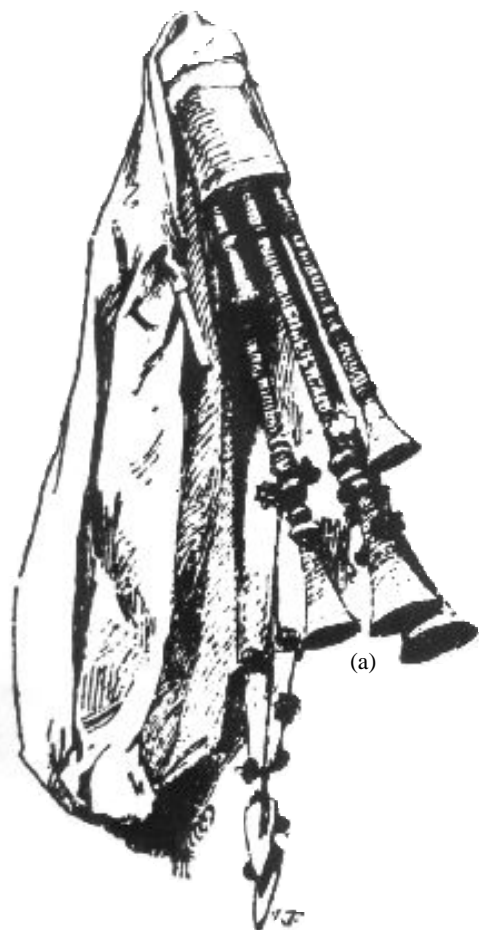


14. Suonatore di zampogna "a chiave" che esegue la novena di Natale  
Palermo (De Moreno 1893)



15. Suonatore di zampogna "a chiave"  
Palermo (Ragusa Moleti 1887b)

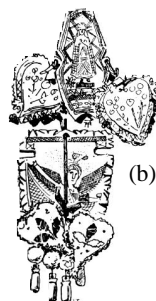
immagini



(a)



17. Tamburello decorato – Palermo (Pitrè 1892)

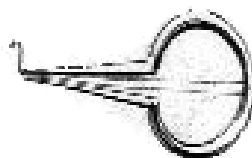


(b)

16. Zampogna “a paro” (a), ciondoli per zampogna (b) – Enna (Pitrè 1892)



18. Flauti di canna  
Provincia di Siracusa (Pitrè 1892)



19. Scacciapensieri  
Palermo (Pitrè 1892)



20. Due coppie di nacchere decorate  
Palermo e Mistretta (Pitrè 1892)

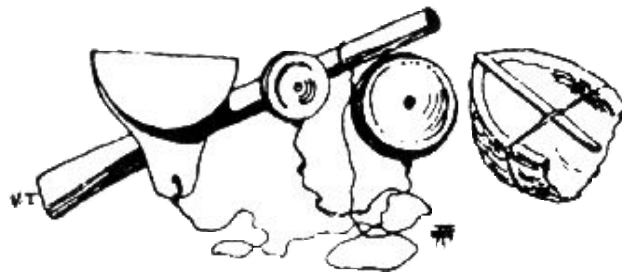
## SUONI e CULTURE



21. Campanaccio per capra (appeso a collare dipinto) – Palermo (Pitrè 1892)

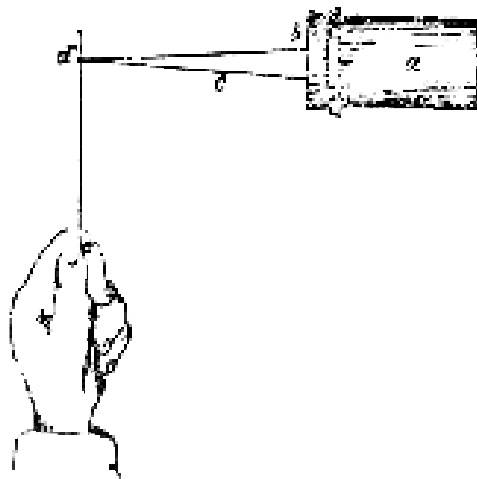


22. Tromba di conchiglia – Provincia di Palermo (Pitrè 1892)

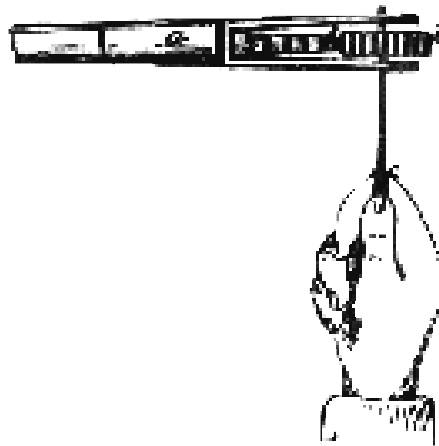


23. Richiami per uccelli – Provincia di Palermo (Pitrè 1892)

immagini



24a. "Cicala" in azione  
Palermo (Pitrè 1883a)



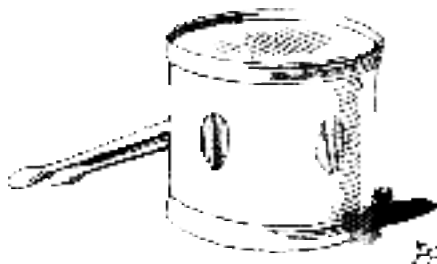
25. Raganella di canna e legno in azione  
Palermo (Pitrè 1883a)



24b. "Cicala" inerte  
Palermo (Pitrè 1892)

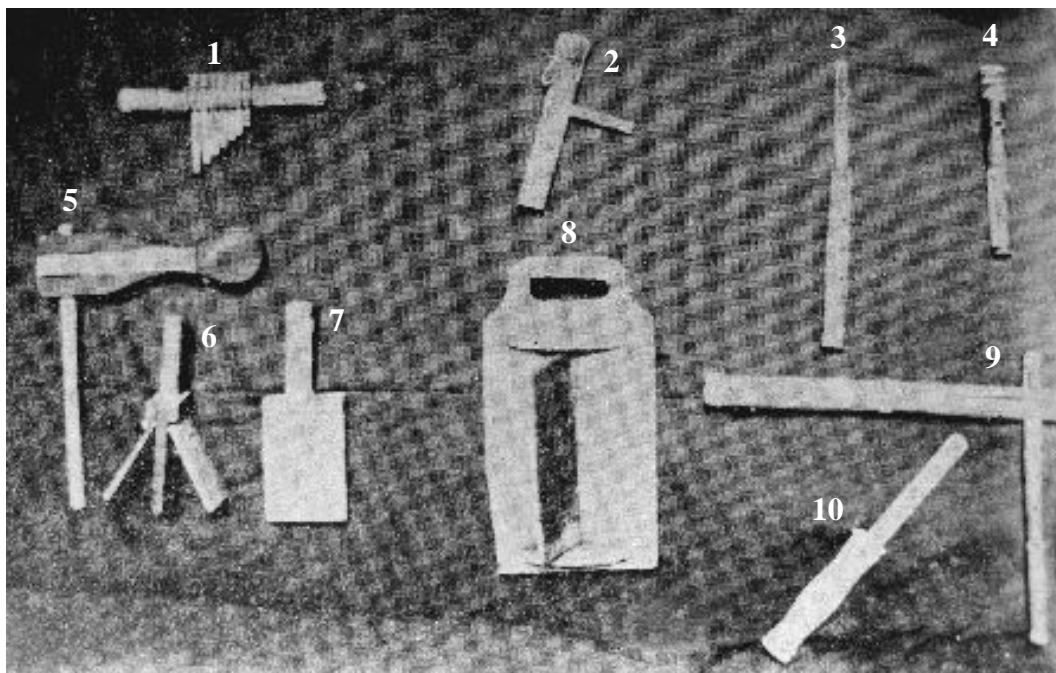


26. Crotalo a tavolette in azione  
Palermo (Pitrè 1883a)



27. Tamburo giocattolo – Palermo (Pitrè 1892)

## SUONI e CULTURE



28. Tavola di “giocattoli e balocchi” (Pitrè 1913): 1) flauto di Pan; 2 e 4) mirliton;  
3) clarinetto di canna giocattolo; 5) raganella di legno; 6-7) crotali a tavolette;  
8) tabella; 9) raganella di canna e legno; 10) cerbottana



29. Sala delle “Arti sociali” alla Mostra Interprovinciale di Arti Popolari Siciliane di Catania (Naselli 1936); a sinistra dall’alto: flauti di canna, tamburelli decorati, zampogne “a paro”, trombe di conchiglia e fischiotti di terracotta

# immagini



30. "Gioco dello stendardo" eseguito alla Mostra Interprovinciale di Arti Popolari Siciliane di Catania (Naselli 1936)



31. Raffigurazione plastica del "gioco dello stendardo"  
Palermo (fine XIX sec., coll. del Museo Pitrè)

## SUONI e CULTURE



32. “Ballo della cordella” (in versione carnevalesca) – Petralia Sottana (Pitrè 1913)



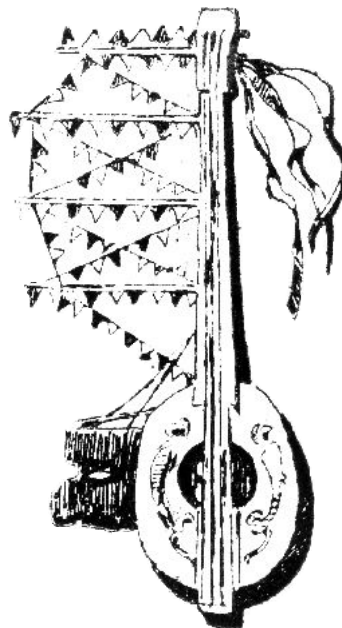
33. Mascherata della *tubbiana* – Palermo (Pitrè 1913)



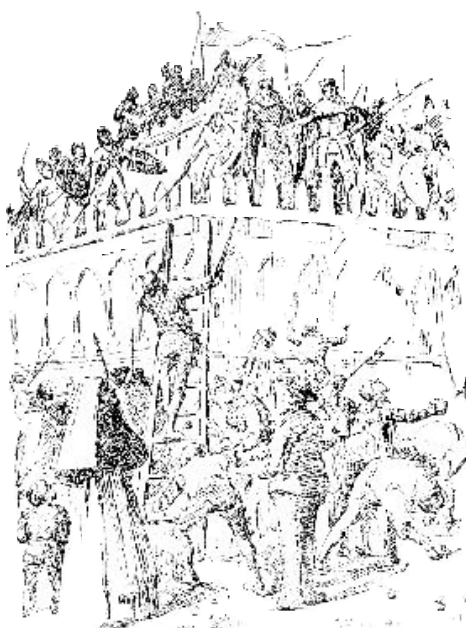
immagini



34. Mascherata dei "Pulcinelli"  
Palermo (Pitrè 1913)



35. Colascione  
Palermo (Pitrè 1913)



36. Pantomima del "Mastro di campo"  
(assalto al castello) – Mezzojuso (Pitrè 1913)



37. Costume carnevalesco del "pecoraio"  
(con campanaccio) – Palermo (Pitrè 1913)

## SUONI e CULTURE



38. "Tamburi delle feste"  
Montedoro (Hamilton Caico 1910)



39. Il tamburo apre la processione del Corpus Domini  
San Fratello (Rubino 1914a)

# immagini



40. Complesso bandistico in coda alla processione del Venerdì Santo (ascesa al Calvario)  
Montedoro (Hamilton Caico 1910)



41. Complesso bandistico – Montedoro (Hamilton Caico 1910)

## SUONI e CULTURE



42. Indovina girovaga (con tamburo) – S. I. (Rubino 1925)



43. Venditori girovagli di "pianeti" (con organetto, grancassa, piatti e piffero) – S. I. (Rubino 1930)

immagini



44. Banditore municipale (con tamburo) – Bivova (Rubino 1925)



SUONI e CULTURE



45. Fioraio – Palermo (Pitrè 1913)

immagini



46. Venditore di sale  
Palermo (Rubino 1925)



47. Acquaiolo  
Palermo (Rubino 1925)



48. Pescivendolo  
Palermo (Rubino 1925)



49. Venditore d'agli  
Palermo (Biagini 1938)

SUONI *e* CULTURE



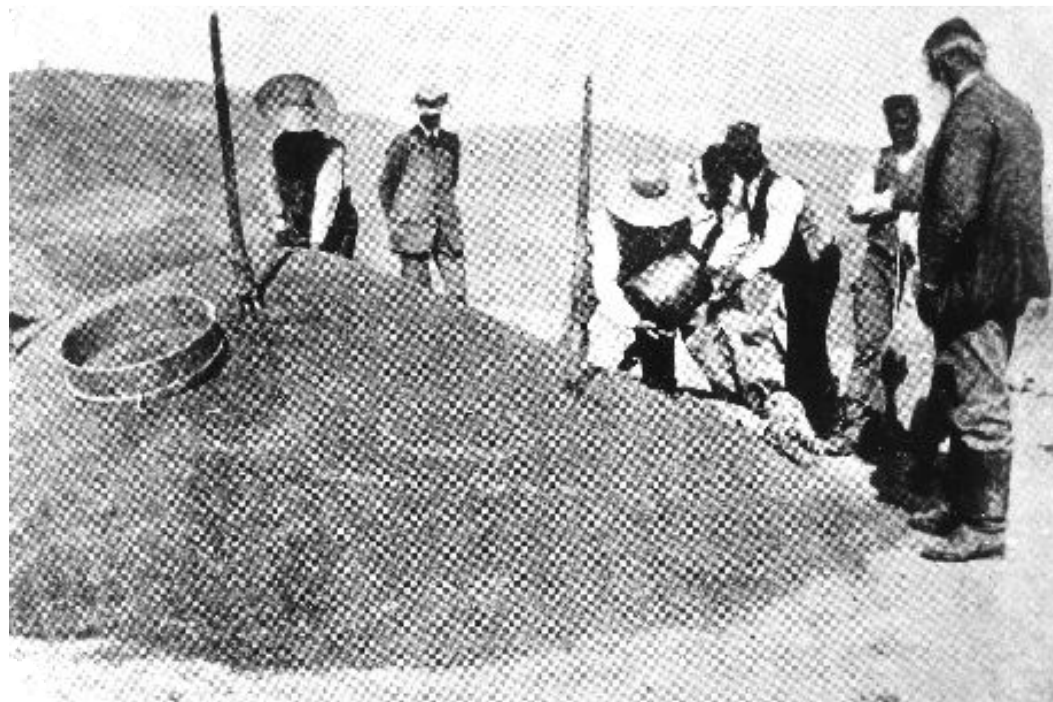
50-51. Momenti della mietitura – Montedoro (Hamilton Caico 1910)



immagini

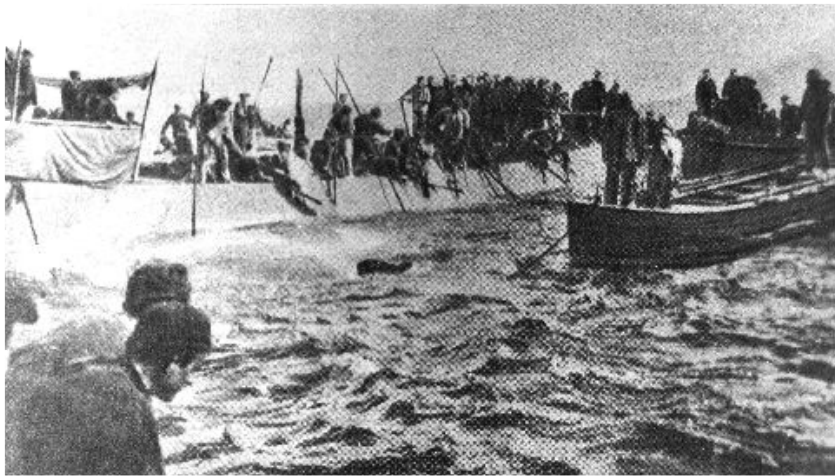


52. Battitura dell'aia – Montedoro (Hamilton Caico 1910)



53. Misura del grano – Montedoro (Hamilton Caico 1910)

## SUONI e CULTURE



54-55. Momenti della *mattanza* dei tonni – Oliveri (Rubino 1924)



56. *Mattanza* – Provincia di Trapani (Sorrento 1925)

immagini



57. Trasporto a spalla del tonno – Palermo (Pitrè 1913)



58. Pesca del pesce spada – Messina (Pitrè 1913)

## Suoni



La trascrizione su pentagramma è stata l'unica modalità adottata per rappresentare la sostanza sonora dei fenomeni musicali lungo tutto il periodo qui considerato (1870-1941). Gli esempi riportati seguono l'ordine di esposizione del testo, dove risultano indicati con l'abbreviazione ES. MUS. (esempio musicale). La selezione presenta le trascrizioni direttamente analizzate e/o menzionate nei primi due capitoli e quelle più strettamente inerenti quanto illustrato nella sezione *Immagini*. Si è cercato di produrre una documentazione significativa sia sotto il profilo tipologico-formale (dai ritmi di lavoro ai richiami dei venditori, dalle ninne-nanne ai lamenti funebri, dai canti cerimoniali alla musica strumentale) sia riguardo al valore dei singoli contributi (indicativa è a tale riguardo la preponderanza degli esempi ricavati dagli scritti di Alberto Favara).

Le denominazioni locali (*canzuna, ladata, lamentu, cialoma* ecc.) e i riferimenti ai contesti d'uso (contadini, pescatori, carrettieri ecc.) riprendono quanto esplicitamente indicato nelle fonti. Tutte le trascrizioni musicali sono state riprodotte ponendo in evidenza la corrispondenza tra frase melodica e verso poetico (a eccezione dei nn. 11 e 55 per ragioni grafiche), secondo il criterio originariamente impiegato da Favara. Le trascrizioni di Favara sono state invece direttamente foto-riprodotte dal *Corpus* (con indicazione delle eventuali fonti precedenti). Nella trascrizione n. 19, eseguita da Gaetano La Corte Caillet, è stato eliminato l'accompagnamento pianistico e reintegrato il testo poetico che l'autore aveva lasciato di annotare sotto al pentagramma.

## suoni

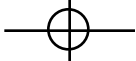


1. Canto monostrofico (*canzuna*) – Isello  
 (trascrizione di Carlo Graffeo in Pitrè 1870-71<sup>1</sup>: II, App., n. 3)


  
 A-cu-la chi d'ar-gen- - - ta ... per- ti fa- ti.  
 Per- ma quan- ta ti ... di- - cu ... ter- ma quan- ta a di- cu  
 di- i pa- lo- n di- cu di- i pa- lo- ri.

2. Ninna-nanna – Palermo  
 (trascrizione di Giovanni Maggio, o C. Graffeo, in Pitrè 1870-71<sup>1</sup>: II, App., n. 14)


  
 Fig- ghia raiò, ti vog- ghin be- ai  
 Tu si' l'a- puz- za rì su- gna lu me- ti.  
 Ed a- ta- vò!



## SUONI e CULTURE

### 3. Canto di Natale (*ninnaredda*) – Palermo

(trascrizione di G. Maggio, o C. Graffeo, in Pitre' 1891<sup>2</sup>: II, App., n. 17)

A la not- ti di Na- ta- ti,  
 ca na- scio in Man- na- ned- da,  
 e na- sciu mmen- zu l'ac- ta- ti,  
 mmen- zu'n voi e un a- si- ned- da  
 A la

### 4. Canto di Carnevale dei "Pulcinelli" – Palermo

(trascrizione di G. Maggio, o C. Graffeo, in Pitre' 1870-71<sup>1</sup>: II, App., n. 13)

O- ve o- ve di can- - - ra  
 Ve- sta- ta mi pa- ti- ti 'na pu- lani- ma  
 L'oc- cisu mi di- ci si... .. in co- ti' n- gan- na.

## suoni

5. Canto narrativo (*storia*) – Palermo*La principessa di Carini*

(trascrizione di G. Maggio, o C. Graffeo, in Pitre 1870-71: II, App., n. 25)

Chra- o Pa- ter- tu chia- - o Si- ra- gi- sa ...

Ca- ri- ni oc'è lu l'at- - tu ad o- jri ca- sa ...

6. Ritmo per la pesca del tonno (*cialoma*) – Provincia di Palermo

(Pitre 1913: 382)

7. Canto monostrofico (*canzuna* di contadini) – Noto

(Avolio 1875: 105)

Spe- cù ri l'uo- ci mal tri- un- fu d'o- ... .. ru,

Stra- lu- ci cen- tu mig- ghia di lun- ta- nu!

Bed- du ca nun ti can- cù pi'a tri- so- ... .. ru,

Oh- vi- ned- ... du a- mu- ru- su'un c'è lu pe- ru,



## SUONI e CULTURE

Quan- no na- sci- sti l'an- ni- E col- ti- fuo- ... .. ru,  
R'in- ce- lu- si bil- li- zi ... .. E ca- la- ru,  
Tu ... su- lu-cci ha- bi- ni- ri- quan- tu- mino- ... .. ro,  
La- sco- la- vi- ta- mia- u- ta- il- to' ma- ... .. na!

### 8. Ninna-nanna – Caltagirone

(Anonimo 1895: n. 1)

*Lento assai*  
Dor- mi- tur- me- tu- fer- ti- ce- la- ti- u,  
Non- te- der- ti- se- sin- tu- oc- cu- si- e- son- tu- oc- cu- va- ti-  
*rit.*  
Ah- o'.

### 9. Canto monostrofico (*canzona* di contadini) – Caltagirone

(Anonimo 1895: n. 2)

*Lento assai*  
Beu- da- pr'a- ma- ri- a- ti- a- per- si- la- scro- ca- ...  
E- tu- pr'a- mu- ri- tu- la- ex- an- ti- li- na- ...



# suoni

## 10. Canto monostrofico (*canzuna* di contadini) – Caltagirone

(Anonimo 1895: n. 3)

Lento assai

A- mu- cia- mu- ri ch'a- vi sti ch'a- vi- sti  
Di cca' pas- sa- sic- nno mi sa- tu- tu- sti.

## 11. Canto narrativo della Settimana Santa (*ladata*) – Caltanissetta

(trascrizione di Giuseppe Alù in Alesso 1903: 240)

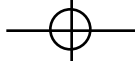
prima voce

Giu- da si mi pa- ga-  
corno

ten.

... u di la in di ... a  
lungo

Ti in mu- ni- ca so'...



## SUONI e CULTURE

tren- te di- na- ri

CANTANDO

Largo

12. Canto narrativo della Settimana Santa (*ladata*) – Resuttano  
(Macchiarella 1995: 50)

SOPR

CONTR

Domi- ni- ce Ma- ri- a Ca- sa- ni- ce

13. Canto narrativo della Settimana Santa (*lamentu*) – Còmiso  
(Stanganelli 1929: 221, n. 2)

Moderato dolente

La ven- ni- ra ma- te- na' ag- ghior- nu cha- ro'

La bea- ta Ma- tri si mè- si na- mi- nu'

## suoni

14. Canto narrativo della Settimana Santa (*lamentu*) – Còmiso

(Collaer 1981: II, 70)

*Andante*

Deu- re que- re di sui suu- sa tu

In po- ve di ve- ri- ta- te in po- ve- ri- ta- te

E in ve- ri- ta- te in ve- ri- ta- te

E in ve- ri- ta- te in ve- ri- ta- te

## 15. 'Posta' del rosario della Settimana Santa – Còmiso

(Stanganelli 1929: 221, n. 3)

*Allegro moderato*  
solo

Me- ri- Ge- su 'duru- ci sta,  
mi- se- ri- cor- dia e pi- o- ta

Set- ti- feo- ru- li- ba- ti- tu- ri.

ca- ta- ta- ta- tu- ri- tu- ri.

ca- ta- ta- ta- tu- ri- tu- ri.



## SUONI e CULTURE

16. Ritmo di pescatori per issare le reti – Catania  
(trascrizione di Giovanni Pennacchio in Lo Presti 1934-36: XI, 3-4, p. 157)

17. Ritmo di tamburo e "spade" per la danza del *tataratà* – Casteltermini  
(Galanti 1941: 133)

18. Ritmo di marinai per virare l'argano (*celesma* o *celeuma*) – Provincia di Siracusa  
(Rametta Garofalo 1895: 290)

(1) C'origia di cesura o di fine  
(2) Non prolungata dove lo spazio è maggiore

## suoni

19. Canti di Carnevale dei *Sciuri di pipi* – Messina

a) con incipit quinario

b) con incipit endecasillabo

(La Corte Cailler 1926)

(a)

*Allegretto*  
*quintino*

Sciù- ti di pi- pi -

Su- gnò nra l'ac- qua o mo- ru di la si- ti -

A vo- stra so- ra mi - la sa- lu- ta- ti.

(b)

A mmen- ze'u ma- ri c'è- ra un pi- sei- stoc- cu -

Non poz- zu can- ta- ri cchiù chi sa- gno stan- cu -

È can- ta me cum- pa- ri fun- ca i por- ca.



## SUONI e CULTURE

20. Richiamo del venditore di frasche (*vanniata*) – Noto  
(Ferrara 1896: 22)

*Allegretto*

Ah fra- schi...

21. Canto monostrofico (*canzuna di carrettieri*) – Noto  
(Ferrara 1907: 20)

A No- tu rei fu da- tu 'a par- tu- u- - lãu  
A Sa- ra- u- sa 'na bel- la lu- gi-

22. Richiamo del venditore di ricotte (*vanniata*) – Noto  
(Ferrara 1896: 32)

*Andante*

Ah li te- ddi ri- co- ti fra- schi!

23. Richiamo del venditore di zolfanelli (*vanniata*) – Noto  
(Ferrara 1896: 44)

'Na sca- te- la 'tor- du, può spa- ri!

## suoni

24. Squillo della tromba e ritmo del tamburo  
per la processione del Venerdì Santo – Noto  
(Ferrara 1907: 94)

Tromba Tamburo

*f. fine: a. pe. dita di fuste*

25. Canto narrativo per la novena dell'Immacolata  
repertorio degli *orbi* – Noto  
(Ferrara 1907: 85-86)

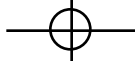
Introdaz. Con Breve  
Violine e Violoncello

Canto

Li gran me-ri-ti di- vi-ni Quan-to Voi bed-da Si-gno-ra,  
E ste On-ca' l'in-ha-vi-fi-ni Via-za-za Vir-gi-nie pu-ra.

26. Canto monostrofico (*canzuna* di contadini) – Salemi, contrada San Ciro  
*Vitalora*  
(Favara 1903; ried. 1959: 31; *Corpus*, n. 275)

1. E si fu- ra- ni pl-aci lu- ma- ri pas- sas- si,  
E si fu- sia- oed- du- rri tie- vi- nis- si.



## SUONI e CULTURE

2.3 VUC . GA CR PUC . GA SI VER . TIA VA . SA . RI,  
E SI . NU EN VI . SU PAR . LA . RI QU TI . A .

### 27. Canto monostrofico (*canzuna* di contadini) – Salemi

*Vitalora* (altra forma)

(Favara 1903; ried. 1959: 33-34; *Corpus*, n. 280)

1.F EN TI LU DIA SI CHI . STU EN . RI 'UN TA . MA,  
E BED . TOI SI MU A . MA EL . A . MO . RU DI PO . NA.  
2.F 'UN TI PIGGIA RI PO . NA, CA . RU A . MA . RI,  
E CHI CHIÙ OHI AIA . MA . MA . TA NA . MA . MA . RI.

### 28. Canto monostrofico (*canzuna* di marinai) – Palermo, rione Kalsa

*Casteddammarisa*

(Favara 1903; ried. 1959: 36; *Corpus*, n. 229)

A Casted . dam . ma . ri ohi . lu 'na per . ri . na,  
Quan . tu mi vi . ri fig . ghiossu mi ohi . na .



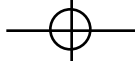
## suoni

## ALTRA VERSIONE DELLO STESSO CANTO:

A Co. stes. dam. ma. ri c'ha. in 'na per. ri. na,  
 Quan. na mi vi. ri fig. g'hozaru. mi c'ha. ma.  
 VARIANTE:  
 g'hozaru. mi

29. Canto monostrofico (*canzuna* di carrettieri) – Palermo*Furnarisca*(Favara 1923a; ried. 1959: 59-59; *Corpus*, n. 15)

1. A. lo. fo. ru. di spaa. sue di pra. ci. ri,  
 Ca. da. ni spa. su a. tat. ti il ro. di,  
 Icu c'an big. g'hoz. tu ti man. na. via di. ri  
 Si va. li. vi di. na. rio su. tri co. si.  
 2. Tutta 'nt'on. tam. pa. ti. vit. ti ma. ri. ri  
 O Dia. ghi pe. na ap. pi 'nta sta so. ri.  
 Co sta still. let. tu mi vogg'ha ass. di. ri,  
 Co juu va. fu a in 'infer. ma o'ar. ri pa. si'



## SUONI e CULTURE

VARIANTI:

1)   
 'A - la - fo - ra - di spa -

2)   
 Ca - di - al spa - su - a -

3)   
 Fan - d'na - biaghet - tu - ti -

30. Canto monostrofico (*canzuna* di lavandaie) – Salemi  
 (Favara 1898; ried. 1959: 24; *Corpus*, n. 293)

1. E 'ndi sta car - tig - ghino è un po - ri - di ro - sa,  
 un po - ri - di ro - sa; Nun la tuo - na - ti mad -  
 - du, ah è la mi - a.

2. C'è qualiddu chi pretenti cosa?  
 Si lu livasi di la fantasia.
3. Duna' svi li pari la testa di posa;  
 Ica si lu giura 'i la parti mia.
4. M'arricommanna a tia, pari di rosa,  
 Ca sta 'mpostri to' la vita mia.

31. Canto narrativo per santa Genoeffa (*razioni*) – Palermo  
 (Favara *Corpus*, n. 691)

Do - mi - ni Pa - tri e su - na - mi 'ntil - ist - tu,  
 Fig - ghia di Ma - ria Vir - gi - ni - cii - men - ti,  
 E spi - ri - tu pos - sa a - vi - ri e cum - af - fet - tu.

## suoni

San - tu, san - tu Dni tri - xtae mi - pu - tu - ti.  
 E sou - na - ti - mi si c'è quar - chi di - fet - tu  
 O pu - ru va - ri - na - si la ma' mon - ti;  
 E rae - cun - ta - ri vi vog - gliu la sug - get - tu  
 Di Ge - na - ef - fa - si so' pa - ti - zia - ti.

32. Canto narrativo per la novena di Natale  
 repertorio degli *orbi* – Mezzojuso

*U viaggiu dulurusu*

(Favara *Corpus*, n. 642)

**CANTO**  
 San Giuseppe - piun jor - nu stan - nu Ntra la chiaz - za a Naz - zaret - ti  
 Pi so' affe - ri ca - mina - nu, Sentim su - na di trammat - ti,  
 Sen - ti lag - girium e ddi - tu - chi lu - cu - si assai dda afflit - tu.  
**VIOLINI - Pastoral**

33. Ninna-nanna – Salemi

(Favara 1923b; ried. 1959: 88; *Corpus*, n. 538)

O figghia mi - a, d'arredabbu - ta, Stata lu - pe - ri - di la mar - ta. Abbi  
 Né a - la - lò ad - a la riu - sa, Sta figghia bed - da di mamma e ppa - ma, Abbi



## SUONI e CULTURE

O figgìa mi - a, dar - mi d'è u - ra, Lì paritiò dormmasti' u - ra. Ah!è

O figgìa mi d'è u - ra, po - sa mita lu pa - ri di lu ro - sa. Ah!è

### 34. Lamento funebre (*rèpitu*) – Palermo (Favara *Corpus*, n. 567)

Ah, mari - tu mi! E ahian - tu mi! lu tut - ti, E vi - di mi - di mi!

Ca - vi du - gna 'na sar - mo di fru - ma - tu. Ah, ma - ri - tu mi!

Foto - La m' Uscia Camarda l'arrese citra, ste mesi prima fuori Forti di Castro. Un vittimò (sic) e la moglie lo giugava con alcune viciò. "Fotatu cum un organu", alcune viciò dicivano! "Qua n'è viciò a ghitari, ste viciò!"

### 35. Lamento funebre (*rèpitu*) – Montedoro (Favara *Corpus*, n. 572)

O cum - ma - ri, cum - ma - ri mi - a!

A - tu - ti - mi - lu a ahian - di - ri!

E le comari in core:

'Un vi sen - rag - gi - ti, cum - ma - ri mi - a,

ah! lu mar - ti è fat - ta pi - tu - ti!

suoni

36. Melodie al flauto di canna – Partanna, contrada Frattasa

1) per far riposare le mandrie

2) per condurle al pascolo

(Favara 1923b; ried. 1959: 89-90; *Corpus*, n. 763)

The image displays a musical score for a flute in two parts. The first part, labeled '1. Lento', consists of ten staves of music. The second part, labeled '2. Adagio', consists of four staves of music. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The score is presented in a clear, black-and-white format.



# SUONI e CULTURE

Musical score for 'Danza per flauto di canna - Partanna'. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some longer melodic lines. The second staff continues the melody. The third and fourth staves show a more complex rhythmic pattern with many beamed notes. The fifth staff includes the dynamic marking *pp* and the tempo marking *rall. aural e dim.*. The sixth staff concludes with the dynamic marking *fff morendo*.

## 37. Danza per flauto di canna – Partanna

*Marsalisa*

(Favara 1923b; ried. 1959: 115; *Corpus*, n. 778)

Musical score for 'Danza per flauto di canna - Salemi'. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is characterized by a fast, rhythmic pattern of eighth notes. The second staff continues the melody. The third and fourth staves show a more complex rhythmic pattern with many beamed notes.

## 38. Danza per flauto di canna – Salemi

*Jolla*

(Favara *Corpus*, n. 766)

Musical score for 'Danza per flauto di canna - Salemi'. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is characterized by a fast, rhythmic pattern of eighth notes. The second staff continues the melody.

# suoni

## 39. Danza per zampogna "a chiave" – Palermo

*Lu viddanu*

(Favara *Corpus*, n. 750)

The musical score for 'Danza per zampogna a chiave' consists of five staves. The first two staves are a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing the main melody and accompaniment. The following three staves are single treble clef staves, likely representing different parts or variations of the melody. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

*\*) In queste parti possono nel ms. le indicazioni dell'accompagnamento a del primo.*

## 40. Ritmo di danza per tamburello (*ballu*) – Palermo

(Favara *Corpus*, n. 1042)

**Accurantiaggghiu (durante il quale non si balla)**

The notation for 'Accurantiaggghiu' is a single staff with a treble clef, showing a rhythmic pattern with notes and rests. Below the staff are the letters 'p', 'd', 'acc.', and 'd' indicating dynamics or articulation.

**Ballu**

The notation for 'Ballu' is a single staff with a treble clef, showing a rhythmic pattern with notes and rests. Below the staff are the letters 'p', 'd', 'd', 'd', 'd', 'p', 'd', 'd', 'd', 'd' indicating dynamics or articulation.

## 41. Ritmo di scacciapensieri – Caltanissetta

(Favara *Corpus*, n. 1090)

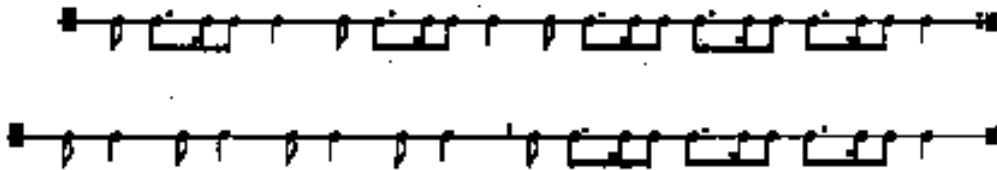
The musical notation for 'Ritmo di scacciapensieri' is a single staff with a treble clef, showing a rhythmic pattern with notes and rests.



## SUONI e CULTURE

42. Ritmo di tamburo per il “gioco dello stendardo” – Marsala

(Favara *Corpus*, n. 1007)



43. Canto di Carnevale dei “Pulcinelli” – Palermo

(Favara *Corpus*, n. 741)

*mp*

1. Gio - ri di can - na e sta - ri di can - na,  
 La vi - ta di la don - na è trop - pu bel - la,  
 E na si mi - su - ra cu la mox - sa can - na.  
*pp*  
 Eza! Eza! Eza! Ma - car - ra - nio gno - sa - li fa!  
*ppp*  
 O I - na - la di l'ar - ma mi - a, sem - pria - tia n'hai a pigghia!

2. *scro* **scro** Minnan lu mari c'è una calonna,  
 Quatterdei mitara cu 'na penna,  
 E la penna la tira mo' scro Minnan.

*scro* Eza! eza! eza! ecc.

44. Ritmo di tamburo per la mascherata della *tubbiana* – Borgetto

(Favara *Corpus*, n. 948)

Ti - vi - pi - tta - pi - ti, tu - pi - ti, tu - pi - ti, mil - li - can - ti - ba - li - tu - ra - la - ti - pu - ca - ni



## suoni

## 45. Ritmi di tamburo per la pantomima del "Mastro di campo" – Palermo

(Favara *Corpus*, n. 937)

1- Il corteo si avvia verso una piazza. Lo Mastro di Campo esamina solennemente.

par - ré par - ré par - ré ro - té par - ré par - ré par - ré ro - té

ar - re - te - pe - té karochéti rot - té ar - re - te - pe - té karochéti rot - té

(R.C. - i due motivi si uniscono in un diatesi)

2- Come ed uomini bastanti signorini affacciati, ed spesso:

re - té re - té pa - re - te - te - té re - té re - pe - té

sec.

Il Mastro di Campo fa il giro della piazza. Si senti stonato. Fi fatto confusarsi, si si sono un rallo:

par - ra par - ra, sec.

oppure:

te par - ra par - ra par - ra pa re - té re - té parat - tat - té re té - re - pe - té

3- La Turbicoeddu scchiassa 'na scala, avi 'na sciatula. Lo Mastro di Campo scchiassa pa - ra, avi 'na nanna americana, Lotta fra i due:

par - ra sec.

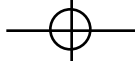
re - té sec.

La Turbicoeddu cadi 'sterra. Allora il Maestro di Campo fa mille scurffie e capibumboli sulla scala. Infine si toglie il cappello e fa il giro dell'adannansa raccogliendo l'ebolo.

## 46. Ritmo di tamburo per la processione del Venerdì Santo – Palermo

(Favara *Corpus*, n. 932)

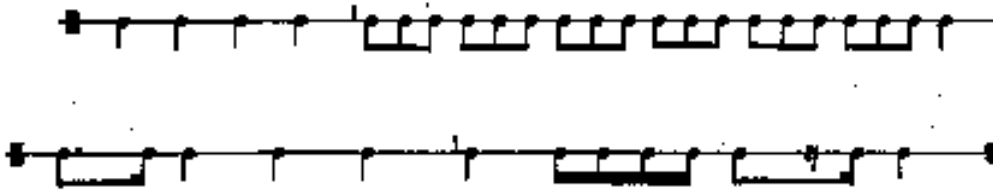
rò rap - pá rap - pá pa - ra - ca - ta - pa rap - pá re par - ra



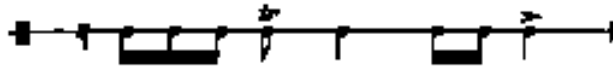
## SUONI e CULTURE

47. Ritmo di tamburo che precede e segue la declamazione  
dei bandi pubblici (*bannù*) – Mazara del Vallo  
(Favara *Corpus*, n. 1016)

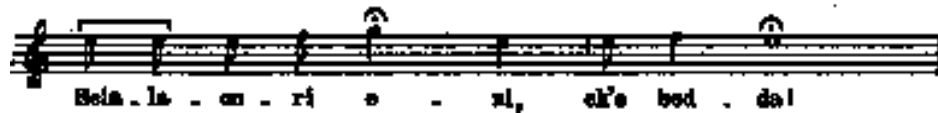
Il banditiere si ferma invariabilmente nei percorsi tradizionali. La *tammurina* senza i tratti sfacciatissimi, macari di li sinistra.



Questa è la sonata, senza repliche, dopo la quale il banditiere grida il bando. Dopo il bando il *Tammurina* suona la chiusa:



48. Richiamo dell'acquaiolo (*abbanniatina*) – Palermo  
(Favara *Corpus*, n. 835)



49. Ritmo per addomesticare i giovenchi (*anninniata*) – Salemi  
(Favara 1923b; ried. 1959: 87-88; *Corpus*, n. 302)

1. Ad - dis - xa e sfac - cia, fig.glia di ma - à - ra.

ad dis.xa e sfaccia, figghia di ma.à - ra. O pu - vi - ruarma - lui!

2. E - si tu ad - dis - xi di mat - tu lu no - - ma:

Quain to ma! E si tu addiaxi Palermu l'aspet - ta. O pu - vi - r'o - ma!

## suoni

3. Lu - ci - ca - ted - dus in la - vo - ra - tu - ri,  
 in Fi - ca - ted - dus in ve - ra - ru. O po - vi - ru arma - lui

4. Lu - ci - ca - ted - dus in ve - ra - ru. O po - vi - ru arma - lui  
 e quan - tu pi - a - ta fa - in so - ca - ma. O po - vi - ru arma - lui

5. To' ma - tri - e - vac - ca - di po - stu - ra  
 e tu - ra - ni - va - la - red - da - di - om - ni - so - ri. O po - vi - ru arma - lui

6. O - ra - je - ma - pig - gia - ri - lu - li - gu - a - d' a - San - ta - Gra - ti - a  
 e - chi - da - chi - fab - bra - za - ti - san - na - ti. O po - vi - ru arma - lui

7. Ca - na - ni - lu - ma - stru - ni - la - neo - la  
 e - chi - ti - ni - gu - a - il - str - a - ti - e - di - vi - o - la. O po - vi - ru arma - lui

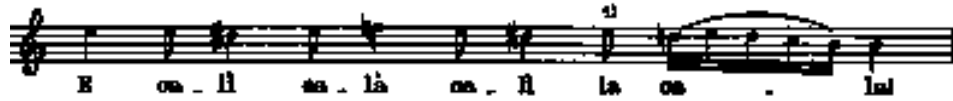
8. Si - tu - va - je - red - du - no - tu - va  
 a - via - va - ni - rim - ag - gia - di - lu - so - cam - pa - gna. O po - vi - ru arma - lui

9. A - ple - ca - ple - ca - l'ar - ma - lu - a - d - die - ca,  
 ap - pre - ca - app - re - ca - ni - ni - gna - lu - ver - su. O po - vi - ru arma - lui



## SUONI e CULTURE

50. Ritmo per la battitura dell'aia (*pisata*) – Gela  
(Favara *Corpus*, n. 488)



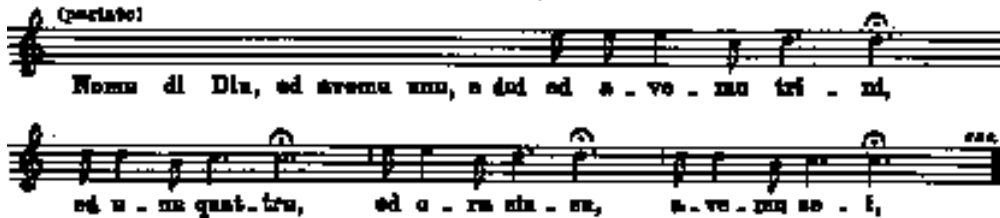
VARIANTI:



51. Ritmo per la misura del frumento (*misuratina*) – Salemi  
(Favara *Corpus*, n. 487)



ALTRA FORMOLA



Durante la  si vuota il tamburo (misura) e lo si riempie di nuovo.

52. Ritmo dei pescatori di tonno per issare la rete (*assumata*) – Trapani  
(Favara 1903; ried. 1959: 45-46; *Corpus*, n. 607)

**SOLO** **CORO**

## suoni

E di Ge - na - va Por - tu - fi - na. E a - mo - la e a - mo - la!

E li - tur - nu si - gna - ri - nu. E a - mo - la e a - mo - la!

Bas - su - ma - ma stu - sa - fi - na. E a - mo - la e a - mo - la!

E spa - ra - nu sta - tur - ni - ra. E a - mo - la e a - mo - la!

*Tutti (gritando)*  
 AS - sum - ma, as - sum - ma, as - sum - ma, as - sum - ma, as - sum - ma, as - sum - ma!

Alligria! Si vidi tu beni di Dio! (Apparo il tonno a fior d'acqua).

53. Ritmo di tamburo e melodia al flauto di canna  
 per accompagnare il trasporto a spalla del tonno – Palermo

*Abbanniata di la tunnina*

(Favara *Corpus*, nn. 926 e 822)

Dalla marina alle botteghe del venditore. Li primi tunni. Si oi mattina du' buché.  
 Du' omni cu la stanga portanu la tunnina. "Tale, la tunnina antica! All'usu antica la  
 portanu, cu i tammarini,, Ghiddi chi portanu la pisci, senza tammarini cu ponna omni  
 nari; manto la sentina la stanga. "nodda. 'U tammarinu li fa camminari e lu pisci man  
 cu lu sentina.

Imbracano il grocco pesce, e poi: "Vassà senza, su' Puppil,, \*)

**INTRODUZIONE**

**MARCIA**

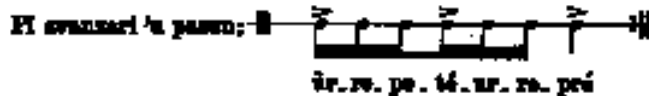
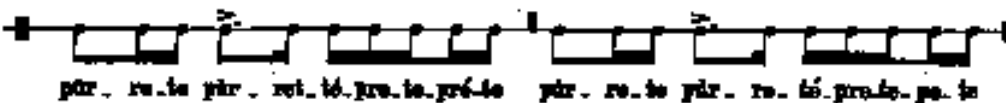
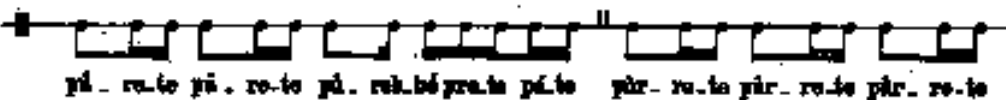
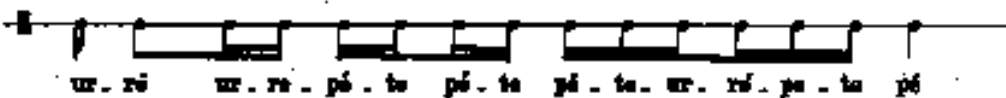
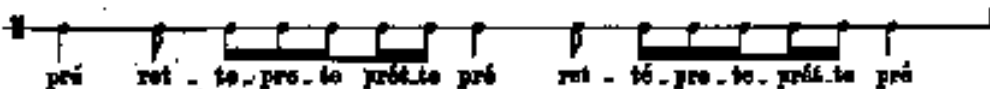
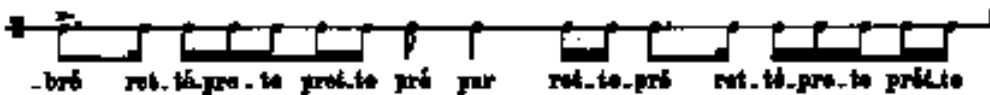
ré ré ré ré ré ré ré ré ré ré ré ré ré ré ré ré ré

ret - to - bré ret - ta - bré ret - ta - bré ret - to - pré - to pret - ta - bré

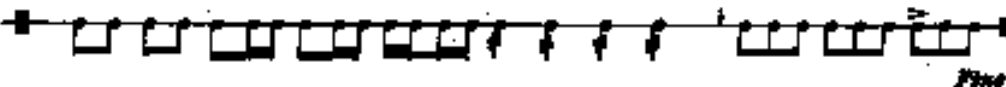
ret - to - bré ret - ta - bré ret - to - pré - to pret - ta - bré ret - to - pré - to pret - ta - bré



# SUONI e CULTURE



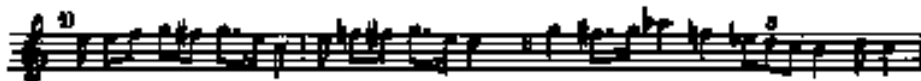
Lu 'vannu arriva a lu putia, ruoto 'n terra e si straca. Lu principali di terra lu tosta, lu lùt, tanù e l'ore, e d'pòi si 'mossa arreri pi mettillu supra lu vannu. Allora, si fa l'ortina curata:



## suoni

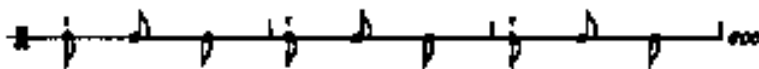
Certo Vanni Panzetta, irrefrenante, comprava il tempo e lo rivendeva. Oltre al tam-tam, in testa al piccolo corteo che accompagnava il paese alla bottega, <sup>17</sup>agli, in coda, andava suonando il friscalattu e il tammureddu, alternandoli. Però questo è un caso isolato; pi priu Vanni Panzetta vva st'annata.

Friscalattu ad uso di Tabbiana

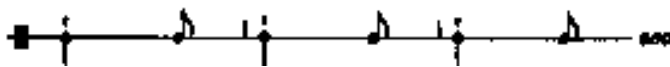


54. Ritmo di lavoro dei fabbri con martello e due mazze – Palermo  
(Favara *Corpus*, n. 1073)

Lavore in tre: una mazza pesante ed una media affidate a due giovani battitori, un martello al maestro di forgia. Saria di trischio rapidi:



Fra due mazze di ferra il trischio:



55. Canto monostrofico (*canzona* di mietitori) – Castel di Lucio  
(Pastura 1939: 283)

Largamente  
Vivo di anno

Bei- da ca si ca- pit- - - di'ncan- nu- la- ti - Sem-

Ahi- Ahi-



# SUONI e CULTURE

pri-a- van- ti l'uo- chioz-zi E ti- ni- ti - - - VI  
 Ahl- Ahl- Ahl-

mi - ci- ta- ti d'a- - - vi- ci- li 'ngra- sta- - ti  
 Ahl- Ahl-

- 'Mmen- zu po- tri do- man- ti - do- man- ti e  
 Ahl-

ca- - o ca- la- mi- ti - -  
 Ahl- Ahl- Ahl-

56. Ritmo per la battitura dell'aia (*pisata*) – Libertinia, fraz. di Ramacca  
(Pastura 1939: 286)

*Lento assai*

Ahl Ti-ocua-ten-tic non t'ab-bar-ru-va-ri



## suoni

(colpo di frusta)

Ah! Cu è ca n'ab-bar- ru- va pec-stu mo-ri

57. Pastorale per zampogna "a paro" – Libertinia, fraz. di Ramacca  
(Pastura 1939: 290)

**Andante mosso**

58. Canto paraliturgico – Caltanissetta

*Litania lauretana*

(trascrizione di Alfonso Palermo in Pratella 1941: 459)

**Andante**

Chi-ri- e, e- lo- i- son... ..

Chri- ste, e- lo- i- son... ..

D.C.



## SUONI e CULTURE

### 59. Canto infantile – Catania

(trascrizione di Francesco P. Frontini in Pratella 1941: 465)

*Andante  
poco*

O- lè, o- lè, o- lè- gna,  
vi- nu- tu è lu ce di Spa- gna,  
pur- ta- u 'na co- sa no- va  
co- si- ca- vad- du frit- tu cou l'o- va,  
O- B!

### 60. Richiamo di venditore di sale (*vanniata*) – Catania

(trascrizione di F. P. Frontini in Pratella 1941: 465)

*Larghetto*

Sa- fi- nu, sa- fi- nu' a sa- - va- la!

### 61. Richiamo di pescivendolo (*vanniata*) – Catania

(trascrizione di Gaetano E. Calì in Pratella 1941: 466)

*a piacere*

O- pi di l'O- gni- na ha- lu,  
o- pi di l'O- gni- na!... ...

## suoni

62. Canto narrativo (*storia*) – Acireale*Supra na muntagnedda*

(trascrizione di Zaccaria Musumeci in Pratella 1941: 468)

*Andante*

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of eight lines of music. The lyrics are written below the notes. The tempo is marked 'Andante'. There are first endings indicated by a '1' above the staff in the first and fifth lines. The score ends with a double bar line and the marking 'DC'.

Su- pra 'na mun- ta- gned- da,  
 e- mu- ri bed- du, sciu- ri d'a- mu- ri,  
 su- pra 'na mun- ta- gned- da  
 ci stau- nu dai su- rel- li.  
 La pic- ciu- la è chiù bed- da,  
 e- mu- ri bed- du, sciu- ri d'a- mu- ri,  
 la pic- ciu- la è chiù bed- da,  
 sciu- ri d'a- mu- ri... ..

# Bibliografia



TESTI ANTERIORI AL 1942

AA.VV.

- 1867 *Canzoni siciliane in chiave e voci diverse con accompagnamento di Pianoforte di diversi autori*, Salafia, Palermo.
- 1931 *Costumi, musica, danze e feste popolari italiane*, Ed. Opera Nazionale Dopolavoro, Roma.

Alesso, Michele

- 1903 *Il Giovedì Santo in Caltanissetta*, Tip. Castaldi e Petrantoni, Caltanissetta.
- 1915 *Usanze d'altri tempi di Caltanissetta*, Tip. Popolare, Acireale.
- 1916 *Spettacoli e feste popolari d'altri tempi di Caltanissetta*, Tip. Popolare, Acireale.
- 1917 *Il Carnevale di Caltanissetta*, Tip. Popolare, Acireale.

Anonimo

- 1895 *Usi e costumi del popolo [di Caltagirone]*, in «Le cento città d'Italia», supp. ill. del «Secolo» (Milano), XXX, 10685 (25 mar.).

Avolio, Corrado

- 1875 *Canti popolari di Noto. Studii e raccolta*, Tip. Zammit, Noto; ried. con Introduzione di A. Buttitta, Edizioni della Regione Siciliana, Palermo 1974.

Bartholdy, Salomon

- 1805 *Etwas über den Volks-gesang der Sicilianer*, in «Berlinesche Musikalische Zeitung», I, supp. III: 19-20, 100-101; trad. it. in Bose 1993: 85-87, 136.

Bellaigue, Camille

- 1909 *Chants de la terre et de la mer de Sicile*, in «Le Gaulois» (Paris, 2 febbraio); ried. in Favara 1959: 125-130.

Berggreen, A. P.

- 1866 *Folk-Sange, og Melodier faedrelanske og fremmede samlede og udsatte for pianoforte, VII. Italienske, Spanske og Portugiske, 2 Ansg.*, Kjöbenhavn.




---

## SUONI e CULTURE

---

- Biagini, Ermanno  
1938 *Venditori ambulanti delle vie palermitane*, in «Le vie d'Italia», XLIV, 7: 856-865.
- Bonaccorsi, Alfredo  
1936 *Sicilia. Musica popolare*, in *Enciclopedia Italiana*, XXIX: 934-935.
- Burgio Villafiorita, Giuseppe  
1870-80 *Canti popolari siciliani in Chiave di Sol con accompagnamento di pianoforte*, F. Lucca, Milano.
- Caravaglios, Cesare  
1936 *Il folklore musicale in Italia*, Rispoli, Napoli.
- Cocchiara, Giuseppe  
1923 *Popolo e canti nella Sicilia d'oggi*, Sandron, Palermo.  
1925 *Pietro Fullone e la poesia popolare sacra in Sicilia*, in «Il Folklore Italiano», I, 2-3: 196-208.  
1927 *Arie e canzonette siciliane*, in «Il Folklore Italiano», II, 2: 163-174.  
1929 *L'anima del popolo italiano nei suoi canti - Con un'appendice di musiche popolari vocali di tutte le regioni d'Italia, compilata e commentata da F. B. Pratella*, Hoepli, Milano.
- Cottrau, Guillaume Louis  
1865 *Passatempi musicali*, Collezione periodica delle 110 Canzoni pubblicate dal 1827 al 1847, Stab. T. Cottrau, Napoli.
- Della Corte, Andrea  
1921 *Canti siciliani*, in «La Stampa» (Torino, 1 novembre); ried. in Favara 1959: 160-166.
- Della Corte, A. - Rostagno, G. I.  
1924-26 *Canzoniere paraviano per le scuole elementari*, Paravia, Torino.
- De Moreno, Hernandez  
1893 *La festa del Natale in Sicilia. Impressioni dal vero*, Tip. del Gionale di Sicilia, Palermo.
- Falsone, Francesco  
1936 *I canti ecclesiastici greco-siculi*, Cedam, Padova.
- Fara, Giulio  
1920 *L'anima musicale d'Italia. La canzone del popolo*, Ausonia, Roma.
- Favara, Alberto  
1898 *Il canto popolare nell'arte*, in «Arte Musicale» (Palermo), fascic. marzo-aprile; ried. in Favara 1959: 13-25.  
1905 *Le melodie tradizionali di Val di Mazara*, in AA.VV., *Atti del Congresso internazionale di Scienze storiche - Roma 1903*, Roma: VIII, 93-105; ried. in Favara 1959: 26-57.  
1907-21 *Canti della terra e del mare di Sicilia*, 2 voll., Ricordi, Milano.  
1923a *Canti e leggende della Conca d'Oro*, in «Rivista d'Italia», XXVI: 287-303; ried. in Favara 1959: 58-85 e in «Nuove Effemeridi», III (1990), 11: 176-188.  
1923b *Il ritmo nella vita e nell'arte popolare in Sicilia*, in «Rivista d'Italia», XXVI: 79-99; ried. in Favara 1959: 86-120.
- Ferrara, Corrado  
1896 *La musica dei vanniatori o gridatori di piazza notigiani*, Tip. Zammit, Noto; ried. in «Nuove Effemeridi», III (1990), 11: 153-175.  
1907 *L'ignota provenienza dei canti popolari in Noto*, Tip. Zammit, Noto.
- Forbin, Louis de  
1823 *Souvenirs de la Sicile*, Impr. Royale, Paris.
- Frontini, Francesco Paolo  
1883 *Eco della Sicilia. Cinquanta canti popolari siciliani con interpretazione italiana raccolti e trascritti*, Ricordi, Milano.  
1890 *Canti della Sicilia. Canzoni siciliane con interpretazione italiana raccolte e trascritte*, Forlivesi, Firenze.  
1904 *Natale siciliano. Schizzi dal vero raccolti e trascritti per pianoforte e per canto*, Giudici e Strada, Milano-Torino.  
1936 *Antiche canzoni di Sicilia raccolte e trascritte*, Carisch, Milano.  
1938 *Canti religiosi del popolo siciliano raccolti ed armonizzati*, con note illustrative di F. Pastura, Carisch, Milano.
- Gaisser, Ugo  
1905 *I canti ecclesiastici italo-greci*, in AA. VV., *Atti del congresso internazionale di scienze storiche* (Roma, 1-9.IV. 1903), Tip. della R. Accademia dei Lincei, Roma: 107-116.
- Galanti, Bianca Maria  
1942 *La danza della spada in Italia*, Edizioni Italiane, Roma.

## bibliografia

- Gattuso, Ignazio  
1938 *Il Mastro di Campo*, Tumminelli, Palermo.
- Giacchino, Carmelo  
1939 *Canti siciliani*, Tip. Mignani, Firenze.
- Graziano, Vito  
1935 *Canti e leggende, usi e costumi di Ciminna*, Tip. Travi, Palermo.
- Grisanti, Cristoforo  
1899 *Usi, credenze, proverbi e racconti popolari di Isnello*, Reber, Palermo; ried. a cura di R. Schenda, Sellerio, Palermo 1981.  
1909 *Folklore di Isnello*, Reber, Palermo; ried. a cura di R. Schenda, Sellerio, Palermo 1981.
- Guastella, Serafino Amabile  
1876 *Canti popolari del Circondario di Modica*, Lutri e Secagno, Modica.  
1877<sup>1</sup> *L'antico Carnevale della Contea di Modica*, Piccitto & Antoci, Ragusa (1887<sup>2</sup>).  
1887 *Ninne nanne del circondario di Modica*, Piccitto & Antoci, Ragusa.
- Hamilton Caico, Louise  
1910 *Sicilian Ways and Days. With onehundred and twentyeight illustrations*, John Log, London; trad. it. con Introduzione di M. Ganci, Epos, Palermo 1983.
- Herder, Johann Gottfried  
1778-79 *Volkslieder*, Union Deutsche, Stuttgart.
- La Corte Cailler, Gaetano  
1906 *La musica della Novena di Natale*, in «Il Marchesino» (Messina), XIII, 48.  
1926 *Mascherate d'altri tempi. Il sciuri di pipi messinese*, in «Il Marchesino» (Messina), n.s. VII, 5.
- Levi, Eugenia  
1894 *Fiorita di canti tradizionali del popolo italiano scelti nei vari dialetti [...] con 50 melodie popolari tradizionali*, Bemporad, Firenze (ris. 1926).  
1906 *Per i vostri bambini*, Roux e Viareng, Roma.
- Lizio Bruno, Letterio  
1867 *Canti scelti del popolo siciliano illustrati e posti in versi italiani ed in prosa francese*, Tip. D'Amico, Messina.  
1871 *Canti popolari delle Isole Eolie e di altri luoghi di Sicilia, messi in prosa italiana ed illustrati*, Tip. D'Amico, Messina; ried. in L. Lizio Bruno - F. Mango, *Canti popolari siciliani*, a cura di S. Bonanzinga, Archivio delle tradizioni popolari siciliane - Folkstudio, n. 17-19, Palermo 1987.
- Lombardo, Vincenzo Alonzo  
1931 *Canti e balli di Sicilia*, Casa Edit. musico-letteraria "L'arte Sicula", Catania.
- Lo Presti, Salvatore  
1933 *La trebbiatura in Sicilia. I «Muttetti di lu pi-satu» in Villarosa (Enna)*, in «Folklore Italiano», VIII, 1-2: 57-60.  
1934-36 *La pesca e i pescatori nel golfo di Catania*, in «Folklore Italiano», IX (1934), 1-4: 81-112; X (1935), 1-2: 83-98; segue in «Archivio per la raccolta e lo studio delle tradizioni popolari italiane», XI (1936), 1-2 e 3-4: 53-84, 143-164.
- Loria, Lamberto  
1907 *Caltagirone. Cenni etnografici*, Tip. Galileiana, Firenze; ried. a cura di L. M. Lombardi Satriani, Sellerio, Palermo 1981.
- Maragliano Mori, Rachele  
1930 *Due canti popolari siciliani*, Forlivesi, Firenze.  
1931 *La canzone del carrettiere*, Forlivesi, Firenze.
- Marzo, Edoardo  
1904 *Songs of Italy. Sixty-five Tuscan, Florentine, Lombardian and other Italian Folk and Popular Songs*, Schirmer, New York.
- Mastigli, Leopoldo  
1891 *La Sicilia musicale*, Schmidl, Bologna.
- Möller, Heinrich  
s.d. *Italienische Volkslieder*, Schott's Söhne, Mainz.
- Mondello, Fortunato  
1882 *Spettacoli e feste popolari a Trapani*, Stamp. Rizzi, Trapani.
- Müller, W. - Wolff, O. L. B.  
1829 *Egeria. Sammlung Italianischer Volkslieder*, E. Fleischer, Leipzig; ed. it. in ris. an. con una Nota di A. M. Cirese e una appendice di traduzioni, Edizioni del Gallo, Milano 1966.



## SUONI e CULTURE

- Naselli, Carmelina  
1931 *Il Natale nell'arte e nella tradizione del popolo catanese*, in «Catania. Rivista del Comune», III, 6: 57-66.
- 1932 *Il fascismo e le tradizioni popolari*, Studio Editoriale Moderno, Catania.
- 1936 *La Mostra interprovinciale di Arti e tradizioni popolari siciliane*, in «Lares», VII, 4: 233-252.
- Oddone, Elisabetta  
1925 *Si canti e si giochi*, Carisch, Milano.
- Ojetti, Ugo  
1908 *Canti della Conca d'oro*, in Id., *I Capricci del Conte Ottavio*, Treves, Milano: 73 e segg.; ried. in Favara 1959: 123-125.
- Pachner, Michele  
1925 *Canzoniere*, Paravia, Torino (ris. 1935).
- Parthey, Gustav F. C.  
1834-40 *Wanderungen durch Sicilien und die Levante [...] Mit einer Musikbeilage*, 2 voll., Nicolai, Berlin.
- Pastura, Francesco  
1937 *Gridi e cantilene del popolo siciliano*, in «Musica d'oggi», XIX, f. 3: 83-87.
- 1939 *Mandre rosse. Paesaggi, uomini e canti di Libertinia*, Tip. Zuccarello & Izzi, Catania.
- 1940 *Trenta canzoni popolareshche siciliane di vari autori*, ed. a cura dell'Ispettorato O.N.D. per la XV Zona, Catania.
- Paternò Castello, Giuseppe  
1905 *I cantastorie di Sicilia e la novena di Natale*, in «Il Secolo XX», VI, 1: 29-38.
- Pitrè, Giuseppe  
1868 *Studio critico sui canti popolari siciliani*, Tip. del Giornale di Sicilia, Palermo.
- 1870-71<sup>1</sup> *Canti popolari siciliani*, 2 voll., Pedone Lauriel, Palermo (1891<sup>2</sup>).
- 1872 *Studi di poesia popolare*, Pedone Lauriel, Palermo.
- 1881 *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Pedone Lauriel, Palermo.
- 1882 *Sulle voci dei venditori ambulanti*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», I: 289-292, 455-458.
- 1883a *Giuochi fanciulleschi siciliani*, Pedone Lauriel, Palermo.
- 1883b *Di una nuova raccolta di melodie popolari siciliane*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», II: 435-440.
- 1885 *Sonatori, balli e canti nuziali del popolo siciliano*, Tip. del Giornale di Sicilia, Palermo.
- 1889 *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 voll., Pedone Lauriel, Palermo.
- 1892 *Catalogo illustrato della Mostra Etnografica Siciliana*, Tip. Virzì, Palermo.
- 1897 Recensione a Ferrara 1896, in «Archivio per lo studio delle tradizioni pop.», XVI: 292-293.
- 1900 *Feste patronali in Sicilia*, Clausen, Torino-Palermo.
- 1913 *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, Reber, Palermo.
- Pitrè, Maria  
1893 *Le canzoni di Natale*, in «Giornale di Sicilia» (Palermo), XXXIII, 357 (25-26 dic.).
- Pratella, Francesco Balilla  
1941 *Sicilia in Id., Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia*, 2 voll., Istituto delle Edizioni Accademiche, Udine: II, 451-476.
- Pulci, Francesco  
1895 *Usi agrari della provincia di Caltanissetta*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», XIV: 13-30.
- 1898 *La Settimana Santa in Caltanissetta*, Stab. Tip. Osp. Prov. di Beneficenza, Caltanissetta.
- 1899 *La vita nelle miniere*, Tip. del «Giornale di Sicilia», Palermo.
- Ragusa Moleti, Girolamo  
1887a *Il Natale dei Pastori in Sicilia*, in «Il Secolo» (Milano), XXII, 7807 (24-25 dic.).
- 1887b *La musica del popolo siciliano*, in «Le cento città d'Italia», supp. ill. del «Secolo» (Milano), XXII, 7741 (25 ott.).
- 1892 *Canzoni e musiche siciliane*, in AA.VV., *Palermo-Esposizione 1891-92*, Armanino, Genova.
- 1893 *Il Natale in Sicilia*, in «Giornale di Sicilia» (Palermo), XXXIII, 357 (25-26 dic.).
- Rametta Garofalo, Giuseppe  
1895 *Saggio sui canti popolari siciliani*, in «Rivista delle tradizioni popolari italiane», II, 2-4: 115-125, 277-299.
- Romagnoli, Ettore  
1920 *I canti popolari siciliani e la musica greca*, in «Rivista d'Italia», XXIII, 2: 3-24; ried. in Favara 1959: 130-149.

## bibliografia

- 1921 *I canti popolari della Sicilia*, in «Musica d'oggi», III, 7: 193-198; ried. in Favara 1959: 149-160.
- Rubino, Benedetto  
 1914a *Folklore di San Fratello*, Reber, Palermo.  
 1914b *Il testamento del Nannu*, in «La lettura», XIV, 2: 177-179.  
 1919 *I "Giganti" di Mistretta*, in «La lettura», XIX, 12: 908-909.  
 1921a *I diavoli di Pasqua in Sicilia*, in «La lettura», XXI, 4: 295-296.  
 1921b *I piccoli mestieri delle strade siciliane*, in «La lettura», XXI, 12: 910-912.  
 1923 *Poeti zappatori in Sicilia*, in «La lettura», XXIII, 2: 145-147.  
 1924 *I canti della tonnara*, in «La lettura», XXIV, 6: 455-458.  
 1925 *I gridatori delle vie siciliane*, in «La lettura», XXV, 2: 157-158.  
 1930 *La Sicilia che se ne va: tipi e figure di strada*, in «La lettura», XXX, 4: 362-364.
- Sadero, Geni  
 1921 *Le più belle canzoni d'Italia*, Società Anonima Notari, Milano.
- Salomone, Sebastiano  
 1884 *Le province siciliane studiate sotto tutti gli aspetti. I. La provincia di Siracusa*, Tip. Ragonisi, Acireale  
 1886 *Le province siciliane studiate sotto tutti gli aspetti. II. La provincia di Catania*, 2 voll., Tip. Micale, Acireale  
 1888 *Le province siciliane studiate sotto tutti gli aspetti. III. La provincia di Messina*, Tip. Ragonisi, Acireale.
- Salomone Marino, Salvatore  
 1867 *Canti popolari siciliani in aggiunta a quelli del Vigo*, Giliberti, Palermo.  
 1870<sup>1</sup> *La baronessa di Carini. Leggenda storica popolare del sec. XVI in poesia siciliana*, Tip. del «Giornale di Sicilia», Palermo (1873<sup>2</sup>, 1914<sup>3</sup>).  
 1875 *Storie popolari in poesia siciliana riprodotte sulle stampe de' secoli XVI, XVII e XVIII*, Tip. Fava e Garagnani, Bologna.  
 1880 *Leggende popolari siciliane in poesia*, Pedone Lauriel, Palermo.  
 1883 *La voce dei tamburi in Sicilia*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», II: 601-603.
- 1886 *Le reputatrici in Sicilia nell'età di mezzo e moderna*, Tip. Giannone e Lamantia, Palermo.  
 1896-1901 *Le storie popolari in poesia siciliana messe a stampa dal secolo XV ai dì nostri indicate e descritte*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», XV: 105-130, 153-189; XVI: 94-122, 562-584; XVII: 477-512; XVIII: 176-216, 419-442; XIX: 48-64, 327-364; XX: 267-272.  
 1897 *Costumi e usanze dei contadini in Sicilia*, Sandron, Palermo.  
 1898 *La Rivoluzione Siciliana del 1848-49 nei canti popolari*, Tip. Coop. fra gli Operai, Palermo.  
 1907 *La origine e il nome de La Tubiana*, in «Archivio storico siciliano», n.s., XXXII: 537-540.
- Sayve, Auguste de  
 1822 *Voyage en Sicile. Fait en 1820 et 1821*, 3 voll., Bertrand, Paris.
- Schirò, Giuseppe  
 1890 *Canti tradizionali delle colonie albanesi in Sicilia*, 2 voll., Spinnato, Palermo.  
 1923 *Canti tradizionali ed altri saggi delle colonie albanesi di Sicilia*, Pierro, Napoli; ried. Arti Grafiche A. Renna, Palermo 1986.
- Scoppa, Antonio  
 1811-14 *Les vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française*, 3 voll., Courcier, Paris.
- Sorrento, Luigi  
 [1925] *L'Isola del sole*, Trevisini, Milano.
- Stanganelli, Fulvio  
 1929 *Trenodie popolari del Giovedì Santo in Comiso (Sicilia)*, in «Il Folklore Italiano», IV, 2/4: 211-219.
- Swinburne, Henry  
 1783 *Travels in the two Sicilies*, 2 voll., Elmsly, London.
- Vigo, Leonardo  
 1857 *Canti popolari siciliani raccolti e illustrati*, Tip. dell'Accademia Gioenia di C. Galatola, Catania.  
 1870-74 *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, Tip. dell'Accademia Gioenia di C. Galatola, Catania.





## SUONI e CULTURE

### TESTI POSTERIORI AL 1942

AA.VV.

- 1959 *Atti del Congresso Internazionale di musiche popolari mediterranee e del Convegno dei Bibliotecari musicali* (Palermo, 26-30.VI.1954), De Magistris, Palermo.
- 1968 *Pitrè e Salomone-Marino. Atti del Convegno di studi per il 50° anniversario della morte di G. Pitrè e S. Salomone Marino* (Palermo, 25-27.XI.1966), Flaccovio, Palermo.

Amitrano Savarese, Annamaria

- 1986 *Pitrè musicologo*, in Id. (a cura di), *Pitrè a Palermo. La dinamica del cambiamento*, Atti del Convegno «La dinamica del cambiamento a Palermo negli ultimi cento anni» (Palermo, 13-14.IV.1985), Bulzoni, Roma: 45-58.

Biagiola, Sandro

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

Bonanzinga, Sergio

- 1989 *I viaggiatori, la musica, il popolo*, in «Nuove Effemeridi», II, 6: 64-68.
- 1991a *Il tamburo e il fonografo*, in «Nuove Effemeridi», IV, 16: 98-103.
- 1991b *Forme sonore e devozione popolare per santa Rosalia*, in AA. VV., *La rosa dell'Ercta. Rosalia Sinibaldi: sacralità, linguaggi e rappresentazione*, a cura di A. Gerbino, Dorica, Palermo: 297-312.
- 1993a *Introduzione*, in Bose 1993: 9-69.
- 1993b *Forme sonore e spazio simbolico. Tradizioni musicali in Sicilia*, Archivio delle tradizioni popolari siciliane – Folkstudio, 31-32, Palermo.
- 1995a *Bibliografia, discografia e filmografia della musica popolare siciliana (1945-1994)*, in A. Longo (a cura di), *Quel grido dal castello. Etnotesti ed etnomusiche di Sicilia*, Ila Palma, Palermo: 87-116.
- 1995b *Tradizioni musicali in Sicilia. Rassegna di suoni, canti e danze popolari*, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, Palermo.
- 1995c *I suoni della mietitura e della trebbiatura in Sicilia / The Reaping and Threshing Soundscape in Sicily*, in «Memus. Mediterraneo Musica»: 118-141.

- 1995d *Preliminari per la documentazione del lessico etnico-musicale in Sicilia. Prospettive antropologiche e geolinguistiche*, in G. Ruffino (a cura di), *Percorsi di geografia linguistica. Idee per un atlante siciliano della cultura dialettale e dell'italiano regionale*, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, Palermo: 389-403.

Bonomo, Giuseppe

- 1970 *Studi demologici*, Flaccovio, Palermo.
- 1989 *Pitrè la Sicilia e i Siciliani*, Sellerio, Palermo.

Bose, Fritz

- 1993 *Musiche popolari siciliane raccolte da Giacomo Meyerbeer*, ed. it. a cura e con Introduzione di S. Bonanzinga, Sellerio, Palermo (tit. or.: *Meyerbeer. Sizilianische Volkslieder*, Walter De Gruyter & Co., Berlin 1970).

Bragaglia, Anton Giulio

- 1950 *Danze popolari italiane*, ENAL, Roma.

Bronzini, Giovanni Battista

- 1991 *Intellettuali e poesia popolare nella Sicilia dell'Ottocento*, Sellerio, Palermo.

Burgaretta, Sebastiano

- 1989 «Cuntu» e contastorie nella Sicilia d'oggi, in «La Ricerca Folklorica», 19 (*La piazza. Ambulanti vagabondi malviventi fieranti*, a cura di G. Sanga): 121-125.

Buttitta, Antonino

- 1960 *Cantastorie in Sicilia. Premessa e testi*, in «Annali del Museo Pitrè», VIII-X (1957-59): 149-236.
- 1965 *Le 'Storie' di Ciccù Busacca*, in «Annali del Museo Pitrè», XIV-XV (1963-64): 119-218.
- 1963-66 *Le 'Storie' di Vitu Santangilu*, in «Annali della Facoltà di Magistero dell'Università degli studi di Palermo», IV-VII: 261-421.
- 1972 *Strutture morfologiche e strutture ideologiche nelle «storie» dei cantastorie siciliani*, in «Uomo e Cultura», 10: 159-178.
- 1974 *Introduzione*, in Avolio 1875 (ried. cit.).
- 1978 *Pasqua in Sicilia*, con fotografie di M. Minnella, Grafindustria, Palermo.
- 1985 *Il Natale. Arte e tradizioni in Sicilia*, Edizioni Guida, Palermo.
- 1995 *Elogio della cultura perduta*, in «Nuove Effemeridi», VIII, 32: 2-10.

## bibliografia

- Buttitta, A. - Pasqualino, A.  
1986 *Il Mastro di Campo a Mezzojuso*, con testi di S. Raccuglia (1913) e I. Gattuso (1938), Studi e materiali per la storia della cultura popolare – Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, 14, Palermo.
- Carapezza, Paolo Emilio  
1977 *Antichità etnomusicali siciliane*, Archivio delle tradizioni popolari siciliane - Folkstudio, 1, Palermo.  
1978 *Canzoni popolari alla siciliana cioè alla catanese e alla palermitana*, in «Rivista italiana di musicologia», XIII, 1: 118-141 (con mus.).  
1980 *Alberto Favara e Ottavio Tiby, pionieri della musicologia siciliana*, in «Atti dell'Accademia di scienze lettere e arti di Palermo», IV s., vol. XXXVIII, parte seconda (Lettere): 9-22.  
1983 *Perennità del folklore: tre esempi nella tradizione musicale siciliana*, in «Culture musicali», II, 3: 41-46.
- Carpitella, Diego  
1961 *Profilo storico delle raccolte di musica popolare in Italia*, in *Studi e ricerche del Centro nazionale studi di musica popolare dal 1948-1960*, Accademia nazionale di Santa Cecilia - Radiotelevisione italiana, Roma: 37-58; ried. in Carpitella 1973.  
1968 *L'Archivio del Pitrè e il Corpus del Favara*, in AA. VV. 1968:111-119; ried. in Carpitella 1973.  
1972 *L'etnomusicologia in Italia*, in Id., *Materiali per lo studio delle tradizioni popolari*, Bulzoni, Roma: 161-186; ried. in Carpitella 1973.  
1973a *Musica e tradizione orale*, Flaccovio, Palermo.  
1973b *L'insufficienza della semiografia musicale colta nelle trascrizioni etnomusicologiche*, in Carpitella 1973a: 227-231.  
1975 (a cura di), *L'etnomusicologia in Italia*, Atti del «Primo Convegno sugli studi etnomusicologici in Italia» (Roma, 29.XI-2.XII.1973), Flaccovio, Palermo.  
1992 *Musicisti e popolo nell'Italia romantica e moderna*, in Id., *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche 1955-1990*, Ponte alle Grazie Ed., Firenze: 81-165.
- Cavazza, Stefano  
1987 *La folkloristica italiana e il fascismo. Il Comitato Nazionale per le Arti Popolari*, in «La Ricerca Folklorica», 15: 109-122.
- Cirese, Alberto M.  
1958 *La poesia popolare*, Palumbo, Palermo.  
1973<sup>2</sup> *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palumbo, Palermo (1971').  
1975 *Ricerca demologica e studi di folklore musicale*, in Carpitella 1975: 29-39.
- Cocchiara, Giuseppe  
1951a *Pitrè la Sicilia e il folklore*, D'Anna, Messina.  
1951b *Meli e la poesia popolare*, in Id., *Il linguaggio della poesia popolare*, Palumbo, Palermo: 71-91.  
1954-56 *Il Corpus di Musiche Popolari Siciliane di Alberto Favara*, in «Annali del Museo Pitrè», V-VII: 54-62; ristampato come Premessa in Favara 1957.  
1957 *Il folklore siciliano*, 2 voll., Flaccovio, Palermo.  
1959 *Popolo e letteratura in Italia*, Borinighieri, Torino.
- Collaer, Paul  
1960 *Note préliminaire relative aux enregistrements effectués par le Centro Internazionale Studi Musiche Mediterranee dans le Sud de la Sicile en 1955*, in «Annali del Museo Pitrè», VIII-X (1957-59): 6-16; trad. it. con una Nota di S. Bonanzinga, in «Nuove Effemeridi», III, 11: 217-223  
1981 *Musique Traditionnelle Sicilienne*, 2 voll., Fonds Paul Collaer, Tevuren.
- Corsaro, Orazio  
1992 *La zampogna «messinese». Riflessioni su uno strumento popolare*, Forni, Sala Bolognese (Bo), con Prefazione di P. E. Carapezza e contributi di V. Biella, D. Marusic, G. Palombini, A. Ricci, R. Tucci, S. Valla.
- Crea, Alba  
1980 *I manoscritti musicali dell'Archivio Storico del Comune di Messina*, in «Archivio Storico Messinese», XXXI: 151-202.
- De Martino, Ernesto  
1975<sup>2</sup> *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Einaudi, Torino (1958').

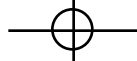


## SUONI e CULTURE

- Di Palma, Guido  
1991 *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*, Bulzoni, Roma.
- Documentazioni e Studi RAI  
1977 (a cura di), *Folk Documenti Sonori. Catalogo informativo delle registrazioni musicali originali*, ERI, Torino.
- Favara, Alberto  
1957 *Corpus di musiche popolari siciliane*, 2 voll., a cura di O. Tiby, Accademia di Scienze Lettere e Arti, Palermo.  
1959 *Scritti sulla musica popolare siciliana - Con un'appendice di scritti di U. Ojetti, C. Bellaigue, E. Romagnoli e A. Della Corte*, a cura di T. Samonà Favara, De Santis, Roma.
- Finocchiaro, Giampiero  
1991 (a cura di), *Echos. Inventario di materiali sonori 1986-1987*, con Premessa di E. Guggino, Quaderni dell'Istituto di Scienze antropologiche e geografiche, 2, Palermo.  
1993 (a cura di), *Echos. Inventario di materiali sonori 1988*, Quaderni dell'Istituto di Scienze antropologiche e geografiche, 3, Palermo.  
1995 *I fischietti di terracotta in Sicilia / Earthenware whistles in Sicily*, in «Memus. Mediterraneo Musica»: 155-178.
- Fragale, Antonino  
1984 *Sulla musica popolare in Sicilia tra '800 e '900*, in Id., *Memoria e ricerca. Scritti di letteratura popolare*, Sfameni, Messina: 45-67.
- Garofalo, Girolamo  
1987 *I canti del lavoro*, in Quaderni del Teatro Massimo, II, 1, Palermo: 47-65.  
1988 *I canti del sale*, in G. Bufalino (a cura di), *Saline di Sicilia*, Sellerio, Palermo: 145-150.  
1989 *I canti della zolfara*, in S. Addamo (a cura di), *Zolfare di Sicilia*, Sellerio, Palermo: 195-202.  
1990a (a cura di), *Echos. L'indagine etnomusicologica*, Presentazione di E. Guggino, Quaderni dell'Istituto di Scienze antropologiche e geografiche, 1, Palermo.  
1990b *U viaggiu dulurusu*, in «Nuove Effemeridi», III, 11: 107-119.  
1995a *Traditional Rural Songs in Sicily*, in «Música oral del Sur», 1: 65-89.
- 1995b «Musica popolare - Archivi sonori», in *Guida musicale della Sicilia 1989-1991*, Regione Siciliana, Palermo: 181-203.
- Garofalo, G. - Guggino, E. - Macchiarella, I.  
1986 *Ricerche su musiche e canti popolari*, in AA.VV., *La ricerca etnoantropologica in Sicilia (1950-1980)*, Atti del Convegno «La ricerca etnoantropologica in Sicilia: 1950-1980. Prima mappa» (Palermo, 20-22.V.1982), 2 voll., Libreria D. Flaccovio, Palermo: I, 113-124.
- Giannatasio, Francesco  
1992 *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.
- Guggino, Elsa  
1974 *Canti di lavoro in Sicilia*, in AA.VV., *Demologia e folklore. Studi in memoria di Giuseppe Cocchiara*, Flaccovio, Palermo: 317-338 (con trascrizioni musicali di A. Titone).  
1979 *Carrettieri: il mestiere e il canto*, in G. Capitò, *Il carretto siciliano*, con Introduzione di A. Buttitta, Sellerio, Palermo: 65-103.  
1980 *I canti degli orbi. 1. I cantastorie ciechi a Palermo*, Archivio delle tradizioni popolari siciliane - Folkstudio, 4, Palermo.  
1981 *I canti degli orbi. 2. I quaderni di Zu Rusulinu*, Archivio delle tradizioni popolari siciliane - Folkstudio, 6, Palermo.  
1986 *I canti della memoria*, in V. Consolo (a cura di), *La pesca del tonno in Sicilia*, Sellerio, Palermo: 85-111.  
1988 *I canti degli orbi. 3. I quaderni di Zu Rusulinu*, Archivio delle tradizioni popolari siciliane - Folkstudio, 20-21, Palermo (con trascrizioni musicali a cura di G. Garofalo e G. Pennino).  
1991<sup>2</sup> (a cura di), *I carrettieri*, Archivio delle tradizioni popolari siciliane - Folkstudio, 25, con saggi musicologici di G. Garofalo e I. Macchiarella, Palermo (1978<sup>1</sup>).  
1995 (a cura di), *Folkstudio venticinque anni*, Archivio delle tradizioni popolari siciliane - Folkstudio, 35-36, Palermo.
- Guizzi, Febo  
1985 *Le zampogne meridionali*, in F. Guizzi e R. Leydi, *Le zampogne in Italia*, Ricordi, Milano: 31-173.

## bibliografia

- Guizzi, F. - Leydi, R.  
1983 *Strumenti musicali popolari in Sicilia. Con un saggio sulle zampogne*, Edikronos, Palermo.
- Guizzi, F. - Staiti, N.  
1989 *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, con Introduzione di R. Leydi, Arti Grafiche Giorgio & Gambi, Firenze.
- Havelock, Eric A.  
1973 *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone* [1963], con Introduzione di B. Gentili, trad. it. Laterza, Bari.
- La Corte Cailler, Gaetano  
1982 *Musica e musicisti in Messina*, a cura di A. Crea e G. Molonia, Quaderni dell'Accademia, n. 1, Messina.
- Leydi, Roberto  
1991 *L'altra musica. Etnomusicologia. Come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche*, Giunti-Ricordi, Firenze.
- List, George  
1974 *The Reliability of Transcription*, in «Ethnomusicology», XVIII, 3: 353-377.
- Lo Presti, Salvatore  
1959 *Il carretto [siciliano]*, Flaccovio, Palermo.  
1963 *Gli ultimi gridatori delle vie di Catania*, in «Sicilia», 40: 28-43.
- Macchiarella, Ignazio  
1992 *Tradizione orale e tradizione scritta della musica. Il caso del falsobordone*, in «Culture musicali», IX (1990), n. s. 1/2 (*Colto e Popolare*): 108-140.  
1995a *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.  
1995b *I canti della Settimana Santa in Sicilia*, Archivio delle tradizioni popolari siciliane - Folkstudio, 33-34, Palermo.
- Mele, G. - Sassu, P.  
1992 *Liturgia e paraliturgia nella tradizione orale*, Primo Convegno di Studi (Santu Lussurgiu, 12-15.XII.1991), Universitas, Cagliari.
- Naselli, Carmelina  
1948 *Saggio sulle ninne-nanne siciliane*, Prampolini, Catania.
- 1951 *Strumenti da suono e strumenti da musica del popolo siciliano*, in «Archivio Storico della Sicilia Orientale», IV s., XLVII, 1: 251-280.
- 1968 *Giuseppe Pitrè, la musica popolare e il carteggio inedito col maestro F. P. Frontini*, in AA. VV. 1968: 269-288.
- Nataletti, Giorgio  
1970 (a cura di), *La ricerca dei linguaggi musicali della Sicilia dal 1948 al 1969 e l'opera del C.N.S.M.P.*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia - Rai Radiotelevisione italiana, Roma.
- Pagliaro, Antonino  
1958 *Poesia giullaresca e poesia popolare*, Laterza, Bari, pp. 350.  
1973 *Forma e tradizione della «Storia di la Barunissa di Carini»*, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», 12: 190-245.
- Pasqualino, Antonio  
1977 «I codici dell'opera», in Id., *L'opera dei pupi*, Sellerio, Palermo: 95-106.  
1992 «L'arte del cantastorie e del contastorie», in Id., *Le vie del cavaliere*, Bompiani, Milano: 219-230.
- Pennino, Gaetano  
1985 *Due repertori musicali tradizionali*, Archivio delle tradizioni popolari siciliane - Folkstudio, 13-14, Palermo.  
1990a *I suoni e le voci*, in AA. VV., *Le forme del lavoro. Mestieri tradizionali in Sicilia*, Libreria Dante, Palermo: 415-426.  
1990b *Le bande Musicali*, in «Nuove Effemeridi», III, 11: 140-152, con una Nota di E. Guggino; il testo riproduce parte del libretto allegato all'antologia discografica *Bande musicali di Sicilia*, a cura di G. Pennino e F. Politi, cofanetto Albatros ALB 22 (tre dischi), 1989.
- Perret, Rosalia  
1954-56 «U cuntù», in «Annali del Museo Pitrè», V-VII: 107-113.
- Piangerelli, Paola  
1995 (a cura di), *La terra, il fuoco, l'acqua, il soffio. La collezione dei fischietti di terracotta del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari*, De Luca, Roma.



## SUONI e CULTURE

- Pugliatti, Vincenzo  
1990 (a cura di), *Saluti da Messina. La città prima del 1908 attraverso le cartoline illustrate*, P&M, Messina.
- Pugliatti, V. - Riccobono, F.  
1990 (a cura di), *Saluti da Messina. La città antica*, P&M, Messina.
- Rigoli, Aurelio  
1965 *Scibilia nobili e altre «storie»*, Guanda, Parma.  
1973 *Mondo popolare e letteratura*, Flaccovio, Palermo.  
1984<sup>3</sup> *La Baronessa di Carini. Tradizione e poesia*, Flaccovio, Palermo (1963<sup>1</sup>, 1975<sup>2</sup>).
- Sachs, Curt  
1966 *Storia della danza* [1933], con Prefazione di D. Carpitella, trad. it. Il Saggiatore, Milano.  
1980 *Storia degli strumenti musicali* [1940], trad. it. Mondadori, Milano.
- Samonà Favara, Teresa  
1971 *Alberto Favara. La vita narrata dalla figlia. Con un'appendice di scritti in parte inediti*, con Prefazione di D. Carpitella, Flaccovio, Palermo.
- Sarica, Mario  
1994 *Strumenti musicali popolari in Sicilia (provincia di Messina)*, Assessorato alla Cultura della Provincia Regionale di Messina, Messina.
- Seeger, Charles  
1958 *Prescriptive and Descriptive Music-writing*, in «Musical Quarterly», 44: 184-195.
- Simeoni, P. E. - Tucci, R.  
1991 (a cura di), *Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari. La collezione degli strumenti musicali*, Libreria dello Stato, Roma.
- Staiti, Nico  
1986 *Iconografia e bibliografia della zampogna a paro in Sicilia*, in «Lares», LII, 2: 197-240.  
1989a *La formula di discanto di Ruggiero*, in «Culture Musicali», VI-VII (1987-88), 12/13/14 (*La musica come sistema autonomo?*): 47-79.  
1989b *Simultaneously played multi-pipe wind instruments in Sicily*, in «Studia instrumentorum musicae popularis», IX: 66-86.
- 1990 *Fonti storiche per lo studio degli strumenti musicali popolari in Sicilia*, in Garofalo 1990a: 103-108.
- Stockmann, Doris  
1989 *Il problema della trascrizione nella ricerca etno-musicologica* [1979], trad. it. in D. Carpitella (a cura di), *Ethnomusicologica. Seminari internazionali di etnomusicologia 1977-1989*, Quaderni dell'Accademia Chigiana, XLIII, Siena: 209-233.
- Sunseri Rubino, Giuseppe  
1965 *Le antiche Compagnie religiose di Caccamo*, in «Giglio di roccia», n.s., 25: 18-25.
- Tiby, Ottavio  
1957 *Il canto popolare siciliano. Studio introduttivo*, in Favara 1957: I, 2-113.
- Tomasello, Santina  
1992 «Nota musicologica», in G. Giacobello, *Modalità rituali del rosario di tradizione orale a Spadafora*, in AA.VV., *Feste - Fiere - Mercati*, Edas, Messina: 149-164.
- Tucci, Roberta  
1991 *Catalogo*, in Simeoni - Tucci 1991: 55-378.  
1995 *Suoni di creta. Note organologiche sui fischietti di terracotta*, in Piangerelli 1995: 43-46.
- Uccello, Antonino  
1964 *Riti e canti della mietitura nella campagna di Canicattini B.*, in «Archivio Storico Siracusano», X: 111-136.  
1979 *Il presepe popolare in Sicilia*, con Appendice musicologica di S. E. Failla, Flaccovio, Palermo.  
1966 *Corrado Ferrara pioniere dell'etnomusicologia*, in «Archivio Storico Siracusano», XII: 79-90.
- Ziino, Agostino  
1980 *Il «contrappunto vocale italiano classico» negli studi e nell'esperienza didattica di Alberto Favara*, in *Atti dell'Accademia di scienze lettere e arti di Palermo*, serie IV, vol. XXXVIII, parte seconda (Lettere): 23-40.

## Indici



## Illustrazioni

1. Contadina che canta con accompagnamento di tamburello – Messina (fine XIX sec., coll. del Museo Etnografico Siciliano “Giuseppe Pitrè”, inv. 1984).
2. Contastorie con cartellone dipinto – Montedoro (settembre 1902, coll. del Museo Pitrè, inv. 1956).
3. Contastorie, «una facezia durante una interruzione» – Palermo (Pitrè 1913).
4. Circolo d’ascoltatori di un contastorie – Catania (Paternò Castello 1905).
5. Contastorie, «un punto culminante della narrazione» – Catania (Paternò Castello 1905).
- 6-9. Frontespizi di libretti contenenti storie sacre (coll. del Museo Pitrè): *Santa Ginueffa Girmani* – Palermo 1890 (inv. 2937); *Viaggiu dulurusu di Maria Santissima e lu Patriarca San Giuseppi*, Palermo 1893 (inv. 2851); *Sacre canzoni siciliane. I principali misteri, titoli e feste di Maria Vergine*, Palermo 1883 (inv. 950); *Li glo-rii di lu Patriarca San Giuseppi con un’appendici in suffraggiu di l’Armi di lu Santu Purgatoriu*, Palermo 1891 (inv. 2997).
10. Coppia di *orbi* con violino e *citarruni* – Montedoro (Hamilton Caico 1910).
11. Suonatori di zampogna “a chiave” e cerchietto davanti a un’edicola di Maria Assunta – Palermo (inizio XX sec., coll. privata).
12. Suonatore di zampogna “a paro” – S. I. (Pitrè 1913).
13. Suonatore di zampogna “a paro” – Montedoro (Hamilton Caico 1910).
14. Suonatore di zampogna “a chiave” che esegue la novena di Natale – Palermo (De Moreno 1893).
15. Suonatore di zampogna “a chiave” – Palermo (Ragusa Moleti 1887b).
16. Zampogna “a paro” (a), ciondoli per zampogna (b) – Enna (Pitrè 1892).
17. Tamburello decorato – Palermo (Pitrè 1892).
18. Flauti di canna – Provincia di Siracusa (Pitrè 1892).
19. Scacciapensieri – Palermo (Pitrè 1892).
20. Due coppie di nacchere decorate – Palermo e Mistretta (Pitrè 1892).
21. Campanaccio per capra (appeso a collare dipinto) – Palermo (Pitrè 1892).



## SUONI e CULTURE

22. Tromba di conchiglia – Provincia di Palermo (Pitrè 1892).
23. Richiami per uccelli – Provincia di Palermo (Pitrè 1892).
24. “Cicala”: a) in azione; b) inerte – Palermo (Pitrè 1883a e 1892).
25. Raganella di canna e legno in azione – Palermo (Pitrè 1883a).
26. Crotalo a tavolette in azione – Palermo (Pitrè 1883a).
27. Tamburo giocattolo – Palermo (Pitrè 1892).
28. Tavola di “giocattoli e balocchi” (Pitrè 1913): 1) flauto di Pan; 2 e 4) mirilton; 3) clarinetto di canna giocattolo; 5) raganella di legno; 6-7) crotali a tavolette; 8) tabella; 9) raganella di canna e legno; 10) cerbottana.
29. Sala delle “Arti sociali” alla Mostra Interprovinciale di Arti Popolari Siciliane di Catania (Naselli 1936); a sinistra dall’alto: flauti di canna, tamburelli decorati, zampogne “a paro”, trombe di conchiglia e fischietti di terracotta.
30. “Gioco dello stendardo” eseguito alla Mostra sopra citata (Naselli 1936).
31. Raffigurazione plastica del “gioco dello stendardo” – Palermo (fine XIX sec., coll. del Museo Pitrè, inv. 2151).
32. “Ballo della cordella” (in versione carnevalesca) – Petralia Sottana (Pitrè 1913).
33. Mascherata della *tubbiana* – Palermo (Pitrè 1913).
34. Mascherata dei “Pulcinelli” – Palermo (Pitrè 1913).
35. Colascione – Palermo (Pitrè 1913).
36. Pantomima del “Mastro di campo” (assalto al castello) – Mezzojoso (Pitrè 1913).
37. Costume carnevalesco del “pecoraio” (con campanaccio) – Palermo (Pitrè 1913).
38. “Tamburi delle feste” – Montedoro (Hamilton Caico 1910).
39. Il tamburo apre la processione del Corpus Domini – San Fratello (Rubino 1914a).
40. Complesso bandistico in coda alla processione del Venerdì Santo (ascesa al Calvario) – Montedoro (Hamilton Caico 1910).
41. Complesso bandistico – Montedoro (Hamilton Caico 1910).
42. Indovina girovaga (con tamburo) – S. I. (Rubino 1925).
43. Venditori girovaghi di “pianeti” (con organetto, grancassa, piatti e piffero) – S. I. (Rubino 1930).
44. Banditore municipale (con tamburo) – Bivona (Rubino 1925).
45. Fioraio – Palermo (Pitrè 1913).
46. Venditore di sale – Palermo (Rubino 1925).
47. Acquaiole – Palermo (Rubino 1925).
48. Pescivendolo – Palermo (Rubino 1925).
49. Venditore d’agli – Palermo (Biagini 1938).
- 50-51. Momenti della mietitura – Montedoro (Hamilton Caico 1910).
52. Battitura dell’aia – Montedoro (Hamilton Caico 1910).
53. Misura del grano – Montedoro (Hamilton Caico 1910).
- 54-55. Momenti della *mattanza* dei tonni – Oliveri (Rubino 1924).
56. *Mattanza* – Provincia di Trapani (Sorrento 1925).
57. Trasporto a spalla del tonno – Palermo (Pitrè 1913).
58. Pesca del pesce spada – Messina (Pitrè 1913).

*In copertina:* tamburello con ballerine dipinte (coll. del Museo Pitrè, inv. 2906).

*Immagine scontornata a pagina 43:* suonatore di zampogna “a chiave” – Palermo (Sorrento 1925).

### Esempi musicali

1. «Acula chi d’argentu porti l’ali», canto monostrofico (*canzuna*) – Isnello (Pitrè 1870-71<sup>1</sup>).
2. «Figghiu miu ti vògghiu beni», ninna-nanna – Palermo (Pitrè 1870-71<sup>1</sup>).
3. «A la notti di Natali», canto di Natale (*ninnared-da*) – Palermo (Pitrè 1891<sup>2</sup>).
4. «Ovu ovu di canna», canto di Carnevale dei *Pulcinelli* – Palermo (Pitrè 1870-71<sup>1</sup>).
5. «Chianci Palermu, chianci Siragusa», canto narrativo (*Storia di la principissa di Carini*) – Palermo (Pitrè 1870-71<sup>1</sup>).
6. Ritmo per la pesca del tonno (*cialoma*) – Provincia di Palermo (Pitrè 1913).
7. «Spècciu ri l’uocci mei triufu d’oru», canto monostrofico (*canzuna* di contadini) – Noto (Avolio 1875).
8. «Dormi durmennu l’ancilu calau», ninna-nanna – Caltagirone (Anonimo 1895).
9. «Bedda pr’amari a tia persi lu sceccu», canto monostrofico (*canzuna* di contadini) – Caltagirone (Anonimo 1895).
10. «Amuri amuri ch’avisti ch’avisti», canto monostrofico (*canzuna* di contadini) – Caltagirone (Anonimo 1895).

## indici

11. «Giuda si nni pagau di la Iudìa», canto narrativo della Settimana Santa (*ladata*) – Caltanissetta (Alesso 1903).
12. «Caifas a Ggèsu Cristu lo subbìa», canto narrativo della Settimana Santa (*ladata*) – Resuttano (Macchiarella 1995).
13. «Lu vènniri matinu a gghiornu ciaru», canto narrativo della Settimana Santa (*lamentu*) – Còmiso (Stanganelli 1929).
14. «Maria passa ri na strata nova», canto narrativo della Settimana Santa (*lamentu*) – Còmiso (Colaer 1981).
15. «Mentri Gèsu 'n cruci sta», 'posta' del rosario della Settimana Santa – Còmiso (Stanganelli 1929).
16. «Vo, tiramula ca veni», ritmo di pescatori per issare le reti – Catania (Lo Presti 1934-36).
17. Ritmo di tamburo e "spade" per la danza del *taratà* – Casteltermini (Galanti 1941).
18. Ritmo di marinai per virare l'argano (*celesma o celeuma*) – Provincia di Siracusa (Rametta Garofalo 1895).
19. «Sciuri di pipi» (*a*), «A mmenzu u mari c'era un piscistoccu» (*b*), canti di Carnevale dei *Sciuri di pipi* – Messina (La Corte Cailler 1926).
20. Richiamo del venditore di frasche (*vanniata*) – Noto (Ferrara 1896).
21. «A Nuotu mi fu datu 'n partuallu», canto monostrofico (*canzuna* di carrettieri) – Noto (Ferrara 1907).
22. Richiamo del venditore di ricotte (*vanniata*) – Noto (Ferrara 1896).
23. Richiamo del venditore di zolfanelli (*vanniata*) – Noto (Ferrara 1896).
24. Squillo della tromba e ritmo del tamburo per la processione del Venerdì Santo – Noto (Ferrara 1907).
25. «Li gran meriti divini», canto narrativo per la novena dell'Immacolata (repertorio degli *orbi*) – Noto (Ferrara 1907).
26. «E si fussi pisci lu mari passassi», canto monostrofico (*a la vitalora*, *canzuna* di contadini al modo di Vita) – Salemi, contrada San Ciro (Favara 1903).
27. «E cu ti lu dissi chi stu cori un t'ama», canto monostrofico (altra forma di *canzuna a la vitalora*) – Salemi (Favara 1903).
28. «A Casteddammari ci haiu na parrina», canto monostrofico (*a la casteddammariisa*, *canzuna* di marinai al modo di Castellammare) – Palermo, rione Kalsa (Favara 1903).
29. «Alòfaru di spassu e di praciri», canto monostrofico (*a la furnarisca*, *canzuna* di carrettieri "al modo dei fornai") – Palermo (Favara 1923a).
30. «E nti stu curtìgghiu c'è un peri di rosa», canto monostrofico (*canzuna* di lavandaie) – Salemi (Favara 1898).
31. «Dòmini Patri e dùnami 'ntillettù», canto narrativo per santa Genoeffa (*razioni*) – Palermo (Favara 1957).
32. «San Giuseppi un jornu stannu», canto narrativo per la novena di Natale (*U viaggiu dulurusu*, repertorio degli *orbi*) – Mezzojuso (Favara 1957).
33. «Figghia mia dormi ed abbenta», ninna-nanna – Salemi (Favara 1923b).
34. «Ah, maritu me' !», lamento funebre (*rèpitu*) – Palermo (Favara 1957).
35. «O maritu, maritu miu!», lamento funebre (*rèpitu*) – Montedoro (Favara 1957).
36. Melodie al flauto di canna per far riposare le mandrie (*a*) e per condurle al pascolo (*b*) – Partanna, contrada Frattasa (Favara 1923b).
37. Danza per flauto di canna (*marsalisa*, al modo di Marsala) – Partanna (Favara 1923b).
38. Danza per flauto di canna (*jolla*) – Salemi (Favara 1957).
39. Danza per zampogna "a chiave" (*Lu viddanu*) – Palermo (Favara 1957).
40. Ritmo di danza per tamburello (*ballu*) – Palermo (Favara 1957).
41. Ritmo di scacciapensieri – Caltanissetta (Favara 1957).
42. Ritmo di tamburo per il "gioco dello stendardo" (*jocu di lu stinnardu*) – Marsala (Favara 1957).
43. «Ciuri di canna e ciuri di canna», canto di Carnevale dei "Pulcinelli" – Palermo (Favara 1957).
44. Ritmo di tamburo per la mascherata della *tubbiana* – Borgetto (Favara 1957).
45. Ritmi di tamburo per la pantomima del "Mastro di campo" – Palermo (Favara 1957).
46. Ritmo di tamburo per la processione del Venerdì Santo – Palermo (Favara 1957).
47. Ritmo di tamburo che precede e segue la declamazione dei bandi pubblici (*banniu*) – Mazara del Vallo (Favara 1957).
48. Richiamo dell'acquiolo (*abbanniatina*) – Palermo (Favara 1957).
49. «Addizza e sfaccia, figghiu di maàra», ritmo per addomesticare i giovenchi (*anninniatu di li jenchì*) – Salemi (Favara 1923b).
50. «E cali calà», ritmo per la battitura dell'aia (*pi-sata*) – Gela (Favara 1957).
51. «Nomu di Diu, avemu unu», ritmo per la misura del frumento (*misuratina*) – Salemi (Favara 1957).
52. «Emuninni cu Maria», ritmo dei pescatori di tonno per issare la rete (*assummatu di lu corpu di la tonnara*) – Trapani (Favara 1903).





## SUONI e CULTURE

53. Ritmo di tamburo e melodia al flauto di canna per accompagnare il trasporto a spalla del tonno (*abbanniata di la tunnina*) – Palermo (Favara 1957).
54. Ritmo di lavoro dei fabbri con martello e due mazze – Palermo (Favara 1957).
55. «Bedda cu sti capiddi ncannulati», canto monostrofico (*canzuna* di mietitori, polivocale “ad accordo”) – Castel di Lucio (Pastura 1939).
56. «Ah! Tira cuntentu», ritmo per la battitura dell’aia (*pisata*) – Libertinia, fraz. di Ramacca (Pastura 1939).
57. Pastorale per zampogna “a paro” (*pasturali*) – Libertinia (Pastura 1939).
58. «Chirie eleison», canto paraliturgico (*Litania lauretana*) – Caltanissetta (Balilla Pratella 1941).
59. «Olè, olè olagna», canto infantile – Catania (Pratella 1941).
60. Richiamo di venditore di sale (*vanniata*) – Catania (Pratella 1941).
61. Richiamo di pescivendolo (*vanniata*) – Catania (Pratella 1941).
62. «Supra na muntagnedda», canto narrativo (*storia*; variante siciliana di *La pesca dell’anello*, Nigra 66) – Acireale (Pratella 1941).
- Bonomo, Giuseppe: 9-10.
- Bose, Fritz: 10, 14.
- Bragaglia, Anton Giulio: 54.
- Bronzini, Giovanni Battista: 9.
- Burgaretta, Sebastiano: 51.
- Burgio Villafiorita, Giuseppe: 21.
- Buttitta, Antonino: 7, 9, 42, 51, 57-58.
- Calì, Gaetano Emanuele: 18, 18, 21-22, 34, 35, 120.
- Carapezza, Paolo Emilio: 10, 26, 42.
- Caravaglios, Cesare: 22, 41.
- Carollo, Giovanni: 52.
- Carpitella, Diego: 11, 12, 16, 22, 24, 26, 34, 40-41.
- Casella, Alfredo: 22.
- Cavazza, Stefano: 34.
- Cirese, Alberto Mario: 9.
- Cocchiara, Giuseppe: 9, 10, 13, 19, 47.
- Collaer, Paul: 13, 18, 41-42, 97.
- Corsaro, Orazio: 42, 48.
- Cottrau, Guillaume Louis: 9, 21.
- Cottrau, Teodoro: 21.
- Crea, Alba: 24.
- D’Anna, Giuseppe: 41.
- Della Corte, Andrea: 22, 41.
- De Martino, Ernesto: 15.
- De Montagna, Giuseppe: 56.
- De Moreno, Hernandez (ps. di G. Pittrè): 55, 70.
- Diliberto, Antonio: 52.
- Di Palma, Guido: 51.
- Falsone, Francesco: 22.
- Fara, Giulio: 26, 41.
- Favara, Alberto: 14-15, 14, 17, 21, 22, 24, 26-33, 26, 38-41, 45, 47, 54, 56, 58-60, 89, 101-117.
- Ferrara, Corrado: 13, 15, 22, 24-26, 32, 38-41, 100-101.
- Finocchiaro, Giampiero: 42, 46.
- Flavetti, Francesco: 10.
- Fleres, Ugo: 26.
- Forbin, Louis de: 9.
- Frontini, Francesco Paolo: 14, 21, 21, 22, 35, 38-39, 120.
- Fullone, Pietro: 52.
- Gaisser, Ugo: 22.

### Nomi

*i corsivi rimandano alle note*

- Albanese, Benedetto: 35.
- Alesso, Michele: 14, 16-17, 95.
- Alù, Giuseppe: 16-17, 95.
- Andral, Maguy: 41.
- Avolio, Corrado: 9, 11, 13, 14, 34, 40, 93.
- Bartholdy, Salomon: 9-10, 10.
- Bellaigue, Camille: 41.
- Bellini, Vincenzo: 22.
- Berggreen, A. P.: 21.
- Biagini, Ermanno: 61, 91.
- Biagiola, Sandro: 42.
- Bonaccorsi, Alfredo: 41, 124.
- Bonanzinga, Sergio: 10, 18, 23, 31, 38, 42, 45, 47, 51-52, 54, 58-61.

---

 indici
 

---

- Galanti, Bianca Maria: 14, 18, 98.  
 Garofalo, Girolamo: 23, 42, 52, 59.  
 Gattuso, Ignazio: 58.  
 Gerbino, Aldo: 134.  
 Giacchino, Carmelo: 21, 34, 34.  
 Giannattasio, Francesco: 42.  
 Graffeo, Carlo: 11, 91-93.  
 Graziano, Vito: 19.  
 Grisanti, Cristoforo: 18.  
 Guastella, Serafino Amabile: 9, 18.  
 Guggino, Elsa: 17, 42, 51-52, 59.  
 Guizzi, Febo: 13, 42, 45-49.  
 Hamilton Caico, Louise: 19, 46, 58, 67, 69, 78-79,  
 84-85.  
 Havelock, Eric A.: 28.  
 Herder, Johann Gotfried: 9.  
 Hornbostel, Erich: 43.  
 La Corte Cailler, Gaetano: 14, 22-24, 89, 99.  
 La Fata, Antonio: 52.  
 Lanza, Paolo: 35.  
 Leydi, Roberto: 13, 37, 42, 46-49, 51.  
 Levi, Eugenia: 22.  
 List, George: 12.  
 Lizio Bruno, Letterio: 9.  
 Lomax, Alan: 41.  
 Lombardo, Vincenzo Alonzo: 21.  
 Lo Presti, Salvatore: 14, 18, 18, 22, 98.  
 Loria, Lamberto: 19.  
 Macchiarella, Ignazio: 17, 35, 42, 58, 96.  
 Maggio, Giovanni: 11, 91-93.  
 Maragliano Mori, Rachele: 21.  
 Marcel-Dubois, Claude: 41.  
 Marzo, Edoardo: 21.  
 Mastrigli, Leopoldo: 14, 38.  
 Mele, Giampaolo: 35.  
 Meli, Giovanni: 10, 10.  
 Meyerbeer, Giacomo: 9-10, 14, 14.  
 Möller, Heinrich: 21.  
 Mondello, Fortunato: 18.  
 Mulè, Giuseppe: 22.  
 Müller, Wilhelm: 9.  
 Musumeci, Zaccaria: 35, 121.  
 Naselli, Carmelina: 34, 34, 39, 42, 74-75.  
 Nataletti, Giorgio: 18, 23, 41-42, 42.  
 Nicolao, Federico: 14.  
 Nietzsche, Friedrich: 26, 29.  
 Oddone, Elisabetta: 22.  
 Ojetti, Ugo: 41.  
 Pachner, Michele: 22.  
 Pagliaro, Antonino: 42.  
 Palermo, Alfonso: 35, 119.  
 Parthey, Gustav: 9.  
 Pasqualino, Antonio: 18, 42, 42, 51, 57.  
 Pastura, Francesco: 21-22, 32, 34, 117-119.  
 Paternò Castello, Giuseppe: 14, 51, 65.  
 Pennacchio, Giovanni: 18, 98.  
 Pennino, Gaetano: 35, 42, 52.  
 Perret, Rosalia: 51.  
 Piangerelli, Paola: 19.  
 Pitrè, Giuseppe: 9-13, 13, 14, 16, 34, 38-41, 44-48,  
 50-51, 53, 55-58, 64, 66, 69, 71-77, 82, 87, 91-93.  
 Pitrè, Maria: 14.  
 Platone: 29.  
 Pratella, Francesco Balilla: 18, 22, 34, 119-121.  
 Pugliatti, Vincenzo: 48-49.  
 Pulci, Francesco: 18.  
 Ragusa Moleti, Girolamo: 14, 70.  
 Rametta Garofalo, Giuseppe: 22-23, 98.  
 Riccobono, Franz: 48.  
 Rigoli, Aurelio: 14, 42.  
 Romagnoli, Ettore: 22, 41.  
 Rostagno, Giuseppe I.: 22.  
 Rubino, Benedetto: 19, 53-54, 58, 78, 80-81, 83, 86.  
 Sadero, Geni: 21.  
 Sachs, Curt: 43, 56.  
 Salomone, Sebastiano: 18.  
 Salomone Marino, Salvatore: 9, 14-15, 14, 23, 34,  
 38, 40, 56.  
 Samonà Favara, Teresa: 26.  
 Sarica, Mario: 42, 45-48.  
 Sassu, Pietro: 35.  
 Sayve, Auguste de: 10.  
 Schirò, Giuseppe: 18, 23.  
 Schneider, Marius: 41.




---

## SUONI e CULTURE

---

- Scontrino, Antonino: 11.  
 Scoppa, Antonio: 9-10, 10.  
 Seeger, Charles: 12.  
 Simeoni, Paola Elisabetta: 19.  
 Sorrento, Luigi: 34, 34.  
 Staiti, Nico: 10, 42, 45, 48-49.  
 Stanganelli, Fulvio: 13, 14, 17-18, 96-97.  
 Stockmann, Doris: 12.  
 Sunseri Rubino, Giuseppe: 35.  
 Swinburne, Henry: 9-10, 134.  
 Tiby, Ottavio: 10, 13, 13, 23, 26, 41, 46, 52.  
 Tiby Favara, Maria: 46.  
 Tomasello, Santina: 18.  
 Tropea, Francesco: 56.  
 Tucci, Roberta: 19, 46, 48.  
 Tylor, Edward Burnett: 28.  
 Uccello, Giuseppe: 24, 40, 42.  
 Vibaek, Janne: 18.  
 Vigo, Leonardo: 9-10.  
 Villabianca, marchese di: 51.  
 Wolff, Oskar Ludwig B.: 9.  
 Zagara, Angelo: 35.  
 Ziino, Agostino: 26.
- Canicattini Bagni (SR): 24.  
 Carini (PA): 12, 14, 52.  
 Castel di Lucio (ME): 32-33, 117.  
 Casteltermini (AG): 18, 98.  
 Castoreale (ME): 47.  
 Catania: 18, 32, 34, 34, 35, 48, 50, 52, 65, 74-75, 98, 120.  
 Ciminna (PA): 19.  
 Còmiso (RG), 17-18, 96-97.  
 Dèlia (CL): 54.  
 Enna: 48, 71.  
 Erice (TP): 32.  
 Favignana (Isole Egadi, TP): 59.  
 Firenze: 44.  
 Galati Mamertino (ME): 10.  
 Gela (CL): 114.  
 Isnello (PA): 18, 91.  
 Libertinia (fraz. di Ramacca, CT): 35, 118-119.  
 Marianòpoli (CL): 16.  
 Marsala (TP): 110.  
 Mazara del Vallo (TP): 111.  
 Messina: 14, 18, 24, 24, 32, 41, 47, 50, 60, 63, 99.  
 Mezzojuso (PA): 57, 77, 105.  
 Milano: 21, 26.  
 Mistretta (ME): 32, 71.  
 Modica (SR): 18.  
 Monreale (PA): 49, 52.  
 Montedoro (CL): 19, 51, 58, 64, 67, 69, 78-79, 84-85, 106.  
 Napoli: 23, 44.  
 Naro (AG): 35.  
 Noto (SR): 11, 13, 24, 39-40, 93, 100-101.  
 Oliveri (ME): 86.  
 Palermo: 11, 15, 26, 29, 31, 34, 38-39, 41-42, 48-51, 56-58, 60, 64, 68, 70-73, 75-77, 82-83, 87, 91-93, 102-104, 106, 109-112, 115-117.  
 Parigi: 38.  
 Partanna (TP): 47, 107-108.  
 Petralia Soprana (PA): 54.  
 Petralia Sottana (PA): 56, 76.  
 Piana degli Albanesi (PA): 14.  
 Pietraperzia (EN): 16.

### Località

- Acireale (CT): 10, 121.  
 Agrigento: 41, 48.  
 Aragona (AG): 47.  
 Belmonte Mezzagno (PA): 54.  
 Bivona (AG): 81.  
 Bologna: 14.  
 Borgetto (PA): 15, 110.  
 Bronte (CT): 32.  
 Caccamo (PA): 35.  
 Caltagirone (CT): 14-15, 19, 46, 94-95.  
 Caltanissetta: 16-18, 35, 41, 48, 95, 109, 119.  
 Canicattì (AG): 16.

---

## indici

---

Ramacca (Cr): 32, 118.

Resuttano (Cl): 16-17, 96, 103.

Reitano (Me): 41.

Roma: 19, 29, 47.

Salemi (Tp): 26, 31, 38, 101-102, 104-105, 108,  
112, 114.

San Fratello (Me): 19, 78.

San Marco d'Alunzio (Me): 32.

Sciacca (Ag): 35.

Serradifalco (Cl): 16.

Siculiana (Ag): 41.

Siena: 62.

Siracusa: 18, 34, 50, 71, 98.

Trapani: 18, 39, 41, 50, 114.

Tunisi: 11.

Vallelunga Pratameno (Cl): 16.

Villarosa (En): 131.

Vita (Tp): 32.



# SUONI e CULTURE

## C I M S

### Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia

presidente

Paolo Emilio Carapezza

vicepresidenti

Amalia Collisani, Dario Miozzi

consiglieri

Francesco Agnello, Gisella Belgeri  
Salvatore Enrico Failla,  
Fatima Giallombardo, Giuseppa Moncada,  
Antonio Pasqualino, Giuseppe Perez

revisori

Giacinto Lentini, Giuseppe Bonomo,  
Mario Fillioley

direttore generale

Antonino Titone

vice direttore generale

Valeria Balsano

amministrazione e segreteria organizzativa

Delia Accetta, Rosi Pollara  
Luciana Restivo, Rossella Valentino

ARCHIVIO ETNOMUSICALE SICILIANO

direttore

Elisabetta Guggino

Emanuele Buttitta

Rosario Perricone

CENTRO DI DOCUMENTAZIONE  
DELLA MUSICA CONTEMPORANEA

direttore

Gioacchino Lanza Tomasi

vice direttore

Dario Oliveri

sede di Palermo

Tonin Tarnaku

sede di Catania

Graziella Seminara

Il CIMS si propone di valorizzare le risorse musicali siciliane, ponendole come punto di riferimento del bacino mediterraneo e collegandole con i centri della vita musicale internazionale, realizzando per conto della Regione Siciliana iniziative di particolare rilievo culturale. Promuove pubblicazioni, convegni, corsi e seminari; raccoglie e cataloga materiale di interesse musicale; coordina festival e manifestazioni concertistiche. Sono suoi



organismi istituzionali l'Archivio Etnomusicale Siciliano (documentazioni sonore e audiovisuali e incisioni discografiche di musiche tradizionali) e il Centro di Documentazione della Musica Contemporanea (manoscritti, partiture, documenti bibliografici, sonori e incisioni discografiche). Pubblica la *Guida Musicale della Sicilia* e i periodici «Memus. Mediterraneo Musica», «Archivio. Musiche del XX secolo», «Suoni e Culture» e «Catalogo».

**CIMS - Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia**

*Piazza Sett'Angeli, 10 - 90134 Palermo - tel. 0039(91) 58.94.41 - 611.12.53 fax 611.12.93*