

Sergio Bonanzinga

*Mori e Cristiani in Sicilia: tradizioni drammatiche e musicali **

La Sicilia offre un ampio e variegato panorama di *performances* drammatiche, coreutiche e musicali che pone emblematicamente in evidenza l'incidenza della presenza islamica nella cultura isola. Nonostante la dominazione musulmana (827-1091) abbia comportato effetti positivi in svariati settori (basti pensare all'introduzione delle colture agrumicole e di innovativi sistemi irrigui e costruttivi, cfr. Amari 1880-81, 1933-39), è significativo osservare come il conflitto ideologico che contrapponeva le due grandi religioni del Mediterraneo abbia determinato anche in Sicilia una percezione negativa dell'eredità "saracena" (cfr. D'Agostino 1999, 2002). Atteggiamento ulteriormente rafforzato dall'espansione ottomana e dal diffondersi della pirateria lungo i nostri litorali. Ancora vivo nella tradizione orale è il detto *Cu pigghia un turcu è sò!* (Chi cattura un turco ne è padrone!), che manifesta il piano di decodifica del "diverso" – sia musulmano, turco, negro o pirata – in quanto "selvaggio", ridicibile perciò a "cosa" da possedere, in cui l'immaginario simbolico dell'Occidente cristiano ha confuso e degradato l'altro da sé. Questa accezione ha esitato in opposizioni semantico-espressive di notevole interesse, di cui lo scontro armato tra Mori e Cristiani costituisce la declinazione più diffusa (come nel resto dell'Europa cristiana). Tale conflitto si stempera tuttavia nel contesto siciliano in modalità meno cruenta che drammatizzano l'omaggio reso dagli "infedeli" alla santa Croce, come accade nella danza agonistica del *Tataratà* a Casteltèrmini. Ancora più significativo il fatto che, sebbene eccezionalmente, il rapporto con il diverso esiti nella riplasmazione in senso positivo della figura del selvaggio, come tramanda il mito del gigante moro Grifone che sposa la fanciulla cristiana Mata e insieme a lei fonda la città di Messina. Appare pertanto possibile ridurre la varietà delle pratiche che tuttora mettono in scena il rapporto tra Mori e Cristiani in Sicilia a una tipologia fondata sulla SEPARAZIONE, identificata nel tema del *contrasto* armato, e sul CONGIUNGIMENTO, espresso attraverso i motivi della *conversione* e delle *nozze*.

Il 'contrasto'

Il trionfo dei Cristiani sui Mori si trova spesso associato nel mondo cristiano al culto della Vergine, del Cristo o dei santi. Così in Sicilia, nei paesi di Scicli (provincia di Ragusa) e di Monforte San Giorgio (provincia di Messina), rappresentazioni di carattere drammatico-musicale sono connesse, rispettivamente, alle celebrazioni della Madonna e di sant'Agata.

L'ultimo sabato di maggio si festeggia a Scicli la Madonna della Pietà, detta "delle Milizie", con una rappresentazione drammatica che mette in scena la sconfitta dei Musulmani. Secondo la tradizione locale si tratta della rievocazione di una battaglia combattuta nel marzo del 1091 dai Cristiani, guidati dal conte normanno Ruggero d'Altavilla, e dai Musulmani comandati dall'emiro *Belcane*. Fino ai primi decenni del Novecento l'azione si svolgeva per la vigilia della penultima Domenica di Quaresima in una spianata alle porte del paese, attraversata dalla strada che conduceva a Donnalucata (sul litorale meridionale dell'Isola). L'esercito cristiano era composto da contadini e artigiani di Scicli, mentre i Musulmani erano impersonati da marinai e pescatori provenienti da vari centri della costa (Donnalucata, Sampieri, Pozzallo). Già a partire dall'alba i "Turchi" si riversavano con gran frastuono di schioppi e tamburi per le vie del paese. Nella mattinata si andava costituendo anche l'esercito cristiano e dopo mezzogiorno le due schiere nemiche si raggrupparono davanti alla Chiesa Madre. Da lì si avviava una processione formata nell'ordine dai Cristiani, dai Musulmani e dal clero con l'imponente statua della Madonna, raffigurata a cavallo, con spada sguainata, mentre calpesta i corpi di due "infedeli". Giunti al piano dell'Oliveto, l'esercito di Ruggero si asserragliava, insieme al fercolo della Madonna, sul lato destro della strada, mentre la truppa saracena si disponeva a sinistra. Il combattimento era preceduto da un lungo scambio di battute in siciliano, prima tra i messi e poi tra i condottieri, puntualmente riportate da Giuseppe Pitrè seguendo una cronaca del 1878 di Valentino De Caro (cfr. anche Pitrè 1900: 333-341):

[...] parte l'ambasciatore cristiano su di un ronzino alla volta del campo nemico, e incontratosi col turco comincia uno scambio di complimenti in dialetto:

«Dimmi, cani infidili musulmanu, pirchè ti truovu ancora nna sti cuntradi, duoppu chi lu miu gran generali, conti Ruggieru, è vinutu a cacciàriti come un cani di tutta la Sicilia?»

«Mi cci manna lu miu gran signuri Bekani, ginirali di lu gran signuri Mustafà patruni di la Talia e di la Oropa, chi vuoi pagatu lu tribututu, chi pri tanti anni nun ci aviti vulutu pagari. Lu miu gran Signuri vi passa l'ultimu bonu pirmsu; si no vidriti tutti li suoi vascelli sbarcari un tirrimotu di barbarischi, chi vi portirannu cu li vostri mughieri e cu li figghi in Tartaria, a vinnirivi comu armali di fera e mantini rivi in priciuni cu'n guottu d'acqua e n'ascarda di pisci».

Il battibecco diventa semprepiù pettegolo e termina col ritorno dei due messi senza conclusione di sorta. Allora dal campo cristiano si muove Ruggiero in persona, che dell'antico arnese oggi conserva il solo elmo in testa, e va col suo stato maggiore fino al palco su cui siede il generalissimo nemico, pipando impassibilmente fra i suoi Emiri e Pascià d'ogni genere di code. Il generale cristiano non meno burbanzoso del suo ambasciatore, apostrofa ex abrupto il turco e:

«Finalmenti vuoi lasciari in paci la Sicilia, sbirru di Maumettu, o ti pigghiu a cauci in culu nfinu in Barbaria? Sai tu cu parra cu tia nna stu mumentu?»

«Parra cu mia un miserabili cristianu chi puozzu accatari cu li tappini vecchi di li miei schiavi! Mi fai ridiri cu li tuoi minacci, piezzu di Conti Allampacucchi. – E nun sai chi cu na sula taliatura mi basta all'armu di fariti 'nchiri li causi di cira, a tia e tutti li toi guappi chi puorti a lu latu? – E suddu fazzu smòviri tutta la mia armata di terra e di mari, chi nni sarà di tia e di tutti li tuoi pupili sbinturati?»

«Mi fai pietà, cani musulmanu! – Ma nun sai ca ora nun sugnu cchiui sulu e chi nni la Talia c'è lu miu cullega Vittoriu Emanueli e Giuseppi Garibaldi, tiruri di li cristianuna?»

«Mi pari musca tu e li tuoi collegghi e accurzamu chiacchiri, si no cu na botta di spata ti fazzu sautari la testa e zit-tiri na vota pri sempri.»

«E iu ti dicu ca t'hai zittiri tu, cani nfidili, si no chiamu in ajutu la bedda Matri chi nun si scanta di cientumila Maumetti.»

«Hai bistimiatu Maumettu? – Nun c'è cchiù pietà; guerra, guerra!»

«E guerra sia, nni lu santu nomu di Maria.»

S'impegna dall'una e dall'altra parte un vivo combattimento. I Turchi, ossia i Saraceni, avanzansi a poco a poco addosso agli avversari, che retrocedono e, visti allo estremo invocano l'aiuto di Maria. Qui succede un colpo di scena, perché improvvisamente apparisce l'immagine d'argento di un'amazzone (Maria), che cavalca un focoso destriero, e calpesta due turchi sotto il suo ferculo, portato velocemente da parecchi contadini. I vinti mandano urla immani, profferiscono in giurie tremende, e si danno a fuggire a rotta di collo. I vincitori gl'incalzano e li disperdono: la statua al suono di allegra musica vien recata innanzi a un'ara a cielo aperto, ove gruppi di angeli (un tempo fanciulli trovatelli, oggi bambocci di cartone) legati ad una trave, che s'incurva e si volge a' due lati, pare che scendano dall'alto a salutare l'immagine, finché tre giovanetti salgono sopra un palchetto rizzato ai piedi della trave (detta "legno degli Angeli"); il primo vestito da angelo, gli altri due in veste femminile, palma in mano e corona in testa, e dal popolo son chiamati *Scibilli* (Sibille). Di questi tre ragazzi son prime le Sibille che sciolgono inni profetici in lode alla Vergine salvatrice, ultimo l'Angelo che canta e sparge fiori, intonando con voce acutissima una cantilena [...] composta dall'arciprete Carioti, che morì nel 1780. [Pitrè 1881: 55-63]

La ripasmazione di numerose manifestazioni folkloriche in chiave stucchevolmente nazionalistica operata durante il fascismo portò a una progressiva modifica dell'azione drammatica così descritta. Nel 1933 un intellettuale locale, Giuseppe Pacetto Vanasia, scrisse difatti un copione in italiano con lo scopo dichiarato di «conservare la tradizionale cerimonia paesana, spogliandola di tutto ciò che era oggetto di riso beffardo e canzonatorio, e talora, diciamo pure, di scherno» (cfr. *Prefazione*, in n. ed. 1950). Da una rappresentazione agonistica a sfondo parodico, che solo nella parte conclusiva introduceva espliciti contenuti devozionali – dall'ingresso in scena della Madonna all'intervento dell'Angelo – si passava pertanto a uno spettacolo teatrale "serio", apertamente inteso a occultare le tradizionali componenti su cui si fondava questa azione rituale primaverile. La rappresentazione tenuta nel marzo 1933, recitata da attori su di un palco secondo il copione di Pacetto Vanasia, non riscosse però il successo sperato, e la "censura" della collettività perdurò fino al dopoguerra. Solo nel 1950 venne ripreso il testo di Pacetto Vanasia per iniziativa di alcuni studenti universitari e, dopo ancora qualche anno di resistenza, le antiche modalità della messa in scena furono definitivamente abbandonate in favore di una confezione spettacolare radicalmente trasformata.

Oggi tutta l'azione si svolge su di un palco allestito in piazza Italia, con ausilio di amplificazione, effetti sonori, musiche di scena, luci, ecc. Dopo la parte dialogata le schiere rivali si affrontano in forma quasi stilizzata. L'intervento risolutivo della Madonna è salutato, come in passato, da musica bandistica ed esplosione di mortaretti. In conclusione ancora riecheggia il canto dell'Angelo, se pure con modalità diverse rispetto al passato. Va a tale riguardo anzitutto rilevata la soppressione delle Sibille – figure assai poco rispondenti al dettato canonico – che partecipavano alla esecuzione degli inni in lode della Madonna. Inoltre, fino agli anni Cinquanta i bambini che dovevano impersonare l'Angelo, sempre reclutati in ambiente popolare, venivano istruiti da un anziano ex-carrettiere cieco, tale *Gnàziu l'urbu*. Questi insegnava a *cantari l'Àndlu* con l'appropriata gestualità associata a ogni verso (tra gli ultimi allievi di *Gnàziu l'urbu* vi furono Vincenzo Iurato, detto *u Ciàrieddu*, nato nel 1938, e Vincenzo Arrabito, detto *u Sranu*, nato nel 1939). Venuta meno questa forma di apprendistato, anche la competenza musicale-gestuale dell'Angelo si è andata via via offuscando, tanto che in alcune edizioni della festa il canto è stato proposto in registrazioni su nastro magnetico diffuse tramite amplificazione. Dal 1991 il canto dell'Angelo viene eseguito in prevalenza da bambine, perlopiù di ceto medio-borghese (la prima è stata Alessandra Zisa, nata nel 1980), con tendenziale aderenza alla melodia tramandata oralmente ma scarsa attenzione per i gesti che secondo l'uso l'accompagnavano.

Il “canto dell’Angelo”, attribuito all’arciprete Carioti (cfr. *supra*), è composto da tre terzine più una quartina di endecasillabi a rima alternata:

*Bella amazzone invitta, alta eroina,
gloria del paradiso, onor del mondo,
sopra bianco destriero, Scicli t’inchina!*

*T’inchina Scicli perché in sua difesa,
di nemico infedele a scorno ed onta,
con spada in man dal ciel ti vide scesa.*

*Grazie ti rende Scicli, alta e distinta
che rompesti al suo piè l’empia catena
che in dura servitù teneala avvinta.*

*E tu, o Maria, nostra allegrezza in terra,
dona a Scicli la pace e la concordia,
difendila da fame, peste e guerra,
abbi sempre di noi misericordia!*

Rispetto a questo testo composto in italiano aulico intorno alla metà del Settecento, l’intonazione vocale pare rinviare a moduli melodici più remoti. La melodia si muove infatti nell’ambito del modo lidio (secondo le antiche armonie elleniche), per passare nella quarta frase in quello ipodorico e solo in sede di cadenza finale oltrepassare la *finalis* per tornare al modo iniziale. Le sei frasi che la compongono, ben distinte a causa della lunga nota finale, sono disposte a distico su ciascuno dei tre versi delle strofe. L’ultima strofa, essendo più lunga, comporta l’allungamento della melodia mediante l’iterazione (per tre volte) della penultima frase. Il carattere di canto piano solista, arricchito da preziosi melismi, e il contesto celebrativo in cui è inserita l’esecuzione farebbero pensare a una origine legata al canto liturgico bizantino di stile asmatico (cfr. Cattin 1979: 32-33). La trascrizione musicale qui riprodotta si riferisce a una esecuzione non contestuale del cantore Vincenzo Iurato, uno degli ultimi ad avere “cantato l’Angelo” secondo gli insegnamenti del cieco *Gnàziu* (ES. MUS. 1; un’altra trascrizione, relativa a un rilevamento del 1955, si trova in Collaer 1981/II: 35-36, cfr. ES. MUS. 2).

Ogni anno a Monforte San Giorgio, dal 17 gennaio al 5 febbraio, la celebrazione di sant’Agata viene annunciata all’alba e all’imbrunire dalla *Campaniata* (anche detta *Cataba* o *Tammurinata*). Questa consiste in una vera e propria *suite*, eseguita con due campane e un tamburo, attraverso cui si intende commemorare la liberazione del paese dal giogo “saraceno” a opera del conte Ruggero d’Altavilla. Le campane, simbolo sonoro della cristianità, sono percosse dal campanaro che agisce per mezzo di corde pendenti dai battagli stando seduto su una robusta trave situata sotto i vasi; il tamburo, simbolo sonoro del mondo islamico, è suonato nella maniera tradizionale (cfr. Bonanzinga *cd.* 1996: brano 30). L’inizio è segnato da sei rintocchi di campana cui fanno eco altrettanti colpi secchi di tamburo.

Due rintocchi rawicinati di campana, sempre inframezzati da colpi di tamburo, introducono il primo ritmo attraverso cui si intende simulare il “passo del cammello” montato, secondo tradizione, da Ruggero (cfr. *infra*). Questo è basato su due formule variamente giustapposte: dapprima si ha l’iterazione del modulo *a* (in 3/4) e successivamente vi è alternanza dei moduli *a* e *b* (in 6/8). Altri ritmi rievocano il sopraggiungere dell’esercito, la battaglia e il ballo finale di ringraziamento. La “tarantella” conclusiva si fonda sulla iterazione del modulo *c*, il cui costante ritmo composto (12/8) è interrotto solo un paio di volte dal modulo *e* in evidente contrasto ritmico (3/4), preceduto e preparato dalla ripetizione del modulo *d* (6/8) funzionale a incalzare il ritmo base (ES. MUS. 3). Si rileva l’impeccabile intesa ritmica tra i due esecutori, nonché la loro straordinaria perizia nel rendere le sfumature di dinamica (crescendo, diminuendo) e di agogica (accelerando, rallentando). Il campanile diventa pertanto teatro di una rappresentazione in cui moduli ritmici, effetti timbrici e mutamenti dinamici si intrecciano per riplasmare la storia (mitica) in suoni (rituali). Testimonianze raccolte negli anni 1970-80 e documenti d’archivio attestano tuttavia che in precedenza la *Campaniata* presentava una struttura ancora più articolata (cfr. Ardizzone Gullo 1993). Addirittura diciassette pare fossero le scene rappresentate mediante il suono di campane e tamburo. Dai registri della chiesa di Sant’Agata risulta inoltre che nella prima metà dell’Ottocento si allestivano maschere che andavano mimando per le strade tutte le fasi di questa particolarissima *moresca*, il cui valore è stato rifunzionalizzato come omaggio reso dai fedeli alla Santa compatrona del paese.

Si è fatto cenno all’associazione che la tradizione orale ha istituito tra il conte Ruggero e il “cammello”, dovuta alla diffusa credenza secondo cui il condottiero normanno avrebbe trionfalmente fatto ingresso nelle città siciliane a dorso del quadrupede dopo la disfatta dei Musulmani. A prescindere dalla realtà storica, è comunque noto che svariati animali esotici, fra cui numerosi cammelli, popolavano i serragli delle corti normanne e venivano comunemente esibiti in occasione di sfilate e parate militari (cfr. in particolare Tramontana 1993: 185-191). Da qui l’assai probabile mutazione del “cammello” come maschera festiva in diversi centri della Sicilia orientale (Messina, Casavecchio, Castoreale). Questa premessa è necessaria per potere rinviare alla tipologia della *moresca* una forma di danza armata a sfondo parodico tuttora praticata a Messina e nei villaggi circostanti in occasione di varie ricorrenze festive: *u Cavadduzzu* e *l’Omu sabbàg-giu* (il Cavallino e l’Uomo selvaggio). È questa una danza eseguita da due uomini che indossano semplici armature di legno o di canna, rivestite da una rete di petardi e fuochi artificiali (fontane, girandole, razzi) sapientemente disposti dai pirotecnici (*castiddara*). La

struttura del *Cavadduzzu* riproduce la sagoma di un cavallo dalla grossa testa, e viene anche realizzata in lega metallica per consentirne una più agevole e duratura conservazione. Dimensioni inferiori presenta la struttura raffigurante l'*Omu sabbàggiu*, costituita da un cubo che riveste il corpo dallo stomaco alle ginocchia, da un grande "elmo", da "lancia" e da "scudo". Data la misura, il *Cavadduzzu* deve essere retto con entrambe le mani, mentre l'*Omu sabbàggiu* ha le mani libere di agitare scudo e lancia (cui pure sono applicati petardi, razzi e girandole), poiché l'armatura è sostenuta da apposite bretelle di corda. I contendenti parodizzano un combattimento muovendosi a passo di tarantella con l'accompagnamento della banda (cfr. Bonanzinga *cd.*1996: brano 7; ES. MUS. 4) e, in passato, semplicemente al suono dei tamburi o di orchestre estemporanee (con organetto, fisarmonica, clarino, ecc.). L'abilità dei portatori, interamente protetti da indumenti ignifughi, sta nel riuscire ad assecondare con mimica adeguata le sequenze pirotecniche prestabilite dai *castiddara*. Grande divertimento suscita a esempio la *pisciata*, caratteristica azione o scena dell'*Omu sabbàggiu* che con movimento oscillatorio del bacino proietta razzi e fontane verso il *Cavadduzzu*. L'esito della lotta, che può durare da tre a cinque minuti, è tuttavia sempre favorevole al *Cavadduzzu*, cui sono posti sulla testa la fontana e il petardo che esplodono per ultimi.

Questa rappresentazione coreutica rientra in una tipologia ampiamente attestata in diverse zone dell'Europa meridionale (Francia, Spagna, Italia, ancora oggi in alcuni centri della Calabria meridionale) e dell'America Latina, specialmente in relazione alle feste di inizio d'anno e di primavera. La danza del cavallo con le sue molteplici varianti europee (vedi le danze dei "cavalli di legno"), sarebbe correlabile, in chiave antropologica, all'orizzonte simbolico degli spiriti della vegetazione o delle anime dei morti, il cui ritorno periodico prelude alla rigenerazione cosmica e umana. Una interpretazione invece di stampo storicistico vede nella danza una imitazione parodica delle giostre medievali o una trasposizione della lotta fra san Giorgio e il Drago (cfr. Schmidt 1988). La denominazione alternativa di *Camiddu* (Cammello), o *Camidduzzu* (Cammellino), assunta dal "cavallo" a Santo Stefano Medio (frazione di Messina situata alle pendici dei Monti Peloritani sul versante ionico), suggerisce tuttavia un nesso con il tema della *moresca*. In questo villaggio, nei cui pressi effettivamente si svolge uno scontro tra Ruggero e i Musulmani, l'azione coreutica si ripete annualmente il 17 gennaio per la festa di sant'Antonio Abate, al suono di una vivace marcia in tempo composto eseguita dal locale complesso bandistico (ES. MUS. 5). L'*Omu sabbàggiu* rappresenterebbe allora il Moro ("selvaggio" appunto), ineluttabilmente sconfitto dal *Camiddu*, da intendersi come personificazione del Normanno restauratore della vera fede.

Il combattimento contro un Moro ricorre anche nella pantomima che si svolge l'ultima domenica di Carnevale nella piazza principale di Mezzojuso (in provincia di Palermo). Tale azione è incentrata intorno alla maschera guerresca del Mastro di campo (*Mastru ri campu*), appellativo derivante da una figura presente negli antichi eserciti spagnoli. Questi ha l'obiettivo di sconfiggere il Re, arroccato insieme alla "corte" in un "castello" (realizzato su un palco di legno), e conquistare la Regina (cfr. Gattuso 1938, Buttitta - Pasqualino 1986). Tra Cavaliere e Dame abbigliati in costumi medievalescenti, Barone e Baronessa, Ingegneri, Eremiti e Maghi, Giardiniere e *Fofòria*, spicca la minacciosa maschera del protagonista, di colore rosso fuoco, dai tratti marcati da folte sopracciglia, grossi baffi, zigomi e labbro inferiore sporgenti. Il *Fofòria* è costituito da tredici giovani col volto celato da lunghe barbe scure, abbigliati in nero con mantelli, braghe, stivali, cappellacci e fucili ad armacollo. Questi in furiano, correndo e gridando (*Fòrio, fòrio, fòrio!*) agli ordini del *Capufòria*, fino a catturare qualcuno degli astanti e condurlo in un bar per farsi offrire bevande e dolci. Il Mastro di campo brandisce la spada mimando un combattimento al ritmo del tamburo, ostacolato dal Pecoraio (*Picurararu*), personificazione demoniaca che si agita al suono dei numerosi campanacci che porta alla cintola. L'Eroe sconfigge ripetutamente il Pecoraio, scavalcandone il corpo disteso a terra in grottesche convulsioni, e più volte si arrampica su una scala appoggiata al palco che rappresenta il castello per duellare con il Re. Ai piedi del castello il Mastro di campo combatte anche con il Turco (*Turcu*), maschera che svolge tuttavia un ruolo secondario. La prima parte della pantomima si conclude con la sconfitta del protagonista, rappresentata dal suo ferimento da parte del Re, cui segue la "caduta" dalla sommità della scala. Raccolto al volo e portato via dai componenti del *Fofòria* (che assume quindi il ruolo di aiutante dell'Eroe), il Mastro di campo tornerà in scena magicamente guarito, riuscendo infine a sconfiggere il Re e a conquistare la Regina. Alla connotazione agonistica dell'azione coreutica si associa quindi il tema erotico: un eroe "tellurico" – giovane, nervoso, impaziente, aggressivo – che per mezzo di una lotta danzata colma di energie positive lo spazio cerimoniale, sconfigge un Re che è metafora del tempo consumato, del "vecchio" destinato a essere rimpiazzato per consentire l'avvio del nuovo ciclo vitale, e lo fa proprio sottraendogli la femmina (per questo a Mezzojuso si dice "il Re cornuto"), cioè negando a lui e assicurando a sé la prospettiva riproduttiva (la discendenza): il privilegio di rinnovare il tempo. Tutti i movimenti in scena del Mastro di campo vengono ritmati dal tamburo: *a*) un ritmo di marcia ben scandito, detto *a generala* (la generale), accompagna l'arrivo in piazza del protagonista; *b*) un rullo (*u rrullu*) sottolinea, assieme ad alcuni colpi di

“cannone”, il volteggio del protagonista – effettuato all’interno di un cerchio tracciato a terra dagli Ingegneri – che avvia le ostilità (si dice che il Mastro di campo fa *a taddarita*, cioè il pipistrello); *c*) un ritmo di marcia, detto *a guerra*, scandisce l’avanzata del Mastro di campo, i ripetuti scavalcamenti del “Pecoraio” e i duelli con il Re; *d*) un altro rullo, uguale al primo, marca il momento della “caduta”; *e*) la ripresa del ritmo della *general* segna la conclusione della pantomima. Mentre la “generale” presenta struttura tendenzialmente rigida, il ritmo della “guerra” è costituito da un modulo iterato con microvarianti secondo l’andamento dell’azione drammatica, in modo che il *tam - murinaru* possa così guidare i movimenti del Mastro di campo (cfr. Bonanzinga *cd*.1996: brano 9; ES. MUS. 6).

Dame e cavalieri del castello danzano al suono di musiche diffuse da altoparlanti, sostituiti recenti della banda. Tra gli altri tratti enucleabili dalla complessa simbologia della pantomima, si segnalano in particolare: il valore divinatorio in relazione all’andamento dei raccolti che assume la “caduta-morte” del Mastro di campo (la massima rigidità del corpo è ritenuta segno positivo ed è significativo che fino al 1973 fosse un gruppo tra quanti assistevano alla rappresentazione a riunirsi sotto la scala per sostenerlo nella caduta); le violente battaglie a colpi di confetti tra i *Massari* (Campieri) a cavallo e la folla; la presenza di maschere femminili primaverili, le *Ggiardinieri* (Giardiniere), che distribuiscono fiori ai presenti; l’azione dei Maghi alla ricerca di un “tesoro nascosto” (*truvatura*), che si rivelerà essere un pitale colmo di maccheroni al sugo, evidente metafora della fertilità della terra e della conseguente abbondanza dei suoi frutti. La maschera collettiva del *Fofòrio*, infine, riconducibile alla tipologia del “brigante” o del “cacciatore” ampiamente documentata per il passato (cfr. Pitrè 1913: 281 e Salomone Marino 1897: 203), si può ricollegare alla più arcaica tipologia di questuanti: una moltitudine indifferenziata di entità ctonie (demoni, antenati, defunti) che irrompe correndo, urlando e manifestando aggressività nel mondo dei vivi, per ricevere doni e offrire in cambio benessere e prosperità (cfr. Giallombardo 1990, 1998).

Questa rappresentazione carnevalesca si eseguiva anche nei rioni popolari di Palermo (Kalsa, Borgo, Albergheria) fino alla seconda metà dell’Ottocento, se pure in una forma ridotta alla sequenza / corteo - lotta sulla scala - caduta / (cfr. Pitrè 1913: 267-278). L’antagonista era però in questo caso specificamente un “giovane Turco” (*Turchiceddu*) o “Schiavetto” (*Schiavuttinu*), armato di scimitarra, e il combattimento, sempre cadenzato dal tamburo, era seguito da una questua fra il pubblico. I ritmi che accompagnavano l’azione a Palermo e a Mezzojuso furono annotati verso la fine del secolo scorso da Alberto Favara (1957/II: nn. 937, 956). Riproduciamo il documento musicale raccolto a Palermo (n. 937) poiché meglio

rappresenta l’articolazione sonora delle varie fasi della pantomima (ES. MUS. 7).

È interessante rilevare come tale azione drammatica sia stata considerata la rievocazione parodica di un fatto storico: il tentativo fallito del conte di Modica Bernardo Cabrera di assaltare il palazzo Steri di Palermo per catturare la regina Bianca di Navarra (vedova di re Martino), sposarla e impadronirsi del Regno di Sicilia (nel 1412). Questa tesi venne dapprima sostenuta dal marchese di Villabianca (seconda metà del sec. XVIII, ed. mod. 1986: 69-73) e poi ripresa da Giuseppe Pitrè (1913: 276-278) per chiarire il significato di una pantomima che si presentava piuttosto enigmatica. L’azione palermitana si concludeva in ogni caso con la sconfitta del Mastro di campo dopo l’assalto al Castello, e tale epilogo già caratterizzava le rappresentazioni settecentesche osservate dal marchese di Villabianca. A Mezzojuso, la sconfitta dell’assalitore è invece solo temporanea e alla fine questi risulterà vincitore. Nota giustamente Antonio Pasqualino come lo schema narrativo bifasico riscontrabile a Mezzojuso debba essere «più antico di quello che vide il Villabianca: una forma abbreviata e monca, pur se non ancora ridotta soltanto alla lotta e alla caduta dalla scala, come quelle viste da Pitrè a Palermo» (in Buttitta - Pasqualino 1986: 47). In effetti lo schema narrativo del Mastro di campo di Mezzojuso rispecchia la tipologia del “dramma di spada”, una forma drammatica ricorrente nelle feste d’inizio d’anno e primaverili in diverse aree d’Europa (Italia continentale, Inghilterra, Francia, Spagna, ecc.), la cui struttura presenta le seguenti costanti: *a*) introduzione (circostrizione dello spazio scenico e presentazione dei contendenti); *b*) combattimento (in forma di danza); *c*) sconfitta apparente dell’Eroe (ferito o ucciso); *d*) cura dell’Eroe da parte di un Dottore (che medica le ferite) o di un Mago (che lo riporta in vita); *e*) ritorno in campo dell’Eroe che risolverà a proprio favore la contesa (non di rado con l’aggiunta della conquista di una donna); *f*) presenza di personaggi comici o grotteschi che svolgono azioni di questua tra il pubblico (cfr. Weimann 1989: 58). Il fatto di storicizzare i personaggi contrapposti nei “drammi di spada”, attenuando in certa misura il valore originario del combattimento rituale o riplasmandolo entro l’ideologia cattolica, ricorre d’altronde in numerose circostanze. Nell’Inghilterra dei secoli XVII-XVIII, a esempio, eroi positivi divengono, a seconda dei tempi, san Giorgio, Oliver Cromwell o re Giorgio (cfr. Chambers 1933). Non deve quindi stupire, *mutatis mutandis*, l’assimilazione operata da Villabianca fra il conte Bernardo Cabrera e il Mastro di campo sconfitto delle rappresentazioni carnevalesche palermitane.

Il contrasto tra Mori e Cristiani viene rappresentato anche al di fuori dei contesti rituali finora esaminati. Questo tema è infatti presente nell’ambito di varie

forme dello spettacolo popolare tradizionale, dalle esibizioni di contastorie (*cuntastorii*) e cantastorie (*cantastorii*) al teatro delle marionette (*opra î pupi*).

I contastorie declamavano a memoria, a puntate lungo l'intero arco dell'anno, le *chansons de geste* del ciclo carolingio, filtrate attraverso i poemi e i romanzi italiani del Quattrocento e Cinquecento. Un folto pubblico pagante confluiva nei luoghi prefissati – in piazze, ville o mercati – per ascoltare la narrazione del giorno: *u cuntù*, cioè “il racconto” per eccellenza. È difficile ipotizzare l'epoca in cui si è stabilizzata a questa specializzazione tematica, la cui attestazione diretta risale solo ai primi dell'Ottocento e riguarda anche Napoli, dove i contastorie erano chiamati *rinaldi*, dal nome del più amato fra i paladini di Carlo Magno (appunto Rinaldo). Sappiamo però che nel Settecento le storie di *Orlando* e del *Guerin Meschino* venivano “cantate” nelle piazze di Palermo, e ciò segnala una circolarità dell'epica cavalleresca antecedente al *revival* romantico (cfr. Villabianca, sec. XVIII, ed. mod. 1991: 113). A prescindere dalla considerazione filogenetica della materia tramandata, va comunque rilevato che la tecnica performativa dei *cuntastorii* non può essere il risultato di una stilizzazione recente (la documentazione sonora di una esibizione contestuale del contastorie palermitano Roberto Genovese è stata realizzata nel 1954 da Alan Lomax e Diego Carpitella; cfr. Carpitella - Lomax *cd.*2000: brano 2). L'adattamento dei timbri vocali e delle posture del corpo allo sviluppo degli intrecci narrativi, l'agitare una “spada” di legno per enfatizzare contrasti e duelli, la percussione del piede per marcare il ritmo della declamazione e, soprattutto, la particolarissima scansione fonico-ritmica adoperata per rappresentare le battaglie rinviano infatti a una *koinè* del racconto orale diffusa dai Balcani al Nord Africa. Venuto meno il palcoscenico tradizionale, oggi il *cuntù* viene riproposto, anche con aggiornamenti tematici che vanno dalle storie dei santi a quelle delle vittime della lotta alla mafia, dal marionettista Mimmo Cuticchio, che ne ha appreso la tecnica da Peppino Celano, contastorie e “puparo” palermitano scomparso nel 1973 (cfr. Di Palma 1991).

La medesima materia trattata dai contastorie è anche l'argomento principale del teatro tradizionale siciliano delle marionette: l'*opra î pupi* (opera dei pupi), che a partire dai primi decenni del XIX secolo ha riscosso enorme successo presso i ceti popolari. Nonostante le approfondite indagini avviate fin dall'Ottocento da Giuseppe Pitrè e proseguite nel XX secolo da studiosi di formazione sia filologica sia antropologica (Salvatore Lo Presti, Achille Mazzoleni, Ettore Li Gotti, Antonino Uccello, Antonino Buttitta e, soprattutto, Antonio Pasqualino), non si è potuto stabilire con certezza quando e dove sia nato il tipo di spettacolo ancora oggi vitale in Sicilia. Si sa che le prime rappresentazioni di soggetti cavallereschi per mezzo di

marionette sono avvenute in Spagna verso la fine del Cinquecento (ne offre testimonianza Cervantes nel *Don Quijote*), ma solo all'Ottocento risalgono le attestazioni relative all'area italiana (Modena, Roma, Napoli, Puglia e Sicilia) e a un territorio nord-europeo: a Liegi, nelle Fiandre, dove però le marionette armate furono portate da un italiano nel 1854. Il successo del teatro dei pupi è continuato a Roma sino alla fine dell'Ottocento; in Sicilia, in Campania e in Puglia sino agli anni Cinquanta del Novecento. Poi, in seguito al progredire dell'industria dello spettacolo e all'avvento della televisione (nel 1954), allo sconvolgimento urbanistico delle città e alla disgregazione del tessuto sociale dei rioni popolari, l'opera dei pupi ha attraversato un periodo di crisi e moltissimi marionettisti (*opranti* o *pupari*) hanno cambiato mestiere. In Sicilia gli eredi degli ultimi *opranti* garantiscono tuttora la continuità della tradizione rivolgendosi a un nuovo pubblico formato da borghesi, intellettuali, studenti e turisti.

I teatri di marionette si stabilirono dapprima nei due maggiori centri urbani, Catania e Palermo, dando vita a due “scuole” che si differenziarono per la tipologia dei pupi (dimensioni, meccanica, figurazione) e per alcuni soggetti rappresentati. Le due tradizioni – “catanese” e “palermitana” – trovarono quindi rispettivamente diffusione nell'area orientale e in quella centro-occidentale dell'Isola. Gli spettacoli si tenevano infatti, oltre che nei rioni popolari delle città, anche nei paesi di provincia, dove gli *opranti* sostavano per periodi più o meno lunghi assecondando il favore del pubblico (nei paesi più popolosi spesso si formavano compagnie stabili). I teatri erano allestiti all'interno di magazzini o scuderie e, più raramente, in baracche di legno. Rudimentali panche di legno venivano disposte nelle sale, capaci di oltre duecento posti nei teatri “catanesi” e di circa un centinaio in quelli “palermitani”. Le pareti venivano ricoperte di cartelloni raffiguranti scene tratte dai soggetti rappresentati. Il pubblico era quasi esclusivamente maschile.

In questa forma di spettacolo sono confluite competenze pratiche (recitative, figurative, plastiche) e valenze socio-simboliche assai radicate nella cultura e nell'ideologia dei ceti popolari siciliani. Secondo questa prospettiva va interpretata la scelta di rappresentare anzitutto soggetti guerreschi (con larga prevalenza dell'epica carolingia, ma con presenza anche di storie di briganti) e, se pure limitatamente a specifiche ricorrenze calendariali, argomenti di carattere devozionale (vite di santi, natività e passione di Cristo). Tali tematiche si prestavano infatti a una fruizione “mitica” della forma teatrale. Nelle imprese degli “eroi” – cavalieri, briganti o divinità – si proiettava l'esigenza, sia pure inconsapevole, di un ribaltamento dell'ordine dato, di un riscatto dalle condizioni di subaltermità connotanti una società che si presentava ancora sostanzialmente retta da regole feudali. Non è un caso che i medesimi

argomenti trattati nel teatro dei pupi fossero già da secoli presenti nel repertorio di altri “professionisti” dell'intrattenimento popolare, quali erano i cantastorie e i contastorie ambulanti. Così come non è casuale che nel contesto siciliano la tradizione cavalleresca, e specificamente la messa in scena di combattimenti, si trovi spesso associata a pratiche devozionali e cerimoniali di matrice arcaica (cfr. *supra*). In questo senso l'*opra* si pone in continuità rispetto ad altri generi tradizionali di *performance* – canto narrativo, racconto, azione coreutico-drammatica – in cui ritorna l'esigenza di fissare modelli ideali di comportamento (rettezza, onorabilità, destrezza, coraggio, forza, lealtà, generosità, ecc.) e di affermare valori positivi come il trionfo del bene sul male, della giustizia sull'iniquità, della cristianità sul paganesimo, della vita sulla morte, del *cosmos* sul *caos*. Non diversamente dal *cuntu*, anche gli spettacoli dei pupi avevano infatti carattere ciclico e potevano durare fino a un intero anno di recite quotidiane. Si assisteva all'*opra* come a una liturgia, un giorno dopo l'altro, in costante dedizione, sacrificando qualche spicciolo per partecipare con entusiasmo alle vicende degli eroi (cfr. Buttitta 1989). Tutte le testimonianze relative al teatro dei pupi, ricavabili tanto dalla letteratura folklorica ottocentesca quanto dalle indagini condotte nel corso del Novecento, pongono in costante evidenza la forte carica emotiva che caratterizzava il rapporto tra il pubblico e i personaggi dell'*opra*. Per gli spettatori, le storie messe in scena costituivano un paradigma dei rapporti sociali e individuali, usato per classificare fatti e persone della vita. L'andamento ciclico, la netta caratterizzazione dei personaggi e la struttura agonistica delle vicende messe in scena concorrevano a trasformare gli spettatori in una *communitas*: «un gruppo chiuso, unito dalla frequentazione e dalla coscienza di condividere un sapere importante. Il seguire assiduamente la serie completa delle rappresentazioni della *Storia dei paladini* permetteva al neofita di conseguire l'iniziazione e gli iniziati volentieri contribuivano al suo indottrinamento con spiegazioni. Le conversazioni e le discussioni costituivano d'altronde per gli iniziati il modo di riaffermare e testimoniare la propria appartenenza al gruppo» (Pasqualino 1977: 40). Il processo di immedesimazione da parte degli spettatori era inoltre rafforzato dalla puntuale iterazione dei modelli tramandati dalla tradizione riguardo all'intera articolazione dello spettacolo: tipologia, figurazione, gesti e movimenti dei personaggi (sempre con i Cristiani alla destra e i Turchi alla sinistra del boccascena); tipologia e figurazione dei luoghi; regole costitutive delle scene-tipo (consiglio, battaglia, dialogo, apparizione di un essere soprannaturale, ecc.); luci, effetti sonori e accompagnamento musicale (cfr. Pasqualino 1977 e 1992).

Riguardo alle musiche impiegate negli spettacoli dei pupi, va rilevato che per tutto l'Ottocento nei teatri di

tipo “palermitano” si usava ingaggiare dei suonatori ambulanti per eseguire al violino tre melodie funzionali a connotare i momenti cruciali della messinscena: la *chiamata a battaglia*, la *battaglia* e la *marcia* (cfr. Pitri 1889/I: Appendice, ES. MUS. 8). Il primo motivo riecheggia il tipico formulario dei segnali sonori militari, mentre le altre due melodie, che con evidenza ricalcano moduli musicali ricorrenti nell'*operabuffa*, rappresentano una significativa costante performativa rispetto alla fase in cui nacque e si affermò in Sicilia questa forma di teatro popolare. All'inizio del Novecento, per ridurre le spese di gestione, i suonatori di violino furono sostituiti con pianini meccanici a manovella su cui continuò a essere riprodotta la melodia della *battaglia*, insieme a diverse danze alla moda (valzer, polka, mazurka) e a brani d'opera (a esempio la celebre *Overture del Guglielmo Tell* di Rossini). Al ritmo della *battaglia* ancora oggi combattono i pupi palermitani, eseguendo come in passato una vera e propria danza cadenzata dal cozzare di spade, scudi, corazze e dalla percussione del piede dell'*oprante*, calzato di zoccolo, sul tavolaccio. L'intensità sonora e il ritmo aumentano, finché la scena non si copre di guerrieri morti, decapitati o tagliati in due, come permette la meccanica di certe marionette.

Le storie dei cavalieri di Carlo Magno, che con tanto successo si replicavano negli spettacoli dei cantastorie e dei marionettisti, non ebbero analoga fortuna nella produzione dei cantastorie tra i secoli XIX e XX. È tuttavia da rilevare, quale elemento di continuità con le attestazioni del passato (cfr. *supra*), che i due più celebri cantastorie siciliani del Novecento, Orazio Strano e Ciccio Busacca, hanno eseguito, nelle loro esibizioni di piazza risalenti ai primi anni Sessanta, diversi canti riferibili al ciclo carolingio: *Combattimento di Orlando e Agricane*, *La fuga d'Angelica*, *Astolfo in paradiso e sulla luna*, *I paladini di Francia*, su testi di Turiddu Bella e Matteo Musumeci; *Storia di Orlando e Rinaldo*, su testo di Giovanni Isaia (cfr. Geraci 1996: 112-113). Nel repertorio dei cantastorie e nella poesia popolare si rammentano invece con frequenza le angherie (distruzioni, lutti, ruberie, rapimenti) sofferte dai Siciliani a causa dei pirati *barbareschi* che battevano le coste dell'Isola (cfr. Bonomo 1997).

Fra i componimenti diffusi in foglio-volante per tramite dei cantastorie a partire dalla seconda metà del XVI secolo, ne segnaliamo alcuni relativi alla terribile incursione del turco Khair ad-Din (detto Barbarossa), che nel 1544 depredò l'isola di Lipari e ne ridusse in schiavitù l'intera popolazione, e alla riscossa dell'Occidente cristiano ottenuta con la battaglia di Lepanto (1575) e grazie alla cattura – avvenuta presso Malta nel 1644 – della famosa galea turca detta Gran Soldana: *La distruzione di Lipari per Barbarossa*; *Storia dell'armata turca venuta nel Canale di Messina*; *La storia della bella Agata presa dai corsari*

di *Barbarossa, La vittoria ottenuta da Don Giovanni d'Austria contro i Turchi nel 1575; La presa della Gran Soldana* (cfr. Salomone Marino 1875, 1880 e 1896-1901). Il tema del rapimento di uomini e donne ancora ricorre nei canti narrativi siciliani (*stori*) tra fine Ottocento e primo Novecento. Ne sono esempio *I pirati* (cfr. Pitrè 1870-71/II: 191-193), *Il mercante* (cfr. Salomone Marino 1880: 170-192) e *Scibilia nòbili*.

La prima edizione di quest'ultimo testo si deve a Salvatore Struppa, che lo raccolse nel 1874 a Marsala, in provincia di Trapani (cfr. Struppa 1874). Qualche anno dopo, la *storia* della "nobile Sibilla" venne ristampata e commentata da Salvatore Salomone Marino (1880: 160-169). Questi, osservando come la *Scibilia nòbili* si trovasse «diffusissima nella provincia di Palermo, dove molti la ricordano in bocca de' ciechi Cantastorie di mestiere» (*ivi*: 167), vi aggiunse una "lezione" da lui stesso rilevata a Borgetto, «più completa e con varianti non ispregevoli» (*ibidem*). Riportiamo il canto trascritto da Struppa insieme a parte dell'annotazione che lo precede:

Una fanciulla a nome *Scibilia*, figlia certamente di qualche principe del luogo, forse nel 1500, nobile o per casato o per cognome, fu rapita dai corsari di Tunisi, credo o suppongo da Dragut, pirata che in quell'epoca in festava questi mari occidentali, e poi riscattata dal proprio sposo ad un prezzo che ha del favoloso, tanto più se si pensi alle abitazioni in cantate dei geni delle *Mille e unanotte*, dove sono a bizzeffe leoni, falconi e colonne d'oro. (Noi di Marsala, per quest'ultima espressione abbiamo: *culonna d'oru*, e lo diciamo a qualche donzella che sia alta e bella).

*La figghia di lu re mprincipi
chi si cerca a maritari
porta setti aneddi a jidita
e quattordici schivani.*

*Sta nova jiu nsina'n Tunisi,
unni chiddu malucani
armau setti galeri,
tutti setti ncapu la navi
cu tricentu marinari.*

*Quannu foru mmeru a lu portu,
li birritti si cangiaru
pi pàriri cristiani.*

*Si nni jeru nni Scibilia nòbili:
«Scibilia nòbili, aprimi aprimi!»
«E no no un ti pozzu àpriri,
chi lu me spusu è a cacciari.»*

*La porta'n terra cci sbalancaru,
a Scibilia nòbili si pigghiaru.
Cu nu peri e cu na manu
supra la navi si la purtaru.*

*E po vinni lu so spusu
ed accuminciau a spiari:
«Scibilia nòbili unn'è, unn'eni?»*

«*Si la pigghiaru li marinari.*»

*Si nn'ha jutu a la marina,
lacrimi all'occhi, li manu sbattennu:
«Ieu vi dugnu oru e dinari
pi quantu iddra po pisari.»*

«*Puru chi mi nni inghissi navi
e no no un ti l'haju a dari.*»

«*E signuri ginirali
e facitimilla affacciari,
quantu ci dicu du soli palori.*

«*Scibilia nòbili, Scibilia nòbili,
comu ti facisti pigghiaru?*

*Mi lassasti lu figghiu picciulu,
e cu minna cci voli dari?*

*Si nurizza un cci nn'è no,
pani e nuci cci pascirò»*

*E supra li tri ghiorna
cci dissiru: «Vò mangiari?»*

«*Né mangiari né biviri,
né durmiri né stari beni,
nuddru pinseri a mia mi nni veni
chi lu me figghiu è mortu di fami.*»

«*Si tu hai ssu pettu chinu,
sguittaccillu tu a ssi cani.*»

«*Lu me latti è biancu bianchissimu,
tu sì veru cori di cani.*»

*Li marinari s'addrummisceru,
cadiu la bella dintra lu mari,
scali di sita pi li marinari
pi pigghiaru la bella nto mari.*

*E la navi vota e firria
e la bella chiancennu va.*

«*Marinaru, marina marona,
sammi a diri chi ventu fa,
s'è sciloccu o tramontana
nni mè patri mi purtirò.*»

«*Miu caru patri, miu caru patri,
mi vuliti arriscattari?»*

«*Me cara figghia, me cara figghia,
quantu è lu ricàttitu tò?»*

«*Tri liuna, tri farcuna,
quattru culonni chi d'oru sù.*»

«*Nun pozzu pèrdiri ssi dinari,
quantu è mègghiu ti perdi tu!»*

«*Voi mangiari, voi mangiari?»*

«*Né mangiari né biviri,
né durmiri né stari beni,
nuddru pinseri a mia mi nni veni
chi lu me figghiu è mortu di fami.*»

*Si nn'ha jutu a la marina
e la navi vota e firria
e la bella chiancennu va.*

«*Marinaru, marina marona,
sammi a diri chi tempu fa,
s'è sciloccu o tramuntana
nni me patri mi purtirò.*»

«Me cara matrici, me cara matrici,
mi vuliti arriscattari?»

«Me cara figghia, me cara figghia,
e quant'è lu ricàttitu tò?»

«Tri liuna, tri furcuna,
quattru culonni chi d'oru sù.»

«Nun pozzu pèrdiri ssi dinari,
quantu è mègghiu ti perdi tu!»

«Voi mangiari, voi bivìri,
voi durmiri, vò stari beni?»

«Nuddru pinseri a mia nni veni
chi lu me figghiu è mortu di fami.»

Si nn'ha jutu a la marina
e la navi vota e firria
e la bella chiancennu va.

«Marinaru, marina marona,
sammi a diri chi tempu fa,
s'è sciloccu o tramuntana
nni me frati mi purtirò.»

«Miu caru frati, miu caru frati,
mi vuliti ariscattari?»

«Me cara soru, me cara soru
e quant'è lu ricàttitu tò?»

«Tri liuna, tri furcuna,
quattru culonni chi d'oru sù.»

«Nun pozzu pèrdiri tuttu ss'oru,
quant'è mègghiu ti perdi tu!»

Si nn'ha jutu a la marina,
e la navi vota e firria
e la bella chiancennu va.

«Marinaru, marina marona,
sammi a diri chi tempu fa,
s'è sciloccu o tramuntana
nni me soru mi purtirò.»

«Me cara soru, me cara soru,
mi vuliti ariscattari?»

«Me cara soru, me cara soru,
e quant'è lu ricàttitu tò?»

«Tri liuna, tri furcuna,
quattru culonni chi d'oru sù.»

«Nun pozzu pèrdiri tuttu ss'oru,
quant'è mègghiu ti perdi tu!»

Si nn'ha jutu a la marina,
e la navi vota e firria
e la bella chiancennu va.

«Marinaru, marina marona,
sammi a diri chi tempu fa,
s'è sciloccu o tramuntana
nni lu me spusu mi purtirò.»

«Miu caru spusu, miu caru spusu,
mi vuliti arriscattari?»

«Mia cara spusu, mia cara spusu,
e quant'è lu riscattu tò?»

«Tri liuna, tri furcuna,
quattru culonni chi d'oru sù.»

«Mègghiu pèrdiri tuttu ss'oru,

basta chi un ti perdi tu.»

E supra li tri ghiorna
e lu patri murìu.

«E lassàtilu muriri,
tutta di russu m'hê vistiri.»

E supra li tri ghiorna
e la matrici murìu.

«E lassàtila muriri,
tutta di giannu m'hê vistiri.»

E supra li tri ghiorna
e lu frati murìu.

«E lassàtilu muriri,
tutta di viridi m'hê vistiri.»

E supra li tri ghiorna
e la soru murìu.

«E lassàtila muriri,
tutta di biancu m'hê vistiri,
e si mori lu me caru spusu,
di niuru arzolu m'hê vistiri.»

(La figlia del re principe / che si vuole maritare / porta sette anelli alle dita / e quattro d'ici scrivani. // Questa notizia giunse fino a Tunisi, / dove quel malvagio cane [insulto ricorrente nei confronti del nemico "Turco"] / armò sette galee, / tutt'e sette con a capo una nave / con trecento marinai. // Quando furono in mezzo al porto, / si cambiarono i berretti / per sembrare cristiani. // Andarono dalla nobile Sibilla: / «Apri apri, o nobile Sibilla!» / «No, non ti posso aprire, / perché il mio sposo è a caccia.» // Abatterono la porta / e catturarono la nobile Sibilla. / Chi [tenendola] per un piede e chi per una mano / la portarono sulla nave. // E poi giunse il suo sposo / e cominciò a chiedere: / «Dov'è la nobile Sibilla?» / «L'hanno rapita i marinai.» // Se n'è andato alla marina, / con le lacrime agli occhi, sbattendo le mani: / «Io vi dò oro e denaro / per quanto lei pesa.» / «Pure se me ne riempissi navi / mai e poi mai te la renderei.» / «E signor generale, / lasciatela affacciare, / per poterle dire due sole parole.» // «O nobile Sibilla, o nobile Sibilla, / come ti sei fatta rapire? / Mi hai lasciato il figlio piccolo, / e ora chi lo allatterà? / Se non ce n'è balia, / lo nutrirò con pane e noci. // E passati tre giorni / le dissero: «Vuoi mangiare?» / Né mangiare né bere / né dormire né star bene, / non ho altro pensiero / che mio figlio morto di fame.» // «Se hai il seno colmo [di latte] / spremiglielo a questi cani.» / «Il mio latte è bianco bianchissimo, / tu sei un vero cuore di cane.» // I marinai si addormentarono, / la bella cadde in mare, / scale di seta per i marinai / per prendere la bella nel mare. // E la nave gira e rigira / e la bella va pian piano. / «Marinaio, marina marona [allitterazione formulaica], / sappimi dire che tempu fa, / s'è scirocco o tramontana / da mio padre me ne andrò.» // «Mio caro padre, mio caro padre, / mi volete riscattare?» / «Mia cara figlia, mia cara figlia, / quant'è il tuo riscatto?» // «Tre leoni, tre falconi, / quattro colonne che siano d'oro.» / «Non posso perdere questi denari, / preferisco perdere te.» // «Vuoi

mangiare, vuoi mangiare?» / «Né mangiare né bere / né dormire né star bene, / non ho altro pensiero / che mio figlio morto di fame.» // Se n'è andata alla marina / e la nave gira e rigira / e la bella va piangendo. // «Marinaio, *marina marona*, / sappimi dire che tempo fa, / s'è scirocco o tramontana / da mia madre me ne andrò.» // «Mia cara madre, mia cara madre, / mi volete riscattare?» / «Mia cara figlia, mia cara figlia, / quant'è il tuo riscatto?» // «Tre leoni, tre falconi, / quattro colonne che siano d'oro.» / «Non posso perdere questi denari, / preferisco perdere te.» // «Vuoi mangiare, vuoi bere, / vuoi dormire, vuoi star bene?» / «Non ho altro pensiero / che mio figlio morto di fame.» // Se n'è andata alla marina / e la nave gira e rigira / e la bella va piangendo. // «Marinaio, *marina marona*, / sappimi dire che tempo fa, / s'è scirocco o tramontana / da mio fratello me ne andrò.» // «Mio caro fratello, mio caro fratello, / mi volete riscattare?» / «Mia cara sorella, mia cara sorella, / quant'è il tuo riscatto?» // «Tre leoni, tre falconi, / quattro colonne che siano d'oro.» / «Non posso perdere questi denari, / preferisco perdere te.» // Se n'è andata alla marina / e la nave gira e rigira / e la bella va piangendo. // «Marinaio, *marina marona*, / sappimi dire che tempo fa, / s'è scirocco o tramontana / da mia sorella me ne andrò.» // «Mia cara sorella, mia cara sorella, / mi volete riscattare?» / «Mia cara sorella, mia cara sorella, / quant'è il tuo riscatto?» // «Tre leoni, tre falconi, / quattro colonne che siano d'oro.» / «Non posso perdere questi denari, / preferisco perdere te.» // Se n'è andata alla marina / e la nave gira e rigira / e la bella va piangendo. // «Marinaio, *marina marona*, / sappimi dire che tempo fa, / s'è scirocco o tramontana / dal mio sposo me ne andrò.» // «Mio caro sposo, mio caro sposo, / mi volete riscattare?» / «Mia cara sposa, mia cara sposa, / quant'è il tuo riscatto?» // «Tre leoni, tre falconi, / quattro colonne che siano d'oro.» / «Meglio perdere tutto quest'oro, / basta che non perdo te.» // E dopo tre giorni, / il padre morì. / «E lasciatelo morire, / che tutta di rosso mi debbo vestire.» // E dopo tre giorni, / la madre morì. / «E lasciatela morire, / che tutta di giallo mi debbo vestire.» // E dopo tre giorni, / il fratello morì. / «E lasciatelo morire, / che tutta di verde mi debbo vestire.» // E dopo tre giorni, / la sorella morì. / «E lasciatela morire, / che tutta di bianco mi debbo vestire, / e se muore il mio caro sposo, / di nero livido mi debbo vestire.»

Tema, struttura e stile del componimento suscitano ripetutamente l'interesse degli studiosi (cfr. in particolare: Barbi 1939: 65-110; Bronzini 1956-61/I: 267-322; Rigoli 1965: 30-32, 51-60). Michele Barbi così ne riassume il contenuto (1939: 76-78): «Di stirpe principesca, *Scibilia* “si cerca a maritari”, ma di fatto è già maritata (nella seconda lezione appare fuggita con un principe). I pirati di Tunisi, corsa la fama di lei, ne vanno in caccia, e la rapiscono mentre lo sposo è assente. Quando questi torna, corre alla marina e offre al capocorsaro in cambio tant'oro quant'ella pesa, ma

non c'è prezzo per cui possa essere riscattata: solo gli è concesso di rivederla, di dolersi con lei, e di chiederle come potrà nutrire il piccolo figlio». I pirati offrono più volte alla prigioniera cibo e ristoro ma «l'infelice rimane ferma nel suo proposito di non voler mangiare né bere né dormire per il dolore del piccino che teme già morto, e manda successivamente a chiedere d'essere riscattata al padre, alla madre, al fratello e alla sorella: nessuna pietà neppure da parte loro». *Scibilia* sarà infine riscattata dallo sposo (o amante, come nella variante di Borgetto) che ripaga promettendo di vestire di nero alla sua morte, mentre indossa abiti a colori sgargianti anziché prendere il lutto per il padre e per gli altri parenti malvagi che muoiono uno dopo l'altro.

Non interessa qui ripercorrere i complessi itinerari d'analisi che pongono in evidenza i nessi tra questa canzone siciliana e la tradizione delle ballate europee sul tema della 'donna rapita' o 'prigioniera'. Secondo Barbi la vicenda narrata nella *Scibilia nobile* rinvia comunque a un tema tipicamente “mediterraneo”: «è una leggenda marinaresca e i motivi vari di essa si trovano sparsi dalle Isole Baleari alla Grecia» (1939: 96). Certi incongruenze testuali – come a esempio la richiesta d'aiuto presso i parenti nonostante la perdurante condizione di prigionia – e l'accostamento di motivi narrativi eterogenei (vedi la sequenza finale) sono d'altronde spiegabili, come osserva Bronzini, ove si consideri il modo di operare tipico dei cantastorie: «la leggenda siciliana, pur nella discordanza che le sue parti rivelano, ci appare come un riuscito mosaico di motivi tradizionali diversi, usurpati e congiunti dal cantastorie che volle adattare il canto a un ratto di barbareschi tunisini, realmente avvenuto sul litorale di Marsala, verso l'anno 1500» (1956-61/I: 307). La fortuna di questa *storia* nella tradizione orale siciliana, almeno fino ai primi decenni del Novecento, viene d'altra parte attestata da Alberto Favara che ne raccolse due varianti a Palermo (1957/II: 279-280; ESS. MUS. 9-10).

La memoria del contrasto tra Cristiani e Musulmani emerge inoltre nelle *canzuni* (canti monostrofici in endecasillabi a rima alternata) e perfino in alcuni canti di lavoro (segnatamente quelli dei pescatori di tonno, per cui si rinvia a Guggino 1986, in cui ricorrono allusioni ai “Turchi cani”). L'indigenza provocata dalle scorrerie dei pirati viene a esempio ricordata in questa ottava raccolta nel secolo scorso a Borgetto, variante di un canto assai noto in Sicilia come in molte regioni d'Italia (cfr. Salomone Marino 1868: 14):

*All'armi, all'armi la campana sona,
 li Turchi sunnu junti a la marina,
 cu avi li scarpi rutti si li sola,
 ca eu mi li sulavi stamatina.
 Ciùscia la vurza tua, vidi ca vola,
 la mia senza ciuscìalla vola sula.*

*Aju lu lettu meu senza linzola,
lu vostru cc'è na frazzatedda sula.*

(All'armi! All'armi! La campana suona, / i Turchi sono giunti sulla costa, / chi ha le scarpe rotte le risuoli [per fuggire], / le mie le ho risuolate stamattina. / Se soffi sulla tua borsa vedi che vola, / la mia vola pure senza soffiare. / Il mio letto è rimasto senza lenzuola, / sul vostro c'è solo una piccola coltre.)

Sconfitte e vittorie negli scontri di mare sono pure tramandate nella poesia popolare. Ne sono esempio due ottave che rievocano la disfatta della squadra navale di Malta, avvenuta presso l'isola di Stromboli nel 1561 per opera del turco Dragut (cfr. Pitrè 1870-71/I: 111), e l'esito trionfale della battaglia di Lepanto (cfr. Vigo 1870-74: 683):

*Di Marta si parteru sei galeri,
e tutti sei l'onuri di lu mari;
lu capitanu avanti e l'autri arreri,
focu contra lu Turcu vannu a fari.
Lu Gran Mastru nun chianci li galeri,
cà su' di lignu e si nni ponnu fari,
ma chianci li so amati Cavalieri,
li chianci occisi ed annigati a mari.*

(Da Malta son partite sei galee, / e tutt'e sei erano il vanto del mare; / il capitano avanti e gli altri appresso, / fuoco contro il Turco vanno a fare. / Il Gran Maestro [dell'ordine Gerosolimitano] non piange le galee, / ché son di legno e si possono rifare, / ma piange i suoi amati Cavalieri, / li piange uccisi e annegati in mare.)

*Viva Missina e l'àcula rriali,
spirù la notti ed affaciau lu sulì;
cchù nun vannu li Turchi mari mari,
Sannu scavi li cani tradituri.
Na statua di bronzu naturali
di Lepantu ammustrau lu vincituri:
sì, si lu miritau lu ginirali,
di l'Austria Don Giuanni un tantu anuri.*

(Viva Messina e l'aquila reale, / è sparita la notte ed è spuntato il giorno; / i Turchi più non vanno per il mare, / sono schiavi quei cani traditori. / Una statua di puro bronzo / raffigura il vincitore di Lepanto: / se lo è proprio meritato il generale, / Don Giovanni d'Austria, un tale onore.)

Nelle *canzuni* sono anche ricordati i rapimenti e le prigionie subite dai Siciliani per mano dei Turchi. Riportiamo per esemplificazione un'ottava che rievoca il travagliato amore di due sventurati giovani, Felice e Rosa, appartenenti a facoltose famiglie di mercanti di Acì Trezza (borgo marinaro non distante da Catania). La vicenda, in parte storicamente documentata (cfr.

Vigo 1870 e Pitrè 1870-71/I: 109), si apre nell'estate del 1516, quando Rosa venne rapita, insieme ai genitori, mentre si trovava in mare tra Malta e Capo Passero. La fanciulla venne quindi tradotta in schiavitù e imprigionata nel serraglio di Selim I, sultano di Costantinopoli. L'innamorato di Rosa, alcuni anni dopo, venne a sua volta catturato dai Turchi, che affondarono la sua goletta nei pressi di Cefalonia. Felice venne poi venduto al bazar di Costantinopoli, per finire schiavo nei giardini imperiali sotto il nome di Elia. Il caso volle che il giovane potè così rivedere Rosa che, affacciata alle finestre del serraglio, accresceva la schiera delle favorite del Sultano. Lo stesso Felice, colto da disperazione, avrebbe allora modulato «quella canzone che poi divenne popolare e dopo secoli suona ancora sulle labbra di tutto il popolo siciliano, ricordevole de' casi infelici de' due fedeli amanti» (Vigo 1870: 543):

*Un jornu la fortuna mi dicìa,
Filici lu me nnomu si chiamava,
era mircanti, e pri lu mari jia,
e quantu beddi facci arriscattava!
Era agghicatu 'n tanta signuria
ca nfinu a lu Granturcu cumannava.
Ora su' scavu, e su' chiamatu Elia
di chista donna chi tantu m'amava.*

(Un tempo la fortuna m'aiutava, / di nome Felice ero chiamato, / ero mercante, e andavo per il mare, / e quante belle fanciulle conquistavo! / Ero giunto a tale potenza / che comandavo perfino sul Gran Turco. / Ora son schiavo, e son chiamato Elia / da questa donna che mi amava tanto.)

La permanenza di questo canto nella tradizione orale dell'Isola viene tra l'altro attestata da Favara, che ne rilevò una variante melodica a Salemi (in provincia di Trapani) verso la fine dell'Ottocento (cfr. Favara 1957/II: 298; ES. MUS. 11).

La 'conversione' e le 'nozze'

Ha giustamente osservato Curt Sachs che «la danza d'armi non è solo una stilizzazione coreografica del combattimento, ma anche l'unione delle due forze sulle quali si fonda l'incremento della crescita: la forza negativa di difesa e la positiva, fallica» (1966: 142). Questa bipolarità simbolica può essere colta entro innumerevoli contesti cerimoniali, sia etnologici sia folklorici, in cui il principio agonistico si trova funzionalmente correlato a quello erotico-nuziale. Questi due principi concorrono infatti a manifestare il medesimo significato, sono anzi l'uno rafforzamento dell'altro (vedi a esempio la *performance* del Mastro di campo a Mezzojuso). Ne fornisce evidenza il fatto che le unioni mitiche – tra entità cosmiche, soprannatura-

li, umane – siano spesso precedute dalla simulazione o dalla reale attuazione di un conflitto. Non è d'altronde casuale che i motivi dell'aggressione e dello stupro ricorrano nei miti di fondazione di numerose collettività. In questa prospettiva si può inoltre interpretare il valore antitetico correlato delle percosse corporali, talvolta intese a finalità espulsive-esorcistiche (*scissione*), ma in altre circostanze caricate di valore sacrificale-propiziatorio in ordine all'assunzione e al massimo potenziamento dell'energia vitale (*fusione*). Questa transizione simbolica tra principi positivi e negativi reciprocamente implicati (cfr. Bonanzinga 2000 e Giallombardo 2000) può contribuire a suggerire quale fosse il sostrato arcaico che nelle *moresche* trovò riconfigurazione storica: forme coreutico-drammatiche destinate a propiziare la fertilità naturale e umana attraverso rappresentazioni in cui si fondevano i temi della separazione e del congiungimento. Significative a tale riguardo sono due azioni cerimoniali ancora oggi osservabili in Sicilia: la danza del *Tataratà*, tradizionalmente collegata alla festa della Santa Croce che si svolge a Casteltèrmini (provincia di Agrigento) la penultima domenica di maggio, e la sfilata dei due Giganti trascinati per le vie di Messina in coincidenza con le celebrazioni della Madonna Assunta (15 agosto).

Nella danza armata del *Tataratà* otto coppie di contendenti, in costume "moresco" (tunica bianca e capo inghirlandato), duellano con "spade" rette da entrambe le mani al ritmo del tamburo. Le spade – oggi ricavate da molle di saracinesca opportunamente sagomate – vengono inoltre battute l'una contro l'altra da ogni danzatore, determinando un notevole effetto di intensificazione ritmica. Alla danza assiste una "corte" composta dal Re, da due Ministri e da due Dottori, sempre abbigliati in costumi moreschi. La denominazione *Tataratà* risulta per onomatopea dal suono del tamburo che scandisce tutte le fasi dell'azione coreutica. Tale accompagnamento è costituito dalla iterazione microvariata di moduli ritmici semplici e composti (cfr. Bonanzinga *cd.* 1996: brano 21; ES. MUS. 12).

Aspetto caratterizzante della festa sono i cortei dei quattro "ceti" – gli *schetti* (celibi), i *picurara* (pastori), i *burgisi* (contadini benestanti) e la *maestranza* (artigiani) – che percorrono più volte le strade del paese, a piedi e a cavallo, dal venerdì alla domenica. Fino alla fine del secolo scorso esisteva anche il ceto degli *spatulari* (scotolatori di lino), che partecipava alle celebrazioni eseguendo il *Tataratà*. L'attuale gruppo di danzatori e figuranti è oggi in vece composto da giovani del paese che vengono spesso chiamati a esibirsi anche all'estero. La coreografia del ballo, pur mantenendosi abbastanza aderente al modello tradizionale, è stata modificata specialmente attraverso l'introduzione di assoli che ne esasperano gli aspetti più marcatamente ginnici e marziali. Diversi elementi – il colore

bianco delle vesti, le ghirlande floreali che incoronano il capo, l'intrecciarsi delle file dei danzatori e la loro disposizione in cerchi semplici e doppi, l'atto di solcare e percuotere il terreno con le spade – rimandano tuttavia chiaramente a rituali legati al rinnovarsi della vegetazione (si vedano tra gli altri Galanti 1942; Schneider 1948; Alford 1962; Sachs 1966: 140-145; Toschi 1976: 473-500, 570-585). La matrice agraria della danza è inoltre segnalata dal fatto che in passato i danzatori usavano per duellare le spatole (*spàtuli*) per scotolare il lino. La lotta tra Mori messa in scena nel *Tataratà* è stata comunque significativamente reinvestita di senso entro l'orizzonte ideologico del cattolicesimo. La danza viene infatti localmente interpretata come omaggio alla santa Croce da parte degli "in fedeli", che così sancirebbero la loro conversione al cristianesimo (motivo che ha peraltro determinato l'inserimento, in tempi recenti, della "figura della croce" formata dai danzatori genuflessi).

Il caso del *Tataratà* consente di richiamare un ulteriore elemento che acquista rilievo nell'ambito delle pratiche espressive fondate sul modulo agonistico. Entro lo spazio-tempo rituale in cui viene rappresentata una "lotta", i protagonisti sociali non mancano infatti di trasferire le tensioni latenti all'interno della comunità. Intorno a queste competizioni fittizie si possono giocare i contrasti storicamente determinatisi tra istituzioni, categorie professionali, ceti e classi d'età. A Casteltèrmini un gruppo marginale, come era quello costituito dagli scotolatori di lino, deteneva il privilegio di rendersi massimamente visibile alla comunità proprio eseguendo il ballo del *Tataratà* il giorno della festa principale. A Mezzojuso, in occasione della pantomima carnevalesca del Mastro di campo, i violenti lanci di confetti tra i campieri a cavallo e la folla rinviano agli antichi contrasti tra proprietari terrieri e contadini. A Scicli emergeva una forma di conflittualità "esterna" alla comunità locale, poiché agli sciclitani, rappresentanti dei Cristiani nella festa della Madonna "delle Milizie", si contrapponevano uomini provenienti dai vicini centri costieri che assumevano il ruolo dei Musulmani. Il linguaggio tradizionalmente formalizzato in queste azioni rituali offre d'altronde ancora oggi, pur nel mutare delle forze in campo, un proficuo terreno per l'esplicitazione delle rivalità sociali e politiche, per l'affermazione di nuove egemonie e per il rafforzamento delle identità locali.

Con fantocci di cartapesta, alti circa tre metri e rivestiti con costumi sfarzosi, si raffigurano i santi che in diversi centri siciliani caratterizzano lo svolgimento dei riti pasquali (si tratta di fantocci analoghi a quelli diffusi nella Spagna mediterranea e nelle Fiandre). I "Santoni" (*Santuna*, *Apùstuli*, *Sampauluna*) sono animati da uomini che li reggono dall'interno e compiono, al suono di tamburi o complessi bandistici, svariate acrobazie – corse, passi ritmati, saltelli, inchini, giravol-

te – per celebrare la Resurrezione. Queste azioni cerimoniali, caratterizzate anche dalle questue, sono deco-dificate dalle comunità in termini propiziatori dei cicli vitali e produttivi: ne sono segno sia la precisione dei percorsi sia il vigore e l'abilità ostentati dai portatori. Gestì, ancora, che con evidenza segnalano l'appartenenza di queste figure a un arcaico sistema mitico in cui i giganti, primordiali abitatori della Sicilia, erano esseri di origine divina percepiti anche in funzione positiva (si pensi al mito di Orione, localizzato nella zona di Capo Peloro). Eroi fondatori sono infatti ritenuti altri giganti "laici" protagonisti dei rituali festivi isolani. Si tratta delle due coppie (donna/uomo) costituite a Messina da "Mata e Grifone" (i *Gilanti*) e a Mistretta da "Mitia e Cronos" (i *Gesanti* o *Giasanti*).

Nel caso di Messina la coppia di giganti guerrieri è costituita da due statue equestri alte circa otto metri: una donna bianca, la popolana Mata dallo sguardo altero, e un uomo di pelle scura, il "Moro" Grifone, dal volto fiero e severo, incorniciato da una nerissima barba riccia. La Gigantessa (*Gilantissa*) reca in capo una corona di fronde e fiori sormontata da un castello

a tre torri (antico stemma della città di Messina), regge una lancia nella destra e un mazzo di fiori nella sinistra. Più marziale è l'aspetto del Gigante (*Gilanti*), abbigliato con corazza, scudo al braccio, scimitarra al fianco, mazza in mano e incoronato d'alloro (emblema di vittoria militare). La tradizione locale narra che il Moro, giunto sulla costa siciliana da conquistatore, si sia innamorato della bella Mata, abitante del villaggio di Camaro alle pendici dei Monti Peloritani che sovrastano lo Stretto. Uniti in matrimonio, i due avrebbero quindi fondato la città di Messina. Le dimensioni dei colossi non permettono evoluzioni, ma le testimonianze del passato attestano i balli e le questue quali comportamenti diffusi tra i partecipanti alla sfilata (cfr. Bonanzinga 1999: 89-90). Tratto singolare di questa azione cerimoniale è pertanto il rovesciamento del motivo della *moresca*. Qui sono infatti le "nozze" in luogo del "contrasto" a connotare il rapporto tra Mori e Cristiani, secondo un paradigma che coniuga la forza generativa del "selvaggio" Grifone con le leggi della cultura rappresentate da Mata: una imponente e procace *mater* dalla pelle chiara.

RIFERIMENTI

cd. = compact disc

Alford V.

1962 *Sword Dance and Drama*, Merlin Press, London.

Amari M.

1880-81 *Biblioteca arabo-sicula*, Loescher, Torino-Roma.

1933-39 *Storia dei Musulmani in Sicilia*, Nallino, Catania.

Ardizzone Gullo G.

1993 *La Catabba, la festa di Sant'Agata ed il suono delle campane a Monforte S. Giorgio*, Centro Studi Monforte, Monforte San Giorgio (ME).

Barbi M.

1939 *Poesia popolare italiana Studi e proposte*, Sansoni, Firenze.

Bonanzinga S.

1992 *Forme sonore e spazio simbolico. Tradizioni musicali in Sicilia*, "Archivio delle tradizioni popolari siciliane", vol. 31/32, Folkstudio, Palermo.

cd. 1996 *I suoni delle feste. Musiche e canti, ritmi e richiami, acclamazioni e frastuoni di festa in Sicilia*, Folkstudio, Palermo.

1999 *Tipologia e analisi dei fatti etnocoreutici*, in "Archivio Antropologico Mediterraneo", I/1-2, pp. 77-105.

2000 *I suoni della transizione*, in AA.VV., *La forza dei simboli*, Atti del Convegno (Palermo, 16-17 ottobre 1999), a cura di I. E. Buttitta e R. Perricone, Folkstudio, Palermo, pp. 23-61.

Bonomo G.

1997 *Schiavi siciliani e pirati barbareschi*, Flaccovio, Palermo.

Bronzini G. B.

1956-61 *La canzone epico-lirica nell'Italia Centro-Meridionale*, 2 voll., pref. di V. Santoli, Signorelli, Roma.

Buttitta A.

1989 *Il rito dell'opera*, in A. Buttitta - S. Miceli, *Percorsi simbolici*, a cura di G. D'Agostino, Flaccovio, Palermo, pp. 149-154.

Buttitta A. - Pasqualino A.

1986 *Il Mastro di Campo a Mezzojuso*, con testi di S. Raccuglia e I. Gattuso, "Studi e materiali per la storia della cultura popolare", vol. 14, Associazione per la Conservazione delle tradizioni popolari, Palermo.

Carpitella D. - Lomax A.

cd. 2000 *Italian Treasury: Sicily. Sicilian Traditional Music collected by Alan Lomax and Diego Carpitella in July 1954*, "Alan Lomax Collection", Rounder Records, Cambridge (Mass.), texts and notes by S. Bonanzinga, M. Geraci, A. Lomax, G. Plastino and M. Sarica.

Cattin G.

1979 *Il Medioevo I*, vol. I/ parte II della *Storia della musica* a cura della Società italiana di musicologia, EDT, Torino.

Chambers E. K.

1933 *The English Folk-Play*, Oxford University Press, Oxford.

Collaer P.

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

- D'Agostino G.
 1999 *Mori e cristiani: dalla natura alla cultura*, in "Archivio Antropologico Mediterraneo", I/1-2, pp. 71-75.
 2002 *Moros y Cristianos en la cultura tradicional siciliana*, in M. Albert Llorca - J. A. Gonzalez Alcantud (eds.), *Moros y Cristianos. Representaciones del Otro en la las fiestas del Mediterraneo occidental*, Presses Universitaires du Mirail / Diputacion de Granada, Toulouse.
- De Caro V.
 1878 *Donnalucata per uno di Scicli. Bozzetto dal vero*, Tip. A. Secagno, Modica.
- Di Palma G.
 1991 *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*, Bulzoni, Roma
- Favara A.
 1957 *Corpus di musiche popolari siciliane*, 2 voll., a cura di O. Tiby, Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo, Palermo.
- Galanti B. M.
 1942 *La danza della spada in Italia*, Edizioni Italiane, Roma.
- Geraci M.
 1996 *Le ragioni dei cantastorie. Poesia e realtà nella cultura popolare del Sud*, Il Trovatore, Roma.
- Giallombardo F.
 1990 *Festa orgia e società*, Flaccovio, Palermo.
 1998 *Oblazioni virili e gemelli divini. Un paradigma della molteplicità sacrale*, in "Archivio Antropologico Mediterraneo", I/0, pp. 61-91.
 2000 *Una moltitudine di ritmi. Note a un dramma della creazione*, in AA.VV., *La forza dei simboli*, cit., pp. 193-206.
- Guggino E.
 1986 *I canti della memoria* in V. Consolo (a cura di), *La pesca del tonno in Sicilia*, Sellerio, Palermo, pp. 85-111.
- Pacetto Vanasia G.
 1950 *Sacra rappresentazione in onore di Maria Santissima delle Milizie patrona della città di Scicli*, Libreria G. Ferro, Scicli (I ed. 1933).
- Pasqualino A.
 1977 *L'opera dei pupi*, Sellerio, Palermo.
 1992 *Le vie del cavaliere*, Bompiani, Milano.
- Pitrè G.
 1870-71 *Canti popolari siciliani*, 2 voll., Pedone Lauriel, Palermo; nuova ed. Clausen, Torino-Palermo 1891.
 1881 *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Pedone Lauriel, Palermo.
 1889 *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 voll., Pedone Lauriel, Palermo.
 1900 *Feste patronali in Sicilia*, Clausen, Torino-Palermo.
 1913 *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, Reber, Palermo.
- Rigoli A.
 1965 *Scibilia nobili e altre "storie"*, Guanda, Parma.
- Salomone Marino S.
 1868 *La storia nei canti popolari siciliani*, estr. da "La Sicilia", III/17, Palermo.
 1875 *Storie popolari in poesia siciliana riprodotte sulle stampe de' secoli XVI, XVII e XVIII con note e raffronti*, Tip. Fava e Garagnani, Bologna.
 1880 *Leggende popolari siciliane in poesia, raccolte ed annotate*, Pedone Lauriel, Palermo.
 1896-1901 *Le storie popolari in poesia siciliana messe a stampa dal secolo XV ai di nostri indicate e descritte*, in "Archivio per lo studio delle tradizioni popolari": XV, pp. 105-130, 153-189; XVI, pp. 94-122, 562-584; XVII, pp. 477-512; XVIII, pp. 176-216, 419-442; XIX, pp. 48-64, 327-364; XX, pp. 267-272.
 1897 *Costumi e usanze dei contadini in Sicilia*, Sandron, Palermo.
- Sachs C.
 1966 *Storia della danza*, prefazione di D. Carpitella, trad. it. Il Saggiatore, Milano (ed. or. 1933).
- Schmitt J. C.
 1988 «Giovani» e danze dei cavalli di legno. Il folklore meridionale nella letteratura degli «exempla» (XIII-XIV secolo), trad. it. in Id., *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Laterza, Roma-Bari, pp. 98-123 (ed. or. 1976).
- Schneider M.
 1948 *La danza de espadas y la tarantela. Ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre los ritos medicinales*, Instituto Español de Musicología, Barcelona.
- Struppa S.
 1874 *Scibilia nobili. Leggenda popolare siciliana* in "Nuove Effemeridi Siciliane", s. II, vol. 1: 526-532
- Toschi P.
 1976 *Le origini del teatro italiano*, Boringhieri, Torino (I ed. 1955).
- Tramontana S.
 1993 *Vestirsi e travestirsi in Sicilia. Abbigliamento, feste e spettacoli nel Medioevo*, Sellerio, Palermo.
- Vigo L.
 1870 *Rosa III sultana di Aci-Trezza*, in "Nuove Effemeridi Siciliane", s. I, vol. 12: 533-545.
 1870-74 *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, Tip. dell'Accademia Gioenia di C. Galatola, Catania.
- Villabianca (marchese di)
 1886 *Giuochi volgari e popolareschi*, ed. mod. a cura di A. Manfrè, Giada, Palermo.
 1991 *Descrizione della Sicilia e storie siciliane*, ed. mod. a cura di S. Di Matteo, Giada, Palermo.
- Weimann R.
 1989 *Shakespeare e la tradizione del teatro popolare. Studio sulla dimensione sociale del dramma* [1968, ed. or. ted.], trad. it. condotta sull'ed. aggiornata ing. del 1978, Il Mulino, Bologna.

* Questo testo contiene una versione riveduta e ampliata della relazione *Christians and Moors in the Sicilian Tradition: dramatic, choreutic and narrative performances* tenuta al convegno *Moreska: Past and Present* (Korcula, Croatia, 3-6 July 2001); tale relazione è stata pubblicata in traduzione croata sul "Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research", vol. 38 (2001), n. 2, pp. 143-162.

ESEMPI MUSICALI

Nell'esempio 1 la melodia è stata trasposta con la *finalis* in sol_3 (l'indicazione dell'altezza reale precede la trascrizione) e si sono utilizzati i seguenti segni diacritici: ↓ (più grave della nota segnata); → (più veloce del valore segnato); ← (più lento del valore segnato); si è inoltre tentato di tradurre graficamente, con la maggiore precisione possibile, gli abbondanti melismi che caratterizzano l'esecuzione. Nell'esempio 3 si è indicato il suono più grave avvertibile per ogni campana (tra i suoni percepibili all'ascolto prevalgono il $fa\#_4$ per la campana grave e il $do\#_5$ per quella acuta). Le trascrizioni musicali inedite sono state eseguite da Santina Tomasello con la collaborazione di chi scrive.

1. Canto dell'Angelo per la Madonna "delle Milizie"

Esecuzione: Vincenzo Iurato

Rilevamento: Scicli (RG), 27/05/2001

$\text{♩} = 120$

Bel - - - la a - maz - zo ne in - vit - ta,
al - ta e - ro - i na, glo - ria del pa - ra - di - so,
o - nor del mon - do, so - pra bian - co de - stre - ro, Sci - cil s' in - chi - na

2. Canto dell'Angelo per la Madonna "delle Milizie"

Scicli - voce maschile

(in Collaer 1981/II: n. 72)

$\text{♩} = 48$

Bel - - - la a - maz - zo - ne in - vit - ta, al - ta e - ro - i - - - na,
glo - ri - a del pa - ra - di - - - so, o - nor del mon - do,
so - pra bian - co de - stre - ro, (e) Sci - cil s' in - chi - - - nal

3. Ritmi della *Campaniata* di sant'Agata

Esecuzione: Giovanni Giorgianni (campane), Giovanni Casella (tamburo)

Rilevamento: Monforte San Giorgio (ME), 03/02/1991

The musical score is arranged in two columns. The left column contains the parts for the three bells and the drum, while the right column contains the melodic modules. The score is divided into five systems, each with a specific tempo and title.

- System 1:** Tempo $\text{♩} = 62$, titled "preludio (si ripete 6 volte)". It features three staves: "I campana", "II campana", and "tamburo". The right column shows "modulo d".
- System 2:** Tempo $\text{♩} = 124$, titled "introduzione". The right column shows "modulo e".
- System 3:** Tempo $\text{♩} = 124$, titled "modulo a".
- System 4:** Tempo $\text{♩} = \text{♩}$, titled "modulo b".
- System 5:** Tempo $\text{♩} = 78$, titled "modulo c".

The notation uses treble clefs for the bells and a single line for the drum. The key signature is one sharp (F#). The drum part consists of rhythmic patterns of vertical strokes.

4. U Cavadduzzu e l'omu sabbàggiu (tarantella)*Esecuzione:* complesso bandistico "Giuseppe Verdi" di Bordonaro*Rilevamento:* Bordonaro (fraz. di Messina), 06/01/1990

$\text{♩} = 132$

Fine D.C. al Fine

5. U Camiddu e l'omu sabbàggiu (marcia)*Esecuzione:* complesso bandistico "Santa Cecilia" di S. Stefano Medio*Rilevamento:* Santo Stefano Medio (fraz. di Messina), 21/01/2001

$\text{♩} = 128$

6. Ritmi del "Mastro di campo"*Esecuzione:* Giuseppe Sunseri (tamburo)*Rilevamento:* Mezzojuso (PA), 21/02/1993

$\text{♩} = 88$

a) ritmo della "generale"

Fine

D.S. al Fine 2 volte

$\text{♩} = 128$ b) ritmo della "guerra"

7. Ritmi del "Mastro di campo"

Palermo - tamburo
(in Favara 1957/II: n. 937)

1- Il corteo si avvia verso una piazza. Lu Mastru di Campu camina sejanestu,

pur - ré pur - ré pur - ré re - té pur - ré pur - ré pur - ré re - té

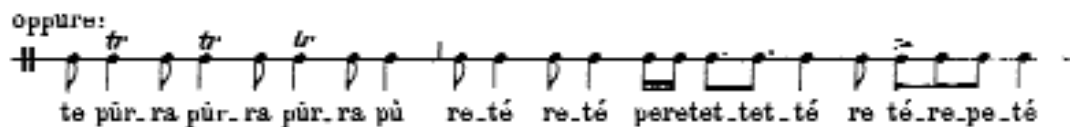
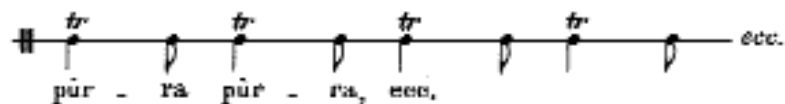
ur - re - te - pe - té barecheté ret, té ur - re - te - pe - té barecheté ret, té

(D. C. - I due motivi si uniscono in un distico)

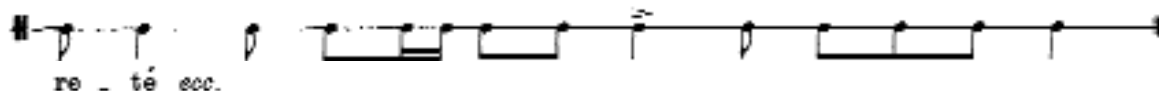
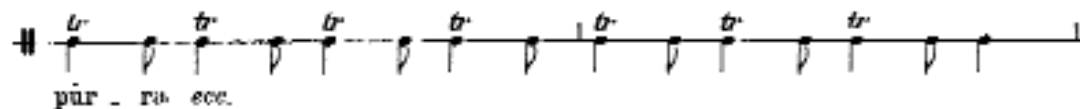
2- Comu ci sunnu bastanti signarini affacciati, si spezza:

re - té re - té pe.re.te - te - té re - te - re - pe - té

Il Mastru di Campu fa il giro della piazza. Si senti stunatu. Pi fatto curfunniri, si ci sona un rullu:



3-Lu Turchioeddu acchiana 'na scala, avi 'na sciabula. Lu Mastru di Campu acchiana pu-ru, avi 'na canna americana, Lotta fra i due:



Lu Turchioeddu cade 'nterra. Allora il Maestro di Campo fa mille smorfie e capitomboli sulla scala. Infine si toglie il cappello e fa il giro dell'adunanza raccogliendo l'obolo.

8. Musiche del teatro dei pupi

Palermo - violino

(in Pitrè 1889/I: Appendice)



c) "marcia"

Allegro

9. Storia della nobile Sibilla

Palermo - voce maschile

(in Favara 1957/II: n. 495)

1. Ca - ru pa - tri, oa - ris - si - mu pa - tri,
 A mia mi vu - lis - si - vu a mia ri - soat - ta'?

A mia vu - lis - si - vu a mi - a ri - soat tà?

2. Ca - ra fi - glia, ca - ris - si - ma fi - glia,
 Dim - mi quan - t'è lu - ri - scat - ti - tu to'.

Dim - mi quan - t'è lu - ri - scat - ti - tu to'.

3. Du' liuna e du' falcuna
 E du' culonni d'oru su'.

4. Ca - ra fi - glia, ca - ris - si - ma fi - gliuo - la,
 Chi tan - t'o - ru 'un ni lu las - su, no,
 Chi tan - t'o - ru 'un ni lu las - su, no.

5. Marinaru, marinarellu,
 Affaccia e viri chi tempu fa.
6. Chilla navi chi gira attornu
 E chilla bella chi piangi.
7. Marinaru, marinarellu,
 Tu mi ci porti nni lu miu caru papà,

10. Storia della nobile Sibilla

Palermo - voce maschile
 (in Favara 1957/II: n. 496)

1. Ca - ru pa - tri, ca - ris - si - mu pa - tri,
 Mi vu - lis - si - vu ri - scat - tà?

2. Ca - ra fig - ghia, ca - ris - si - ma fig - ghia,
 Dim - mi quan - t'è lu - ri - scat - ti - tu to'.

3.

4. Megghiu perdiri 'na fig - ghia chi tan - t'o - ru' u tro - vu chiù.

VARIANTI:

ALTRO INIZIO:

Ca - ru pa - tri ex - ris -

11. Canzone del mercante rapito dai pirati

Salemi (TP) - voce femminile

(in Favara 1957/II: n. 518)

Un ghiornu la fur - tu - na mi di - ci - a
 Fi - li - ci lu me' no - mu si chia - ma - va

12. Ritmi del Tataratà

Esecuzione: Angelo Nobile (tamburo), otto coppie di danzatori armati di "spade"

Rilevamento: Casteltèrmini (AG), 26/05/1991

♩ = 132 modulo α

tamburo
 "spade"

♩ = 76 modulo β