



REGIONE SICILIANA
Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana
Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana

Strumenti musicali in Sicilia

a cura di

Giovanni Paolo Di Stefano
Selima Giorgia Giuliano
Sandra Proto

CRiccd



Regione Siciliana

Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana
Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana

CRICD

Centro regionale per l'inventario, la catalogazione e la documentazione grafica, fotografica, aerofotografica, audiovisiva e filмотeca regionale siciliana

Direttore: Giulia Davì

U.O. VI Beni Storico artistici e etnoantropologici: Maria Carmela Ferracane

Strumenti musicali in Sicilia / a cura di Giovanni Paolo Di Stefano, Selima Giorgia Giuliano e Sandra Proto. – Palermo : CRICD, 2013. ISBN 978-88-98398-01-0

I. Di Stefano, Giovanni Paolo <1979>. II. Giuliano, Selima Giorgia. III. Proto, Sandra.
xxxxxxx SBN
Palxxxxxxxxx

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

© 2013 Regione Siciliana
Saggio gratuito fuori commercio ai sensi del D.P.R. 26 ottobre 1972, n. 633, art. 2 comma 3, lettera d

Testi:

Angela Bellia
Sergio Bonanzinga
Giovanni Paolo Di Stefano
Selima Giorgia Giuliano
Sandra Proto
Giuseppe Salerno

Schede di catalogo:

Angela Bellia (*a.b.*)
Calogera Bertolone (*c.b.*)
Sergio Bonanzinga (*s.b.*)
Simona Carrara (*s.c.*)
Vincenzo Cesareo (*v.c.*)
Anna Corona (*a.c.*)
Giovanni Paolo Di Stefano (*g.p.d.s.*)
Saveria Maria Emmolo (*s.m.e.*)
Giuseppe Giordano (*g.g.*)
Dario Lo Cicero (*d.l.c.*)
Fabio Nicotra (*f.n.*)
Gabriele Rossi Rognoni (*g.r.r.*)
Mario Sarica (*m.s.*)

Indice dei nomi:

Nunzia Maria Zasa
Giovanni Paolo Di Stefano

Acquisizione ed elaborazione digitale delle immagini:

Salvatore Plano

Progetto grafico, impaginazione e stampa:

Officine Grafiche Riunite,
Palermo

Referenze fotografiche

Schede di catalogo:

Salvatore Plano - Maurizio De Francisci (CRICD): 2, 3, 10, 38-45, 51, 57, 60, 62-68, 75, 77, 78, 82, 83, 85, 87, 89, 91, 93, 94, 97
Francesco Passante (CRICD): 98, 99.
Carlo Giunta (SBCA RG): 6, 34, 35, 50, 52, 53, 56, 69, 70, 74
Riccardo Vadalà (SBCA ME): 7, 8, 12, 18-20, 23, 29, 33, 36, 47, 49, 55, 71, 76, 95, 96, 61
Gaetano Gambino - Biagio Talleri (SBCA CT): 84, 86, 88, 90
Dario Di Vincenzo (SBCA PA): 59, 100
Fabiola Saitta - Licia Settineri - Ugo Nizza (CRPR): 72, 73, 80
Giuseppe Barbagiovanni (Museo Archeologico, Adrano) 24
Archivio Museo Pitrè: 4, 5, 9, 11, 13-16, 21, 22, 27, 28, 30, 31, 32, 37, 46, 48
Archivio Museo Civico "Castello Ursino": 58
Archivio Museo Regionale "Paolo Orsi": 1, 25
Archivio Museo Archeologico Regionale di Gela: 26
Vincenzo Cesareo: 81
Giovanni Paolo Di Stefano: 92
Calogera Bertolone: 17, 54, 79
Foto dei testi:
Gaetano Gambino - Biagio Talleri (SBCA CT): p. 103
Salvatore Plano - Maurizio De Francisci (CRICD): pp. 41, 44-45, 48, 100-101, 105-107, 229
Fabiola Saitta - Licia Settineri - Ugo Nizza (CRPR): p. 15
Vittoria Stracquadini: p. 104
Riccardo Vadalà (SBCA ME): pp. 108-110

In copertina:

Particolari di un flauto a becco di canna siciliano del XIX secolo (Museo Regionale Interdisciplinare, Messina)

Si ringraziano per la collaborazione e la disponibilità le seguenti istituzioni:

Archivio Centrale dello Stato di Roma;
Archivio Comunale di Palermo;
Archivio di Stato di Agrigento (sez. di Sciacca);
Associazione Amici della Musica “Salvatore Cicero”, Cefalù (PA);
Associazione Figli d’Arte Cuticchio (PA);
Casa di Cura Candela (PA);
Casa-museo “Antonino Uccello”, Palazzolo Acreide (SR);
Castello di Donnafugata (RG);
Collegio Capizzi, Bronte (CT);
Centro Regionale per la Progettazione e per il Restauro e per le Scienze Naturali e Applicate ai Beni Culturali (PA);
Conservatorio di Musica di Stato “Vincenzo Bellini” di Palermo;
Educandato Statale “Maria Adelaide” (PA);
Facoltà Teologica di Sicilia (PA);
Fondazione Famiglia Piccolo di Calanovella, Capo d’Orlando (ME);
Fondazione “Giuseppe Whitaker” (PA);
Fondazione Orchestra Sinfonica Siciliana (PA);
Fondazione Sicilia (PA);
Fondazione Teatro Massimo (PA);
Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia di “Palazzo Abatellis” (PA);
Istituto delle Figlie di Sant’Anna (PA);
Museo Archeologico Regionale “Antonino Salinas” (PA);
Museo Archeologico Regionale di Aidone (EN);
Museo Archeologico Regionale di Adrano (CT);
Museo Archeologico Regionale di Gela (CL);
Museo Archeologico Regionale “Paolo Orsi” (SR);
Museo Archeologico Regionale “Pietro Griffo” (AG);
Museo Civico Belliniano (CT);
Museo Civico “Castello Ursino”(CT);
Museo Cultura e Musica Popolare dei Peloritani, Località Gesso (ME);
Museo degli Strumenti Etnico-Musicali, Chiaramonte Gulfi (RG);
Museo Etnoantropologico e dell’Arte Sacra “Fra Giammaria da Tusa”, Gibilmanna, Cefalù (PA);
Museo Etnografico Siciliano “Giuseppe Pitrè” (PA);

Museo Internazionale delle Marionette “Antonio Pasqualino” (PA);
Museo Regionale Interdisciplinare “Conte Agostino Pepoli” (TP);
Museo Regionale Interdisciplinare di Messina;
Museo Regionale di Palazzo Mirto (PA);
Palazzo Nicolaci Villadorata, Noto (SR);
Sovrintendenza ai Beni Culturali della Regione Siciliana (CT);
Sovrintendenza ai Beni Culturali della Regione Siciliana (ME);
Sovrintendenza ai Beni Culturali della Regione Siciliana (PA);
Sovrintendenza ai Beni Culturali della Regione Siciliana (RG);
Società Cooperativa Teatroarte Cuticchio, Cefalù (PA);
Teatro del canto popolare “Ditirammu” (PA).

Si ringraziano inoltre:

Massimo Barrale, Antonio Bovelacci, Luciano Buono, Fausto Cannone, Giovanni Catania, Gabriella Carlino, Paola Carlomagno, Ugo Casiglia, Cristina Fatta del Bosco, Antonio Di Garbo, Rachele Fichera, Adriana Fresina, Girolamo Garofalo, Giovanni Garofalo, Cristina Ghirardini, Luciano Inguaggiato, Dario Lo Cicero, Giuseppe Giannola, Renato Meucci, Antonino Milici, Francesco Oliveri, Roberto Pagano, Alessio Pampalone, Franco Persico Monroy, Gabriele Rossi Rognoni, Franco Severi, Luigi Ferdinando Tagliavini, Gioacchino Vaccaro, Francesco Vergara Caffarelli.

Un ringraziamento inoltre al personale del Cricd e in particolare modo ad Andrea Mangione, Fabio Militello, Antonina Scancarello, Orietta Sorgi, al Comitato di Gestione e a tutti coloro i quali, a qualsiasi titolo, hanno collaborato alla realizzazione di quest’opera.

L’editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare.

La progettazione di questo volume è il frutto di un lavoro comune dei tre curatori. La redazione finale dei testi si deve a Giovanni Paolo Di Stefano.

Indice

Presentazioni	9
Introduzione	13
SAGGI	
Strumenti musicali nelle collezioni siciliane <i>Giovanni Paolo Di Stefano</i>	17
Sugli strumenti popolari in Sicilia <i>Sergio Bonanzinga</i>	53
Oggetti sonori e strumenti musicali in Sicilia dal Neolitico al Bronzo Antico e dall'Età del Ferro all'Età Arcaica, Classica ed Ellenistica <i>Angela Bellia</i>	91
La decorazione degli strumenti musicali <i>Selima Giorgia Giuliano - Sandra Proto</i>	99
CATALOGO	
Introduzione alle schede <i>Giovanni Paolo Di Stefano</i>	115
Idiofoni	117
Membranofoni	126
Aerofoni	130
Cordofoni a manico	156
Cordofoni senza manico	178
Strumenti a tastiera	186
Strumenti meccanici	218
APPARATI	
Censimento degli strumenti musicali nelle collezioni e nei musei siciliani <i>Giovanni Paolo Di Stefano</i>	231
Diagnostica per immagini nello studio degli strumenti musicali <i>Giuseppe Salerno</i>	239
Bibliografia	241
Indice dei nomi	251



Particolare della tavola armonica del mandolone di Ignazio De Grandis, Palermo 1750 ca. (Museo Interdisciplinare Regionale "Conte Agostino Pepoli", Trapani)



Particolare dell'organo di Francesco Lo Pinto, Pettineo 1862 (Museo Etnoantropologico e dell'Arte Sacra "Fra Giammaria da Tusa", Gibilmanna - Cefalù, Palermo)

Sugli strumenti musicali popolari in Sicilia

Da lì, dall'incudine, è nata la musica! Tutte le musiche sono nate da lì.

(Fabbro siciliano, inizio sec. XX; in FAVARA 1923, ried. 1959, p. 93)

Sopra l'incudine è nata la musica: io così penso!

(Filippo Minnuto, fabbro di Alia, aprile 1990)

Dicono che la musica è nata dall'incudine, per i diversi suoni che fa.

(Bartolo Maltese, fabbro di Salemi, novembre 1993)

L'incudine è una musica: è uno strumento musicale, perché il ritmo del martello insieme alla mazza è realmente una musica!

(Vincenzo Tabacco, fabbro di Sortino, dicembre 2000)

Quando andavamo a una fiera, qualcuno diceva: "Comprami dieci campane". Noi diciamo *scàrtale* [sceglile]. Quindi prendo una campana, la prima [deve essere] "maschile" e si suona. Quello, che va "a orecchio", la prende in mano e accorda sopra quella là: come fosse musica, no? Questa è una musica! Com'è nella musica? C'è la grancassa, c'è il violino, c'è la cornetta, c'è il tamburo, no? Il suono delle campane è tutto così: un suono unito forma una musica. Il *tròcculu* sarebbe l'insieme delle campane: un *tròcculu* che forma una musica.

Queste testimonianze, registrate nella tradizione orale siciliana lungo l'arco di circa un secolo, riflettono concezioni peculiari riguardo all'origine e alla natura della musica: i fabbri affermano che «la musica è nata dall'incudine» e i pastori paragonano i campanacci appesi al collo dei propri animali a una preziosa orchestra, mentre considerano appartenenti a un altro ordine d'azione i loro tipici strumenti musicali (flauti di canna, zampogne, tamburelli ecc.), demarcando una netta separazione fra "suonatori" e "musicanti" (a eccezione della prima tutte le testimonianze sono state da me rilevate attraverso audioregistrazioni e/o filmati). In Sicilia – e più genericamente nell'Italia centro-meridionale – sono infatti definiti *musicanti* coloro che, avendo acquisito la competenza di *sunari a musica* (suonare leggendo le note sul pentagramma), prestano opera nei complessi bandistici. La banda è pertanto *a musica*: la Musica per antonomasia, percepita come forma espressiva "superiore", anche perché attraverso l'autorità della pagina scritta si sottrae al rischio dell'oblio, ma comunque accolta con affettuosa familiarità entro il contesto popolare-tradizionale. I *sunatura* sono viceversa i depositari di un sapere tramandato

La musica la fanno se [le campane] sono accordate, se non sono accordate, una spara a levante e l'altra a ponente. Qua sente una musica perfetta!

(Paolo Carpinteri, pastore di Sortino, giugno 1987)

Lo vedi che musica fanno questi? [scuote una fila di campanacci] Sono belli! Così è la musica: gli strumenti sono tutti equilibrati!

(Andrea Schirò, pastore-suonatore di Mezzojuso, maggio 2008)

Musicante non si può dire, perché musicante è colui che suona in una banda musicale con uno spartito davanti. Quelli che suonano "a orecchio", avventuratamente, sono suonatori: e noialtri non abbiamo niente a che vedere con lo spartito, con la musica!

(Nino Sergio, pastore-suonatore di Messina, dicembre 2005)

Quello che è musicante ha fatto tutte le scuole e va per insegnare. Il suonatore, come me, è semplice. [...] Mio padre suonava bene il flauto [di canna]: suonava insieme con la musica. C'era un gruppo di musicanti e suonavano: la squadra con la musica e mio padre col flauto! [...]

Per me è una musica, perché una [campana per animali da pascolo] suona in un modo, una suona in un altro e significa una musica: una cosa allegra!

(Sostine Puglisi, pastore-suonatore di Messina, agosto 2010)

per via orale da una generazione all'altra: *u sonu* (il suono) non ha per loro "nulla a che vedere" con la *musica*, la cui essenza risiede appunto nella trasmissione per mezzo della scrittura. Gli stessi pastori che si considerano *sunatura* (suonatori) attribuiscono tuttavia valore squisitamente "musicale" allo scampanio degli armenti e, per enfatizzarne la pregnanza estetica, assimilano i diversi suoni dei campanacci a quelli degli strumenti musicali della banda e dell'orchestra (grancassa, piatti, cornetta, violino). I fabbri, che a loro volta distinguono i *sunatura* dai *musicanti*, non solo perpetuano l'antico mito mediterraneo della nascita della *musica* dall'incudine, ma addirittura rovesciano occasionalmente la funzione dei propri strumenti da lavoro, cimentandosi nell'esecuzione di vere e proprie "sonate" impugnando uno o due martelli, come ho potuto rilevare a Messina e a Salemi.¹

Se a un primo impatto si può restare perplessi di fronte al paradosso che emerge dall'insieme di queste posizioni, per altro verso si rivela la complessità di una situazione che pone in gioco differenti livelli culturali nella definizione di un dato comportamento sociale e dei *media* che

vi sono implicati. Diventa allora chiaro quanto possa presentarsi instabile e fluida la stessa nozione di strumento musicale: se assumessimo come rigido criterio tassonomico quanto affiora nelle concezioni rilevate nell'ambito della "fascia folklorica" siciliana, secondo quella che John Blacking (1986) definirebbe "percezione etnica", dovremmo difatti includere in questa classe di oggetti soltanto incudini, martelli e campanacci... E quelli che di norma consideriamo gli "strumenti musicali" popolari dove andrebbero allora collocati?

André Schaeffner, autore del classico *Origine degli strumenti musicali* (1936, trad. it. 1978), nel definire questo peculiare genere di oggetti, rinvia ai medesimi problemi connessi alla definizione del concetto di "musica" (*ivi*, p. 21), privilegiando la dimensione funzionale come possibile criterio di pertinenza: «Abbiamo anche visto in Australia boomerang battuti fra loro come crotali egiziani: così boomerang decorati servono non più da armi ma da strumenti musicali» (*ivi*, p. 116). Sulla medesima linea si pone Alan Merriam, autore di un altro classico dell'etnomusicologia (*Antropologia della musica*, 1964, trad. it. 1983) osservando che lo statuto musicale degli eventi sonori – e quindi degli eventuali strumenti con cui questi vengono prodotti – si determina in base alla funzione che svolgono nella vita sociale e produttiva: tra i Basongye del Congo, un particolare suono ottenuto soffiando tra le mani giunte a coppa o dentro un'ocarina non è considerato musica se si esegue durante la caccia, mentre acquista valore musicale quando viene impiegato per accompagnare certe danze (1983, p. 84). In questa prospettiva appare tuttavia ancora più pregnante quanto osservava David McAllester tra i Navaho degli Stati Uniti (zona sud-occidentale):

[...] non c'era nessun termine generale per "strumento musicale" o perfino per "musica". Una domanda diretta a scoprire una realtà, del genere "Che tipo di strumenti musicali usate?" (intesa a sollecitare l'informatore a pensare alla musica e a parlarne), si è dovuta porre così: "C'è gente che batte un tamburo quando canta; quali altri oggetti sono usati in modo simile?". Una "realtà" dell'universo Navaho è che la musica non è una categoria generale di attività, ma deve essere divisa negli specifici aspetti o tipi di musica. Ho appreso inoltre che battere un tamburo per accompagnarsi nel canto non è una questione di scelta estetica, ma una rigida prescrizione relativa a una particolare cerimonia, e che una discussione sugli strumenti musicali non è una discussione di carattere estetico ma, per definizione, una discussione su questioni cerimoniali riservate a pochi eletti [1954, trad. it. 1995, p. 51].

Un parallelismo può essere utile a situare più estesamente la questione. Si provi a immaginare di rivolgere la seguente domanda a un sacerdote cattolico: «Che tipo di stoviglie usate durante la celebrazione della messa?» Il quesito spiazzerà del tutto l'interlocutore, che nella migliore delle ipotesi lo riterrà impertinente, nella peggiore addirittura blasfemo. Questo perché il "calice" utilizzato al momento della consacrazione non è considerato per la sua funzione concreta, cioè quella di essere un contenitore per bere (un "bicchiere"), ma in ordine al suo valore simbolico, attivato nell'ambito di una specifica procedura rituale condotta da un officiante qualificato.

Forse anche a causa della straordinaria "fluidità" che transita dagli oggetti ai comportamenti (e viceversa) risulta tuttora arduo elaborare una tassonomia rigida del *fare musicale* e dei suoi *strumenti*. Si consideri a esempio la distinzione tra "suono da percussione" e "rumore" operata da Gerard Béhague nei termini seguenti:

Per *suono da percussione* intendiamo quello il cui tono e la cui durata sono in genere definibili in termini precisi, e che viene prodotto da strumenti convenzionali creati dall'uomo e appartenenti alle famiglie dei membranofoni e degli idiofoni. *Rumore* si riferisce invece a suoni non specificabili quanto a tono e durata precisi, e praticamente prodotti da qualunque fonte, dai petardi alle grida umane, ai suoni che imitano quelli della natura. La differenza principale fra il suono da percussione e il rumore sta ovviamente nel fatto che il tono della percussione appartiene per se stesso a un sistema musicale, mentre il rumore è generalmente prodotto o emesso al di fuori di un sistema musicale sonoro (ossia al di fuori di una sequenza periodica di vibrazioni e di una ben definita e organizzata teoria musicale). Distinzione che non implica in alcun caso un giudizio di valore estetico, dato che rumore e suono da percussione possono avere una pari, benché affatto diversa, capacità espressiva [BÉHAGUE 1994, p. 419].

La distinzione di Béhague si basa su due componenti: una di ordine acustico (vibrazioni periodiche regolari *vs* vibrazioni aperiodiche del suono) e l'altra di ordine culturale (suono gradevole/sgradevole, accettabile/inaccettabile, appartenente o meno a una specifica norma musicale). È stato tuttavia osservato che modalità performative (parlato, recitato, cantato, gridato), parametri fisici (altezza, durata, intensità, timbro) e concetti (musica, rumore, silenzio), comunemente impiegati nella descrizione dei fenomeni acustici, non trovano un corrispettivo omogeneo nelle diverse culture. In realtà un suono si può considerare *rumore* (o *non-musica*) se esiste una convenzione sociale che

gli assegna questo valore, convenzione che non è necessariamente fondata su “regolarità” percettive ma che spesso si determina in base alle circostanze e alle funzioni contestuali: «la distinzione suono/rumore non ha un fondamento fisico stabile e l'utilizzo di questi due concetti è, già in partenza, culturalizzato» (NATTIEZ 1989, p. 37).²

A tutte le latitudini, nelle società più svariate, arcaiche o moderne, gli oggetti mutano valore secondo i rispettivi contesti d'uso e in base alle funzioni che assolvono tra esperienza materiale e rappresentazione simbolica. Non è certo un caso che le armi (bastoni, lance, spade, scudi, ecc., ma anche mortai, fucili e pistole) e gli utensili da lavoro (caccia, pesca, raccolta, agricoltura, allevamento, artigianato, attività domestiche) siano tanto di frequente utilizzati per produrre suoni di pregnante significato simbolico entro cerimonie, riti e spettacoli: tre generi di comportamento che a loro volta si intrecciano spesso senza soluzione di continuità. La netta separazione dei campi dell'esperienza umana è d'altra parte il riflesso di una forma di pensiero che si è attivata parallelamente allo sviluppo delle società complesse, con la specializzazione e gerarchizzazione dei ruoli e delle professioni. Procedure cognitive elaborate a livello delle «proprietà sensibili» (LÉVI-STRAUSS 1964, p. 28), in base a modi di osservazione e di riflessione fondati su quella stessa dinamica mitico-rituale che ne garantiva la trasmissione nel tempo, hanno tuttavia accompagnato la vicenda di *Homo Sapiens* per decine di migliaia di anni, e tuttora permangono particolarmente vitali presso quelle comunità che presentano tratti culturali conservativi. Questa forma di pensiero tende a “tenere insieme” più che a distinguere in termini assoluti tanto gli ambiti e gli strumenti dell'agire umano quanto gli oggetti e i fenomeni che si offrono alla percezione dei sensi. A esempio, rito, lavoro e gioco, pur non essendo certo la medesima cosa, partecipano reciprocamente della loro specifica natura e non è un caso che questa tensione aggregativa permanga ancora in alcune lingue del moderno Occidente: basti ricordare che azioni come “suonare uno strumento”, “recitare una parte drammatica” e “partecipare a un gioco” in inglese, francese e tedesco si esprimono attraverso il medesimo verbo (*to play, jouer, spielen*).

Se la musicologia comparata ha il merito di avere posto per la prima volta al centro dell'attenzione scientifica le musiche “primitive”, elaborando nuovi e specifici criteri di analisi (fra i quali spicca proprio la classificazione degli strumenti musicali formulata nel 1914 da Hornbostel e Sachs), sarà soprattutto l'acquisizione di teorie e metodi maturati nell'am-

bito dell'antropologia culturale a caratterizzare lo sviluppo dell'etnomusicologia nella seconda metà del Novecento. Le concezioni che fondano i comportamenti musicali iniziano così a essere esplorate con pertinenza, e le indagini *sul terreno* rivelano “visioni interne” spesso sorprendenti, smentendo tra l'altro l'idea che presso le culture di tradizione orale non esistesse la capacità di “verbalizzare la musica”, cioè di parlarne in termini analitici.³ Questo pregiudizio scaturiva piuttosto da oggettive carenze dell'osservazione etnografica, pressoché assente tra i musicologi comparati e in seguito spesso compromessa dall'incapacità dei ricercatori di comunicare direttamente nella lingua dei nativi e/o causata da permanenze troppo brevi e sporadiche sui terreni di ricerca. Un pioniere della nuova metodologia è stato David McAllester, che si pose il problema – sopra ricordato – del *come* formulare i quesiti per arrivare a comprendere le concezioni “musicali” di etnie native americane. Etnografie esemplari sono state in seguito prodotte da etnomusicologi come John Blacking (per i Venda del Sud Africa), Hugo Zemp (per gli 'Are 'are della Melanesia) e Stephen Feld (per i Kaluli del Bosavi, Papua Nuova Guinea). Da queste indagini sono scaturiti materiali e approcci fortemente innovativi, specialmente riguardo all'individuazione sempre più definita dei cosiddetti *culture-emerging schemes* (KARTOMI 1990). Sorprende la varietà dei criteri assunti per riferirsi a quei particolari oggetti che producono suoni sia presso le antiche civiltà dotate di scrittura sia nelle società di tradizione orale. Geneviève Dournon, curatrice delle collezioni di strumenti musicali del Musée de l'Homme di Parigi, segnala «il delinarsi di due tendenze in materia di classificazione, a seconda che si consideri la *natura dello strumento* o il suo *contesto*» (DOURNON 2006, p. 850). Nel primo caso entrano in gioco le caratteristiche fisiche (tipo di materia risonante) e acustiche (sistema di produzione del suono) degli strumenti, generando classificazioni di tipo *organologico*: «Vi si possono annoverare i sistemi cinese, indiano, kpelle [Liberia-Guinea], hausa [Niger-Nigeria], bassari [Guinea], 'are 'are [Melanesia], come pure quelli di Mahillon, Hornbostel e Sachs, Schaeffner e dei loro successori (tra cui l'autrice di queste righe), concepiti per degli insiemi di origine pluriculturale. La differenziazione, di tipo quantitativo piuttosto che qualitativo, funziona su due piani: l'omogeneità degli strumenti interessati e il grado di elaborazione dei criteri di suddivisione» (*ibidem*). Sebbene i sistemi di classificazione *organologica* siano più diffusi, a prescindere dall'epoca, dall'area geografica e dalla specificità culturale della società considerata (dalle antiche

civiltà alla moderna musicologia occidentale, passando per le culture orali diffuse in molte aree del nostro pianeta), l'altra tendenza, di ordine *culturale*, conserva in termini più espliciti quella "fluidità" cui si è sopra accennato: «Vi si trovano il sistema dan [Costa d'Avorio], che raggruppa gli strumenti in relazione ai miti della creazione; quello dei Mandailing [Sumatra], che riflette le strutture socio-religiose; quello della tradizione monastica tibetana, che distingue gli strumenti secondo i loro interventi nei rituali, o ancora, come nel caso delle comunità boliviane, secondo le feste del calendario, mentre in Corea coesistono il sistema organologico cinese e un altro, autoctono, basato sui generi musicali» (*ibidem*).

Gli aspetti materiali e culturali che ruotano intorno agli strumenti musicali implicano inoltre specifici saperi riguardo alle procedure costruttive, ai sistemi di intonazione, alle tecniche e agli stili esecutivi (spesso associati a particolari "tecniche del corpo"), oltre naturalmente alla conoscenza delle forme e dei generi musicali e delle combinazioni strumentali e/o vocali-strumentali che caratterizzano l'esecuzione dei singoli repertori.⁴

L'insieme delle questioni sommariamente richiamate chiarisce quanto possa risultare complesso un discorso *sugli strumenti musicali*: riguardo alla loro "natura", storia, tipologia, uso e significato. Una complessità che cresce se il discorso deve riguardare la fascia folklorica di un territorio come la Sicilia, la cui centralità nel Mediterraneo ha comportato una vicenda storica particolarmente intricata. Le culture che qui si sono avvicinate, come ha osservato Antonino Buttitta, non hanno mai completamente cancellato le precedenti ma vi si sono sovrapposte, «depositandosi in livelli per certi aspetti impermeabili, per altri attraversati da processi osmotici» (1995, p. 3). In una realtà così marcata nel segno della continuità storico-culturale, la trasmissione dei saperi è stata caratterizzata dalla interazione fra gruppi sociali diversi (egemone-subalterno, rurale-urbano, costiero-d'entroterra) e dalla intersezione di differenti tecniche di comunicazione (oralità-scrittura), piuttosto che dalla loro netta separazione. I fenomeni folklorici tuttora osservabili nell'Isola sono pertanto il prodotto di costanti interferenze tra modelli antichi e moderni compresenti nei diversi ambienti socio-culturali. Estesi processi di ibridazione hanno interessato anche le forme e gli stili della musica tradizionale, in diversa misura influenzata dalle manifestazioni musicali tipiche delle civiltà che si sono avvicinate in questa fertile terra meridiana, dove «il popolo ascoltò il *nomos* greco, l'inno bizantino, il *maqam* arabo, la canzo-

ne cortese dei Trovatori, il *Lied* dei Minnesänger, fino alla opulenta polifonia cinque-secentesca!» (TIBY 1957a, p. 23). Questa considerazione viene rapportata da Nico Staiti al campo dello strumentario musicale nei termini seguenti:

La Sicilia, com'è noto, ha avuto la funzione di punto di incontro, di membrana osmotica per i mutamenti culturali che, da nord a sud, da est a ovest e viceversa, hanno attraversato il bacino del Mediterraneo. Si vuole evidenziare in queste pagine un particolare aspetto (quello, cioè, relativo alla storia degli strumenti musicali) del ruolo cruciale di filtro svolto dalla Sicilia nel Basso Medioevo tra la cultura araba, la civiltà cristiana orientale e l'Italia peninsulare.

Si possono ricavare informazioni preziose circa le presenze in loco di strumenti musicali di provenienza nordafricana dallo spoglio del corpus di scritti di cronisti e viaggiatori arabi in Sicilia (IX-XII sec.) raccolti, tradotti e pubblicati da Michele Amari, nel 1880. Alla luce di questi documenti e delle fonti bibliografiche e iconografiche di epoche successive si può ritenere che la Sicilia sia stata uno dei canali principali per l'introduzione in Europa di oboi, liuti, tamburi a caldaia e tamburi bipelle di derivazione araba. In Calabria e nella parte orientale della Sicilia, fortemente segnate da consistenti presenze greco bizantine, si possono rintracciare inoltre permanenze di strumenti musicali verosimilmente importati dalla colonizzazione neogreca. Di più, si può avanzare l'ipotesi che la Sicilia – con l'Italia meridionale tutta – abbia funzionato da laboratorio nel quale, in tutto l'Evo moderno, strumenti musicali importati dal Nordafrica a dalla Grecia bizantina, al contatto con morfologie ed esperienze costruttive autoctone e preesistenti, subirono modificazioni anche assai profonde [1990b, p. 103].

Una così lunga e stratificata eredità culturale si può diffusamente scorgere nel presente volume. Nelle pagine che seguono propongo una rassegna cronologica dei maggiori contributi relativi alla conoscenza dello strumentario popolare siciliano, a partire dalle cronache dei viaggiatori stranieri (che furono i primi a operare un'etnografia più o meno consapevole), passando per la letteratura demologica ed etnografico-musicale che si sviluppa tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, per giungere alle indagini svolte dopo il 1950 con più aggiornata metodologia e con il supporto di rilevamenti sonori e audiovisivi. Testimonianze e modalità di rappresentazione (descrizioni letterarie, immagini, trascrizioni musicali, audioregistrazioni, filmati) sono state pertanto selezionate in funzione del loro valore tipologico, al fine di offrire una campionatura significativa sia riguardo alla varietà degli oggetti indagati sia in ordine alla pluralità degli approcci interpretativi e analitici che si sono avvicinati su questo tema.

1. I viaggiatori stranieri

Negli ultimi trent'anni del Settecento si avvia la scoperta della Sicilia da parte degli intellettuali europei (precedenti esperienze ebbero carattere sporadico e frammentario). Com'è stato più volte messo in risalto, in questa fase i resoconti dei viaggiatori, pur nella diversità delle reazioni, riflettono i valori ideologici, simbolici ed estetici di una tradizione letteraria fondata sulla cultura classica.⁵ Le descrizioni riguardanti la musica popolare si prestano a rendere particolarmente efficace l'immagine di un'isola arcadica, dove regna l'amore e la vita scorre felicemente scandita dai suoni e dai canti dei popolani. I viaggiatori modulano le loro osservazioni secondo canoni letterari predefiniti, così quelli che hanno letto Teocrito si aspettano di trovare pastori che suonano il flauto e talvolta li incontrano veramente, come succede al francese Jean Houel mentre transita nei pressi di Sciacca: «suonano un flauto doppio, anzi due flauti: essi imboccano contemporaneamente le estremità dei due flauti e ne suonano uno con ogni mano, la sinistra fa da basso. La musica campestre non è priva di fascino, questo tipo di flauto, poi, è antichissimo, è già presente in certi bassorilievi che rappresentano i Baccanali» (TUZET 1988, pp. 284-285). Questa musica «non priva di fascino» colpisce la fantasia del tedesco Johann Heinrich Bartels, che non esita a evocare la frenesia dei riti dionisiaci: «Di solito queste danze sono accompagnate da flauti, cennamelle e altri strumenti a fiato. Il tono della musica è molto vibrante e ben si adatta all'aria aperta e ai contadini, stordisce i viaggiatori che cadono in una specie di trance dionisiaca che si manifesta con violente convulsioni» (ivi, p. 285). Le atmosfere classiche delineate dai due viaggiatori rispondono a stereotipi letterari abbastanza comuni. Spicca però il riferimento di Houel al doppio flauto di canna: uno strumento di cui sarà documentato l'uso solo negli anni Ottanta del Novecento in alcuni centri della provincia di Messina (cfr. *infra*).

Il doppio flauto di canna viene nuovamente segnalato oltre quarant'anni più tardi dal francese Auguste de Sayve: «Un giorno incontrai in campagna dei pastori che suonavano contemporaneamente due flauti tenuti uno per mano, come ce li hanno tanto sovente rappresentati gli antichi poeti; ma devo riconoscere di non essere stato affatto colpito dal talento musicale di questi Pan moderni e i miei timpani si scuotono ancora al ricordo dei suoni barocchi e discordanti che essi emettevano dai loro flauti» (1822, p. 330). Il viaggiatore manifesta una certa delusione per non essere riuscito a farsi che una «ben vaga idea» delle presunte originarie «cadenze della musica pastorale», ma ammette che

«occorre rendere giustizia a chi di dovere, poiché in tutti i paesi esistono canti nazionali» (ivi, p. 331). e fornisce la trascrizione musicale di «un'aria siciliana che possiede un proprio carattere molto facile da riconoscere». Osserva Ottavio Tiby come il brano – eseguito per strada da un violinista cieco – «non sappia molto di siciliano ed appaia piuttosto “ravviato” nell'armonizzazione pianistica che il de Sayve gli sottopose» (1957a, p. 3). La diffusione a livello popolare di motivi musicali di questo genere non deve tuttavia stupire, poiché i suonatori ambulanti recepiscono rapidamente le musiche “di moda” del loro tempo (qualunque ne fosse la provenienza), come dimostrano altre fonti che attestano la tradizione degli *orbi* in Sicilia (cfr. *infra*).

Una testimonianza particolarmente significativa a questo riguardo si deve al musicista tedesco Giacomo Meyerbeer, che trascorre in Sicilia un periodo di vacanza nell'estate del 1816. Meyerbeer non lascia un memoriale di viaggio e del suo soggiorno siciliano si conosce pochissimo: restano soltanto un certo numero di fogli musicali sfusi e privi di ordinamento, su cui il compositore annota scrupolosamente trentotto brani (canti e danze), fornendo indicazioni sugli esecutori, in larga prevalenza proprio gli *orbi* suonatori ambulanti, e sui luoghi di raccolta (Palermo, Messina e Siracusa). Questo manoscritto rimase comunque ignoto per quasi un secolo e mezzo, finché non venne individuato (1959) e dato alle stampe in edizione critica dall'etnomusicologo tedesco Fritz Bose (1970, ed. it. 1993). La piccola collezione riflette la cultura musicale del primo Ottocento nel contesto popolare urbano: sia prodotti di origine colta – con occasionali sconfinamenti nell'area del melodramma – più legati alla moda del momento (in particolare le canzonette) sia materiali già da tempo in repertorio (canzoni, canti religiosi e balli). Il fatto che egli sia un musicista, e non un letterato, spiega l'attenzione al dato squisitamente musicale (le notazioni sono molto precise, talvolta integrate da varianti), come pure dimostrano le poche annotazioni di suo pugno, soprattutto mirate a informare su modi e contesti delle esecuzioni. Gli strumenti musicali implicati sono tutti cordofoni: la chitarra, come strumento di accompagnamento nelle *arie* e canzonette di genere semiculto, e il violino, sia in funzione solista nei balli strumentali sia come strumento di accompagnamento in canti e canzoni a ballo. Un altro cordofono, non esplicitamente menzionato, è attestato in alcune di queste trascrizioni musicali. Si tratta del *citarruni* (o *chitarruni*), un bassetto a tre corde o violoncello che caratterizzava la formazione base degli *orbi*. Se per la chitarra sono annotati solo canonici arpeggi



1. Danza di contadini siciliani (incisione in BORCH 1782)

costruiti sugli accordi, le inflessioni del violino e lo stile d'accompagnamento al *citarruni* sono del tutto congruenti con quanto sarà in seguito attestato nelle ricerche di etnografia musicale (cfr. *infra*). Sul piano del repertorio strumentale spicca la presenza di danze risalenti all'epoca rinascimentale-barocca (*cinque passi*, *castagnetta*, *ruggeni*), che in seguito verranno sostituite dai nuovi balli ottocenteschi (*valzer*, *polka*, *mazurka*, ecc.) tuttora presenti nel repertorio delle orchestre di fascia artigiana (cfr. *infra*). L'acquisizione di brani strumentali di provenienza "straniera" nel repertorio dei suonatori ambulanti è pure attestata da Meyerbeer, che raccoglie una tipica *fiddle-tune* (melodia per violino) a Palermo annotando: «Hanno probabilmente appreso questa danza, che presenta le caratteristiche della *matelotta*, da inglesi o americani. L'ho trascritta solo per via del contrasto con le autentiche danze siciliane» (cit. in BOSE 1993, p. 134).

Nel 1816 la chitarra moderna, dotata di sei corde singole, era entrata in uso da poco più di un ventennio. Fino alla fine del Settecento ancora si suonava la chitarra a cinque "cori", con corde doppie accordate all'unisono o a intervallo di ottava (dal basso La, Re, Sol, Si, Mi). Questo tipo di strumento, caratterizzato da pregiata fattura, si afferma intorno alla metà del

XVII secolo, contendendo al liuto il primato nella pratica musicale sia culta sia popolare. Numerosi trattati diffondono tecnica e repertorio della chitarra a cinque cori (anche detta "chitarra spagnola"), utilizzando il metodo dell'intavolatura con il sistema delle "botte" (segni che indicano la ritmica e il verso con cui "battere" gli accordi, colpendo le corde dall'alto o dal basso). Il repertorio include anche canzoni e balli di derivazione popolare, come si può vedere in un prezioso manuale dal titolo *La Nuova Chitarra di Regole, Dichiarationi e Figure, con la Regola della Scala, con aggiunta d'Arie Siciliane, e sonate di varij Autori*. Quest'opera, pubblicata a Palermo nel 1680 da Antonino Di Micheli (un sacerdote nativo di Tusa, centro montano al confine tra le province di Messina e Palermo), riscosse un successo tale da richiedere una seconda edizione, stampata sempre a Palermo nel 1698 (FAILLA 1979). Nel manuale sono tra l'altro incluse le intavolature del *rogiero*, del *cinque passi* e della *castagnetta*, che congruiscono precisamente per ritmo, armonia e struttura formale con i balli annotati con il medesimo titolo da Meyerbeer all'inizio dell'Ottocento. Nel quadro della continuità a livello popolare di questo repertorio coreutico, in relazione a uno strumento ormai quasi al declino della sua vitalità funzionale, si situa l'immagine inclusa nel 1782 nel memoriale di viaggio del conte polacco Michel-Jean de Borch. Si tratta di una incisione ricavata da un disegno dello stesso Borch che raffigura una «Danza di contadini siciliani»: un uomo (seduto su una roccia in posizione rialzata) suona una chitarra a cinque cori mentre sei donne – abbigliate in improbabile stile moresco (con capo inturbantato) – danzano in circolo (fig. 1).

Un altro strumento musicale viene descritto dal pittore inglese Arthur John Strutt in relazione al corteo processionale dell'Immacolata cui assistette a Palermo nel dicembre del 1841. Si tratta di una grande zampogna dotata di chiavi a vista (mancante quindi della tipica copertura a barilotto detta "fontanella"):

Domenica scorsa, 8 dicembre, vi fu una grandiosa festa in onore della Santissima Madonna Immacolata, e il duca di Serradifalco ebbe la bontà di invitarmi ad assistere alla processione dai suoi balconi. Di mattina andai alla chiesa di San Francesco, dove vidi una grande statua d'argento posta al centro del tempio per l'adorazione dei fedeli.

[...] I primi segni della processione furono offerti da torce, alte da quindici a venti piedi [tra cinque e sette metri], fatte con canne secche e recate in mano accese lungo la strada. Seguivano contadini che suonavano zampogne, tamburelli e castagnette. Le zampogne sono molto grandi: la canna maggiore misura tre o quattro piedi [tra 105 e 140 centimetri]. Alcune sono di un



2. Suonatori di tamburo a bandoliera e tromba nella grotta chiamata Orecchio di Dionisio a Siracusa (part. dell'incisione in HOUEL 1782-87)

bel legno nero, con chiavi argentate. I tamburelli, al contrario, sono molto piccoli e privi di pelle, essendo semplicemente cerchietti muniti di sonagli. Sono impugnati con la mano destra e vengono percossi, a tempo, sul polso sinistro e l'avambraccio. Dopo questi rustici musicanti, sfilò una confraternita di penitenti, scalzi e a capo scoperto, con corde intorno al collo e corone di spine in testa, ciò nonostante accompagnati e allietati da zampogne, tamburelli e castagnette [STRUTT 1842, p. 334].

È questa la più antica testimonianza dell'esistenza in Sicilia di un imponente aerofono policalamo a sacca, con due canne melodiche diseguali e due bordoni, molto simile alle zampogne tuttora diffuse nell'area campano-lucana, ma che proprio nell'assenza di fontanella e – come si vedrà – nell'adozione di un meccanismo a chiave doppia sulla canna melodica più lunga, trova la sua specifica caratterizzazione (scheda 48). Vengono inoltre menzionati i “cerchietti muniti di sonagli” e le “castagnette” quali strumenti ritmici di accompagnamento, come si è continuato a usare a Palermo – che insieme alla vicina Monreale è stata l'unico centro di diffusione della grande zampogna “a chiave” – fino agli anni Sessanta del Novecento (BONANZINGA 2006a).

Sul versante dell'iconografia è ancora Houel a fornire alcune testimonianze. Questi, essendo pittore di professione, illustra con 264 tavole i quattro volumi *in-folio* della sua opera (1782-1787), raffigurando tra l'altro due cortei di uomini, a piedi e a cavallo: alcuni danzano e/o agitano fronde, altri suonano strumenti. La tavola 151 reca come didascalia «Festa della mietitura ad Acireale» e vi compaiono due suonatori di tamburo a bandoliera (uno a cavallo), uno di zampogna “a paro” (pure a cavallo) e uno di piffero. La tavola 170



3. Suonatori di zampogna e piffero a Licata (part. dell'incisione in SAINT-NON 1785)

riproduce invece una «Buffoneria popolare» dei contadini di Castronovo, che salutano l'arrivo dell'Arcivescovo con un festoso corteo aperto da un suonatore di tamburo a bandoliera e chiuso da uno zampognaro che imbraccia il tipico strumento “a paro”. Nel primo caso sono ben visibili solo l'otre e l'insufflatore della zampogna, mentre nella seconda immagine sono chiaramente tratteggiate due canne melodiche di eguale misura e un bordone. L'allusione al mondo classico è in questi casi più sottile, ed è data dal fatto che molti viaggiatori ritenevano di scorgere le vestigia della commedia greca in queste azioni cerimoniali ritenute forme di teatro popolare “pagano” (TUZET 1987, p. 305). La tavola 182 rappresenta una veduta esterna della «grotta chiamata Orecchio di Dionisio» a Siracusa, dove sono raffigurati alcuni uomini – a piedi e a cavallo – che producono frastuoni sparando colpi di fucile, percuotendo un grande tamburo a bandoliera e soffiando in una tromba allo scopo di meglio esemplificare il fenomeno dell'eco per cui il luogo è rinomato fin dall'antichità (fig. 2).

Il piffero appare anche in altre due immagini realizzate da Louis-Jean Desprès per il *Viaggio pittoresco a Napoli e in Sicilia*, pubblicato dal 1781 al 1786 in cinque volumi dall'abate di Saint-Non (che per la Sicilia si basa però interamente sul diario tenuto dal diplomatico Vivant Denon nel corso di un viaggio svolto nel 1778). Al centro di una veduta di Licata – importante centro costiero della provincia di Agrigento – Desprès (1785, vol. IV, tavola 100) ritrae una coppia di suonatori con piffero e zampogna “a chiave” (fig. 3). L'associazione di questi due aerofoni, molto comune in



4. Suonatori di piffero e tamburello nei dintorni del teatro greco di Siracusa (part. dell'incisione in SAINT-NON 1785)



5. Scena di danza con suonatrice di tamburello (part. dell'incisione in FORBIN 1823)

altre regioni dell'Italia centro-meridionale, non è mai stata in seguito attestata nell'Isola, il che non esclude ovviamente che in passato si sia potuta più o meno frequentemente verificare. L'altro esempio (fig. 4) è costituito da una scena rurale riferita ai dintorni del teatro greco di Siracusa (tavola 112). Tra vacche e bestie da soma al pascolo si vedono due suonatori di piffero e tamburello (di notevole diametro) insieme a una coppia di danzatori (uomo e donna). La presenza di musicisti in queste immagini potrebbe tuttavia rientrare in una stereotipia di gusto "meridionale" finalizzata a rendere più vivace il paesaggio, secondo lo stile tipico di Després cui viene riconosciuta la dote di sapere «animare i luoghi con scenette familiari e umoristiche» (TUZET 1988, p. 80).

Ho usato il termine "piffero" per identificare quel tipo di aerofono che appartiene alla famiglia delle bombarde (antenate dell'oboe moderno) poiché con i termini *piffara*, *bbifara* o *bbifira* sono indicati questi strumenti in Sicilia (il termine *ciaramella*, diffuso in tutta l'Italia centro-meridionale per indicare l'oboe popolare, viene qui esclusivamente impiegato per riferirsi alle zampogne). È probabile che in passato i pifferi fossero più ampiamente diffusi nell'Isola, anche in varietà diverse per forma e dimensione. Gli strumenti ritratti dai viaggiatori paiono comunque più lunghi sia del tipo attestato in alcuni centri dei Monti Nebrodi, in associazione proprio ai tamburi a bandoliera (come si vede nel disegno di Houel), sia della varietà documentata a Petralia Soprana (area delle Madonie in provincia di Palermo), dove è tuttora presente come strumento solista legato alla celebrazione del Natale (cfr. *infra*).

Consideriamo infine l'immagine posta da Louis de Forbin in apertura al suo memoriale di viaggio

del 1823. Si tratta della raffigurazione di una danza ambientata all'interno del teatro greco-romano di Taormina: due donne ballano e una terza suona il tamburello sotto lo sguardo di un uomo in ginocchio e di un'altra donna distesa sul terreno, grandi palme in primo piano e sullo sfondo l'Etna fumante (fig. 5). È l'intero apparato dell'immaginario simbolico siciliano che si dispiega attraverso un sapiente dosaggio di ingredienti: l'ambiente classico, il fuoco vulcanico, la sensualità mediterranea. Il fatto che sia una donna a suonare il tamburello risponde comunque alla prassi consueta in Sicilia fino agli anni Sessanta del secolo scorso (GUIZZI - STATI 1989).

L'attenzione ai fatti etnico-musicali da parte dei viaggiatori, se per un verso si mostra generica ed estetizzante, per altro verso fornisce un vasto quadro di riferimenti utilmente confrontabili e integrabili con gli studi demologici ottocenteschi, con le ricerche di filologia musicale e con i risultati della moderna indagine etnomusicologica sul campo. Il contributo apportato dall'esame di queste fonti risulta, in alcuni casi (a esempio il doppio flauto di canna, la zampogna "a chiave" e la tradizione dei suonatori *orbì*), di notevole rilievo per la conoscenza "storica" della musica popolare siciliana.

2. La letteratura demologica

In questo settore di studi l'apporto più consistente è stato offerto dal medico-demologo palermitano Giuseppe Pitre. Alcuni volumi della sua "Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane" (PITRE 1881; 1883; 1889; 1891; 1900; 1913) e articoli (in particolare PITRE 1882; 1885 e 1893) contengono difatti notizie su forme e strumenti della musica tradizionale, talvolta corredate da disegni e fotografie (GUIZZI - LEYDI 1983 e BONANZINGA 1995). Pitre è stato

inoltre il solo folklorista siciliano a essersi dedicato alla raccolta di strumenti musicali e oggetti sonori. Questi furono inizialmente destinati all'allestimento della *Mostra Etnografica* che egli curò nell'ambito dell'Esposizione Nazionale di Palermo (1891-1892), e poi confluirono nelle collezioni del Museo Etnografico Siciliano da lui stesso fondato nel 1909 (e successivamente sempre a lui intitolato). Come risulta dal *Catalogo*, illustrato a disegni (PITRÈ 1892), nella Mostra figurano gli strumenti musicali siciliani più comuni: una zampogna, sette flauti di canna, cinque scacciapensieri, due coppie di nacchere e alcuni tamburelli (GUZZI - LEYDI 1983, pp. 110-111). Non mancano inoltre strumenti-giocattolo, richiami per uccelli e altri oggetti sonori di vario uso legati al mondo agro-pastorale. È tuttavia significativo che la *Mostra* non prevedesse uno spazio specificamente destinato alla musica tradizionale e ai suoi strumenti (BONANZINGA 1991b), che si trovano infatti sparsi nelle diverse sezioni:

– *Oggetti di uso domestico* («disegnati o incisi da pastori»). Due paia di castagnette (*scattagnetti*), provenienti da Palermo e Mistretta. Due flauti di canna (*friscaletti*) della provincia di Siracusa [PITRÈ 1892, pp. 22-23].

– *Pastorizia, agricoltura, caccia*. Quattro campanacci per pecore, capre, vacche e buoi (*campani picurigni, caprigni, vacchigni, vujarischì*) provenienti da Caltanissetta. Pitrè aggiunge: «Vuolsi avisare che altri campanacci sono attaccati ai collari sopra citati» [ivi, p. 47]. Due caccia-uccelli in canna e in ferula, rispettivamente provenienti da San Fratello (*trich-trach*) e da Borgetto (*caccia-aceddi*). Otto richiami d'uccelli (*chiami*) della provincia di Palermo.

– *Spettacoli e feste*. Due pregiate bardature da mulo (o cavallo) con campanelli d'argento provenienti da Alcamo e Santa Ninfa. Scrive Pitrè che questo tipo di bardatura viene ad Alcamo utilizzata dai piccoli proprietari terrieri (*burgisi*) per sciogliere un voto dopo avere ottenuto una grazia: «fanno un *viaggio* al santuario della Madonna dei Miracoli, Patrona della Città, preceduti da un uomo che batte un tamburo e da un altro portante l'offerta in cera, o altri donativi d'oro e d'argento entro una *guantiera*» [ivi, p. 71]. Due trombe di conchiglia (*brogni*), usate «specialmente in Carnevale, per raccogliere le maschere e per far baccano» [ivi, p. 73]. Una zampogna (*ciaramedda*) proveniente da Enna: «Si suona per le feste di Natale innanzi al presepio o alle immagini di Maria, del Bambino ecc.».

– *Giocattoli e balocchi fanciulleschi*. Cinque flauti di canna (*friscaletti*) «per fanciulli e per adulti» di Palermo e Caltanissetta. [ivi, p. 86] Cinque scacciapensieri (*marranzanu, mariolu, ngannallarruni* ecc.) di Palermo, Sciacca e altri luoghi: «Strumento notissimo di ferro a forma di lira, con una linguella a grilletto nel mezzo. [...] le varietà di nomi che esso prende in Sicilia sommano a oltre cinquanta». [Ibidem] Tre tamburelli e due tamburini-giocattolo di Palermo: «Sono da donne, da bambine e da bambini. In

quelli ben grandi da donne sono attorno al cerchio certe laminette girevoli di latta [...]. Ai tamburi da fanciulli vanno unite le mazzuole». [ivi, p. 87]. Vi sono inoltre una piccola zampogna di canna con l'oltre ricavato da un ventriglio di pollo e una *cicala*, ninnolo per produrre un suono «imitante il gracidare delle rane» [ivi, p. 75].

Il criterio seguito da Pitrè è inteso a conferire rilievo primario ai contesti etnografici, mostrando comunque una notevole attenzione per la dimensione sonora che li connota. Il medesimo criterio regge d'altronde l'allestimento del suo Museo, dove non è previsto uno spazio espositivo esplicitamente dedicato agli strumenti musicali, sempre associati ai vari settori della vita tradizionale e con la perdurante tendenza ad assimilarli al mondo infantile. In un precedente volume specificamente dedicato ai giochi infantili, Pitrè già assimila alcuni strumenti musicali impiegati dagli adulti ai giocattoli sonori (PITRÈ 1883, pp. 405-420). Agli strumenti menzionati va aggiunta la descrizione del rombo: «un balocco composto da una sottile assicella di legno, d'un terzo di metro circa, ad un'estremità della quale nel mezzo è legato un filo di spago, che dal lato opposto vien preso in mano da un fanciullo, e girato rapidamente facendo mulinello» (ivi, p. 415).

Nel 1913 il demologo torna sull'argomento sempre trattando di *Giocattoli, balocchi, passatempi fanciulleschi*: «Gruppo proprio potrebbero comporre i balocchi da suono, sia di ricreazione, sia... di strazio d'orecchi» (PITRÈ 1913, p. 425). I dati offerti in passato sono qui ampliati e ai disegni già editi si aggiunge una tavola fotografica di «giocattoli e balocchi» (ivi, p. 424). Vengono menzionati nell'ordine: scacciapensieri, flauti di canna, mirilton (modificatore della voce realizzato con una sezione di canna cui viene fissata una membrana a un'estremità), flauti di Pan, zampogna, clarinetto di canna, *tutui* (strumento utilizzato dai burattinai girovaghi per conferire il tipico timbro stridulo alla voce di Pulcinella; analogo alla *pivetta* napoletana, viene tenuto tra lingua e palato ed è costituito da due piccole lamine di latta concave unite da un filo), fischietti di terracotta, richiami di uccelli, nacchere, crepitacoli (tabelle, raganelle e crotali a tavoletta), dispositivi sonori caccia-uccelli, *cicala*, tamburelli e tamburini-giocattolo. Altri strumenti musicali vengono inoltre menzionati nel capitolo relativo alle *Antiche maschere di Carnevale*.

Il colascione (*calaciuni*) e il tamburo a frizione (*putipù*, analogo alla *caccamella* napoletana) sono associati alla mascherata palermitana dei *Pulcinelli*. Pitrè afferma che il colascione aveva due corde «accordate in diapente», ovvero a distanza di quinta (ivi, p. 288, con illustrazioni), ma non risulta chiaro se

questo strumento sia riconducibile al liuto a manico lungo analogamente denominato nei secoli XVI-XVII (TUCCI 1991, p. 328 e GUIZZI - LEYDI 1983, pp. 49-50). Il colascione (nella grafia *colaschioni*) viene comunque anche menzionato da Lionardo Vigo, insieme a violini e chitarre, tra gli strumenti atti ad accompagnare il canto e la danza della *ruggiera*, un tipo di canzone a ballo attestata nel Messinese (VIGO 1870-74, p. 69).

Sia Vigo sia Pitrè ricordano inoltre che con la chitarra si accompagnano di preferenza le “arie” (*arii* o *arietti*) e le “canzonette” (*canzunetti*), che ebbero la loro maggiore diffusione durante il Settecento e la prima metà dell’Ottocento (COCCHIARA 1927 e BONANZINGA 1993, pp. 23-26). Si tratta di componimenti articolati in «settenari od ottonari riuniti in lunghe o brevi strofe» (PITRÈ 1870-71, I, pp. 34), a tema amoroso o satirico, prodotti da autori celebri (come a esempio il palermitano Giovanni Meli o il catanese Domenico Tempio) o da anonimi poeti dialettali di ambiente cittadino. Oltre agli esempi musicali riportati da Meyerbeer (vedi *supra*), tre arie siciliane con accompagnamento di chitarra sono state riprodotte in appendice a *Egeria*, nota antologia di poesie popolari italiane curata nel 1829 da due protagonisti del Romanticismo tedesco: Wilhelm Müller e Oskar Ludwig Bernhard Wolff.

Il tamburo a bandoliera (*tammurinu*), le castagnette e il flauto di canna formano invece “l’orchestra ambulante” che accompagna la *Tubbiana*, composta a Palermo da 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» (PITRÈ 1913, pp. 280-283, con disegno della mascherata). Il *tammurinu* viene menzionato anche in relazione alla rappresentazione carnevalesca del Mastro di campo (*ivi*, pp. 267-278) e la maschera del “pecoraio” viene altrove descritta ponendo in evidenza l’impiego dei campanacci quale elemento caratterizzante: «Che frastuono, che rimbombo di campanacci! Non vedete? è un *Picuraruru* 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» (PITRÈ 1889, I, p. 46).

Pitrè rileva inoltre svariate pratiche popolari relative all’uso di campane e campanelle. Campanelle manuali, non di rado in argento, significativamente intitolate a santi con riconosciute qualità protettive (*campaneddu i san Givvanni, campanedda i santa Barbara*), venivano agitate mentre si recitavano apposite formule per scongiurare il maltempo (*ivi*, III, pp. 59-66). In situazioni particolarmente gravi

si ricorreva tuttavia alla maggiore efficacia sacrale espressa dalle campane delle chiese (*ivi*, pp. 59-60), talvolta suonate anche per soccorrere le partorienti in difficoltà (*ivi*, pp. 136-140). Il demologo descrive inoltre gli usi campanari relativi all’articolazione dei riti funebri (*ivi*, pp. 201-252) ed esamina i motti associati ai suoni delle campane (PITRÈ 1882), testimoniando così più ampiamente l’assunzione dei “sacri bronzi” entro l’orizzonte folklorico siciliano.

Altre notizie sugli strumenti musicali ricavabili dai testi di Pitrè riguardano la zampogna e gli strumenti utilizzati dai suonatori ambulanti. Nel primo caso va segnalato come il demologo faccia riferimento a due strumenti affatto diversi, senza tuttavia mostrarne consapevolezza: lo strumento proveniente da Enna esposto alla *Mostra etnografica* del 1892 – raffigurato nel disegno del catalogo – è difatti una zampogna “a paro” (con canne melodiche di eguale misura), mentre lo strumento impiegato nelle novene di Natale palermitane è sicuramente una grande zampogna “a chiave” (canne melodiche asimmetriche e chiave per otturare il foro corrispondente al suono più grave), come si vede tra l’altro nel disegno che corredata l’articolo (PITRÈ 1893). Violino (*viulinu*) e bassetto a tre corde o violoncello (*citarruni* o *chitarruni*) vengono poi indicati quali strumenti tipici degli *orbi*, cantori-musici specializzati nel repertorio sacro (PITRÈ 1885) ma, fino al 1890 circa, attivi anche nei teatri palermitani dell’Opera dei pupi, dove eseguivano specifiche «musiche di scena» (PITRÈ 1889, I, pp. 126-128, con trascrizioni musicali in *Appendice*). Al medesimo contesto era legato, fino al 1870 circa, un particolare tipo di tamburo che aveva la funzione di pubblicizzare gli spettacoli nei dintorni dei “teatrini”: questo «si battea alternatamente di sopra con una mazzuola e di sotto con un mozzicone di verga» (*ivi*, p. 126) e apparteneva pertanto alla tipologia del *davul*, «tamburo a due pelli diffuso in Medioriente, la cui presenza non sembra attestata in altre zone d’Italia, e può essere giustificata – in Sicilia – solo dalle antiche presenze arabe nell’Isola» (STAITI 1990b, p. 106). Pitrè pone inoltre attenzione ai mutamenti delle pratiche musicali inerenti a questa forma di teatro popolare. Di notevole interesse sono sia il riferimento a ordinanze municipali che proibivano banditori e tamburi per le vie di Palermo, sia l’attestazione del disappunto degli *opranti* per le eccessive pretese pecuniarie avanzate dagli *orbi* suonatori. Ragioni di ordine “giuridico” ed “economico” avrebbero quindi determinato nell’ultimo ventennio dell’Ottocento il definitivo abbandono del tamburo (già sporadico nel 1889) e la graduale introduzione dei pianini meccanici a manovella nei teatrini di Palermo. È questa una

innovazione che si conserverà inalterata fino alla fase di decadenza dell'Opera dei pupi palermitana negli anni Sessanta del Novecento, mentre una strada diversa seguirà l'*opra* di scuola catanese, che manterrà l'orchestrina in scena e l'uso del tamburo da parte del *parraturi* ("parlatore"), poiché nella tipologia dello spettacolo catanese sono distinte le funzioni fra chi manovra e chi dà la voce ai personaggi (BONANZINGA 2007). Importante è infine il riferimento ai suonatori di banda impegnati a eseguire di casa in casa le novene di Natale nei centri dell'entroterra (PITRÈ 1881, p. 436).

Alla tradizione dei cantastorie fa riferimento anche Salvatore Salomone Marino – altro illustre esponente della scuola demologica siciliana – nelle varie edizioni del poemetto che narra la storia della *Baronessa di Carini* (SALOMONE MARINO 1870; 1873; 1914). Nel volume sulla "vita dei contadini" menziona genericamente gli strumenti musicali utilizzati nei balli domenicali nelle piazze o nelle case – violino, contrabbasso e flauto di canna (SALOMONE MARINO 1897, pp. 142-144) – e in occasione delle feste di Carnevale – flauto di canna e tamburello «suonato da una donna» (*ibidem*, pp. 209-211) – mentre ai tamburi a bandoliera dedica una più specifica attenzione, riportando le voci onomatopeiche e i detti associati ad alcuni moduli ritmici (SALOMONE MARINO 1883) e illustrandone la funzione entro la mascherata carnevalesca della *Tubbiana* (SALOMONE MARINO 1907).

Al capo opposto della Sicilia, a Chiaramonte Gulfi in provincia di Ragusa, le osservazioni condotte da Serafino Amabile Guastella rivelano la presenza anche di altri strumenti musicali per i balli nuziali e nelle feste campestri durante i festeggiamenti per la Madonna di Gulfi:

Alla sera poi si fanno quattro salti, cioè il ballo paesano del *Ciovu*, al suono dei violini, o della cornamusa, o della chitarra battente, e quando non c'era altra orchestra, pazienza! una coppia di tamburelli, e uno scacciapensieri si fa presto a trovarli [GUASTELLA 1876, p. LVIII].

Il popolo nella quasi totalità [...] saltando e cantando si sparpaglia nelle vicine campagne, invade le grotte, i mulini, i palmenti, i trappeti, gli umili caseggiati, o si acconcia alla meglio sotto una quercia o un carrubbo. Tutti i violini, tutte le chitarre francesi, tutti i tamburelli del paese son lì belli e pronti a far saltare le gambe [*ivi*, p. CIII].

La testimonianza è importante perché Guastella distingue la chitarra battente dalla chitarra "francese", come veniva comunemente chiamata la chitarra moderna. La chitarra battente, diffusa in passato in tutta l'Italia meridionale e oggi suonata ancora



6. Coppia di *orbi* con violino e *citarruni* - Montedoro (foto in HAMILTON CAICO 1910)

soltanto in Calabria (TUCCI 1991, pp. 333-340), pare quindi essere stata presente in alcune località della Sicilia orientale, fra le quali certamente Catania, almeno fino alla seconda metà dell'Ottocento (PITRÈ 1889, II, p. 84).

I più comuni strumenti musicali di uso popolare vengono variamente menzionati nell'ambito della letteratura demologica e sarebbe utile effettuarne un censimento sistematico. Nella prospettiva di una estensione cognitiva rispetto ai contributi già ricordati vanno comunque segnalati: Lamberto Loria, per l'indagine etnografica a Caltagirone (LORIA 1907), nel corso della quale raccoglie alcuni strumenti musicali – uno scacciapensieri, un tamburo-giocattolo, tre tamburelli decorati, un flauto di canna, una tromba di conchiglia – e numerosi fischietti di terracotta oggi conservati presso il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma (SIMEONI - TUCCI 1991 e PIANGERELLI 1995); Michele Alesso, per l'originale descrizione degli usi relativi ai tamburi a Caltanissetta, con impiego di formule onomatopeiche per rappresentarne i diversi ritmi (ALESSO 1915, pp. 36-39); Benedetto Rubino, per alcuni scritti sul Natale e i mestieri di strada che contengono alcune fra le rarissime fotografie della *bbifara* dell'area dei Nebrodi (RUBINO 1930, p. 362 e 1933, p. 22) e della grande zampogna "a chiave" palermitana (RUBINO 1935, p. 12); Louise Hamilton Caico, per l'antesignana monografia etnografica relativa al piccolo centro rurale di Montedoro (1910) corredata da fotografie che ritraggono, fra l'altro, un suonatore di zampogna "a paro", due *tammurinari*, il locale complesso bandistico e una coppia di *orbi* con violino e bassetto retto a tracolla (testimonianza unica a questo riguardo; fig. 6).

Al filone della demologia classica si ricollega, per certi aspetti, l'antropologo Giuseppe Cocchiara, che prosegue il lavoro di Pitrè dirigendo tra l'altro il Museo Etnografico Siciliano dal 1935 al 1965 e curando un nuovo allestimento delle collezioni (rimasto integralmente visitabile fino al 1998 circa). Cocchiara non si discosta dall'impostazione pitreiana in ordine alla collocazione degli strumenti musicali, che nell'esposizione continuano a essere associati a "balocchi e giocattoli". Egli però tratta la questione alla luce di una nuova sensibilità interpretativa, influenzata soprattutto dall'antropologia britannica, ponendo in evidenza il valore magico-religioso degli strumenti musicali e distinguendone due generali tipologie:

Nel mondo della magia e della religione ci riportano anche gli strumenti musicali siciliani. Molti di questi strumenti rimangono legati alla vita dell'infanzia. Di altri, invece, si avvalgono i contadini e i pastori per accompagnare i loro canti e per cantare con essi le vicende della loro vita.

Magico-religiosa, pertanto, è l'origine stessa degli strumenti musicali, tanto è vero che, nelle società primitive, il suono di uno strumento o determina un'agape religiosa o stabilisce un incantesimo. Si sa, d'altra parte, che molti strumenti musicali, oggi divenuti soltanto giocattoli da bambini, obbedirono nell'antichità classica a funzioni magiche o religiose: carattere, questo, che, invece, hanno conservato e conservano nelle società primitive.

Nel Museo Pitrè la documentazione degli strumenti musicali è divisa in due grandi sezioni: strumenti musicali a percussione e strumenti musicali a fiato. Ai primi appartengono i tamburi, i rombi e le battole, colle relative discendenze. Ai secondi i fischiotti, i flauti, gli scacciapensieri e le brogne [trombe di conchiglia], colle loro numerose varietà [COCCHIARA 1938, pp. 125-126].

Cocchiara inquadra secondo un'ottica evoluzionista la permanenza nel mondo infantile di strumenti musicali quali tamburi e sonagli, originariamente legati a funzioni rituali:

Il bambino che gioca col tamburo o la ragazza che fa vibrare gioiosamente il suo tamburello pensano soltanto a divertirsi. Eppure quelle vibrazioni che produce il tamburo, nelle società primitive, assumono una virtù potente, perché esse hanno il potere di mettere il fedele a contatto dell'Essere Supremo o degli spiriti. In molte popolazioni dell'Africa si ricorre al suono del tamburo per guarire le malattie o per allontanare gli spiriti maligni. A questa funzione, ancor oggi, obbediscono il cosiddetto *scrusci-scrusci* e il *pubiddu nanau*.

Il primo, come ci risulta dall'esemplare del Museo Pitrè, è costituito da un cerchio chiuso, tenuto da un manico. Il secondo riproduce un bimbo a mezzo capo. L'uno e l'altro, fatti di cartone, sono internamente riempiti di palline, onde basta agitarli perché essi producano delle

vibrazioni, le quali, come i dentaroli greci e romani, non solo tengono lontani gli spiriti, ma hanno il potere di acquietare i bambini [ivi, p. 127].

L'antropologo passa quindi a esaminare nella stessa prospettiva alcuni esemplari di rombo (*lapuni*) provenienti da San Fratello (con assicella triangolare) e da Mistretta (con assicella rettangolare):

Le ricerche etnografiche ci hanno dimostrato il valore di questo infimo balocco, il quale nelle società primitive, costituisce uno strumento spesso indispensabile nei riti iniziatici. Si crede, infatti, in molte di queste società, che il suo ronzio costituisca la voce stessa dell'Essere Supremo. Si crede, inoltre, che col suo ronzio si possa chiamare l'acqua, allontanare i venti ecc.

Con tali caratteri il *lapuni* ha, ancor oggi, una funzione nei popoli primitivi. L'ebbe anche presso i Greci, onde col nome di rombo, lo troviamo in rapporto con la celebrazione dei misteri cretesi. Né è senza significato che, ancor oggi in Sicilia, e precisamente a Mistretta, il *lapuni* venga adoperato anche dagli adulti, durante le cerimonie della Settimana Santa, quando le campane sono legate [ivi, pp. 127-128].

La pratica riferita da Cocchiara non è stata più in seguito rilevata ma l'associazione del rombo ai riti processionali della Passione è rafforzata dalla testimonianza dell'insegnante mistrettese Enzo Romano, attento osservatore della lingua e delle tradizioni locali. Questi ricorda infatti che il rombo veniva anche denominato – ai tempi della sua infanzia (intorno al 1940) – *vientu i Giura* (vento di Giuda): l'inquietante sibilo prodotto dal suo roteare identificava pertanto i "giudei" persecutori del Cristo (ROMANO 1999, p. 272).

Cocchiara ipotizza la derivazione dal rombo della battola costituita da due tavolette mobili applicate a un corpo centrale, normalmente impiegata nei riti della Settimana Santa. Passa poi a indicare altre tipologie di crepitacoli (tabelle con ante battenti e raganelle con lamelle sollecitate da ruote dentate), rilevando come questi strumenti, insieme a rombi e tamburi, siano «molto adatti per straziare gli orecchi» (COCCHIARA 1938, p. 129). Una funzione assolta anche dai numerosi fischiotti presenti nelle collezioni del Museo, costituiti da figurine di creta – soldati, dame, animali, santi ecc. – a cui viene applicato sulla parte posteriore il dispositivo sonoro, usati soprattutto nelle feste dai bambini, e dalle trombe di conchiglia (*brogni*), impiegate sia per produrre frastuono nel Carnevale sia per effettuare segnalazioni nei contesti rurali e marinari. Menziona infine i flauti di canna, i due flauti di Pan provenienti da Aragona (Agrigento) e Castoreale (Messina) e gli scacciapensieri, ricordando la presenza di strumenti analoghi presso

svariate società “primitive” e nell’antica Grecia (*ivi*, pp. 130-131).

Fra demologia e ricerca storico-filologica si muove – negli stessi anni in cui a Palermo opera Cocchiara – la studiosa catanese Carmelina Naselli, che si occupa per la prima volta del folklore musicale in un articolo del 1931 sulle tradizioni del Natale a Catania, descrivendo due diverse modalità celebrative affidate ai suonatori-cantori ambulanti cittadini oppure agli zampognari che giungevano dai paesi etnei (sugli ultimi echi della tradizione degli *orbi* a Catania si tornerà più avanti):

Davanti alle *cone* la novena si fa o col suono delle ciaramelle o con quello degli strumenti a corda, ossia con la *partita*.

Nella sua forma completa e tipica la “partita” è una piccola orchestra di due violini, un violoncello, un contrabbasso, una chitarra; il canto di rito è la *Litania della Vergine*. Il *pueta*, generalmente cieco, canta i *nanareddi*, intramezzando ad essi qualche battuta scherzosa, e il *mascularu* spara, e più sparava nel passato, mortaretti, razzi, “moschetterie”.

Le “partite” più semplici risultano di un violino, di un violoncello e di una chitarra, o anche solo del violino e della chitarra, ma non sono per ciò meno poetiche: udite la sera tardi o la mattina di buon’ora suscitano un’onda di commozione inesprimibile.

La *ciarammedda* con la sua nenia è certo più classica, più aderente alla realtà natalizia. A Catania i primi zampognari scendono il giorno dell’Immacolata per cominciare il giro dei “devoti” e accaparrar le novene. [...] Anche se sono di altri paesi dell’Etna e se oggi vestono i vestiti comuni, il popolo li chiama “Brontesi” in omaggio a quelli più antichi [...] i quali, per tradizione, venivano da Bronte, col loro caratteristico costume pastorale di ruvida lana e con le scarpe di pelo. Una volta scendevano in gran numero e ricevevano anche un piccolo sussidio dal Comune di Catania (nel 1884 ne vennero 153 ed ebbero 60 cent. ciascuno); tuttavia non bastavano alla richiesta, perché moltissime erano le case del popolo e della borghesia che, in gara coi devoti delle *cone*, desideravano lo zampognaro; era stabilito altresì che non potessero suonare se non dall’alba alla sera e i trasgressori venivano puniti con una piccola multa. Solo la notte di Natale il divieto cessava, anzi, nelle Chiese che celebravano la Messa e nella Cattedrale sempre, il “Gloria” era annunciato dal suono di cornamuse distribuite nelle piccole navate; e questo era il momento più suggestivo della funzione.

Adesso le ciaramelle suonano qualche volta anche di notte, nelle strade solitarie, davanti alle cone deserte e dietro le porte chiuse dei “devoti” e, per le molte persone di viver pratico che si lamentano del sonno interrotto e gridano allo scandalo, vi sono i pochi sentimentali che tendono l’orecchio al suono dolce e nostalgico e lo trovano, nel silenzio notturno, anche più poetico e lo seguono con cuore commosso fin che non si smorzi lontano [NASELLI 1931, p. 66].

Qualche anno più tardi la Naselli offre informazione di una *Mostra interprovinciale di arti e tradizioni popolari siciliane* allestita a Catania nel 1936, segnalando che una sezione era dedicata alle “Musiche popolari” e 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” etnee; belli soprattutto gli ornamenti di osso delle ciaramelle [zampogne], incisi generalmente a piccoli disegni a sistema di linee dritte, ma talvolta anche figurati» (NASELLI 1936, p. 241). Nell’ambito della Mostra vennero inoltre organizzate diverse manifestazioni musicali: il “gioco dello stendardo” ritmato dai tamburi a bandoliera, una esibizione dei Canterini Etnei, diverse gare fra cantori di serenate, suonatori di novene e orchestre variamente costituite e una rassegna di balli siciliani, «fra i quali ammirato il famoso *ballu curruttu* di tradizione particolarmente catanese» (*ivi*, pp. 249-250). Diversamente da Palermo, dove la presenza del Museo Pitrè poteva garantire la conservazione dei reperti connessi alla vita popolare, non si conosce la destinazione degli oggetti esposti alla Mostra di Catania, probabilmente restituiti ai proprietari e comunque dispersi dopo quella preziosa occasione di crearne una collezione stabile.

Nel 1951 la demologa torna sul tema in un articolo specificamente dedicato agli strumenti musicali popolari. Sul piano documentario si tratta di un compendio dei dati ricavati dalla precedente letteratura demologica (con riferimento alle tipologie, ai contesti d’uso e alle funzioni simboliche), ma qui abbiamo il primo tentativo di una sistemazione tassonomica condotta secondo criteri moderni. Naselli utilizza infatti le categorie della classificazione Hornbostel-Sachs – aerofoni, idiofoni (qui indicati col termine autofoni derivato dal più antico sistema tassonomico di Victor-Charles Mahillon), membranofoni e cordofoni – utilizzate però entro una più generale distinzione fra strumenti *da suono* e strumenti *da musica*. Se si può apprezzare lo sforzo di presentare secondo una nuova prospettiva lo strumentario musicale popolare siciliano, si deve tuttavia registrare che la relazione fra i termini *suono* e *musica* viene posta in maniera piuttosto confusa:

A proposito di suono e musica sgombriamo il campo da una preliminare obiezione eventuale. Il popolo siciliano dà alla parola *sonu* contenuti diversi, indica con essa gli strumenti associati in orchestra, la musica da ballo, la festa nella quale si suona e si danza. Parrebbe, dunque, che in detta parola, “suono” e “musica” vengano ad identificarsi; del resto, anche nella lingua comune accade che “suono”, adoperato assolutamente, prenda il significato di strumenti musicali. Ma è anche

un fatto certo che tanto nel dialetto siciliano quanto nella lingua comune questi sono significati accessori, aggiuntisi a quello fondamentale della parola e che, in virtù di quest'ultimo, anche il popolo dice «il suono del violino», ma non direbbe che il violino è uno strumento da suono, dice «il suono della campana», ma non chiamerebbe quest'ultima uno strumento musicale.

La distinzione fatta rimane, pertanto, legittima e, direi, necessaria, e tale rimane anche nel caso di quegli strumenti che, strumenti da suono e nient'altro che balocchi nelle mani del fanciullo, divengono strumenti da musica nel senso preciso del termine nelle mani dell'adulto. Entro le due grandi categorie seguirò, per quanto è possibile, la moderna classificazione accennata sopra e, nel desiderio di distinguere strumenti popolari o etnici da strumenti di adozione, contrassegnerò questi ultimi con asterisco [NASELLI 1951, pp. 252-253].

Come si è detto nella parte iniziale di questo scritto, *sonu* e *musica* sono concetti che in ambito popolare godono di una precisa collocazione, secondo una prospettiva diversa da quanto argomenta Naselli, che non si avventura ovviamente – dato il periodo in cui scrive – a indagare come la nozione di ‘musica’ sia percepita presso i ceti popolari siciliani. Ma non è tanto questo a generare confusione quanto l'oscillazione nel collocare e valutare in modo coerente le varie tipologie di strumenti. Dichiara a esempio di avere posto i «campanacci da gregge» in parentesi quadre fra gli «strumenti da musica» (categoria degli autofoni) «perché non sono per sé degli strumenti musicali, ma ne assumono eccezionalmente la funzione in determinate circostanze e per determinati fini» (*ivi*, p. 254), osservando più avanti che il campanaccio era il distintivo sonoro della maschera carnevalesca del *picurararu* (pecoraio) descritta da Pitrè (*ivi*, p. 275). Il medesimo trattamento non è però riservato alla tromba di conchiglia (*brogna*) e al corno (*cornu*), rubricati fra gli *strumenti da suono* nonostante svolgano funzioni specificamente musicali in svariati contesti festivi. Non si capisce poi perché strumenti come scacciapensieri, armoniche a bocca, nacchere e tamburelli se impiegati da bambini debbano considerarsi *da suono* mentre nelle mani degli adulti divengono *da musica*. In realtà questa distinzione, che si fonda sui destinatari dell'uso (bambini *vs* adulti) e la funzione (gioco-comunicazione *vs* dimensione espressiva) degli oggetti in questione, non offre alcun vantaggio pratico e non è stata in seguito considerata. In modo corretto Naselli rileva invece la differenza fra gli «strumenti popolari o etnici» (che oggi definiamo “primari”) e gli «strumenti di adozione», ovvero quelli prodotti a livello industriale o da artigiani specializzati. A quest'ultimo proposito ricorda inoltre che mentre il violino era tipico dei suonatori ambulanti, chitarre e mandoli-

ni erano usati in prevalenza dai barbieri, che nelle loro botteghe li «pizzicavano ingannando l'attesa» quando mancavano i clienti da servire (*ivi*, p. 271).

Due anni dopo il contributo della Naselli appare un breve articolo di Salvatore Nania dedicato alla “orchestrina contadinesca”. L'interesse risiede qui specialmente nel fatto che l'autore menziona e riporta il disegno di un idiofono mai attestato in altre fonti – il *sirraccu*, analogo al *scetavajasse* napoletano e al *tiri-tiri* calabrese (GUZZI 2002, pp. 43-45) – e descrive l'uso musicale delle brocche in ambito contadino, mentre questi oggetti vengono comunemente associati alle formazioni strumentali dei gruppi folkloristici (va comunque rilevato che organici strumentali così costituiti erano diffusi solo in alcune aree della Sicilia orientale, in particolare tra le province di Catania e Siracusa):

L'orchestrina dei campi è, generalmente, costituita dai seguenti strumenti: *u friscalettu* (lo zufolo); *u marranzanu* (lo scacciapensieri); *u sirraccu* (il seghetto); *a quattara* (la brocca) e *u 'nchituri* (brocca più piccola). – Occorre notare che in Sicilia, col termine *marranzanu*, si suole indicare il grilletto notturno. Ed è, probabilmente, per onomatopea che lo strumento di cui ci occuperemo in seguito ne ha preso il nome. – Il motivo viene affidato allo zufolo, mentre gli altri strumenti servono per l'accompagnamento. Naturalmente, se vi sono cantanti, il motivo melodico è affidato a questi, che possono essere a loro volta guidati dal suono dello zufolo. Il motivo principale può anche passare, alternatamente, dallo zufolo ai cantanti e viceversa.

Circa la natura dello zufolo non credo occorra dire qualcosa, essendo conosciutissimo e la sua origine si perde nella notte dei tempi. Ma se passiamo ad osservare gli altri strumenti notiamo particolari, interessanti soprattutto per quanto riguarda il loro carattere di improvvisazione. La *quattara* è una semplice brocca di terracotta, la cui apertura viene portata dal suonatore all'altezza della bocca. Tenendo le labbra aderenti e soffiandovi dentro si ottengono dei suoni che ricordano quelli del contrabbasso. Lo *inchituri* è uno strumento identico ma di proporzioni più piccole. I suoi suoni sono più alti di quelli prodotti dal primo. Bisogna ricordare che non si tratta di suoni tenuti, ma brevi, corrispondenti a una emissione di fiato. *U sirraccu* somiglia in tutto ad una sega. Si costruisce facendo un triangolo con tre pezzi di legno, uno dei quali è dentato dalla parte esterna. Sugli altri due pezzi si applicano i *cianciani* (pezzettini di metallo che fungono da campanelli). La parte dentata va fatta scorrere su una sbarra, anch'essa di legno, e così si ottengono le necessarie vibrazioni per far suonare i *cianciani* ritmicamente. L'istrumento si suona quasi fosse un violino, cioè poggiando la sbarra di legno sulla spalla sinistra, tenuta dalla mano sinistra, e facendovi scorrere, in su e giù, il triangolo manovrato dalla mano destra. Il suono ricorda il caratteristico tintinnio di sonagli dell'avvicinarsi di un carretto siciliano [NANIA 1953, pp. 447-448].

Nania prosegue descrivendo lo scacciapensieri (*marranzanu*), con riferimento alle occasioni d'uso e alla tecnica strumentale associata all'accompagnamento dei canti, dove funge egregiamente «da pedale, cioè nota fissa, di tonica o di dominante», e dei balli popolari, dove risulta meno efficace a causa della sua scarsa potenza sonora, per cui «viene facilmente sopraffatto dai suoni degli altri strumenti» (NANIA 1953, p. 449). Riporta infine la notazione di una frase musicale osservando: «Nelle danze, qualche volta, gli si affida il tema melodico, che però, in ogni caso, non può mai essere complicato» (*ibidem*).

In questo quadro va infine ricordato lo studio di Bianca Maria Galanti sulle danze armate in area italiana, dove si leggono alcune pagine dedicate al ballo siciliano del *tataratà*. Si tratta di un'azione coreutica tuttora eseguita a Casteltermini (Agrigento) in occasione della festa della Santa Croce: dodici coppie di danzatori si affrontano impugnando delle "spade" al ritmo di un tamburo a bandoliera (BONANZINGA 2001a). La danza era stata descritta in precedenza da altri autori, ma Galanti ha il merito di includere una trascrizione semplificata del ritmo di base prodotto da spade e tamburo (GALANTI 1941, pp. 130-135).

3. L'etnografia musicale

La dimensione performativa della musica strumentale è stata attestata solo eccezionalmente dai viaggiatori stranieri (Meyerbeer e Sayve) e dai demologi (Pitrè, Galanti e Nania). Per avere documentazioni più consistenti si dovrà attendere il contributo di alcuni musicisti che tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento prestarono specifica attenzione al folklore musicale siciliano.

L'apporto di maggiore rilievo è stato offerto da Alberto Favara, una figura dominante in questo settore di indagine anche in riferimento al più ampio contesto italiano (CARPITELLA 1973). Favara nacque a Salemi (Trapani) ma visse soprattutto a Palermo dove si recò per studiare musica al Conservatorio. Nel medesimo Istituto tenne dal 1897 la cattedra di Composizione, svolgendo mansioni di direttore incaricato dal 1911 al 1913. Parallelamente agli impegni didattici esercitò l'attività di compositore e quella di musicologo. L'interesse suscitato dagli scritti di Friedrich Nietzsche (specialmente *La nascita della tragedia*) spinse 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*, considerato il più valido esempio di documentazione etnomusicale realizzata in Italia senza l'uso di strumenti per il rilevamento sonoro.

La parte più cospicua della produzione saggistica di Favara (riunita in un volume edito nel 1959) e la maggioranza delle trascrizioni musicali contenute nel *Corpus*, sottoposto a revisione critica da Ottavio Tiby e pubblicato soltanto nel 1957, riguardano le forme del canto popolare, poiché è alla melodia vocale che il musicista assegna il più alto valore, in quanto la considera una permanenza delle antiche armonie elleniche nel folklore musicale contemporaneo. La musica strumentale, di moderno impianto tonale, non presenta per lui altrettanto interesse e non presta quindi particolare attenzione neppure agli strumenti musicali, dandone per scontate le varie tipologie. Favara non rileva pertanto neppure quei caratteri più evidenti, come a esempio il rapporto fra la misura delle canne melodiche nei due tipi di zampogna (simmetriche e asimmetriche nelle zampogne "a paro" e "a chiave") o la disposizione e il numero dei fori nelle diverse varietà di flauto di canna (a sei o sette fori anteriori e foro posteriore singolo o doppio).

Fa eccezione il saggio *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 testo è possibile cogliere il frutto più originale dell'elaborazione di Favara. Sempre entro un orizzonte interpretativo filo-ellenico, riprende la tesi relativa all'origine "fisiologica" della musica, esaminando svariate forme di espressività ritmica legate a pratiche ergologiche (voce per addomesticare i giovenchi, richiami agli animali eseguiti al flauto di canna, ritmi di lavoro dei fabbri) e a comportamenti sociali (ninnananne, *canzuni*, balli cantati, danze strumentali eseguite al flauto di canna e alla zampogna, suoni dei tamburi a bandoliera). Le strutture ritmiche individuate sono poste in relazione con i metri poetici della Grecia classica e di conseguenza interpretate come permanenza di "necessità" fisio-motorie nel quadro di suggestive corrispondenze tra sfera tecnica e spazio simbolico, tra utilità pratica e valori estetici.

Quanto attestato negli scritti di Favara rappresenta la fonte storica di maggiore rilievo per la ricerca etnomusicologica in Sicilia. La documentazione relativa ai ritmi dei fabbri rappresenta un esempio antesignano di sensibilità antropologica per la relazione fra lavoro e musica. 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 aspetti estetici e simbolici), attestazione del lessico tradizionale, notizie sugli esecutori 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 della *langue* etnico-musicale in Sicilia, come l'ordinamento critico dei materiali operato da Tiby permetterà in seguito di apprezzare pienamente (cfr. *infra*).

Il contributo di Corrado Ferrara, pur non offrendo l'ampiezza problematica e documentaria dell'opera di Favara, rappresenta un prezioso quanto raro tentativo di ricerca a carattere monografico. 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 (Siracusa), 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 vanniaturu o gridatori di piazza notigiani* (1896); *L'ignota provenienza dei canti popolari in Noto* (1907). Quest'ultimo testo contiene anche alcuni esempi di musica strumentale, con puntuale riferimento agli organici che caratterizzano le varie esecuzioni. Trascrive un *ballettu* per flauto di canna (*frischiettu*), tamburello (*tammuru*) e brocca (*quartara*), annotando: «Al filo melodico del *Ballettu* ho aggiunto l'*hu, hu, hu, hu* ecc. della brocca e il *gin gin gi gi ti gin gin gi gi ti* ecc. prodotto dai pezzettini di latta del tamburo» (FERRARA 1907, p. 27). Gli altri brani che implicano l'uso di strumenti appartengono al repertorio degli *orbi*. È interessante notare come, nell'opinione di questo musicista di formazione classica, la condizione di “cecità” tradizionalmente attribuita ai suonatori ambulanti non sia da riferirsi a una menomazione fisica quanto piuttosto a “ignoranza musicale”: «I nostri suonatori ambulanti non sono del tutto ignari di musica, ma nella gerarchia dei suonatori o professori di musica, essi occupano il posto più umile e quindi, per tradizionale abitudine, vengono chiamati *uòrivi*, 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» (*ivi*, pp. 81-82). Ferrara riporta quindi

le melodie delle più importanti novene celebrate a Noto (San Corrado, Immacolata, Natale e Settimana Santa) sempre segnando le parti strumentali (*ivi*, pp. 81-99). In relazione alla processione del Venerdì Santo trascrive inoltre un segnale eseguito con tromba militare e rullante ricoperto da panno nero per attutire il suono (*ivi*, p. 84).

Ultimo esponente di una etnografia musicale ormai attardata – fondata sull'ascolto diretto e sulla trascrizione manuale dei documenti sonori – è il musicista catanese Francesco Pastura, dinamico promotore di attività musico-ricreative collegate all'Opera Nazionale Dopolavoro (NASELLI 1931) 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). In un volume edito nel 1939 narra di un suo soggiorno nel borgo rurale di Libertinia (territorio di Ramacca in provincia di Catania), fornendo notizie sulla vita musicale dei contadini e dei pastori che vi confluivano dai centri vicini. Pastura correda il libro di un'appendice contenente diciannove trascrizioni musicali, tra le quali una *pastorale* per flauto di canna e due *pastorali* e un *balletto* per zampogna “a paro” (PASTURA 1939, pp. 284-286; 290). Lo stile bozzettistico del memoriale affiora in questo passo relativo alla procedura adottata per accordare la *ciaramedda* da un suonatore proveniente da Castel di Lucio (Messina). Toni ironici a parte, il metodo esposto – basato sull'uso di cera vergine e punteruoli per modificare il contorno dei fori digitali (fino a ottenere l'altezza voluta per ogni suono) e tappi per bloccare l'emissione delle canne di bordone – è conforme a quello tuttora comunemente impiegato:

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... Piviruleru... 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 [*ivi*, p. 57].

4. L'indagine etnomusicologica moderna

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 a Roma del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (dal 1989 ribattezzato Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia). 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 audioregistrazioni i documenti del *Corpus*, di cui stava nel contempo approntando l'edizione critica. Dal 1951 al 1953 egli svolse ricerche nelle province di Palermo e Trapani, con puntate a Siculiana (Agrigento), Reitano (Messina) e 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 quello di colmare le lacune del *Corpus*, svolgendo i rilevamenti soprattutto nella parte orientale dell'Isola, e di verificarne l'attendibilità documentaria (CNSMP, racc. 29). A causa della prematura scomparsa di Tiby, che progettò e diresse la ricerca insieme a Nataletti, venne affidato a Collaer il compito di elaborare i materiali raccolti. A eccezione di una «nota preliminare» pubblicata da Collaer 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 (NATALETTI 1970; DOCUMENTAZIONI E STUDI RAI 1977, pp. 403-497).

Questa prima fase della ricerca sul campo in Sicilia vede il predominio di interessi soprattutto legati alle forme vocali – tramandate da contadini, pastori, zolfatai, salinai, pescatori, venditori ambulanti ecc. – considerate più “arcaiche” sotto il profilo musicale perché radicate in una memoria orale di lunga durata. Non è un caso che l'attenzione sia pertanto orientata sul problema dell'organizzazione modale dei canti (come nei lavori di Collaer) oppure sui nessi fra tecniche esecutive e strutture sociali (segnatamente Lomax). Agli strumenti musicali si accorda scarso rilievo, perché associati a repertori di canto e di danza ibridati da influenze culte, da mode esterne (nazionali e internazionali), dalla circolazione scritta dei testi (libretti e fogli volanti dei cantastorie) ecc., nel solco di quanto

aveva ritenuto Alberto Favara. L'unico contributo sul tema resta tuttavia legato proprio al *Corpus di musiche popolari siciliane*, sia per le numerose trascrizioni di musica strumentale effettuate da Favara – e finalmente rese fruibili – sia per le pagine dedicate da Tiby agli strumenti musicali nel suo ampio *Studio introduttivo* (TIBY 1957a, pp. 84-95; 98-106). Adottando la classica suddivisione fra strumenti a corde, a fiato e a percussione, il curatore del *Corpus* delinea il seguente quadro generale:

Prima di parlare delle musiche strumentali popolari di Sicilia, è necessario premettere alcune notizie sugli strumenti che tali musiche intonano. Di nome essi sono ben noti, perché non v'è etnografo siculo che non ne dia l'elenco; ma per gli strumenti più caratteristicamente siciliani si entrerà qui in qualche particolare tecnico inedito. Questi strumenti appartengono alle tre grandi famiglie degli strumenti a corde, a fiato ed a percussione. I più usati sono:

A corde - ad arco: Violino - Violoncello (più raramente a pizzico o a plectro: Mandolino - Chitarra).

A fiato: *Friscalettu* - *Ciaramedda* - *Brogna*.

A percussione (suono indeterminato): *Mariolo* - *Tammurinu* - *Tammureddu* - *Circhettu* - *Timpanu* - *Castagnette* - *Acciarinu*.

Credo che qualche aggiunta a quest'elenco non possa avere che un carattere d'eccezionalità. Naturalmente è facile che un clarinetto, una cornetta o altro strumento della banda musicale del paese facesse udire, anche un secolo fa, la sua voce in qualche festiciuola popolare, ma simili occasionali intrusioni interessano poco l'etnofonia. Devesi ancora far notare che su alcuni degli strumenti elencati più sopra non v'è nulla, dal punto di vista tecnico musicale, di particolarmente siciliano da dire. Essi costituiscono repliche di tipi universalmente diffusi, tanto dal lato costruttivo che da quello della maniera di suonare, e sarebbe inutile parlare qui, per esempio, del Violino, per le cui poche notizie siciliane si rimanda al Pitrè, oppure della Chitarra o del Mandolino, delle Castagnette o del Triangolo (*acciarinu*). Anche il *Mariolo* (o *marranzanu*, o *ngannalarruni*, o molti altri nomi ancora), discendente locale dell'antico e un giorno illustre Scacciapensieri (*Guimbarde*, *Maultrommel*, *Jew's harp*), è ben noto nelle sue modestissime possibilità e nella monotonia del suo ronzio. Rimangono quindi da esaminare il *Friscalettu*, la *Ciaramedda*, la *Brogna*, e poi *Tammurinu*, *Tammureddu* e *Circhettu* [ivi, p. 84].

In questa rassegna preliminare Tiby: a) considera lo scacciapensieri uno strumento «a percussione a suono indeterminato», mentre produce sempre una nota fondamentale (variabile secondo la misura di linguetta e telaio) e non si può certo considerare fondata sulla “percussione” l'azione che ne determina il suono (nella classificazione Hornbostel-

Sachs è rubricato come “idiofono a pizzico”, mentre alcuni organologi tendono oggi a situarlo in un campo ibrido tra idiofoni e aerofoni); *b*) ritiene – seguendo Pitrè – che il violoncello equivalesse in ogni caso al *citarruni*, mentre questo termine poteva riferirsi anche al bassetto a tre corde e perfino al contrabbasso (come si vedrà più avanti). Ulteriori imprecisioni affiorano nell’esame più specifico di altri strumenti, riguardo ai quali vengono comunque fornite molte preziose informazioni.

Tiby offre una descrizione dettagliata del flauto di canna *alla partannisa* (cioè alla maniera di Partanna, un paese in provincia di Trapani), con puntuale riferimento alla procedura di costruzione e alla nomenclatura in siciliano delle vari parti. Questo tipo di flauto (scheda 31), che presenta sette fori digitali (sei anteriori e uno posteriore), viene quindi indicato come «più comune e più usato», mentre in tutta la Sicilia orientale si trova quasi esclusivamente il modello a nove fori, con due fori posteriori per entrambi i pollici (scheda 33) oppure a otto fori, 6+2 (*ivi*, pp. 86-87). Se è vero inoltre che il flauto di canna non è «strumento esclusivamente siciliano», va osservato come la tipologia a doppio foro posteriore sia diffusa soltanto in Sicilia e nella parte meridionale della Calabria, denotando quindi una vocazione territoriale piuttosto marcata. Ipotizza inoltre in nota, con riferimento al memoriale di viaggio di Sayve (cfr. *supra*), che i suonatori di flauto doppio «siano completamente scomparsi», mentre tuttora se ne incontrano nei centri fra i Peloritani e i Nebrodi in provincia di Messina (*ivi*, p. 87). Corretta è invece l’osservazione riguardante il rapporto instabile tra intonazione e diteggiatura, esito di una trasmissione orale dei saperi riguardanti la costruzione e l’uso dello strumento: «Ben si comprende come ad ordigni di caratteristiche sì variabili corrisponda una tecnica dai particolari in larga misura egualmente variabili. Il *friscalettaru*, abituato, per l’insegnamento dei suoi maggiori ad una determinata digitazione, si costruisce da sé strumenti che rispondono ad essa e giunge sovente, nell’esecuzione del suo repertorio, a un vero grado di bravura» (*ibidem*).

L’esempio più evidente di superficialità nel trattare la questione organologica si riscontra però nel paragrafo dedicato alle zampogne. Il musicologo esamina due modelli diversi senza indicarne la provenienza, riportando la nomenclatura in siciliano delle canne e indicandone le misure in “palmi”, con fra parentesi il corrispettivo in millimetri (un *parmu* = mm 258 circa):

CIARAMEDDA. Il tipo è universalmente noto, mentre le particolarità e la nomenclatura delle parti dello strumento che è usato in Sicilia sono le seguenti: dall’otre

si dipartono quattro tubi (oltre quello che fa da soffiatoio), i quali hanno imboccatura a piva, come l’oboe e il fagotto, e padiglione a campana, simile a quello del clarinetto. I nomi e le dimensioni di questi tubi sono:

<i>Trummuni</i>	1. palmi 7,5 (mm. 1935) prov. di 7 fori
<i>Canta</i>	1. palmi 4,5 (mm. 1161) prov. di 11 fori
<i>Quaitta</i> (Quarta)	1. palmi 3 (mm. 774) senza fori
<i>Fasettu</i> (Fasetto)	1. palmi 1,5 (mm. 387) senza fori

L’ordine dei tubi è: *Canta*, *Trummuni*, *Quaitta*, *Fasettu*. Come si comprende, i due ultimi tubi danno un pedale doppio e costante di tonica e dominante (la dominante è detta quarta perché contata a partire dalla tonica superiore, resa dal *Fasettu*). La tonalità delle musiche suonate da una determinata *Ciaramedda* è dunque obbligata. C’è poi, meno usata, la *Ciaramedda* a sei tubi, così costituita:

<i>Canta dritta</i>	lunghezza palmi 3,5 (mm. 903)
<i>Canta manca</i>	lunghezza palmi 3,5 (mm. 903)
<i>Bassu</i>	lunghezza palmi 2,5 (mm. 645)
<i>Quarta</i>	lunghezza palmi 2 (mm. 516)
<i>Fasettu</i>	lunghezza palmi 1 (mm. 258)
<i>Quinta</i>	meno di palmi 0,5 (meno di mm. 129)

Di questi tubi, soltanto i primi due sono forniti di fori, mentre gli altri non ne posseggono e si limitano a fornire un quadruplo pedale di tonica e dominante [TIBY 1957a, pp. 87-88].

Il primo strumento è una zampogna “a chiave” le cui misure sono state probabilmente ricavate calcolando la lunghezza delle canne a partire dalla testa del blocco (non vi sono riscontri in Sicilia di modelli così grandi). Altri dettagli sono pure indicati in termini approssimativi: nel segnalare il numero dei fori presenti sulle canne melodiche, non vengono distinti quelli digitali da quelli di risonanza, né si fa menzione del meccanismo a chiave sulla canna d’accompagnamento. Il secondo strumento è una zampogna “a paro” dotata di quattro bordoni, caratteristica che ho riscontrato solo su alcune zampogne dell’Agrigentino, mentre di regola i bordoni sono due o tre. Anche in questo caso le misure eccedono la norma e ancora si può pensare a una misurazione iniziata dal blocco. Accertata l’esistenza in Sicilia di due diversi tipi di zampogna, Tiby ne inverte però l’effettiva frequenza d’uso, dato che la zampogna “a chiave” è stata ed è presente solo nel territorio fra Palermo e Monreale, né fa riferimento al diverso tipo di ancia montato sui due strumenti (ance semplici sulle zampogne “a paro” e doppie su quelle “a chiave”). La perplessità maggiore è tuttavia suscitata dalle indicazioni riguardanti le note prodotte dai bordoni. In tutti i casi documentati, le zampogne siciliane appartenenti a entrambe le tipologie hanno sempre i bordoni

intonati sulla dominante della relativa tonalità d'impianto. Esistono anche esempi di zampogna "a chiave", come quella dell'area calabrese delle Serre, che presentano il doppio pedale di tonica e dominante (TUCCI 2009, pp. 39-40), ma non è affatto il caso del grande strumento palermitano: non solo le zampogne "a chiave" registrate in Sicilia, come pure quelle simili dell'area campano-lucana, hanno i bordoni accordati sulla dominante (in rapporto di ottava), ma anche l'unica trascrizione completa delle quattro voci effettuata da Favara (n. 750 del *Corpus*) presenta questo assetto armonico. Del tutto errata è dunque anche l'idea che la denominazione del bordone maggiore – *quaitta*, ovvero "quarta" – sia da riferirsi a un rapporto con la tonica espressa dal bordone più acuto, nel senso che la dominante si situa a distanza di una quarta sotto la tonica superiore: un ragionamento da teorici di cui non pare in ogni caso ipotizzabile la mutuazione nell'ambito del gergo popolare.

Nulla di particolare a quanto già noto aggiunge a proposito della *brogna*, salvo rilevare l'applicazione di un bocchino adattato «da strumento d'ottone», che non è comunque da ritenersi pratica generale, dato che molte trombe di conchiglia ne sono prive (TIBY 1957a, p. 88). Anche l'idea – mutuata da Pitre e Cocchiara – che l'intervento dello strumento nelle feste sia giustificato solo «dal desiderio di far del chiasso» è smentito da quanto si può tuttora osservare nel Carnevale di Saponara (Messina) o nelle pantomime del "Pesce a mare" in alcuni centri costieri fra Catania e Acireale, dove la *brogna* assume ruoli specificamente musicali (Saponara) o comunque strettamente funzionali allo svolgimento dell'azione, come accade nella pantomima del Pesce a Pozzillo.⁶

Tra gli strumenti a percussione menziona il tamburello (*tammureddu*) e il cerchietto (*circhettu*), osservando come la loro funzione sia di esclusivo sostegno ritmico agli strumenti melodici e in particolare alla zampogna. Tiby è inoltre l'unico a descrivere il *timpanu*, un idiofono di antica origine il cui uso viene considerato sporadico (non ne esistono registrazioni a mia conoscenza): «formato da bacchettine d'acciaio di diversa lunghezza, riunite insieme da una cordicella come appare in figura e tenute con un dito dal vertice. Esse si percuotono con altra bacchetta di ferro che possiede all'estremità un piccolo battitoio di rame» (TIBY 1957a, p. 89). Particolare interesse offre il paragrafo dedicato al tamburo a bandoliera:

TAMMURINU. Non ci si lasci ingannare dal diminutivo che è nel nome dialettale di questo strumento. Il *Tammurinu* non somiglia affatto, per le sue dimensioni, al tamburo

militare e neppure alla cassa rollante: si tratta d'un tamburo del diametro di circa 60 cm. e d'una altezza di fusto di circa 40 cm. Il suono ch'esso produce, naturalmente indeterminato in altezza, è quindi piuttosto basso, e ancor più basso, anzi cupo, diviene se, agendo alle corde, si diminuisce la tensione delle due pelli, ciò che si pratica nelle cerimonie funebri (per esempio nella Processione del Venerdì Santo). Le bacchette impiegate sono unicamente a testa di legno, più lunghe ma dello stesso tipo di quelle del tamburo consueto.

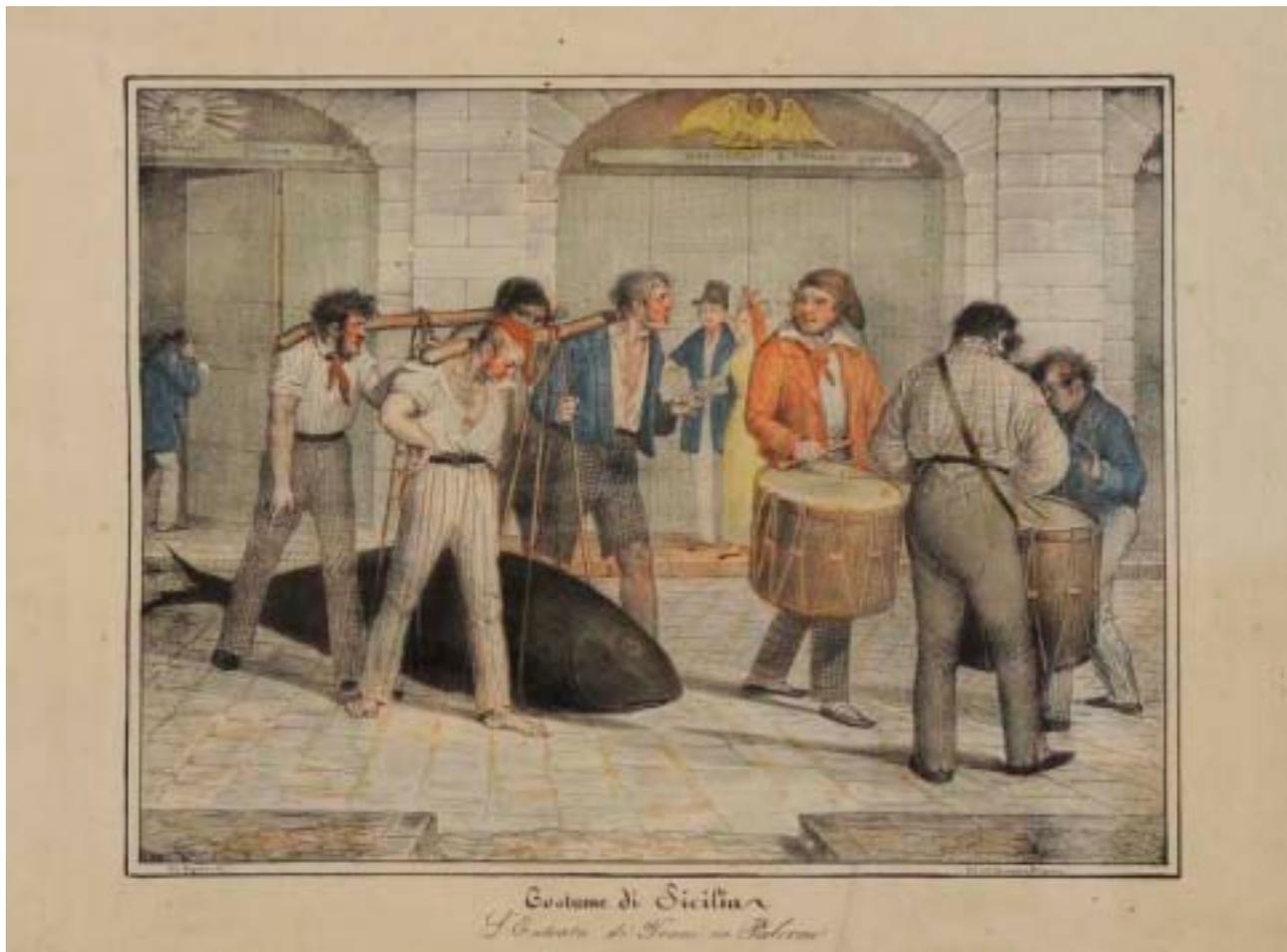
Lo studio del rullo è la parte principale dell'insegnamento popolare di questo strumento. Secondo un esperto *tammurinaru*, questo studio va incominciato lentamente, con suoni di egual durata: *tatà* (mano destra), *mamà* (mano sinistra), indi si va gradatamente accelerando. Un altro esercizio consiste in un colpo per mano: *ta* (destra) e *ma* (sinistra); anche qui suoni di egual durata, che vanno a poco a poco stringendo. Un terzo esercizio è giambico: *rattà* con la destra, *rattà* con la sinistra; un gambo per mano, prima lentamente, poi man mano più veloce. Segue *rattàpatapurratà patapurratà*, ecc., che finisce con un rullo.

Si notino le formule onomatopeiche che i *tammurinaru* impiegano invece della notazione musicale per indicare i diversi ritmi, come appare anche dalle *tammurinate* n. 926 e segg.

L'alternanza delle mani si impiega nelle terzine di crome e nelle quartine e quintine di semicrome.

Sul *tammurinu* bisogna dare suoni *raschi*, cioè distinti e netti [*ivi*, pp. 88-89].

Sul piano del repertorio Tiby opera una suddivisione così articolata: IX - Musiche strumentali (nn. 749-821); XI - *Tammurinati* (nn. 926-1039); XII - *Tammuriddati* (nn. 1040-1072); XIII - Altri mezzi sonori (nn. 1073-1090). I brani per tamburo a bandoliera e per tamburello sono quindi raggruppati in due sezioni distinte (XI e XII), mentre tra le "musiche strumentali" vengono incluse notazioni relative a zampogna "a chiave" (nn. 749-752), zampogna "a paro" (nn. 758-762), violino (nn. 754, 755, 821) e, soprattutto, flauto di canna (nn. 763-820). Notazioni di parti strumentali, con funzione di accompagnamento o interludio, sono inoltre incluse nella sesta sezione relativa ai "canti religiosi": violino (nn. 621, 642, 643, 646, 647, 655, 683), *citarruni* (nn. 643, 649), zampogna "a chiave" (n. 638), zampogna "a paro" (nn. 644, 645, 651), castagnette (n. 637), tamburello (nn. 640, 641). Nella settima sezione riguardante le "canzoni a ballo" si trovano due moduli ritmici di tamburello (nn. 745, 747) e una frase strumentale al flauto di canna (n. 746). Altri "mezzi sonori" considerati nel *Corpus* sono i martelli e le mazze dei fabbri (nn. 1073-1081), la *pignatta* (pentolone, n. 1082), le campane (nn. 1083-1089) e lo scacciapensieri (n. 1090). Notevole rilievo presentano infine i



7. Trasporto a spalla del tonno ritmato dal suono del tamburo in una incisione della prima metà del XIX secolo (Museo Regionale di Palazzo Mirto, Palermo)

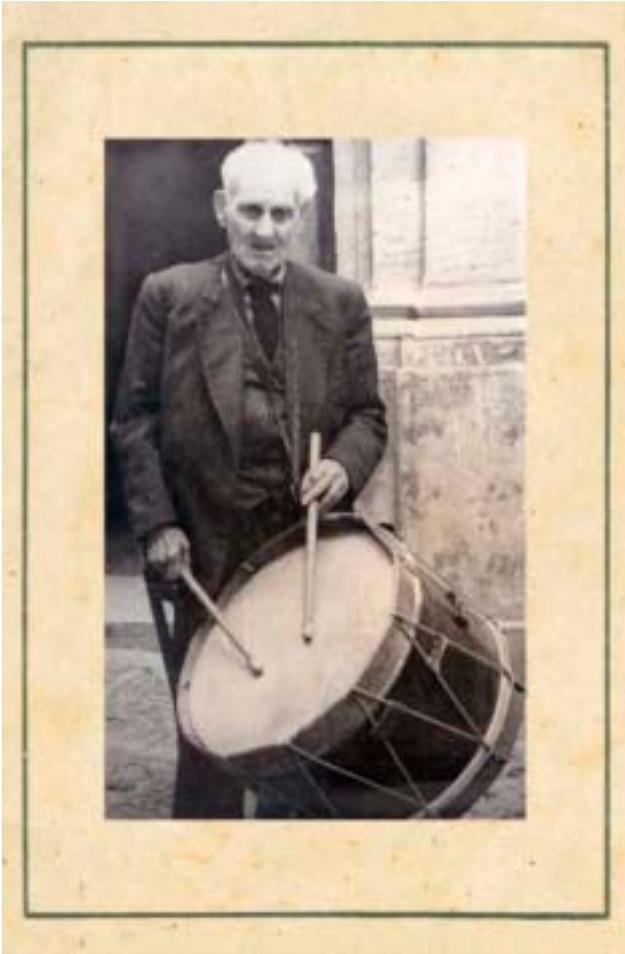
suoni strumentali che a Palermo erano associati al trasporto del tonno (fig. 7). Prodotti di norma con tamburo a bandoliera, e sporadicamente con tamburello e flauto di canna, vengono da Tiby inseriti nelle sezioni dedicate alle *tammurinate* (nn. 926-927) e ai richiami dei venditori ambulanti (n. 822). Su questa singolare consuetudine Favara riporta la testimonianza di Giuseppe Caccia (anziano *tammurinaru* proveniente dal quartiere del Capo di Palermo), ponendone in evidenza la duplice finalità:

Questa *abbanniatina* consisteva nel trasporto del tonno dalla spiaggia in città. 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 Caccia: «*Vossia sona, zu' Peppi!*». Mentre quelli sollevano il tonno, il *tammurinu* attacca un gambo, 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 Caccia – ci sèntinu piaciri a caminari, e u pisu mancu u sèntinu* [Con il suono provano piacere a camminare e il peso neppure lo sentono]». [...] 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 [FAVARA 1923, ried. 1959, p. 95].

Il tamburo assicurava quindi il coordinamento senso-motorio dei portatori, annunciando nel contempo l'arrivo del tonno appena pescato.

Va detto che lo sguardo di Tiby nell'esaminare questi strumenti musicali riflette sostanzialmen-



8. Il *tammurinaru* Baldassare Maltese in una foto del 1940 ca. (Collezione famiglia Maltese, Salemi)



9. Lo zampognaro Santo Pennino in una foto del 1925 ca. (Collezione Vittorio Lo Iacono, Palermo)

te i pregi e i limiti documentari del *Corpus*. La ricerca di Favara è stata condotta in larghissima prevalenza nelle province di Palermo e Trapani, mentre le tradizioni musicali della Sicilia centro-orientale vengono solo sfiorate, di norma grazie a testimoni – talvolta non particolarmente attendibili – incontrati a Palermo. Tiby aveva inoltre da poco avviato la sua esperienza di ricercatore per incarico del CNSMP quando venne improvvisamente a mancare nel 1956, senza avere avuto neppure il tempo di vedere stampata l'opera del suocero. L'edizione del *Corpus* – realizzata attraverso il recupero di tutte le annotazioni e informazioni presenti nei manoscritti originali – resta comunque un modello di accuratezza filologica. In un'apposita "Appendice" vengono a esempio ordinate le *Notizie ed apprezzamenti sul canto di vari paesi o su particolarità della musica popolare forniti dal popolo ad Alberto Favara* (ivi, I, pp. 117-128). Da qui si apprendono ulteriori interessanti dettagli riguardanti in particolare: a) la qualità dei suonatori di *friscalettu* a Partanna e a Salemi; b) le modalità di

svolgimento delle gare fra *tammurinara* nell'area trapanese-palermmitana (ivi, pp. 118; 120). Viene inoltre fornito un *Elenco nominativo* di quanti resero testimonianze musicali a Favara, corredato da notizie utili a collocare con precisione ambiente di provenienza e professione dell'informatore (ivi, pp. 150-154). Tra i suonatori ricordiamo a esempio: Baldassare Maltese, nato nel 1859 a Salemi, «*tammurinaru* e di famiglia di *tammurinara*» (fig. 8); Santo Pennino, nato a Palermo «verso il 1850», suonatore di zampogna "a chiave" (fig. 9); Cicco Tusa, di Salemi, «friscalettaro di vero valore artistico, sul flauto dritto e sul traverso. Aveva costruito da sé un flauto traversiere prendendo a modello un comune flauto. Rimpiangeva di non aversi potuto dedicare all'arte e protestava di non saper cantare: *Pi sunari comu a mia 'un ci n'è; ma cantari 'un è cosa mia*» (ivi, pp. 152-153). Favara trascrisse numerosi brani eseguiti da questi tre straordinari suonatori, dei quali ho potuto, per fortunate circostanze, rintracciare anche alcune fotografie che li ritraggono.

Dopo la scomparsa di Tiby, la più intensa e costante collaborazione con il CNSMP viene assicurata da un insegnante siciliano: Antonino Uccello, che registra tra il 1960 e il 1969 centinaia di documenti sonori in tutte le province dell'Isola.⁷ La preponderanza del lavoro compiuto da Uccello durante il ventennio di ricerche promosse in Sicilia dal CNSMP (1948-1969) emerge evidente: ben 920 documenti registrati su un totale di quasi 1400 (PENNINO *cd.* 2002 e 2004; e anche BONANZINGA 2004b). Al lavoro *sul campo* Uccello non manca di affiancare una ragguardevole produzione editoriale (volumi, articoli su riviste scientifiche e periodici vari, cataloghi di mostre e due antologie discografiche pubblicate nel 1974 e nel 1976),⁸ oltre a perseguire con tenace costanza il progetto centrale della sua vita: la creazione di una Casa-museo a Palazzolo Acreide (Siracusa), che sarà infine inaugurata nel 1971 (UCCELLO 1980 e 2001; e anche ACQUAVIVA - BLANCATO - LOMBARDO 1995). Negli anni Settanta Uccello volge le proprie energie soprattutto all'organizzazione della Casa-museo, promuovendo numerose iniziative finalizzate alla conoscenza del patrimonio folklorico siciliano (mostre, concerti di cantori popolari e di musicisti di *folk revival*, tavole rotonde, seminari ecc.). Riguardo all'ambito della musica popolare va ricordata la *Mostra di strumenti musicali siciliani vecchi e nuovi* (13-21 aprile 1974), patrocinata dall'Ente Provinciale Turismo di Siracusa, nella quale vengono esposti numerosi cordofoni prodotti da artigiani catanesi e siracusani (soprattutto chitarre e mandolini), alcuni strumenti tradizionali (scacciapensieri, flauti di canna, tromba di conchiglia e tamburello) e svariate figure di suonatori riprodotte in statuine da presepe (molti di questi oggetti sono tuttora presenti nelle collezioni della Casa-museo).

Conclusa la stagione delle ricerche etnomusicologiche promosse dal CNSMP, l'attenzione alla dimensione sonora della cultura popolare resterà costante negli ultimi lavori di Uccello, in prevalenza rivolti alla cultura materiale e all'arte figurativa popolare. Egli infatti sottolinea la funzione rituale del "fischio" negli scritti sui fischietti di terracotta (UCCELLO 1972, 1977), mentre nel saggio sulla tessitura popolare del 1978 rileva che il telaio manuale in legno è vissuto nell'immaginario popolare come «un prezioso e armonico strumento musicale» (UCCELLO 1978, p. 27). Di particolare interesse sono inoltre le testimonianze riguardo alle funzioni estetiche e simboliche, oltre che tecniche, assunte dai campanacci per gli animali. La testimonianza offerta dal pastore di Sortino (Siracusa) Paolo Carpinteri si può ritenere a questo riguardo emblematica: «Io sento il suono del campanaccio che va bene o va male. Oppure se fra tutti insieme ce n'è uno ch'è fuori tono, lo sento.

Tutti insieme dovrebbero formare una musica: come c'è il clarino, come c'è il violino, c'è la chitarra, c'è i piattini, c'è il contrabbasso, c'è la cornetta. Quella è una musica completa. [...] Devono *arrimarsi* (far rima): il fatto che uno canta una canzone, e che oltre che devono rimare le parole deve rimare anche la melodia, lo stesso è quello che noi diciamo *u tròcculu rê campani*» (UCCELLO 1973, p. 175). Tutte queste attestazioni manifestano una raffinata sensibilità verso la "fonosfera" tradizionale e contribuiscono a ridefinire i confini della nozione di "musica" secondo una prospettiva che sto proficuamente continuando a esplorare (ho tra l'altro direttamente raccolto nel 1987 una testimonianza di Carpinteri che ripete in termini pressoché identici quanto riferito a Uccello, scuotendo a mano i campanacci che conservava in soffitta per esemplificarne i suoni).⁹

Ulteriore impulso alla raccolta sul campo venne dalla creazione nel 1962 dell'Archivio Etnico Linguistico-musicale della Discoteca di Stato a Roma (BIAGIOLA 1986) e dalla costituzione dell'Associazione Folkstudio nel 1970 a Palermo (GUGGINO 1995). La fondazione nel 1982, sempre a Palermo, del Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia ha consentito la prosecuzione e l'ampliamento dell'opera avviata dal Folkstudio (PENNINO 1990c). L'Istituto di Scienze Antropologiche e Geografiche 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, anche attraverso il progetto "Echos". *Corso teorico-pratico per la formazione di operatori e ricercatori nel settore etnomusicologico* realizzato nel periodo 1986-87 (GAROFALO 1990; PENNINO 1990c; FINOCCHIARO 1991 e 1993). Indagini relative ai fenomeni musicali sono state effettuate anche nell'ambito dell'attività del Centro Internazionale di Etnostoria di Palermo. Specialmente riguardo alla documentazione degli spettacoli dell'Opera dei pupi (con i suoni dei pianini meccanici) e dei cantastorie va inoltre ricordata l'attività dell'Associazione per la Conservazione delle Tradizioni Popolari, il cui archivio sonoro e audiovisivo è ubicato presso il Museo Internazionale delle Marionette "Antonio Pasqualino" di Palermo.

L'incremento della documentazione sonora, anche in riferimento alla musica strumentale, non ha tuttavia comportato la parallela elaborazione di studi specifici e si dovrà attendere fino al 1983 per avere un nuovo contributo su questo tema da parte di Roberto Leydi e Febo Guizzi. Si tratta di un volumetto contenente un'ampia rassegna delle fonti scritte e della documentazione sonora conservata in archivi o apparsa in edizioni discografiche (con significativa estensione ai dischi a 78 giri).

Questi dati sono ordinati anche attraverso indici e carte che offrono per la prima volta un quadro della distribuzione areale delle varie tipologie di strumenti, con indicazione degli organici – strumentali e/o vocali-strumentali – che si possono desumere attraverso le esecuzioni documentate. Spicca inoltre la parte dedicata alle zampogne, dove viene finalmente chiarita la specificità tipologica e la diffusione areale delle due varietà presenti in Sicilia, dando conto delle prime audioregistrazioni relative alla zampogna “a chiave”, di cui si inizia a problematizzare la vicenda storica, a partire dal meccanismo a chiave doppia originariamente attivo sulla canna melodica più lunga (analogo a quello introdotto sull’oboe da musicisti che operavano presso la corte di Francia nella seconda metà del Seicento). La doppia chiave estendeva le possibilità melodiche dello strumento, rendendo possibile il passaggio dal modo maggiore al minore nella stessa tonalità d’impianto, com’è attestato nelle relative trascrizioni musicali effettuate intorno al 1900 da Favara (cfr. *supra*). Questo meccanismo è stato però nel dopoguerra in parte dismesso, sicché sugli attuali strumenti è attiva soltanto la chiave che produce il suono più grave (la seconda era una chiave “chiusa”, su cui si agiva per aprire il foro sottostante) e lo strumento può pertanto suonare solo in modo minore (cfr. *infra*).

Alla fine degli anni Settanta si sviluppa un più generale interesse per gli strumenti musicali nell’ambito dell’etnomusicologia italiana, avviato da uno studio sull’organetto di Francesco Giannattasio (GIANNATTASIO 1979), sancito nel 1983 da un numero della rivista «Culture musicali», allora diretta da Diego Carpitella – poi riedito come volume autonomo (GUIZZI - LEYDI 1986) – dalla monografia sulle zampogne di Febo Guizzi e Roberto Leydi (GUIZZI - LEYDI 1985), dal volume sulla musica popolare in Italia curato da Leydi (1990) e dal *Catalogo* della collezione degli strumenti musicali del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni popolari (Roma) curato da Roberta Tucci (TUCCI 1991), e approdato, in tempi più recenti, al notevole lavoro di sintesi critica e documentaria dato alle stampe da Guizzi nel 2002. Se ampi riferimenti alla Sicilia si possono trovare in queste opere di interesse generale, nello stesso periodo si forma una nuova generazione di ricercatori siciliani che rivolgono la propria attenzione a questo settore di studi, offrendo contributi del tutto originali e ampliando la documentazione sotto ogni aspetto.

Il ricercatore messinese Mario Sarica pubblica nel 1985 un articolo sul doppio flauto (*fràutu a pparu*) nella provincia di Messina, individuando suonatori-costruttori sia nelle frazioni rurali del capoluogo peloritano sia nel paese di Librizzi, nel

territorio Monti Nebrodi (scheda 36). Gli strumenti utilizzati differiscono tuttavia per disposizione dei fori e impianto scalare. A Messina la canna destra (*ritta*) ha quattro fori anteriori e uno posteriore, mentre la sinistra (*manca*), lievemente più lunga dell’altra, ne ha tre anteriori e uno posteriore (SARICA 1985 e 1989). A Librizzi la canna sinistra, quella più lunga, non presenta il foro posteriore e il suono più grave che produce dà la tonica della tonalità d’impianto, mentre nella varietà peloritana il suono più grave cade sulla dominante. Il primo strumento riproduce sostanzialmente l’impianto scalare della zampogna “a paro” e ne ricalca le tipiche sonate (*ciaramiddati*), mentre il doppio flauto dei Nebrodi condivide il repertorio da ballo tipico del *friscalettu* e viene suonato con una tecnica più articolata che prevede a esempio il colpo di lingua per realizzare lo staccato.¹⁰ L’impegno nello studio degli strumenti musicali del Messinese esita prima in un’antologia discografica e poi in un volume pubblicato nel 1994 (SARICA *d.*1985, ried. in *cd.*1992; e 1994 ried. 2004). Oltre al doppio flauto vengono qui considerati: la tromba di conghiglia (*brogna, trumma*), il flauto di canna (*friscalettu, fràutu*), il clarinetto di canna semplice (*cannizzola*) e doppio (*zamaruni*), la zampogna “a paro” (*ciaramedda*), l’organetto (*ogganettu*), l’oboe popolare (*ppifara, bbifara, bbifira*), il tamburo a bandoliera (*tammuru, tabbala*), il tamburello (*tammureddu*) e alcuni idiofoni fra cui il triangolo (*azzarinu*), lo scacciapensieri (*marranzanu*), i crepitacoli (*tròcculi*) e i campanacci (*muligna, bbiaturi*). Di tutti questi strumenti vengono offerte puntuali descrizioni, con riferimento alle procedure costruttive (anche delle ance montate su zampogne e clarinetti), ai sistemi scalari, alle tecniche esecutive, ai repertori e ai contesti d’uso, anche in una prospettiva storica, attraverso il ricorso all’iconografia e alla letteratura pregressa. L’attenzione verso gli strumenti e la musica strumentale si è inoltre concretizzata nella cura di filmati (SARICA *v.*1985, *v.*1986) e antologie discografiche di documenti sonori registrati sul campo o ripresi da rari dischi a 78 giri di produzione soprattutto statunitense.¹¹ Sarica corona quindi la propria attività di ricerca con la fondazione – nel 1996 a Messina – del Museo Cultura e Musica Popolare dei Peloritani, dando vita a un’esperienza tuttora unica in Sicilia, anche grazie alla collaborazione di numerosi costruttori e suonatori che vi svolgono abitualmente laboratori, seminari e concerti. Il Museo degli Strumenti Etnico-musicali di Chiaromonte Gulfi (Palazzo Montesano), fondato nel 1999 in seguito all’acquisizione della collezione del ricercatore modicano Duccio Belgiorno (BELGIORNO *cd.*1991), pur qualificandosi come museo

specificamente tematico, contiene difatti solo un piccolo numero di strumenti siciliani – fra i quali spicca un esemplare di *bbifara* dei Nebrodi (cfr. *infra*) – e non intrattiene alcun rapporto col mondo della musica popolare del territorio.

Sul puntuale confronto tra fonti storiche e pratiche musicali tuttora funzionali si pongono i lavori del messinese Nico Staiti, docente di etnomusicologia presso l'Università di Bologna. Del 1986 è il saggio che delinea il primo quadro approfondito delle fonti bibliografiche e iconografiche relative alla zampogna "a paro". L'etnomusicologo considera alcuni documenti di epoca medievale (gabelle e atti notarili) in cui si menzionano strumenti riconducibili alla zampogna, concludendo con cautela: «Se dai materiali presi in esame emerge con una certa chiarezza la presenza in Sicilia di calami con otre applicato a partire dal XIV sec., la compresenza di termini diversi per origine e provenienza (*zammarias*, *cornamusa*, *charamella*) non è tuttavia sufficientemente corredata da chiare documentazioni iconografiche o descrizioni di strumenti tali da consentire la formulazione di teorie convincenti riguardo la tipologia e provenienza degli strumenti» (STAITI 1986, p. 200). Prosegue quindi individuando la «prima testimonianza precisa e inequivocabile della presenza dello strumento in Sicilia» in una *Natività* di Anonimo siciliano (conservata presso la Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia di "Palazzo Abatellis", Palermo), «databile nella seconda metà del XVI sec.» (*ibidem*). Nel dipinto è raffigurato all'estrema destra anche un pastore con una sacca in spalla da cui «fuoriescono due tubi di legno, che sono stati identificati da Dario Lo Cicero come flauti traversi bassi, parzialmente visibili». (*ivi*, p. 201) Oltre ai dipinti di epoca seicentesca, vengono esaminati statuine da presepe, disegni, stampe, incisioni e fotografie risalenti a un periodo che va dal Settecento ai primi decenni del Novecento, prestando anche attenzione a diversi modelli di zampogna, fra cui lo strumento "a chiave" di Monreale. Lo studio si volge quindi allo spoglio delle fonti bibliografiche a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, dedicando particolare attenzione alle trascrizioni musicali effettuate da Alberto Favara, con riferimento ai repertori e alle occasioni d'uso (*ivi*, pp. 224-230). Le conclusioni tracciano un profilo relativo alla diffusione della zampogna "a paro" nelle varie aree della Sicilia: «Questo excursus attraverso le fonti bibliografiche sembra aver dimostrato che nel XIX sec. la zampogna "a paro", sebbene diffusa di più e più uniformemente di adesso, conoscesse comunemente delle aree di maggiore concentrazio-

ne di suonatori e di costruttori, che coincidono a grandi linee con quelle attuali: si tratta delle provincie di Messina e Agrigento, con relative espansioni, e della provincia di Catania» (*ivi*, p. 231). Il discorso sulla zampogna "a paro" viene ripreso – e approfondito riguardo alla morfologia e al repertorio (con trascrizione musicale e analisi del brano detto *scurdinu*, realizzato dai suonatori più abili bloccando temporaneamente il suono di uno o più bordoni) – nell'ambito di un più generale articolo sugli aerofoni policalami in Sicilia: il flauto di canna doppio e triplo (quest'ultimo mai finora rilevato nel corso di indagini sul campo), la zampogna "a chiave" e la zampognetta-giocattolo in canna (STAITI 1989). Il motivo dell'*adorazione dei pastori* viene poi specificamente trattato sui piani iconografico e musicale prima in due articoli (STAITI 1988 e 1990a) e poi in una monografia che offre una sintesi esemplare riguardo ai consistenti intrecci fra trasmissione scritta e tradizione orale – in continua osmosi fra mondo culto e universo folklorico – nella produzione e circolazione delle immagini e dei suoni connessi al tema della Natività (STAITI 1997). Vengono tra l'altro individuati altri dipinti seicenteschi che raffigurano il triplo flauto di canna e pongono chiaramente in evidenza i nessi formali e stilistici fra le *pastorali* barocche per organo (da Frescobaldi a Storace) e le *pasturali* tuttora eseguite con le zampogne siciliane (sia "a paro" che "a chiave"). Altri lavori Staiti dedica al violino, associato in Sicilia alla tradizione degli *orbi* e delle orchestre di cordofoni spesso collegate all'attività dei barbieri (STAITI 1996), al tamburello e all'oboe popolare (gli ultimi due studi pubblicati insieme a Febo Guizzi nel 1989 e nel 1995). Se nel volumetto sul tamburello l'interesse è principalmente rivolto alle fonti iconografiche di area italiana, e la Sicilia vi occupa solo uno spazio limitato, il lavoro sulla *bbifara* (piffero) rappresenta un contributo di specifico rilievo isolano. Partendo da una fotografia individuata in un archivio milanese (Fototeca storica nazionale "Ando Gilardi"), che ritrae un suonatore di piffero circondato da tre *tammurinara* con sottoposta la scritta «Frazzanò - La musica paesana nel 1900» (fig. 10), i due studiosi svolgono una prima indagine accertando che questi musicisti provenivano dal vicino paese di San Marco D'Alunzio (area dei Nebrodi, in provincia di Messina). Qui si recano e identificano il suonatore della fotografia grazie al figlio, Salvatore Provenzale, che conserva anche un esemplare di *bbifara* in buone condizioni.¹² Si tratta di un oboe con *pirouette* (dischetto infisso alla base dell'ancia per facilitare l'imboccatura), costituito da un unico pezzo di notevoli dimensioni (mm 550) con sette fori an-



10. Suonatori di piffero e tamburi a Frazzanò in una foto dell'inizio del XX secolo (Fototeca storica nazionale A. Gilardi, Milano)

teriori e uno posteriore, in tutto analogo a quello appartenente alla collezione Belgiorno (scheda 50) – allora ospitata presso il Museo Etnografico di Modica – con cui viene posto a confronto. Il signor Provenzale, già quasi ottantenne, afferma di non sapere suonare la *bbifara* ma ricorda bene le due principali sonate festive (*Vigilia* e *Processione*) che esegue con un singolare *friscalettu* in ottone.¹³ Lo stesso suonatore è stato incontrato anche da Mario Sarica e in quella circostanza ha invece consentito, «fidando sulla sua memoria musicale e sui pochi ma essenziali rudimenti di tecnica strumentale appresi da ragazzo, di ridare voce alla *bifira*, muta ormai da oltre cinquant'anni».¹⁴ Le due melodie si presentano molto diverse da quelle di norma ricorrenti in Sicilia nelle occasioni cerimoniali, e mostrano invece somiglianze evidenti con le musiche di danza diffuse in varie aree dell'Italia settentrionale (*Vigilia*) e con le marce strumentali eseguite nel sud dell'Europa continentale (*Processione*). Strumento e repertorio paiono quindi rinviare ai processi migratori che in epoca normanna interessarono svariate comunità provenienti dalla Provenza, dal Monferrato e dalla Lombardia: forse

non è un caso che il nome dell'ultimo suonatore di *bbifara* sia proprio Provenzale e che il luogo in cui si conservano più integre lingua e tradizioni gallo-italiche sia San Fratello, poco distante da San Marco D'Alunzio.¹⁵

Nell'ambito del discorso relativo alla diffusione dell'oboe popolare in Sicilia vengono anche segnalati suonatori a Isnello (Palermo) e Mussomeli (Caltanissetta), specificando tuttavia che gli strumenti da questi utilizzati erano *ciaramelle* laziali acquistate dopo il 1970 (GUIZZI - STAITI 1995, p. 56). Casi simili ho potuto rilevare anche in altre circostanze. La presenza per alcuni decenni a Cinisi (Palermo) di una zampogna "a chiave" di tipo laziale si ricollega a esempio all'iniziativa personale del suonatore di clarinetto Vincenzo Briguglio (nato nel 1912). Una volta persi i compagni con cui abitualmente eseguiva la novena di Natale, Briguglio continuò a operare procurandosi intorno al 1955 una zampogna acquistata per corrispondenza dal costruttore Giuseppe D'Agostino di Villa Latina (BONANZINGA 2006a, pp. 70-71). Ad Antillo (Messina), il suonatore e costruttore di zampogne "a paro" Mauriglio Paella aveva trasformato in *ciaramella* la canna melodica destra di

un proprio strumento, applicandovi un'ancia doppia, per potere eseguire la novena di Natale in coppia con la zampogna come aveva visto fare a Roma.¹⁶ Diverso si presenta invece il caso rilevato a Petralia Soprana, un piccolo centro delle Madonie in provincia di Palermo, dove sono tuttora attivi alcuni suonatori di *piffara*. Questi strumenti si presentano in tutto simili alle *ciaramelle* dell'Italia centro-meridionale, ma non ci troviamo qui di fronte a una importazione recente. Il signor Giuseppe Federico (nato nel 1957) ha difatti ereditato strumento e repertorio dal nonno Luciano (1898-1974), dal padre Vittorio (1925-2002) e dallo zio paterno Pietro (1924-2004). Questa *piffara*, che ha quindi attraversato almeno tre generazioni, è divisa in due segmenti (fuso in sorbo e campana in ciliegio con raccordo a vite), misura 385 mm e presenta estensione di ottava (Lab₃-Lab₄). I fori digitali sono sei anteriori e uno posteriore (un settimo foro sul fuso viene utilizzato solo per l'intonazione e altri due fori di risonanza sono ricavati nella parte alta della campana). Il signor Federico riferisce importanti dettagli riguardo a una tradizione musicale rimasta ignota fino a pochi anni fa:

Per le novene, che cominciavano nove giorni prima di Natale, la mattina presto, verso le due, si cominciava a suonare, fino a che faceva giorno. Si andava a Soprana e dintorni, le persone sentivano questa *nenia* e aprivano: ci offrivano qualcosa da bere o da mangiare e poi si continuava da altre persone fino a quando faceva giorno. Poi c'era la novena in chiesa: suonavamo davanti alla porta della chiesa e dopo ce ne andavamo a casa. E l'indomani mattina si cominciava di nuovo. Eravamo sette persone, c'erano delle *piffere*, delle fisarmoniche e un piccolo triangolo che ci portava il tempo. Oggi si fanno ancora queste novene, ma con strumenti moderni, della banda, e qualche volta suoniamo pure con le *piffere*. Si suona il *Tu scendi dalle stelle* e una novena antica che si faceva con la *ciaramella* e che abbiamo imparato a suonare con le *piffere*. Anticamente c'erano in paese diversi suonatori di *ciaramella*. Si univano tre, quattro persone con le *piffere* e la *ciaramella* e facevano la *nenia*, sempre la mattina per la novena. Fino agli anni Cinquanta c'erano i fratelli Calogero e Pietro Messineo, Calogero Lo Dico e Calogero Sabatino [1876-1955]. Prima c'era pure Leonardo Cerami [1862-1947], il suocero di mio nonno Luciano: suonava sia la *ciaramella* che la *piffara* e dicono che era un vero maestro. Tutti questi io non li ho conosciuti, ma Pietro Sabatino [1911-1995], figlio di Calogero, era pure zampognaro e suonava con noi.

Le ance ultimamente le faceva un mio cugino, un certo Giuseppe Di Prima che stava a Raffo, una frazione di Soprana, ed è morto pochi giorni fa. Aveva il tornio e faceva pure qualche *piffara* e la regalava a noi che suonavamo. Per le ance prendeva la canna migliore, chiamata *masculina*. Usava un coltellino molto tagliente per scavare la canna e poi la legava con lo spago e la cera a un tubicino fatto di lamierino, detto *cannizzola*

[cannuccia], perché anticamente si faceva pure con la canna. Quando si deve suonare, l'ancia si mette prima a *mmuoddu nnô vinu: â facimu mbriacari, cussì nn'imbriacamu puru nuatri e ssunamu ancora mègghiu!* [a mollo nel vino: la facciamo ubriacare, così ci ubriachiamo pure noi e suoniamo ancora meglio!]. Ora le ance ce le facciamo mandare da suonatori dell'Abruzzo e della Campania [BONANZINGA 2006a, pp. 66-67].

L'assenza di riscontri riguardo a una più ampia circolazione siciliana di aerofoni simili rinvia forse a una vicenda di adozione di cui non si conserva più memoria. Un elemento a favore di questa ipotesi è dato dalla presenza esclusivamente nel territorio delle Petralie (Soprana e Sottana) del cosiddetto "ballo della cordella" (BONANZINGA 2011, pp. 27-30). Questo ballo, non praticato nel resto della Sicilia ma abbastanza diffuso nell'Italia centro-meridionale, potrebbe essere stato importato negli ultimi decenni dell'Ottocento da tale Giuseppe Abbate (nato nella borgata rurale di Villa Nociuzzi nel 1849), che lo avrebbe appreso nel corso di una lunga detenzione subita nel carcere dell'isola di Ventotene (LI PUMA 2005). È pertanto verosimile ipotizzare che ballo e strumento musicale siano stati oggetto della medesima migrazione, andando a costituire un *unicum* nel panorama etnomusicale siciliano.

Le testimonianze iconografiche prese in esame da Staiti possono essere proficuamente integrate da alcune immagini presenti tra le pitture del soffitto ligneo della Cattedrale di Nicosia (Enna). Si ipotizza che questi dipinti siano stati realizzati al più tardi nella seconda metà del Quattrocento ed è significativo che, rispetto ad altri casi analoghi più antichi (soffitti di Palazzo Steri e Cappella Palatina a Palermo e della Cattedrale di Cefalù), si trovino qui alcuni motivi inediti (DE FRANCISCO 1997). Nicosia è uno di quei centri che più intensamente furono popolati da comunità settentrionali a seguito della conquista normanna (cfr. *supra*) e solo qui vediamo insieme raffigurate – oltre a una bombarda molto simile ai "pifferi" siciliani in precedenza ricordati – le due principali tipologie di aerofono policalamo a sacca diffuse in territorio italiano: una cornamusa, con una sola canna melodica e un bordone appoggiato alla spalla del suonatore, e una zampogna senza bordoni visibili ma con due canne melodiche di eguale misura (*ivi*, pp. 140-141). In entrambi i casi di fronte al suonatore c'è un cane a marcare la caratterizzazione silvano-pastorale della scena (figg. 11-12). La precisione con cui sono stati riprodotti questi strumenti suggerisce la traduzione pittorica di una prassi concreta, che con molta probabilità vedeva all'epoca compresenti strumenti musicali riferibili alle differenti matrici storico-culturali degli abitanti di quell'area dei Nebrodi. La morfologia bicalama



11-12. Particolari con suonatori di zampogna e di cornamusa dipinti sul soffitto ligneo della Cattedrale di Nicosia, XV secolo (foto in DE FRANCISCO 1997)

si ritrova anche nell'immagine di un suonatore di doppio corno (*ivi*, p. 142), mentre uno strano aerofono monocalamo (svasato all'estremità) viene tenuto da un giovanissimo suonatore in posizione traversa (*ivi*, p. 110). Questi dipinti andrebbero naturalmente riconsiderati entro il più generale contesto delle immagini a soggetto musicale di epoca medievale. Uno sguardo preliminare autorizza comunque a retrodatare di almeno un secolo la presenza della zampogna "a paro" in Sicilia, e se l'assenza di bordoni nello strumento raffigurato a Nicosia non fosse determinata da ragioni prospettiche ma rispondente a una tipologia realmente diffusa, sarebbe addirittura attestata una forma di più diretta transizione fra i doppi calami della Sicilia magnogreca e le zampogne attuali.

La zampogna "a paro" (scheda 49), dai suonatori denominata *ciaramedda*, è dotata di un numero va-

riabile di bordoni (da uno a tre, eccezionalmente quattro) intonati sulla dominante della tonalità d'impianto. Sulla canna melodica destra (*rritta*) si esegue il canto e sulla sinistra (*manca*) l'accompagnamento. La *rritta* 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 di lunghezza differente e producono la stessa nota a distanza di ottava: maggiore (*bbàsciu*, 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 (l'uso persiste ancora sporadicamente). L'otre (*utri*, *utru*) è costituito da una pelle di capra rovesciata. Questo tipo di zampogna è particolarmente vitale nel Messinese e nell'Agrigentino, dove esistono numerosi suonatori e costruttori, mentre è



13. Zampognaro siciliano in una stampa inglese della metà del XIX secolo (Collezione Rosario La Duca, Palermo)

quasi scomparso nelle province di Palermo, Siracusa e Trapani (fig. 13). Il repertorio comprende sonate di accompagnamento al canto, musiche natalizie di ascendenza ecclesiastica (*Nuvena*, *Pasturali*, *Litania*, *Tu scendi dalle stelle*, *Campaniata*), adattamenti di marce o canzonette (*Bersagliera*, *Marina*, *Bombolo*, *Bandiera rossa*, ecc.) e brani da danza (*bballitti*). Tipici modi di canto sulla zampogna sono a Messina *à bbaccillunisa* (alla maniera di Barcellona Pozzo di Gotto) e *à cufunara* (alla maniera dei portatori dell'uva con le ceste in spalla durante la vendemmia). Le diverse sonate (*sunati*, *passati*) possono essere fuse in lunghe *suite*, in cui il suonatore sfoggia il proprio virtuosismo e la conoscenza del repertorio. In particolare i *bballitti* presentano una struttura "aperta", fondata su uno schema ricorrente: breve preludio a ritmo libero; giustapposizione di formule melodico-ritmiche in tempo vivace (tendente al 6/8 o al 12/8), che possono essere variamente iterate e combinate secondo l'abilità e il gusto del suonatore; conclusione su un suono tenuto.

Un ulteriore contributo sulla zampogna "a paro" viene offerto nel 1992 dal musicista e ricercatore messinese Orazio Corsaro. Nella prima parte del libro questi riporta i dati raccolti nel corso delle proprie esperienze di ricerca, sintetizzandoli in alcune carte che indicano la distribuzione geo-

grafica dei rilevamenti e in un elenco nominativo dei suonatori e costruttori incontrati (corredato da fotografie). Ampio spazio dedica quindi alle "diteggiature tradizionali", al sistema di accordatura e alle tecniche di esecuzione (esemplificate mediante alcune trascrizioni musicali). La seconda parte è invece centrata sull'esposizione di ulteriori possibilità espressive offerte dallo strumento, al fine di esplorare nuovi percorsi d'uso in fusione con generi musicali estranei al suo originario contesto storico-culturale.

Altri etnomusicologi e antropologi hanno fatto riferimento agli strumenti e alla loro funzione nell'ambito di studi su particolari repertori e contesti della musica popolare siciliana. Notevole rilievo assume in quest'ambito il lavoro dell'antropologa Elsa Guggino (Università di Palermo), fondatrice tra l'altro del Folkstudio (cfr. *supra*), che ha dedicato al folklore musicale una parte consistente delle proprie indagini. Nella sua lunga e preziosa attività di ricerca spicca il lavoro condotto sull'ultima generazione dei cantastorie ciechi di Palermo (GUGGINO 1980, 1981, 1988, 2004, pp. 125-207). Ancora nei primi anni Settanta del Novecento questi suonatori operavano secondo le modalità tradizionali, recandosi presso le abitazioni dei devoti per celebrare *nuveni* (novene) e *triumfi* (feste di ringraziamento per grazia ricevuta), in continuità con pratiche che risalgono quanto meno alla seconda metà del Seicento. Nel 1661 nel capoluogo siciliano viene difatti istituita, sotto il patronato dei gesuiti, la Congregazione dell'Immacolata Concezione dei Ciechi. Requisito indispensabile per essere accolti nel sodalizio era l'abilità a suonare strumenti e a cantare, con l'impegno di limitarsi però alla diffusione del repertorio sacro, come recita il primo Capitolo dello statuto: «detti fratelli ciechi tutti habiano da essere strumentarii, affinché viver possano onestamente e con decoro andando cantando e sonando pelle pubbliche strade e piazze di questa Città orazioni e istorie spirituali e non già scandalose e profane» (BONANZINGA 2006b, p. 74). Gli strumenti utilizzati dagli *orbi* sono sempre stati cordofoni: liuti, violini, bassetti a tre corde e violoncelli (talvolta adattati a bassetti, usando corde più spesse ed eliminandone una). Nel Novecento appare sempre più di frequente anche la chitarra. Grazie al documentario *Li mali mistieri*, girato a Palermo nel 1963 da Gianfranco Mingozzi, possediamo la sola attestazione performativa del violoncello, suonato durante un *triumfu* per San Giuseppe insieme a violino e chitarra. Intorno al 1970 il *citarruni* (violoncello o bassetto che fosse) era comunque già solo un ricordo, e in tutti i

rilevamenti effettuati da Guggino gli strumenti impiegati sono la chitarra e il violino.¹⁷ Lo stile esecutivo di questi suonatori viene così descritto dagli etnomusicologi Girolamo Garofalo (Università di Palermo) e Gaetano Pennino (Regione Siciliana), che con Elsa Guggino hanno intrattenuto rapporti di feconda collaborazione:

La chitarra, sempre suonata con il plettro, non si limita a strappare accordi in stile battente, ma effettua senza cedimenti un sottile contrappunto di bassi, alternati ad accordi e bicordi, in modo da generare una “falsa polifonia”. Anche in fase di accompagnamento al canto il violino si affianca alla chitarra eseguendo bicordi o note singole. [...] Negli interludi [della *Novena dell'Immacolata*] il violino disegna una trama di motivi assai vari nelle agogie, nelle melodie, nelle tonalità e anche nella tecnica, usata con un minimo impiego di mezzi e con risultati tematici ricchi e variegati. Tra tutti gli interludi trascritti si osservi in particolare il terzo, ove il violino imita il suono delle ciaramelle [GAROFALO - PENNINO 1988, pp. 171-173].

Questa semplice ma efficace tecnica imitativa è stata documentata tra i suonatori siciliani dell'Ottocento sia da Meyerbeer¹⁸ sia da Favara,¹⁹ ed è interessante osservare come anche gli ultimi *orbi* fossero pienamente consapevoli del valore di questa risorsa espressiva: «Angelo [Cangelosi] aveva con sé il violino e non la chitarra, suo abituale strumento, poiché, mi disse, serviva meglio ad imitare il suono della zampogna nei canti natalizi» (GUGGINO 1980, p. 34).

Mentre l'attività degli *orbi* palermitani si è protratta fino agli anni Ottanta del Novecento, almeno vent'anni prima si è interrotta la tradizione a Messina, dove è stato ugualmente possibile documentare buona parte del repertorio attraverso il figlio di uno fra gli ultimi cantastorie ciechi messinesi. Mastro Vito Pagano suonava la chitarra e il figlio Felice lo accompagnava al violino, che aveva appreso a suonare da bambino. Pur non avendo dopo la morte del padre (nel 1956) mai realmente esercitato la professione di cantastorie, Felice tuttora rammenta con precisione i canti, che esegue accompagnandosi al violino.²⁰ A Catania gli ultimi *ovvi* – detti anche *nanareddi* (*nanareddi*, o *ninnareddi*, sono le “ninnananne” offerte a Gesù Bambino) – hanno smesso invece di operare intorno al 1985. Anche nella Città etnea vigeva la consuetudine di ampliare l'organico della coppia base (violino e chitarra) nel periodo di Natale, includendo un *pueta stimpiratu* (poeta improvvisatore) e altri suonatori di strumenti a corda (violoncello e/o contrabbasso, detti *chitarruni*). Come si è visto, Carmelina Naselli usa il termine *partita* per riferirsi a questi gruppi



14. Suonatori *orbi* a Melilli nel 1930 ca. (Collezione Salvatore Nicosia - Archivio Crescimanno, Melilli)

strumentali. Un altro testimone offre però una terminologia alternativa: «*U sonu*, tanto popolare a Catania e provincia fino agli anni Quaranta, [...] diviene *u sonu grossu* [il suono grosso] quando vi si include il violoncello o il contrabbasso o tutt'e due gli strumenti insieme» (DANESE 1996, p. 2). Il musicista catanese Puccio Castrogiovanni ha realizzato la documentazione sonora di alcune tra le ultime novene degli *orbi* della sua città (nel rione periferico di San Giovanni Galermo), osservando che questi utilizzavano violino, chitarra e *chitarruni*, «un violoncello a cui erano state sostituite le corde originali con quelle del contrabbasso (la qual cosa consentiva una maggiore agilità nel trasporto)» (CASTROGIOVANNI 1995, p. 11). La presenza di orchestre simili in altri centri della Sicilia orientale è attestata da una fotografia risalente agli anni Trenta del Novecento, in cui sono ritratti tre suonatori di Melilli (Siracusa) che eseguono la novena di Natale: due adulti, un violinista-cantore e un contrabbassista, e un ragazzo che suona il bassetto a tre corde (fig. 14). È questa l'immagine che più chiaramente attesta la morfologia di questo cordofono ad arco ormai da tempo desueto.

La chitarra è invece rimasta strumento elettivo dei cantastorie “laici” itineranti che hanno esercitato il proprio mestiere nelle piazze. Nel dopoguerra la

loro attenzione si rivolge in modo particolare verso quegli eventi che più duramente stavano segnando la società siciliana: l'emigrazione, le lotte sindacali, la riforma agraria, il banditismo, la mafia e i fatti di cronaca nera (A. BUTTITTA 1960, 1964, 1966). Nello stesso periodo il mestiere si modernizza attraverso l'uso di apparecchi elettronici di amplificazione sonora. Scompare definitivamente la precedente forma di spettacolo, che consisteva nel cantare davanti a un cartellone appeso al muro, e il tetto delle automobili si trasforma in palcoscenico per i cantastorie che ora possono spostarsi in modo molto più rapido da un paese all'altro. Anche questo tipo di spettacolo entrerà tuttavia in crisi, fino a scomparire quasi del tutto intorno al 1980.²¹ Resta invece vitale la figura del cantastorie che, pur con l'aggiornamento delle tematiche e il parziale mutamento dei luoghi di esibizione, continua a proporre la propria visione della realtà (GERACI 1996). La tecnica strumentale dei cantastorie si uniforma a un modello costante: la chitarra, sempre suonata con il plettro, propone semplici giri armonici, inframmezzati da brevi interludi strumentali, in relazione a un ristretto numero di moduli melodici che variano secondo il metro poetico delle *storie*.

Tra le indagini di Guggino ricorrono molti altri esempi di repertori che implicano la presenza di strumenti. Ricordiamo in particolare i canti femminili documentati in due centri della provincia di Messina: arie e romanze con accompagnamento di chitarra a Caronia; stornelli e canzoni con accompagnamento di organetto a Santa Lucia del Mela. Su questi due repertori ha poi lavorato Gaetano Pennino, curando la trascrizione e l'analisi musicale dei canti più significativi (PENNINO 1985 e 1987).²² Unica è inoltre, per quanto ne sappia, la documentazione di un suonatore di *ossa* incontrato a Bagheria (GAROFALO - GUGGINO *d.*1987: B/3). Vanno anche segnalati l'interesse per i complessi bandistici (GUGGINO 1989) sviluppato da Gaetano Pennino e Fabio Politi in un'ampia indagine corredata da documentazione sonora (PENNINO - POLITI *d.*1989 e anche PENNINO 2000), e l'attenzione per le sonorità connesse soprattutto ai riti della Settimana Santa, presentate in due antologie discografiche curate insieme a Ignazio Macchiarella e a Girolamo Garofalo (cfr. GUGGINO - MACCHIARELLA *d.*1987 e GAROFALO - GUGGINO *cd.*1993).

Brani di musica strumentale e/o vocale-strumentale sono contenuti in svariate antologie discografiche che nei libretti allegati riportano anche notizie sugli strumenti musicali impiegati e sui suonatori. Particolare importanza riveste l'edizione digitale delle registrazioni effettuate nel 1954 da Alan Lomax e Diego Carpitella, in cui si possono ascoltare zampogna "a paro", flauto di canna, scacciapen-

sieri, chitarra, tamburello, tamburo a bandoliera e orchestre che comprendono anche trombone e fisarmonica (CARPITELLA - LOMAX *cd.*2000). La presenza di orchestre che includono strumenti bandistici è stata specialmente messa in luce da Garofalo, nell'ambito di un'ampia antologia dedicata alle musiche del Natale, dove pure spiccano la presenza dell'organo, come strumento associato ai canti dialettali eseguiti durante le novene in chiesa, e delle campane, suonate con modalità particolari in funzione esplicitamente musicale (GAROFALO *d.*1990). Lo stesso etnomusicologo ha curato altre edizioni discografiche riferite al cantastorie palermitano Fortunato Giordano (GAROFALO *cd.*1998 e GAROFALO - GIUNTA *cd.*2005) e alle tradizioni musicali di Niscomi, un piccolo centro della provincia di Caltanissetta (organetto e complesso di strumenti bandistici associati alle celebrazioni di San Giuseppe e del Natale, cfr. GAROFALO *cd.*1998 e GAROFALO - GIUNTA *cd.*2005). I repertori musicali rilevati in altri due paesi della medesima provincia sono stati pubblicati in CD a cura dell'etnomusicologo palermitano Ignazio Macchiarella (docente presso l'Università di Cagliari): a Resuttano troviamo canti di contadini con accompagnamento di scacciapensieri e musiche bandistiche (MACCHIARELLA *cd.*1995); a Milena, insieme a brani eseguiti con organetto, chitarra e armonica a bocca, si segnala la presenza del fischiello di pietra, usato in ambiente contadino sia per effettuare segnali sia con funzioni più specificamente musicali (come esemplifica lo *scottish* incluso nel disco, cfr. MACCHIARELLA *cd.*1997). Carattere monografico riveste anche la ricerca sulle tradizioni musicali di Fiumedinisi (Messina) effettuata dall'etnomusicologa messinese Maria Grazia Magazzù: il disco allegato al volume contiene suoni e canti associati al culto per la Madonna Assunta (canti devozionali con accompagnamento d'organo, suoni di campane e tamburi), esempi di canto sulla zampogna e sull'organetto e alcuni brani strumentali per orchestra (fisarmonica, tamburello, chitarra e mandolino, cfr. MAGAZZÙ 2007). I principali strumenti musicali connessi ai contesti festivi e ai repertori coreutici della provincia di Enna sono documentati in una serie di antologie discografiche curate da Pino Biondo, appassionato cultore delle tradizioni locali e specialmente interessato ai balli popolari.²³ Si segnala infine il film-documentario curato nel 2011 dal giovane musicista e ricercatore Michele Piccione: *Sulle orme dei suoni. Gli strumenti musicali tradizionali in Sicilia oggi* (con una sezione dedicata alle procedure di costruzione e ai principali contesti esecutivi).

Il mio interesse per gli strumenti e la musica strumentale rientra inizialmente nell'ambito di

uno studio sulle relazioni multiplanari tra “forme sonore” e “spazio simbolico” (BONANZINGA 1992). In questa indagine ho privilegiato l’esame di forme sonore che: *a)* costituiscono l’esteriorizzazione ritmica di alcune pratiche ergologiche (*ritmi tecnici*); *b)* vengono intenzionalmente prodotte a scopo segnaletico (*suoni-segnale*); *c)* sono espressione caratterizzante di determinati comportamenti sociali e rituali (*suoni espressivi*). Le testimonianze raccolte tra i fabbri ferrai da Favara e tra i pastori da Uccello hanno costituito, in questa prospettiva, un importante riferimento, e stimolato la verifica della persistenza di idee e comportamenti riferibili alla costruzione culturale della nozione di “musica” (si veda la parte iniziale di questo scritto). Questi temi ho ripreso più specificamente in vari articoli dedicati alle tradizioni coreutiche (BONANZINGA 1999a) alla “musica dell’incudine” (BONANZINGA 1999b), ai suoni pastorali (BONANZINGA 2005), alle sonorità connesse ai “riti di passaggio” (BONANZINGA 2000a), alle musiche festive – Madonna Immacolata (BONANZINGA 2006b), Natale (BONANZINGA 1999b), Carnevale (BONANZINGA 2003), Pasqua (BONANZINGA 2004a), San Giuseppe (BONANZINGA 2001d) – e nelle varie antologie discografiche e filmati che costituiscono il riflesso documentario di questi lavori. I vari aspetti indagati rinviano anche ai complessi itinerari storico-culturali che hanno interessato la Sicilia, come ho avuto modo di approfondire esaminando le testimonianze musicali contenute nella letteratura di viaggio (BONANZINGA 1989), nella collezione Meyerbeer (BONANZINGA 1993) e nei contributi offerti da demologi e musicisti tra il 1870 e la prima metà del Novecento (BONANZINGA 1995), secondo quanto in precedenza sintetizzato (cfr. paragrafi 1-3). Ho invece prestato attenzione specifica allo strumentario musicale popolare in occasione di ricerche condotte presso il Museo Etnografico Siciliano “Giuseppe Pitrè”. Nel 1995 ho realizzato un primo rilevamento (attraverso fotografie e videoriprese), quando era interamente visitabile l’allestimento curato da Cocchiara e gli strumenti musicali erano ancora in larga prevalenza concentrati nella “sala dei giochi infantili”. Nel 2000, quando questa sala era già da alcuni anni chiusa al pubblico, ho avuto l’opportunità di effettuare la catalogazione sistematica di tutti gli oggetti di interesse musicale appartenenti alle collezioni del Museo, prendendo visione anche dei reperti conservati nei depositi, grazie alla disponibilità del direttore Eliana Calandra che ha promosso e sostenuto l’iniziativa (segnalo che il Museo rientra nelle pertinenze del Comune di Palermo ed è tuttora in fase di riassetto complessivo ai fini di un nuovo allestimento). La ricognizione ha permesso tra

l’altro di “ritrovare” alcune parti di una zampogna “a chiave” palermitana, che non risultava neppure inclusa negli inventari, mentre non vi è più traccia della zampogna “a paro” e dei flauti di pan presenti fino al tempo della direzione Cocchiara. Questo il quadro degli strumenti schedati (il numero in parentesi indica la quantità di esemplari):

IDIOFONI

Castagnette (4) - Crotalo a tavolette (6) - Tabella (4) - Raganella (10) - Sonaglio vascolare di uso magico-terapeutico (1) - Campanella (2) - Campanacci (9) - Sonagliere (3) - Flagelli metallici penitenziali (7) - Triangolo (3) - Scacciapensieri (8) - Sonaglio vascolare di uso infantile (4) - Xilofono-giocattolo (2) - Carrettino sonoro (2) - Carillon (1)

AEROFONI

Fischietto da richiamo in pietra (3) - Fischietto-giocattolo di metallo (1) - Fischietto di terracotta (44) - Tromba di conchiglia (3) - Trombetta di latta (3) - Flauto dritto di canna (13) - Flagioletto (1) - Flauto traverso di canna (1) - Clarinetto di canna (2) - Zampogna a chiave (1) - Armonica a bocca (1) - Armonica a bocca-giocattolo (1) - Organetto (1) - Rombo (3) - Ronzatore (1)

MEMBRANOFONI

Tamburello (6) - Tamburino-giocattolo (5) - Mirliton (1)

CORDOFONI

Piano a cilindro del teatro dei *pupi* (2) - Piano a cilindro giocattolo (2) - Pianoforte giocattolo (1)

Della morfologia e delle funzioni rituali di alcune tipologie di questi strumenti – crepitacoli, campanacci, trombe di conchiglia, fischietti di terracotta, flagelli, campanelle e sonagli – mi sono più precisamente occupato in occasione di un contributo approntato per il catalogo della mostra *Il potere delle cose. Magia e religione nelle collezioni del Museo Pitrè*, tenuta a Palermo nel 2006 (I. E. BUTTITTA 2006).

Tra gli idiofoni conservati al Museo Pitrè troviamo tutte le tipologie di crepitacoli: *a)* crotali a tavolette, che agiscono secondo il principio della *concussione* o *percussione reciproca*; *b)* tabelle (*idiofoni a percussione, a tavoletta, singoli*), che consistono in una tavola rettangolare su cui vengono incernierate due o più parti mobili (ante o martelletti in legno, oppure maniglie in ferro); *c)* raganelle e tràccole, che producono il suono mediante il principio della *percussione a raschiamento*, 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). L’uso dei crepitacoli è ancora attuale in Sicilia nei giorni del Tri-duo pasquale (dal Giovedì al Sabato Santo) come strumenti da richiamo in assenza delle campane – secondo la prescrizione canonica – all’interno e

all'esterno delle chiese, durante le processioni e per accompagnare i giri di questua effettuati dai bambini (BONANZINGA *dvd.2002*).

I campanacci possono essere di lamiera bronzata (*campani*) oppure in una lega di rame, zinco e stagno (*muligna, mulignedda*). Nel primo caso la lamiera viene anzitutto sagomata con mazzola di legno e martello, poi forata in più punti per consentire l'inserimento del manico e dell'anello che sosterrà il battaglio (*battàgghiu*), e infine fusa in un bagno di bronzo. Per realizzare i campanacci in lega esistono invece appositi stampi di varie dimensioni a foggia di campanello. Procedure di lavorazione e terminologia possono tuttavia presentare differenze a seconda della località di provenienza. I campanacci si distinguono in base all'uso (secondo gli animali cui sono destinati), alla misura e al timbro (BONANZINGA 2005). Campanacci e sonagliere costituiscono inoltre parte essenziale del costume di svariate maschere, di gruppo o individuali, attive soprattutto nel periodo invernale-primaverile in tutta l'area euromediterranea.

Il pervasivo riecheggiare di flagelli, campanacci e trombe caratterizza in forma decisamente singolare le azioni dei *Giudei* persecutori del Cristo a San Fratello. In questo piccolo centro di origine gallo-italica (cfr. *supra*), numerosi gruppi di uomini mascherati si intrufolano nella processione dell'Addolorata e del Cristo Morto che si svolge nel pomeriggio del Venerdì Santo. L'esecuzione con le trombe di segnali militari, marce, ballabili e canzonette è avvertita in termini di "frastuono", a causa dell'opposizione formale che si determina con i suoni di cordoglio tradizionalmente ammessi nei riti della Passione: marce funebri, *lamenti*, invocazioni e cadenze dei tamburi (UCCELLO *d.1974*; BONANZINGA *cd.1996a* e *dvd.2002*). Appare evidente in questo caso l'assorbimento di una grande cerimonia d'inizio d'anno entro il dramma cattolico della Passione. I comportamenti dei *Giudei* (frastuoni, gesti esuberanti, questue) sono identici a quelli di tante maschere invernali, e i loro costumi d'ispirazione militaresca sembrano suggerire un legame con le associazioni giovanili dell'Europa pre-industriale (un raccordo tra l'altro confortato dalle origini "settentrionali" del paese di San Fratello).

L'arcaica simbologia propiziatoria dei rituali pasquali emerge con evidenza anche nei comportamenti collegati al momento della Resurrezione (celebrata il sabato a mezzogiorno fino alla riforma conciliare del Vaticano Secondo). Mentre le campane annunciavano la rinascita del Cristo, altri suoni si provocavano infatti nelle case, per le strade e nelle campagne attraverso la percussione di oggetti vari (mattarelli, scope, bastoni, pentole, verghe ecc.), crepitacoli, spari, esplosione di petardi

e, ancora, percosse corporali. Si tratta di frastuoni sempre accompagnati da formule per scacciare il demonio o, più genericamente, le entità malefiche. I pastori, dal canto loro, usavano mettere i campanacci agli animali, dopo la pausa invernale, proprio al Sabato Santo, quando le campane attaccavano il *Gloria*: suono benefico funzionale a sacralizzare lo scampanio degli armenti (BONANZINGA 2005).

Altri strumenti tipici del frastuono festivo erano i fischietti di terracotta (schede 27 e 28), raffiguranti soprattutto personaggi sacri (*frischi, frischitti*). Una vivace descrizione offerta da Pitrè permette di cogliere la profonda valenza simbolica di questi apparenti "giocattoli" (1913, pp. 434-435). L'antropomorfizzazione degli oggetti sonori assume difatti presso ogni cultura specifico valore rispetto all'immagine rappresentata (divinità, entità spirituale o totemica, antenato ecc.): questa ha il potere di trasformare il suono prodotto in *voce extra-umana*, e nel caso siciliano si osserva una vera e propria "epifania acustica" delle sacre figure plasmate nella creta. L'uso rituale dei fischietti antropomorfi da parte dei bambini viene ricordato – in riferimento a un passato più recente – da Antonino Uccello, il quale fornisce anche una descrizione della tecnica costruttiva di questi particolari prodotti dell'artigianato figulino (UCCELLO 1972, pp. 98-99; e FINOCCHIARO 1995):

Per la lavorazione dei fischietti si preparano i calchi spargendovi sopra con una pezzuola della calce. Successivamente si distende la creta lavorandovi soprattutto con il pollice e l'indice. Si capovolge il calco in modo che la creta fuoriesca intatta, si ritocca con stecchi di bosso (*bbùsciu*), che hanno la forma di spadini e misurano circa 5 cm. di lunghezza. Si completano a parte, ove occorra, le braccia, la base, il fischiotto, o altri particolari che vengono eseguiti a mano.

Il dispositivo sonoro misura cm. 2,5 e ha la forma di un becco: per prima cosa si ottiene un foro verticale con una asticciola di legno fino a metà spessore. Poi si conficca uno stecco di canna in senso orizzontale, in modo da ricongiungersi col precedente orifizio; così completato, il fischiotto si applica alla figurina, e non appena si asciuga un po', lo si prova se emette il suono desiderato [UCCELLO 1977, p. 5].

Soprattutto gli adulti usavano – e usano tuttora in alcune circostanze – un altro aerofono: la *brogna* (schede 55 e 56), una tromba ricavata da una grossa conchiglia (più spesso il *triton nodiferum* che abbonda nei nostri mari) cui, dopo la ripulitura dell'interno effettuata tramite bollitura, veniva segato l'apice. Il foro così ottenuto consentiva di soffiare all'interno, producendo il tipico suono muggiante e intenso. A volte, per facilitare l'emissione del suono, si applicava al foro un bocchino

metallico (di norma in piombo), come si rileva in un esemplare conservato al Museo Pitrè. La *brogna* veniva impiegata nell'ambito di varie attività quali la pesca, la caccia (frastuoni dei battitori), la pastorizia (richiami per gli animali, suoni per scacciare i lupi), l'agricoltura (vendemmia, raccolta delle olive, produzione dell'olio e della farina) e nel commercio del ghiaccio (richiami dai nevai). Durante i balli e in diverse occasioni festive, veniva anche suonata in funzione ludica o di intrattenimento. L'uso cerimoniale dello strumento è attestato in riferimento alla celebrazione dell'abbondanza in conclusione delle attività contadine e alieutiche, alle pratiche di *charivari* (frastuoni di scherno soprattutto connessi alle seconde nozze dei vedovi), alla produzione di suoni augurali in occasione del Capodanno e del Carnevale. Talvolta questi suoni possono anche assumere una forma rigidamente strutturata, come accade a Saponara (Messina), dove nel pomeriggio del Martedì Grasso si svolge la mascherata dell'Orso (*Ussu*). Questo è tenuto a freno da tre Guardiani, sorvegliato da due Cacciatori e scortato da alcuni Battitori che eseguono un particolare ritmo con trombe di conchiglia e tamburo. L'*Ussu* tenta di fuggire e assalta le donne, coinvolgendole in estemporanei balletti accompagnati da un gruppo di suonatori di banda, a cui spesso si accodano i suonatori di *brogna* soffiando a ritmo di musica (BONANZINGA *cd*.1996a: traccia 8).

Tra le collezioni del Museo Pitrè si è inoltre individuato un sonaglio vascolare di raffinata fattura, certamente appartenuto all'armamentario di un guaritore tradizionale (*magara* o *magaru*), in grado anche di operare "legature", fatture e controfatture (GUGGINO 1978 e 2004). Questo oggetto (scheda 9) per morfologia e funzione rinvia con evidenza ad analoghi strumenti impiegati nelle culture sciamaniche. La mediazione fra uomini e potenze superiori attraverso la produzione di suoni iterativi e pervasivi pare difatti porsi quale dispositivo mimetico-rituale universalmente diffuso per significare la riaffermazione di un ordine che a qualunque titolo è stato infranto. In termini più prossimi all'ortodossia cristiano-cattolica, funzioni analoghe sono affidate alle campanelle impiegate con funzione scongiuratoria (cfr. *supra*), non di rado in argento e significativamente intitolate a santi con riconosciute qualità protettive (*campaneddu i san Givvanni, campanedda i santa Barbara*). La natura sincretica di questi oggetti risulta comunque evidente dagli elementi che vi si trovano applicati in un esemplare conservato al Museo Pitrè: nastrino rosso, piccolo ferro di cavallo e mandorla "cornuta".

Il "ritrovamento" di una zampogna "a chiave" quasi completa (scheda 48) nei depositi del Museo

ha sollecitato l'elaborazione di una monografia dedicata a questo strumento unico nel suo genere (cfr. *supra*). Ho iniziato a interessarmi alla grande zampogna siciliana nel 1986 e a più riprese ho documentato le esecuzioni dei suonatori monrealesi. La zampogna "a chiave" (anch'essa semplicemente detta *ciaramedda*) è formata 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), entrambi intonati sulla dominante della tonalità d'impianto, a distanza di ottava fra loro. Le canne sono innestate in un blocco (*ottu*) fissato all'otre, che viene realizzato dagli stessi suonatori in pelle di capra. I suonatori provvedono anche alla costruzione delle ance doppie (*pipiti*) e alle operazioni di manutenzione, riparazione e accordatura degli strumenti. Questo tipo di zampogna, diversamente da quella "a paro", si qualifica per una vocazione esclusivamente devozionale (il suo impiego è limitato al periodo del Natale) e le sue origini sono denotate dal repertorio tuttora praticato, in buona parte riferibile alla musica sacra organistica di epoca barocca. Oggi lo strumento suona esclusivamente in minore, mentre l'uso della seconda chiave permetteva in passato il passaggio maggiore-minore nella stessa tonalità d'impianto (a esempio La minore/La maggiore). Il repertorio comprende musiche strumentali (*Pasturali, Litanìa, Scala, Calabrisella* ecc.) e canti (Nascita e Passione di Cristo, storie di santi ecc.). Gli ultimi suonatori palermitani sono scomparsi negli anni Settanta del Novecento, mentre alcuni zampognari di Monreale hanno conservato un sapere integro che ha permesso di documentare ogni fase del loro "mestiere": dalla costruzione delle ance di canna e dell'otre in pelle di capra alla tornitura delle parti in legno; dall'accordatura e diteggiatura dello strumento alla documentazione contestuale (sonora e/o audiovisuale) delle esibizioni del periodo natalizio (novena dell'Immacolata, novena di Natale, ottava dell'Epifania). Il volume – corredato da CD – propone un'ampia documentazione (immagini, testimonianze etnografiche, trascrizioni musicali su pentagramma, audioregistrazioni) destinata a delineare la vicenda storica di uno strumento musicale che occupa un posto peculiare nell'ambito del panorama organologico siciliano: prodotto di saperi che si situano all'incrocio fra pratiche paraliturgiche ufficiali (nelle chiese) e forme della

devozione popolare (presso le abitazioni dei fedeli), fra artigianato urbano (lavorazione delle parti in legno) e competenze costruttive di matrice agropastorale (realizzazione delle ance e dell'otre), fra trasmissione orale del repertorio poetico-musicale e processi compositivi originariamente legati alla scrittura (BONANZINGA 2006a e anche *v.*2003a).

La storia di questo strumento – relativamente “moderno” (si sviluppa tra fine Seicento e inizio Settecento) e perfettamente adeguato a tradurre in linguaggio popolare le *pastorali* barocche per organo – pare intersecare il medesimo disegno che aveva portato i gesuiti a imprimere un orientamento devozionale all'attività dei cantastorie ciechi. Non è infatti un caso che *orbi* e zampognari-cantori condividersero il medesimo repertorio di storie sacre e che questi ultimi fossero anche accolti a suonare nelle chiese, diversamente da quanto accadeva per i suonatori di zampogna “a paro”, più legati alla frenesia delle feste rurali che all'ordine della *civitas*. In certi casi i sacerdoti non esitavano infatti a stigmatizzare pesantemente i suonatori di ambiente agropastorale, come fa Andrea Gurciullo, parroco a Sortino (Siracusa) dal 1749 al 1803, che giunge a definire “diaboliche” le pratiche musicali degli zampognari che partecipavano alla celebrazione della messa di Natale (BONANZINGA 2008a, pp. 66-67). A questa connotazione negativa si oppone radicalmente il sentire popolare, che ai suoni di questi strumenti assegna addirittura un potere profilattico, come rivela una testimonianza ottocentesca del nobile Antonino Caglià Ferro. Questi, dopo essersi rifugiato nel casale messinese di Bordonaro (alle pendici dei Peloritani) per sfuggire all'epidemia di colera scoppiata nel 1866, ebbe infatti modo di osservare che i «creduli popolani» ritenevano di potere «cacciare il colera a suon di nacchere e di cennamelle, suonando la cornamusa e cantando» (CAGLIÀ FERRO, 1867, p. 56).

Al Museo Pitrè sono conservate anche tutte le varietà di flauto di canna presenti nel territorio siciliano (schede 30, 31, 32, 37). Ho già ricordato gli ambiti di diffusione dei tipi più comuni, a uno o due fori posteriori (cfr. *supra*). Mentre il flauto di canna traverso non è mai stato rilevato nell'uso pratico, ho potuto registrare esemplari di *friscalettu a tri puttusa* (tre fori anteriori e uno posteriore) a Palma di Montechiaro e a Sortino (BONANZINGA 2008a: CD 1, traccia 30). Il repertorio del flauto di canna comprende specialmente balli (tarantelle, valzer, mazurche, polche ecc.), che possono essere eseguiti anche con accompagnamento di organetto (o fisarmonica), chitarra e/o strumenti ritmici (tamburello e triangolo). Una particolarità è data dal fatto che nello strumento a due fori posteriori la tonica non risiede sul suono più grave, ottenuto chiudendo

tutti i fori, ma sulla nota prodotta lasciando gli ultimi due fori aperti. La versatilità del *friscalettu*, che può essere tagliato in diverse tonalità, è stata ampiamente sfruttata nei gruppi folkloristici che a partire dagli anni Venti del Novecento si sono andati formando in numerosi centri dell'Isola. Non è raro trovare in questi complessi dei notevoli virtuosi e sono anche molti i giovani che tuttora costruiscono e suonano con destrezza questi flauti (semplici e doppi) sia in occasioni “tradizionali” (feste religiose, tosatura, vendemmia) sia nell'ambito di progetti di riproposta del folklore musicale. L'interesse per il flauto di canna ha addirittura travalicato i confini accademici e sono in circolazione interessanti “manuali” che ne espongono procedura costruttiva e tecnica musicale (CALÀ 2001 e ALTADONNA 2008).

Lo scacciapensieri – denominato in tanti modi diversi, tra i quali prevalgono *marranzanu*, *ngannalarruni*, *mariolu* – godeva in passato di una notevole diffusione come strumento solista o di accompagnamento al canto.²⁴ Pochi sono oggi i fabbri che ne conservano la competenza costruttiva, con il tipico attacco a incastro (*linguedda*, *pinredda*) nel telaio (*càscia*), che possiamo osservare anche negli esemplari conservati al Museo Pitrè (schede 15 e 16). Era credenza comune che il suono di uno scacciapensieri d'argento (o con la lamella d'argento), se udito da donne incinte, avesse il potere di interrompere la gravidanza. Oggi questo particolare “idiofono” (cfr. *supra*) è soprattutto utilizzato nell'ambito del *folk revival*, mentre sono ormai rari i suonatori tradizionali. La tecnica esecutiva consiste nel pizzicare ritmicamente la lamella con un dito, modificando la forma del cavo orale e calibrando posizione della lingua ed emissione di fiato in modo da realizzare una linea melodica basata sugli armonici della nota fondamentale prodotta dallo strumento.

Riguardo al tamburello va anzitutto osservata la quasi totale estinzione dell'antica tradizione femminile attestata fin dai tempi della Magna Grecia (fig. 15). L'ultima generazione di anziane suonatrici è stata via via sostituita da molti appassionati *tammuriddari* e non mancano anche parecchi giovani costruttori. Per la costruzione si impiegano in prevalenza legno di faggio, pelle di capretto e coppie di piattini di latta (*lanni*), inserite in apposite aperture disposte lungo la cornice. In passato lo strumento si ricavava spesso semplicemente sostituendo con la pelle il reticolo metallico di un setaccio (gli esemplari conservati al Museo Pitrè (schede 21 e 22) al posto della pelle hanno membrane di carta, giacché l'interesse era soprattutto centrato sulle immagini di ornamento). A suggerire un più intimo legame fra questi due oggetti radicati nella cultura agropastorale mediterranea, si segnala che presso



15. Suonatrice di tamburello ritma il canto di una compagna in una foto realizzata a Messina verso la fine del XIX secolo (Museo Etnografico Siciliano "Giuseppe Pitrè", Palermo)

il "Museo del Costume e della Cucina" di Scicli (Ragusa) si conservano due "setacci" per legumi con fondo realizzato in pelle (*crivi ri peddi*): il prodotto veniva lanciato in aria ed era il vento a portare via le impurità, lasciando i legumi puliti sul fondo del contenitore. Come un tamburello senza pelle si presenta inoltre il cerchietto (*cischettu, cimmulu*), in cui alle coppie di piattini si aggiungono alcune file di bolle. A Licata (Agrigento) viene tuttora realizzato in legno e utilizzato per accompagnare la zampogna "a paro" nelle novene e nelle *pastorali*: sacre rappresentazioni della Natività che prevedono la compresenza di musica strumentale, canto e recitazione (BONANZINGA *cd.*1996a: traccia 3). Esempari con la cornice di rame ho invece documentato ad Altofonte (a pochi chilometri da Palermo) in associazione alle tradizioni musicali del Natale.

I triangoli sono ancora prodotti artigianalmente da pochi fabbri, piegando e temprando una sbarra di ferro a sezione cilindrica (10-12 mm circa) e sagomando a ricciolo una o entrambe le estremità (come vediamo in alcuni esemplari del Museo Pitrè, schede 13 e 14). Anche il battaglio viene sagomato a martello con l'estremità superiore chiusa a occhio. A Messina si usa l'*azzarinu* per accompa-

gnare la zampogna nella novena di Natale o nei balli (unitamente a flauto di canna e tamburello). A Mussomeli accompagna, insieme alla chitarra, il canto della novena di Natale.

Nelle collezioni del Museo Pitrè sono presenti soltanto alcuni tamburini-giocattolo. L'importante funzione dei tamburi a bandoliera (schede 18 e 19) è stata per il passato posta in evidenza e tuttora la presenza dei *tammurinaru* caratterizza ampiamente i contesti festivi: vengono chiamati ad annunciare l'approssimarsi delle celebrazioni, segnalando il passaggio dei comitati incaricati di raccogliere fondi per l'organizzazione delle feste, e accompagnano coi loro ritmi lo svolgimento di azioni rituali (processioni, riti votivi ecc.), balli (come il già ricordato *tataratà* di Casteltèrmini) e forme drammatiche (come l'azione carnevalesca del "Mastro di campo" a Mezzojuso). Le sonate si fondano su formule ritmiche giustapposte con variazioni (di crescente complessità) alternate a rulli, iterate con sapiente dosaggio di agogica e dinamica. In sonate particolari come la *Diana*, eseguita nell'Agrigentino specialmente in occasione delle processioni in onore di san Calogero, sono previsti interventi solistici di tutti i *tammurinaru* (tra cinque e dieci di norma) che improvvisano sul ritmo di base. Lo strumento è dotato di cerchioni esterni (*circhi*) per il fissaggio delle membrane, che in passato erano sempre realizzate in pelle di capra, mentre oggi si impiegano anche quelle in materiale sintetico disponibili presso i negozi di strumenti musicali. Il fusto può essere di legno (con prevalenza del noce) oppure di rame e un legno duro si usa per le bacchette (*mazzoli*). Il suono è indeterminato ma si può variare il timbro agendo sui tiranti collegati ai cerchioni (da cui pendono nastri multicolori a scopo decorativo). Una o più corde (*bburduneri*) vengono tese sotto la pelle di risonanza per determinare il tipico effetto "rullante" (in passato si usava solo il budello, oggi anche materiali più comunemente reperibili). Il "mestiere" di *tammurinaru*, come tutte le forme dell'artigianato popolare, si tramanda in ambito familiare e molti giovani dell'ultima generazione ne hanno appreso le tecniche esecutive e le procedure di costruzione proprio perché persiste una richiesta di prestazioni che offre la possibilità di ottenere discreti guadagni. In alcuni centri il retaggio islamico-berbero di questi grandi tamburi è segnalato anche dal modo in cui vengono denominati: *tabbali* a Marsala (Trapani) e *tabbala* a Militello Rosmarino (Messina). Almeno in una circostanza il tamburo a bandoliera pare riattualizzare la propria vicenda storica entro una singolare pratica musicale. Ogni anno a Monforte San Giorgio (Messina),

dal 17 gennaio al 5 febbraio, la celebrazione di sant'Agata viene annunciata all'alba e all'imbrunire dalla *Campaniata* (anche detta *Katabba*). Questa consiste in una vera e propria *suite*, eseguita con due campane e un tamburo sul campanile della chiesa intitolata alla martire catanese. Attraverso i suoni si intende rievocare 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. Mediante formule ritmiche, effetti timbrici e mutamenti agogici e dinamici vengono resi realisticamente il "passo del cammello" (montato da Ruggero secondo tradizione), il sopraggiungere dell'esercito, la battaglia e il ballo finale di ringraziamento (BONANZINGA 2001a e *cd*.1996a: traccia 30).

Anche in altre circostanze ho rilevato consuetudini squisitamente musicali associate alle campane, che in Sicilia ebbero in passato prestigiosi centri di produzione (l'unica fonderia oggi attiva è a Burgio, in provincia di Agrigento). Una competenza particolare richiede l'esecuzione delle scampanate festive, talvolta affidate a un solo suonatore che agisce contemporaneamente su più campane. A Mistretta (Messina), per salutare l'uscita della Madonna della Luce dalla Chiesa Madre (8 settembre), il sacrestano manovra a esempio contemporaneamente sei campane per mezzo di canapi applicati ai battagli: tre campane piccole vengono azionate con la mano sinistra, due (media e grande) con la mano destra, una grande con il piede destro (BONANZINGA *cd*.1996b: traccia 25). Tra le più notevoli consuetudini legate al suono delle campane spicca inoltre quanto rilevato ad Antillo (Messina) e a Isnello (Palermo). Nel primo caso si indica col termine *Pasturedda* un particolare ritmo a due campane che si esegue nei giorni di vigilia del Natale, del Capodanno e dell'Epifania. La *Pasturedda* si suonava in passato anche per chiamare i fedeli alla celebrazione in chiesa della novena di Natale. Secondo la credenza locale le campane della Chiesa Madre – azionate mediante corde pendenti dai battagli da un solo suonatore che sta in piedi vicino ai vasi – rievocano lo scampanio degli armenti a seguito dei pastori che si recavano ad adorare il Bambino (BONANZINGA *cd*.1996a: traccia 2). Una tecnica più elaborata caratterizza l'esecuzione della *Naca ô Bamminu* (Culla al Bambino) nella notte di Natale a Isnello. Qui sono cinque le campane che vengono manovrate da due suonatori mediante canapi (il campanaro più esperto, di norma il sacrestano, suona tre campane contemporaneamente). La sonata dura

circa dieci minuti e si fonda su un preciso modulo ritmico più volte iterato. Il suono delle campane rappresenterebbe – similmente a quanto rilevato ad Antillo – lo scampanio degli armenti che con i pastori giunsero a "cullare" il sonno del Redentore (anche questa è pertanto una *Adorazione dei pastori*).

Nel Museo Pitrè vi è anche una sala dedicata all'Opera dei pupi (*opra î pupi*), dove si conservano un teatrino completo, svariati cartelloni con le scene delle storie rappresentate (analoghi a quelli usati dai cantastorie itineranti), una collezione di marionette e due piani a cilindro (*pianini*) non funzionanti. La consuetudine di impiegare i pianini anziché i suonatori per l'accompagnamento musicale degli spettacoli si diffonde fra gli *opranti* di scuola palermitana negli ultimi decenni dell'Ottocento (cfr. *supra*). È però significativo che su queste nuove macchine sonore (scheda 98), prodotte anche da un fiorente artigianato locale, venissero trasferite le melodie più caratteristiche, e in particolare quella della *Battaglia*, riscontrabile nella maggioranza dei pianini legati all'ambiente dei *pupi* e tuttora regolarmente utilizzata dagli *opranti* attivi a Palermo (BONANZINGA 2007 e DI STEFANO 2009).

Tra gli strumenti di produzione seriale semi-industriale (in prevalenza non siciliana) vi sono invece le armoniche a bocca, gli organetti diatonici e le fisarmoniche. Questi strumenti "moderni", pressoché ignorati dalla letteratura etnografica (un organetto e un'armonica a bocca fanno però parte delle collezioni del Museo Pitrè), vengono utilizzati anche in Sicilia con variabile intensità. La fisarmonica negli anni Venti del Novecento diviene lo strumento principale dei gruppi folkloristici e l'organetto diatonico (a quattro oppure otto bassi) attecchisce soprattutto nel Messinese, dove viene associato al repertorio dei canti a stornello (*santalucioti*, *ciuri di pipi* ecc.) e utilizzato per accompagnare i balli anche in ambito agro-pastorale (scheda 95). Più sporadicamente si è rilevato l'uso dell'armonica a bocca, utilizzata per eseguire canzonette e musiche da ballo.²⁵

Organetti e fisarmoniche possono essere inoltre presenti nelle "orchestrine" di ambiente artigiano caratterizzate da cordofoni (chitarra, mandolino e violino) e, talvolta, integrate da strumenti a fiato (dal clarinetto al trombone). Questi gruppi strumentali – composti in primo luogo da barbieri, ma anche sarti, calzolari, falegnami ecc. – hanno contribuito a diffondere, insieme ai complessi bandistici, un vastissimo repertorio vocale e strumentale di matrice culta: dalle arie e romanze fino alle canzoni napoletane, dalle danze stilizzate tipiche del Meridione italiano, come la *tarantella*, o di ampia circolazione internazionale come il *valzer*, la *mazur-*

ka, la *quadriglia*, la *polka*, lo *scottish*: un repertorio che già nell'Ottocento era ampiamente presente anche nei centri minori e che è stato mutuato anche da suonatori di strumenti tipicamente pastorali come i flauti di canna (se ne possono ascoltare esempi di tutti i generi in molte delle antologie discografiche menzionate). Va anzi detto che in questo tipo di orchestre spesso si trovano anche suonatori di strumenti "primari", come appunto il flauto di canna, il tamburello e lo scacciapensieri.

Non di rado i componenti di questi gruppi strumentali sono veri e propri virtuosi, come a esempio i barbieri suonatori di chitarra, che impiegano tecniche elaborate utilizzando le dita (si dice in questo caso *sunaturi i manu*, 'suonatore di mano') oppure il plettro (*sunaturi i pinna*, 'suonatore di penna'). Questi utilizzano anche accordature diverse dall'ordinaria (un barbiere di Lipari accordava per alcuni brani la chitarra in "Sol aperto" (a partire dal basso: Re, Sol, Re, Sol, Si, Re) o praticano forme rudimentali di *tapping*, combinando l'uso delle due mani sulla tastiera per ottenere effetti di *legato*, talvolta inteso a imitare il tipico suono continuo della zampogna (BONANZINGA 2001b, 2001c, 2008b e *cd.*2004). Le sale da barba hanno difatti rappresentato per secoli non soltanto uno spazio privilegiato della pratica musicale ma anche il luogo che garantiva l'apprendimento dei relativi saperi, come chiaramente attesta un documento notarile messinese del 1491. Attraverso questo atto il barbiere Gregorius de Berto si impegnava a insegnare al suo allievo Giovanni Speciale alcune composizioni vocali con accompagnamento strumentale (fra cui due *siciliane*), alcuni brani strumentali (*la baxa francesa et dui mutanczi*, cioè una bassa danza e due variazioni) e altre «cantilenas ad discretionem dicti magistri gregory». Mastro Gregorio rimetteva quindi a un altro *magister* – presumibilmente anch'egli barbiere – il giudizio sulla bontà dell'insegnamento, allo scopo di acquisire in via definitiva il compenso anticipatamente versato dal suo allievo (LA CORTE CAILLER 1907). Il documento assume valore perché pone in relazione ai ceti popolari un repertorio musicale di norma praticato in ambienti aristocratici e ne inquadra la trasmissione all'interno della classe professionale dei barbieri. Si tratta perciò della più antica attestazione di un sapere musicale che, sebbene innovato e trasformato attraverso i secoli, ha continuato a mantenere le coordinate fondamentali ancora oggi riscontrabili nelle ultime "orchestre" paesane e cittadine. Nel corso del tempo sono cambiati gli strumenti (una volta i liuti, più tardi le chitarre, i violini, i mandolini, gli organetti ecc.), così come si sono avvicendate le forme vocali (prima le *siciliane*, poi le *arie* e succes-

sivamente *romanze* e canzoni d'autore) e le forme strumentali (dalla *bassa danza* alla *gagliarda* o al *cinque passi*, dalle *tarantelle*, *jolle* e *fasole* al repertorio del *liscio*), ma il "senso" complessivo di questa tradizione musicale è rimasto immutato. Si comprende dunque perché siano stati proprio i ceti artigiani, già da secoli portatori di una competenza musicale "trasversale", ad animare in larga prevalenza i nuovi organici strumentali previsti per i complessi bandistici. Così come – per altro verso – si comprende il motivo per cui le bande si radicarono nelle diverse realtà locali, conquistando rapidamente un ruolo centrale nella vita comunitaria.

Rilevante è ancora oggi l'attività bandistica in Sicilia, a dispetto di tante difficoltà economiche e organizzative. Le bande sono chiamate soprattutto a esibirsi nell'ambito di ricorrenze festive, queste finalizzate alla raccolta di fondi per finanziare le feste, cortei processionali, celebrazioni commemorative, matrimoni e funerali (meno frequenti che in passato sono i concerti su palco o in teatro). Il repertorio è costituito da musiche scritte appositamente per banda (marce, concerti o variazioni per strumento solista e complesso bandistico, perlopiù composte dagli stessi maestri-direttori), da elaborazioni di brani del repertorio lirico-sinfonico, da "canzonieri" comprendenti ogni sorta di motivi di successo e da un ampio numero di melodie di circolazione nazionale e internazionale ma che si sono via via depositate nella memoria locale, fino essere considerate "tradizionali" ed essenziali allo svolgimento di determinate azioni rituali. È questo per esempio il caso delle melodie (*marce* o *tarantelle* stilizzate) che in molte località vengono specificamente associate ai santi trasportati a passo di danza o trascinati in corse e acrobazie di vario genere (volteggi, slanci, inchini ecc.). Si tratta di musiche che "identificano" l'entità sacra e ne rappresentano la "divisa sonora" (ROUGET 1986, p. 433), come accade in alcuni centri dell'Agrigentino per le melodie corrispondenti ai santi coinvolti nelle *rrigattiati* (gare) di Pasqua, denominate *Sammichilata*, *Sanguannata*, *Santalucara* e *Santavitara* perché associate ai santi Michele, Giovanni, Luca e Vito. La medesima funzione di "divisa sonora" assumono anche altre melodie come la marcia della *Bersagliera* a Sferracavallo (frazione di Palermo) per i santi Cosma e Damiano, il *Bballu dû Santuzzu* (Ballo del Santo) a Sorrentini (frazione di Patti) per san Teodoro, la marcia detta *Zingarella* ad Agrigento per san Calogero, la marcia denominata *Busacca* a Scicli per il Cristo Risorto (l'*Omu vivu*), il *Bballu di Ggiasanti* (Ballo dei Giganti, due grandi fantocci animati dall'interno) eseguito a Mistretta in onore della Madonna della Luce o la pantomima

denominata *U cavadduzzu e ll'omu sabbàggiu* (Il cavallino e l'uomo selvaggio) che si svolge a Messina in occasione di varie ricorrenze festive e vede due strutture ricoperte di artifici pirotecnici animate dall'interno dai portatori che parodizzano un combattimento muovendosi a passo di danza al suono di una vivace tarantella (BONANZINGA 1999a e 2000b). Va inoltre ricordata l'autonoma partecipazione dei *musicanti* a riti e cerimonie popolari (soprattutto a Natale e a Carnevale), sia in organici ridotti rispetto all'intero complesso bandistico sia in aggregazione a orchestre di cordofoni. Immane è poi la presenza della *musica* nei riti del cordoglio: in ogni luogo per le processioni pasquali in onore del Cristo Morto e con discreta frequenza – specialmente nei centri minori – in occasione dei cortei funebri reali. Quest'ultima circostanza offre anzi evidenza dell'importanza che la banda tuttora riveste in ordine alle forme dell'interazione sociale. Talvolta infatti il servizio richiesto da chi ha subito un lutto si presenta “rovesciato” rispetto all'aspettativa normale: i suonatori si limitano a sfilare in divisa reggendo gli strumenti sottobraccio, ma vengono retribuiti come per una normale prestazione (o addirittura meglio). È una scelta di comportamento in opposizione all'uso che prevedeva l'intervento di cantori e musicisti ai funerali, fino a un recente passato condiviso da tutti i ceti sociali. Oggi invece accade che famiglie di ceto medio-alto ritengano il *silenzio* più adeguato a rappresentare il dolore. Ma la totale assenza della *musica* potrebbe d'altra parte denotare la scarsa prodigalità dei congiunti verso il defunto e il “silenzio” dei bandisti si carica pertanto di senso proprio in quanto presuppone l'esistenza del “suono” nei riti funebri. Per confermare e rafforzare nuovi statuti socio-culturali appare dunque necessario continuare a parlare il linguaggio della tradizione, anche senza più attuarne integralmente le forme.

Il *silenzio* non appartiene invece ai molti giovani che, in continuità con padri, nonni e bisnonni, tengono vive le competenze legate ai repertori musicali tradizionali, costruendo e suonando gli antichi strumenti. Questa consistente transizione generazionale ha sorpreso anche gli “addetti ai lavori”, oggi di frequente impegnati a ripercorrere gli itinerari dei decenni passati proprio allo scopo di verificare i margini di persistenza/mutamento delle forme e degli stili della musica di tradizione orale. Così come va segnalata la sempre più estesa attenzione di musicisti di varia formazione (anche “classica”) per gli strumenti e i repertori tradizionali, su cui intervengono con proposte innovative sul piano morfologico (a esempio la “zampogna a paro cromatica” introdotta da Giancarlo Parisi o i

friscaletti in materiale sintetico di Gemino Calà) e reinventandone l'uso entro progetti musicali che ibridano generi e tecniche di matrice diversa (tra gli altri Orazio Corsaro per la zampogna, Mario Crispi e Carmelo Salemi per i flauti di canna, Luca Recupero e Fabio Tricomi riguardo agli scacciapensieri, Alfio Antico per i tamburi a cornice).

NOTE

- ¹ Si vedano BONANZINGA 1999b e GIANNATTASIO 1992, p. 220.
- ² Su questo tema si vedano inoltre: MOLINO 1975; SAGHS 1982, pp. 225-238; MERRIAM 1983, pp. 81-99; NETTL 1983, pp. 15-25; BLACKING 1986, pp. 27-51; GIANNATTASIO 1992, pp. 147-153; STROHM 2006.
- ³ Per una sintesi sulla questione si veda BAILY 2006.
- ⁴ Si vedano in particolare GUIZZI 2002, GIURIATI 2006 e LÈO-THAUD 2006.
- ⁵ Cfr. in particolare MOZZILLO 1964; MEIR 1987; TUZET 1988; BONANZINGA 1989.
- ⁶ Documenti sonori in BONANZINGA *cd.*1996a, tracce 8 e 25.
- ⁷ Raccolte 54, 63, 66, 69, 81, 85, 94, 99, 103, 125; raccolta 74 (in collaborazione con James Mc Neish).
- ⁸ Riedite in PENNINO *cd.*2002.
- ⁹ Documento sonoro in BONANZINGA 2008a, CD 2, traccia 23.
- ¹⁰ Attraverso recenti indagini, condotte grazie alle indicazioni fornite dal giovane suonatore messinese Giuseppe Roberto, ho potuto però accertare che anche a Messina, e precisamente nella frazione di Santo Stefano Briga, si usava in passato suonare in modo più complesso, utilizzando lo staccato ed eseguendo melodie da ballo. Si diceva *sunari a scala* (suonare la scala) e l'ultimo suonatore a conoscere questa tecnica è il quasi novantenne Giuseppe De Salvo, prima contadino e dal 1952 operaio in Venezuela, da dove ha fatto ritorno nel 1991. Rilevo inoltre che lo strumento viene indicato al plurale come *fràuti a pparu* (flauti “a coppia”).
- ¹¹ Per i documenti sonori registrati sul campo cfr. LO CASTRO - SARICA *cd.*1993; FUGAZZOTTO - SARICA *cd.*1994, *cd.*1996, *cd.*1998, *cd.*2006, *cd.*2007; SARICA *cd.*2011. Per quelli ripresi da rari dischi cfr. FUGAZZOTTO - SARICA *cd.*1999, *cd.*2000, *cd.*2001.
- ¹² Su questo strumento si veda anche SARICA 1994, pp. 130-131.
- ¹³ Trascrizioni musicali in STAITI 1996, pp. 59-60; il flauto d'ottone era stato registrato nel 1964, sempre a San Marco D'Alunzio, da Antonino Uccello, cfr. UCCELLO *d.*1974: A/3.
- ¹⁴ Cfr. SARICA 1994, p. 129; trascrizione musicale della *Vigilia* a p. 127, lievemente diversa da quella edita da Guizzi e Staiti.
- ¹⁵ Riguardo alla vicenda storico-linguistica di queste colonie “lombarde” cioè, secondo l'uso antico, “settentrionali”, si veda in particolare VARVARO 1981, pp. 185-196.
- ¹⁶ Mia registrazione in GAROFALO *d.*1990: disco 2, traccia 1.
- ¹⁷ Una selezione di documenti sonori si può ascoltare in GAROFALO - GUGGINO *d.*1987.
- ¹⁸ Documenti 12 e 15 riprodotti in BOSE 1993, pp. 110; 114-115.
- ¹⁹ Documento 643 del *Corpus*, 1957/II, p. 378.
- ²⁰ Documenti sonori in BONANZINGA *cd.*1995, *cd.*1996b e SARICA *cd.*2011.
- ²¹ Testimonianze filmate degli ultimi cantastorie della vecchia scuola, con ricostruzione delle varie forme di spettacolo, si trovano in BONANZINGA *v.*2003b.
- ²² Le audioregistrazioni sono editate in GUGGINO - PENNINO *d.*1987.
- ²³ Si vedano le registrazioni pubblicate in BIONDO *cd.*2002a, *cd.*2002b, *cd.*2002c, *cd.*2003, *cd.*2004, *cd.*2011.
- ²⁴ Un centinaio di termini, fra tipi fondamentali e varianti, sono indicati in RIOLO 1981.
- ²⁵ Un esempio si può ascoltare in BONANZINGA *cd.*2004: traccia 9.

Bibliografia

Abbreviazioni:

d. = disco
cd. = compact disc
v. = filmato VHS
dvd. = filmato DVD
cds = in corso di stampa

ABBADESSA Emanuela Ersilia

1998 *Giuseppe Giuliano e il Real Circolo Bellini*, in *Giuseppe Giuliano e il Real Circolo Bellini: Giornata di studi*, supplemento allegato al n. VI/1 di «Note su note: rassegna di contributi musicologici», dicembre 1998, pp. 80-90.

ABBATE Vincenzo

2001 *Wunderkammer e meraviglie di Sicilia*, in *Wunderkammer siciliana, alle origini del museo perduto*, a cura di V. Abbate, Electa, Napoli, pp. 17-46.

ACQUAVIVA Rosario - BLANCATO Nello - LOMBARDO Luigi

1995 *Antonino Uccello e la Casa Museo*, Palazzolo Acreide, Distretto scolastico n. 55.

ADELSTEIN Samuel

1905 *Mandolin Memories*, San Francisco; ed. it.: *Memorie di un mandolinista*, a cura di U. Orlandi, Cremona, Turris, 1999.

ALESSO Michele

1915 *Usanze d'altri tempi di Caltanissetta*, Acireale, Tipografia Popolare.

ALTADONNA Rosario

2008 *U friscalettu. Flauto diritto di canna a bocca zeppata del popolo siciliano*, Messina, Associazione culturale "Mata e Grifone".

AMANDRY Pierre

1984 *Le cult des Nymphes et de Pan à l'Antre corycien*, «Bulletin de Correspondance Hellénique», IX/1, pp. 395-425.

ANNALI

1854 *Annali civili del Regno delle Due Sicilie*, vol. L., Napoli, Stabilimento Tipografico del Real Ministero dell'Interno.

ANNUARIO

1854 *Annuario generale del commercio e dell'industria della magistratura e dell'amministrazione ossia Almanacco degli indirizzi della città di Palermo e dei comuni di Sicilia pel 1854*, Palermo, Tipografia di Bernardo Virzi.

ANTOLOGIA

2005 *Antologia palatina*, a cura di F. Conca, M. Marzi e G. Zanetto, Torino, Utet.

APPIANO Salvatore

1993 *Gli organi della Diocesi di Ragusa*, Ragusa, CI. DI. BI. Insieme.

ARISTOFANE

1877 *Scholia graeca in Aristophanem*, a cura di F. Dübner, Parigi, Didot (rist. Hildesheim, Olms, 1969).

ASCR Archivio di Stato di Cremona

2000 (a cura di), *E furono liutai in Cremona dal Rinascimento al Romanticismo: quattro secoli di arte liutaria. "Le carte degli Archivi raccontano": percorso di testimonianze documentarie*, Cremona, Consorzio Liutai e Archettai "A. Stradivari".

ATENE0

2001 *I Deipnosofisti. I Dotti a banchetto*, a cura di L. Canfora, Roma, Salerno.

ATTI DEL GOVERNO

1862 *Raccolta degli atti del Governo della Luogotenenza Generale del Re in Sicilia*, Palermo, Stabilimento Tipografico di Francesco Lao.

BABUINO Casa d'aste

2006 *Arredi di due prestigiose collezioni romane. Una indivisa collezione di cineserie e arte asiatica. Strumenti musicali, argenti antichi e preziosi. Tappeti antichi di una collezione romana*. Catalogo dell'asta tenuta a Roma dal 12 al 15 dicembre 2006, Roma, Casa d'aste Babuino.

BAINES Antony

1995 *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.

BARBIERI Patrizio

1994 *Piano industry in Italy*, in *Encyclopedia of keyboard instruments*, vol. I: *The piano*, a cura di R. Palmieri, New York, Garland.

BARCLAY Robert L.

1997 (a cura di), *The Care of Historic Musical Instruments*, Ottawa-London, Canadian Conservation Institute and the Museums & Galleries Commission (disponibile in versione digitale su <http://network.icom.museum/cimcim/resources>).

BARRA BAGNASCO Marcella

1996 *La coroplastica votiva*, in E. Lipopolis, *Arte e artigianato in Magna Grecia*, Electa, Napoli, pp. 181-206.

BARTELS Johann Heinrich

1787-91 *Briefe über Kalabrien und Sizilien*, 3 voll., Göttingen, Dietrich.

BATTAGLIA Gaetano

1908 *Guida descrittiva della Sicilia con piante e carte geografiche*, Palermo, Pedone Lauriel.

BAILY John

2006 *La teoria musicale nelle tradizioni orali*, in EME 2006, vol. VIII, pp. 537-554.

BÉHAGUE Gerard

1994 *Percussioni e rumore* [1986], trad. it. in *Enciclopedia delle Religioni*, diretta da M. Eliade, edizione tematica europea a cura di D. M. Cosi, L. Saibene e R. Scagno, vol. II: *Il Rito. Oggetti, atti, cerimonie*, Milano, Marzorati/Jaca Book, pp. 419-423.

BELGIORNO Duccio

cd.1991 (a cura di), *Cava Ispica* [Canti di lavoro, ninne-nanne e canti religiosi del Modicano], Germany, Cava 160991.

BÉLIS Annie

1984 *Auloi grecs du Louvre*, «Bulletin de Correspondance Hellénique», CVIII/1, pp. 111-122.

1995 *Musica e trance nel corteggio dionisiaco*, in *Musica e Mito nella Grecia antica*, a cura di D. Restani, Bologna, Il Mulino, pp. 271-281.

BELL MalcolM

1981 *The Terracottas. Morgantina Studies*, vol. I, Princeton, University Press.
1987 *La fontana ellenistica di Morgantina*, «Quaderni dell'Istituto di Archeologia della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Messina», II, pp. 111-124.

BELLIA Angela

2005 *Introduzione*, in *AULOS. Studi e ricerche di Archeologia musicale della Sicilia e del Mediterraneo (Atti del seminario di studio Mito, musica e rito nella Sicilia di età greca, Agrigento 25 giugno 2005)*, a cura di A. Bellia, vol. I, pp. 15-16.

2009a *Coroplastica con raffigurazioni musicali nella Sicilia greca (VI-III sec. a.C.)*, Biblioteca di «Sicilia Antiqua», III, Pisa-Roma, Fabrizio Serra.

2009b *Gli strumenti musicali nei reperti del Museo Archeologico Regionale "A. Salinas" di Palermo*. Catalogo dell'itinerario tematico (Palermo, 25 giugno-31 dicembre 2008), Roma, Aracne.

2009c *Strumenti musicali e oggetti sonori dell'Età del Ferro in Sicilia e nell'Italia Meridionale (IX-VII sec. a.C.)*, «Sicilia Antiqua. An International Journal of Archaeology», VI, pp. 9-55.

- 2010a** *Phialai o kymbala?*, in *Per una storia dei popoli senza note. Idee e pratiche musicali nei testi e nelle immagini*, Atti dell'Atelier del Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni musicali (Ravenna, 15-17 ottobre 2007), a cura di P. Dessì, Bologna, Clueb (Heuresis. Sezione di Arti, Musica e Spettacolo), pp. 133-136.
- 2010b** *Mito e rito nelle raffigurazioni musicali dei pinakes di Lipari*, «Imago Musicae», XXIII, pp. 11-24.
- 2010c** *Considerazioni sugli strumenti musicali di età arcaica, classica ed ellenistica nell'Italia meridionale e in Sicilia*, «Sicilia Antiqua. An International Journal of Archaeology», VII, pp. 79-118.
- BERLIOZ** Hector
1844 *Grand Traitè d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*, Paris, Schoenenberger; trad. it. a cura di A. Mazzucato, Milano, Ricordi, 1846.
- BERNABÒ BREA** Luigi
1958 *La Sicilia prima dei greci*, Milano, Il Saggiatore.
1973 *Mineo – Grammichele – Necropoli della Madonna del Piano (Mulino della Badia)*, in AA.VV., *Archeologia nella Sicilia Sud-Orientale*, Napoli, Centre Jean Bérard, pp. 66-69.
1991 *Meligunis Lipára*, vol. V, Roma, «L'Erma» di Bretschneider.
- BERNABÒ BREA** Luigi - **CAVALIER** Madeleine
2001 *Meligunis Lipára*, vol. X, Roma, «L'Erma» di Bretschneider.
- BERNABÒ BREA** Luigi - **MILITELLO** Elio - **LA PIANA** Scolastica
1969 *La necropoli del Molino della Badia: nuove tombe in contrada Madonna del Piano*, «Notizie e Scavi», XXIII, pp. 216-276.
- BERTELLI** Carlo
2006 *Le immagini della musica*, in J. H. van der Meer, *Alla ricerca dei suoni perduti, arte e musica negli strumenti della collezione di Fernanda Giulini*, Briosco, Villa Medici Giulini, pp. 564-581.
- BERTOLONE** Calogera
2009 *Strumenti musicali del mondo ad Alcamo: la collezione privata di Fausto Cannone*, Tesi di laurea in Discipline della Musica, Università di Palermo, a.a. 2008-2009.
- BETTINI** Maurizio - **SPINA** Luigi
2007 *Il mito delle Sirene*, Torino, Einaudi.
- BIAGIOLA** Sandro
1986 (a cura di), *Etnomusica. Catalogo della musica di tradizione orale nelle registrazioni dell'Archivio Etnico Linguistico-Musicale della Discoteca di Stato*, Roma, Il Ventaglio.
- BIONDO** Pino
cd.2002a (a cura di), *Suoni e canti popolari nella provincia di Enna. 1. Il ciclo dell'anno*, Gagliano Castelferrato, Circolo Culturale Sportivo "Galaria".
cd.2002b (a cura di), *Suoni e canti popolari nella provincia di Enna. 2. Il ciclo della vita*, Gagliano Castelferrato, Circolo Culturale Sportivo "Galaria".
cd.2002c (a cura di), *Suoni e canti popolari nella provincia di Enna. 3. Il lavoro*, Gagliano Castelferrato, Circolo Culturale Sportivo "Galaria".
cd.2003 (a cura di), *Il Natale. Suoni e canti dell'entroterra siciliano*, Gagliano Castelferrato, Circolo Culturale Sportivo "Galaria".
cd.2004 (a cura di), *La Settimana Santa. Suoni e canti dell'entroterra siciliano*, Gagliano Castelferrato, Circolo Culturale Sportivo "Galaria".
cd.2011 (a cura di), *Sicilia. Musica da ballo di tradizione*, Gagliano Castelferrato, Circolo Culturale Sportivo "Galaria".
- BIZZI** Guido
1991 (a cura di) *La collezione di strumenti musicali del Museo Teatrale alla Scala. Studio, restauro, restituzione*, Milano, Il Laboratorio.
- BLACKING** John
1986 *Com'è musicale l'uomo?* [1973], introduzione di F. Giannattasio, Milano, Unicopli.
- BOALCH** Donald Howard
1995 *Makers of the harpsichord and clavichord 1440-1840, 3 ed. edited by Charles Mould with an index of technical terms in seven languages by Andreas H. Roth*, Oxford, Clarendon.
- BONANZINGA** Sergio
1989 *I viaggiatori, la musica, il popolo*, «Nuove Effemeridi», II/6, pp. 64-68.
1991a *I dintorni della musica*, «Nuove Effemeridi», IV/14, pp. 67-83.
1991b *Il tamburo e il fonografo*, «Nuove Effemeridi», IV/16, pp. 98-103.
1992 *Forme sonore e spazio simbolico. Tradizioni musicali in Sicilia*, Palermo, Folkstudio.
1993 *Introduzione*, in BOSE 1993, pp. 9-69.
1995 *Etnografia musicale in Sicilia. 1870-1941*, Palermo, Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia.
cd.1995 (a cura di), *Documenti sonori dell'Archivio Etnomusicale Siciliano. Il ciclo della vita*, coll. di R. Perricone, Palermo, Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia.
cd.1996a (a cura di), *I suoni delle feste. Musiche e canti, ritmi e richiami, acclamazioni e frastuoni di festa in Sicilia*, coll. di R. Perricone, Palermo, Folkstudio.
cd.1996b (a cura di), *Documenti sonori dell'Archivio Etnomusicale Siciliano. Il ciclo dell'anno*, coll. di R. Perricone, Palermo, Centro per le Iniziative musicali in Sicilia.
- 1997** (a cura di), *Canti popolari in Sicilia*, «Nuove Effemeridi» (numero monografico), X/40.
1999a *Tipologia e analisi dei fatti etnoco-reutici*, «Archivio Antropologico Mediterraneo», I/1-2, pp. 77-105.
1999b *La musica dell'incudine*, «Música oral del Sur», IV, pp. 21-36.
1999c *I suoni della Natività*, «La Sicilia Ricercata», I/2, pp. 73-83.
2000a *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, Palermo, Folkstudio, pp. 23-61.
2000b *La danza armata del Cavadduzzu e dell'Omù sabbàggiu*, «Sicilia», I, pp. 76-83.
2001a *Mori e Cristiani in Sicilia: tradizioni drammatiche e musicali*, «Archivio Antropologico Mediterraneo», III-IV (2000-2001), pp. 219-240; ried. con il titolo *Il tema della "moresca" in Sicilia*, in *Mori e Cristiani nelle feste e negli spettacoli popolari*, a cura di R. Perricone, Palermo, Associazione per la Conservazione delle tradizioni popolari, 2005, pp. 74-103.
2001b *Barbieri e chitarre in Sicilia*, «Chitarre Classica», n. 17, suppl. a «Chitarre», n. 181, pp. 16-17.
2001c *Un balletto in Sicilia*, «Chitarre Classica», n. 19, suppl. a «Chitarre», n. 187, pp. 25-27.
2001d *Le glorie e i dolori del Santo Patriarca*, in AA.VV., *L'ara e la vampa*, suppl. a «Il Pitirè. Quaderni del Museo Etnografico Siciliano», II/4, pp. 25-35.
 dvd.2002 (a cura di), *Riti della Pasqua in Sicilia*, Dipartimento di Beni Culturali Storico-Archeologici Socio-Antropologici e Geografici, Università di Palermo.
2003 *Un sistema cerimoniale bipolare*, in BONANZINGA - SARICA 2003, pp. 53-100.
v.2003a (a cura di), *La zampogna a chiave in Sicilia*, Dipartimento di Beni Culturali Storico-Archeologici Socio-Antropologici e Geografici, Università di Palermo.
z.2003b (a cura di), *Cantastorie a Paternò*, Dipartimento di Beni Culturali Storico-Archeologici Socio-Antropologici e Geografici, Università di Palermo.
2004a *Suoni e gesti della Pasqua in Sicilia*, «Archivio Antropologico Mediterraneo», V-VII (2002-2004), pp. 181-190.
2004b *Antonino Uccello e l'avvio dell'etnomusicologia sul campo in Sicilia*, in PENNINO 2004, pp. 17-46.
cd.2004 (a cura di), *Sicile. Musique populaires*, Paris, Collection Ocora-Radio France.
2005 *L'universo sonoro dei pastori. Saperi tecnici e pratiche simboliche in Sicilia*, in AA.VV., *Le parole dei giorni. Studi per Nino Buttitta*, 2 voll., a cura di M. C. Ruta, Palermo, Sellerio, vol. II, pp. 1484-1513.

- 2006a** *La zampogna a chiave in Sicilia* (con CD allegato), Palermo, Fondazione Ignazio Buttitta.
- 2006b** *Tradizioni musicali per l'Immacolata in Sicilia*, con una *Appendice a cura di G. Travagliato*, in *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni*, a cura di D. Ciccarelli e M. D. Valenza, Palermo, Biblioteca Francescana-Officina di Studi Medievali, pp. 69-154.
- 2006c** *Oggetti sonori e simulazioni rituali*, in I. E. BUTTITTA 2006, pp. 83-98.
- 2006d** *Musiche e musicanti di Sicilia*, in AA.VV., *Le Bande Musicali in Sicilia. La Provincia di Palermo*, Geraci Siculo, Edizioni Arianna, pp. 7-10.
- 2007** *Suoni e musiche nel teatro siciliano dei "pupi"*, in *Il teatro delle marionette fra Est e Ovest*, a cura di D. Parisi, Dipartimento di Letterature e Culture Europee, Università di Palermo, pp. 53-74.
- 2008a** *Sortino. Suoni, voci, memorie della tradizione* (con due CD allegati), Palermo, Regione Siciliana.
- 2008b** *I barbieri maestri di musica*, in *Musica dai Saloni*, a cura di G. Pennino e G. M. Piscopo, Palermo, Regione Siciliana, pp. 117-129.
- 2011** *Tradizioni musicali in Sicilia. Rassegna di suoni, canti e danze popolari* (con DVD allegato), Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani.
- BONANZINGA** Sergio - **SARICA** Mario
2003 (a cura di), *Tempo di Carnevale. Pratiche e contesti tradizionali in Sicilia*, Messina, Intilla.
- BONTEMPELLI** Massimo - **TREVISANI** Ernesto
1903 *Rivista Industriale, Commerciale e Agricola della Sicilia*, Milano, Società Tipografica Editrice Popolare.
- BORCH** Michel-Jean de
1782 *Lettres sur la Sicile et sur l'Île de Malthe*, Torino, Frères Reycends.
- BOSE** Fritz
1993 *Musiche popolari siciliane raccolte da Giacomo Meyerbeer [1970]*, introduzione e cura di S. Bonanzinga, Palermo, Sellerio.
- BUONO** Luciano
1994 Carlo Grimaldi «professore, organaro e cembalaro» di Messina, «Bollettino della Società Calatina di Storia Patria e Cultura», III, pp. 7-15.
1998 (a cura di), *L'organaria nella Diocesi di Noto. Catalogazione degli organi costruiti tra il XVIII e il XX secolo*, Catania, Società Meridionale per gli Studi Musicali.
cds *Associazione musicale a Caltagirone dal XVI secolo alla pro-sindacatura di Don Luigi Sturzo (1905-1919)*, «Quaderni dell'archivio delle Società Filarmoniche Italiane», in corso di stampa.
- BUONO** Luciano - **DI STEFANO** Giovanni Paolo
2012 (a cura di), *Donato Del Piano e l'organo dei benedettini di Catania*, Guastalla, Associazione culturale "Giuseppe Serassi".
- BUONO** Luciano - **NICOLETTI** Gianfranco
1987 (a cura di), *Arte organaria in Sicilia. Censimento degli antichi organi nella diocesi di Caltagirone*, Caltagirone, Centro di Studi Musicali per il Meridione.
- BUONO** Luciano - **NICOLETTI** Gianfranco - **LARINÀ** Giusy
1996 *Organi storici della diocesi di Piazza Armerina*, in *Guida musicale della Sicilia. 1992-1994*, Palermo, Centro di Iniziative Musicali Siciliane, pp. 303-347.
- BURKERT** Walter
2003 *La religione Greca*, Milano, Jaca Book.
- BURNEY** Charles
1773 *The present state of music in France and Italy*, London, Becket & Robson & Robinson.
- BUTTITTA** Antonino
1960 *Cantastorie in Sicilia. Premessa e testi*, «Annali del Museo Pitrè», VIII-X (1957-1959), pp. 149-236.
1964 *Le 'Storie' di Ciccio Busacca*, «Annali del Museo Pitrè», XIV-XV (1963-1964), pp. 119-218.
1966 *Le 'Storie' di Vitu Santangilu*, «Annali della Facoltà di Magistero dell'Università degli studi di Palermo», IV-VII (1963-1966), pp. 261-421.
1991 *Introduzione*, in *Il legno, il ferro, il colore: catalogo della mostra itinerante sul carro siciliano: Sciacca ex Convento di S. Francesco 9-24 novembre 1991*, a cura di M. Carcasio, Palermo, Regione Siciliana, pp. 13-21.
1995 *Elogio della cultura perduta*, «Nuove Effemeridi», VIII/32, pp. 2-10.
- BUTTITTA** Ignazio E.
2006 (a cura di), *Il potere delle cose. Magia e religione nelle collezioni del Museo Pitrè*, Palermo, Eidos.
- CACCIATORI** Fausto - **CARLSON** Bruce - **CHIESA** Carlo
2006 (a cura di), *Il DNA degli Amati: una dinastia di liutai a Cremona*, Cremona, Consorzio Liutai "A. Stradivari".
- CAGLIÀ FERRO** Antonino
1867 *Tre mesi in Bordonaro. Tristi e piacevoli ricordi*, Messina, Tipografia Pastore.
- CALÀ** Gemino
2001 *Lo zufolo. U friscalettu. Metodo musicale*, Brolo, Armenio.
- CAMBI** Luisa
1943 (a cura di), *Vincenzo Bellini. Epistolario*, Milano, Mondadori.
- CAMERA DI COMMERCIO**
1916 (a cura di), *Catania nel suo movimento commerciale e industriale del 2° semestre del 1915: rapporto al Ministero di agricoltura, industria e commercio*, Catania, Camera di Commercio e Industria.
1918 (a cura di), *Catania nel suo movimento commerciale e industriale del 2° semestre del 1917: rapporto al Ministero di agricoltura, industria e commercio*, Catania, Camera di Commercio e Industria.
- CAMIOLO VASTA** Antonino
1916 *I bisogni del commercio catanese durante la guerra*, Catania, Camera di Commercio e Industria di Catania.
- CANCELLIERI** Francesco
1824 *Memorie raccolte da Francesco Cancellieri intorno alla vita ed alle opere del pittore cavaliere Giuseppe Errante di Trapani*, Roma, Francesco Bourliè.
- CANNIZZARO** Diego
2005a *Cinquecento anni di arte organaria italiana. Gli organi della Diocesi di Cefalù*, Bagheria, Aiello e Provenzano.
2005b *Armonie di bambù*, «L'eco di Gibilmanna», LXXXVII, II semestre 2005, pp. 46-47.
- CAPRA** Marcello
1907 (a cura di), *Annuario Generale del Musicista d'Italia*, Torino-Roma, Società Tipografica-Editrice Nazionale.
- CARLINI** Antonio
1995 *Le bande musicali nell'Italia dell'Ottocento: il modello militare, i rapporti con il teatro e la cultura dell'orchestra negli organici strumentali*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXX/1, pp. 85-133.
- CARPITELLA** Diego
1973 *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio.
- CARPITELLA** Diego - **LOMAX** Alan
cd.2000 *Italian treasury: Sicily*, con testi di S. Bonanzinga, M. Geraci, A. Lomax, G. Plastino e M. Sarica, Rounder 11661-1808-2.
- CARUSO** Francesco - **ORECCHIO** Santino - **CICERO** Maria Grazia - **DI STEFANO** Cosimo
2007 *Gas chromatography - mass spectrometry characterization of the varnish and glue of an ancient 18th century double bass*, «Journal of Chromatography», 1147, pp. 206-212.
- CASIGLIA** Ugo
1990 «Note» sul clavicembalo: due strumenti dello stesso autore a Palermo e a Bruxelles, «Kalos», II/5, pp. 38-39.
- CASTROGIOVANNI** Puccio
1995 *La novena dei nanaredi*, in AA.VV., *La Cantata dei Pastori. Il vero lume tra le ombre per la nascita del Verbo*

Umanato, testo illustrativo della rappresentazione della Natività secondo la tradizione catanese dell'opera dei pupi (Marionettistica dei fratelli Napoli), Catania, Teatro della Città.

CASSATA Giovanna

1991 (a cura di), *Per una catalogazione di antichi organi siciliani*, Palermo, Centro Regionale per l'Inventario, la Catalogazione e la Documentazione dei beni culturali e ambientali.

CATALDO Carlo

1997 *I suoni sommersi. Musica, danza e teatro ad Alcamo*, Alcamo, Edizioni Campo.

CESAREO Vincenzo

2004 *Progetto di catalogazione degli strumenti musicali del Museo etno-musicale "Belgiorno"*, Tesi di laurea in Musicologia, Università degli studi di Pavia, a.a. 2003-2004.

CHIARTANO Bruno

1977 *La necropoli dell'età del Ferro dell'Incoronata e di S. Teodoro* (Scavo 1970-1974), in «Metaponto II», XXXI, pp. 9-190.

CHIRICO Teresa

2001 *Il salterio in Italia fra Seicento e Ottocento*, «Recercare», XVIII, pp. 147-199.
2006 *Bande, scuole di musica e associazionismo musicale in Calabria nell'Ottocento*, Roma, Istituto di Bibliografia Musicale.

CIACERI Emanuele

2004 *Culti e miti nella storia dell'antica Sicilia*, Catania, Clio.

CIDIM Comitato Nazionale Italiano Musica

1985 *3° Annuario musicale italiano*, Roma, CIDIM, pp. 483-491.

1989 *4° Annuario Musicale Italiano*, Roma, CIDIM, vol. I, pp. 387-388; vol. II, pp. 347-355.

1993 *5° Annuario Musicale Italiano*, Roma, CIDIM, vol. II, pp. 681-692.

CIMS Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia

1998 (a cura di), *Antichi organi e nuovi musicisti*, a cura del CIMS, Palermo, Regione Siciliana.

CIONCI Andrea

2004 *Il tenore collezionista. Vita, carriera lirica e collezioni di Evan Gorga*, Firenze, Nardini.

CIRIACO Letterio

1920 *Il flauto. Notizie storiche, tecniche, artistiche ad uso degli studiosi*, Palermo, Ed. Scuola Tip. Boccone del Povero.

CLEOPATRA Franco - **SARICA** Mario

1985 *Ricerche sul doppio flauto in Italia*, Università di Bologna, Dipartimento di Musica e spettacolo.

COCCHIARA Giuseppe

1927 *Arie e canzonette siciliane*, «Il Folklore Italiano», II/2, pp. 163-174.

1938 *La vita e l'arte del popolo siciliano nel Museo Pitrè*, Palermo, Ciuni.

COEN Andrea

2002 *Ove posò le mani il Cigno. Gli strumenti a tastiera del Museo Civico Belliniano di Catania*, «Hortus Musicus», X, aprile-giugno 2002, pp. 40-41.

COLLAER Paul

1960 *Note préliminaire relative aux enregistrements effectués par le Centro Internazionale Studi Musiche Mediterranee dans le Sud de la Sicile en 1955*, «Annali del Museo Pitrè», VIII-X (1957-59), pp. 6-16; trad. it. in «Nuove Effemeridi», III/11, 1990, pp. 217-223, con una nota di S. Bonanzinga.

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

CONDORELLI Benedetto

1935 *Il museo Belliniano: catalogo storico-iconeografico*, Catania, Comune.

CORSARO Orazio

1992 *La zampogna «messinese». Riflessioni su uno strumento popolare*, prefazione di P. E. Carapezza, Sala Bolognese, Forni.

CORSI Giordano

1981 *Un grande cembalo italiano del Seicento: Carlo Grimaldi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XV/2, pp. 206-215.

COSTANTINI Danilo

1993 *Nuovi dati biografici sul cembalo Carlo Grimaldi*, «Recercare», V, pp. 211-219.

CRPR Centro Regionale per la Progettazione e il Restauro

2008 (a cura di), *Il Restauro Conservativo del Contrabbasso Panormo*, Palermo, Regione Siciliana.

CURCI Ditta

1915 ca. *Pianoforti, arpe, harmoniums, autopiani Fratelli Curci Napoli. Catalogo Commerciale*, Napoli, s.e.

CUSMANO Giuseppe

2002 *Gli organi delle chiese di Ciminna. Storia, arte, maestranze e tecnica dal XVI al XIX secolo*, Palermo, Tipografia Caputo.

DAITA Gaetano

1875 *Sul Collegio di Musica in Palermo. Appendice al cenno storico artistico ed organico*, Palermo, Tipografia Corselli.

DANESE Alfredo

1996 *U sonu grossu*, «Arte e folklore di Sicilia», XX/1-2, pp. 2-4.

DE ANGELIS Ernesto

2009 *La liuteria ad arco a Napoli dal XVII secolo ai nostri giorni*, a cura di F. Nocerino, Firenze, Leo S. Olschki Editore.

DE CESARE Monica

2001 *Immagine divina, mito e pratica rituale nella pittura vascolare greca. A proposito del cratere a calice siceliota di Siracusa con il mito delle Pretidi*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome», CXIII/1, pp. 383-399.

DE FRANCISCO Giovanni

1997 *Il soffitto dipinto della cattedrale di Nicosia*, Enna, Il Lunario.

DE MARIA Federico

1941 *Il R. Conservatorio di musica di Palermo*, Firenze, Le Monnier.

DE MIRO Ernesto

2000 *Agrigento*, vol. I: *I Santuari urbani*, Roma, Gangemi.

2008 *Thesmophoria di Sicilia*, in *Demetra. La divinità, i santuari, il culto, la leggenda*, Atti del Convegno internazionale (Enna, 1-4 luglio 2004), a cura di C. A. Di Stefano, Biblioteca di «Sicilia Antiqua», II, pp. 47-92.

2009 *La Sicilia e l'Egitto nel periodo ellenistico-romano. Sintesi e nuovi dati*, «Mare internum», I, pp. 85-98.

DE MIRO Ernesto - **CALÌ** Valentina

2007 *Agrigento*, vol. III: *I Santuari urbani. Il settore occidentale della collina dei templi. Il terrazzo dei donari*, Palermo, Regione Siciliana.

DETIENNE Marcel

1982 *'Eugenie' violente*, in M. Detienne - J. P. Vernant, *La cucina del sacrificio in terra greca*, Torino, Boringhieri, pp. 131-148.

DI CASTRO Daniela

2006 *Fortepiani, oggetti di arredo*, in J. H. van der Meer, *Alla ricerca dei suoni perduti, arte e musica negli strumenti della collezione di Fernanda Giulini*, Briosco, Villa Medici Giulini, pp. 582-593.

DI MICHELI Antonino

1680 *La Nuova Chitarra di Regole, Dichiarazioni e Figure, con la Regola della Scala, con aggiunta d'Arie Siciliane, e sonate di varij Autori*, Palermo, Barbera, Rummolo e Orlando.

DIOMEDE

1857 *Diomedis Artis grammaticae libri III, in Flavii Sosipatri Charisii Artis grammaticae libri V*, a cura di H. Keil, Leipzig, Teubner.

DI PASQUALE Damiano

1929 *L'organo in Sicilia dal sec. XIII al sec. XX. Sunto storico sulla musica e gli organi e la susseguente riforma*, Palermo, Tipografia Trinacria.

DISPENSA ZACCARIA Giuseppe

1988 *Organi e organari in Sicilia dal '400 al '900*, Palermo, Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti.

DI STEFANO Giovanni Paolo

2003 *Il pianoforte in Sicilia. Storia e costruttori dal XVII al XX secolo*, Tesi di laurea in Discipline dell'Arte, della Musica e dello Spettacolo, Università di Palermo, a.a. 2002-2003.

2004 *I Piani e gli Organi a cilindro della fabbrica Porto di Catania*, «L'antico organetto. Periodico dell'Associazione Musica Meccanica Italiana», VI/1, pp. 12-13.

2006 *Tangentenflügel e altri pianoforti con martelletti non imperniati*, 2 voll., Tesi di dottorato in Storia e analisi delle culture musicali, Università di Roma "La Sapienza", a.a. 2005-2006 (disponibile in versione digitale su <http://padis.uniroma1.it/handle/10805/1692>).

2007a *Strumenti musicali in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, in VELLA 2007, pp. 43-53.

2007b *Il Gabinetto Armonico*, «Anteprima», II/4, aprile 2007, pp. 22-23.

2008a *Vincenzo Trusiano Panormo e il contrabbasso del Conservatorio di Palermo*, in CRPR 2008, pp. 16-30.

2008b *Produzione e diffusione di strumenti musicali per la musica colta in Sicilia nel XVIII secolo*, in *Il Settecento e il suo doppio. Rococò e Neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei vicereé*, a cura di M. Guttilla, Palermo, Kalos, pp. 407-417.

2008c *The Tangentenflügel and Other Pianos with Non-Pivoting Hammers*, «The Galpin Society Journal», LXI, pp. 79-104.

2008d *Johann Schantz e i pianoforti viennesi in Italia / Johann Schantz and the viennese pianos in Italy*, in *Schanz, lo strumento dei Principi. Arte e Musica nella Milano dell'Ottocento al tempo di Cristina Archinto Trivulzio / Schanz the instrument of Princes. Art and music in the nineteenth century Milan at the time of Cristina Archinto Trivulzio*, a cura di F. Mazocca, G. O'Brien e G. P. Di Stefano, Brioso, Villa Medici Giulini, pp. 32-77.

2009 *Cembali from beyond the lighthouse. Harpsichord makers in Sicily, in Domenico Scarlatti in Spain*, a cura di L. Morales, Almeria, Leal, pp. 81-99.

2010a *Pianoforte a coda Pleyel Wolff et Compagnie, Parigi 1885 / Grand Piano, Pleyel Wolff et Compagnie, Paris 1885*, in *Chopin e il suono di Pleyel / Chopin and the sound of Pleyel*, a cura di F. Gétreau, Brioso, Villa Medici Giulini, pp. 362-375.

2010b *Il pianoforte a cilindro in Sicilia*, in A. Latanza, *Il piano a cilindro. Alla riscoperta di un'eredità musicale dimenticata*, Roma, Aracne, pp. 234-243.

2010c *La catalogazione degli strumenti musicali in Sicilia: la scheda sperimentale SM della Regione Siciliana*, in *Presenta-*

zione della scheda SMO (Strumenti Musicali Organi). Verso la definizione delle schede degli altri strumenti musicali. Atti del convegno, Facoltà di Musicologia di Cremona, 19-20 marzo 2009, «Philomusica on-line», VII, 2008 (ma pubblicato nel 2010), pp. 220-228.

2011a *Gli strumenti musicali di Palazzo Mirto. Storia, tecnologia, restauro*, Palermo, Regione Siciliana.

2011b *Due nuove acquisizioni della collezione Giulini: i pianoforti Érard del 1883 e del 1892 / Two New Acquisitions for the Giulini Collection: the 1883 and 1892 Érard Pianos*, in *Liszt e il suono di Érard / Liszt and the sound of Érard*, a cura di N. Dufetel, Brioso, Villa Medici Giulini, pp. 328-345.

2011c *Il pianino*, in *Sul filo del racconto. Gaspare Canino e Natale Meli nelle collezioni del Museo Internazionale delle Marionette "Antonio Pasqualino"*, a cura di S. G. Giuliano, O. Sorgi e J. Vibaek, Palermo, Regione Siciliana, p. 31.

2012a *I clavicembali singolari di Donato Del Piano. Fonti documentarie e contesto storico*, in BUONO - DI STEFANO 2012, pp. 49-86.

2012b *Pleyel after Pleyel. The instruments of Auguste Wolff and Gustave Lyon at the Universal Exhibitions*, «Musique Images Instruments», XIII, pp. 77-99.

2013 *Documentary Evidence Concerning the Early History of Vincenzo Trusiano and the Panormo Family of Instrument Makers in Italy*, «Journal of the Violin Society of America», XXIV/2, in corso di stampa.

cds1 *Violari, liutari e chitarrari a Palermo nei secoli XVI-XVIII*, in corso di stampa.

cds2 *Panormo, famiglia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, in corso di stampa.

cds3 *Carlo Grimaldi*, in *Grove Dictionary of Musical Instruments*, 2nd ed., Oxford, Oxford University Press, in corso di stampa.

cds4 *Makers of the piano in Sicily*, in *The piano in Italy*, a cura di G. P. Di Stefano, in corso di stampa.

DI VITA Stefania

2012 *L'oboe di Antonino Pasculli: l'uomo, il mito*, Tesi di laurea specialistica in Musicologia, Università di Palermo, a.a. 2011-2012.

DOCUMENTAZIONI E STUDI RAI

1977 (a cura di), *Folk Documenti Sonori. Catalogo informativo delle registrazioni musicali originali*, Torino, ERI.

DOURNON Geneviève

2006 *Strumenti musicali del mondo: proliferazione e sistemi*, in EME 2006, vol. VIII, pp. 842-873.

DUGOT Joël

2005 *Sonorités inouïes: la nouvelle harpe de Messieurs Krumpholtz et Naderman*, «Musique, Images, Instruments», VII, pp. 87-109.

ELIADE Mircea

1965 *Il sacro e il profano*, Torino, Boringhieri.

EFFEMERIDI

1837 «Effemeridi scientifiche e letterarie per la Sicilia», 45, gennaio 1837.

EME

2006 *Enciclopedia della Musica*, diretta da J.-J. Nattiez, 10 voll., Milano, Einaudi-Il Sole 24 ore.

EPICARMO di Siracusa

1996 *Testimonios y fragmentos*, a cura di L. Rodriguez e N. Guillén, Oviedo, Servicio de Publicaciones.

ÉRARD Pierre

1849 *Exposition des produits de l'industrie française. Exportation. Pianos d'Érard en Espagne, Italie et le Levant, Suisse, Russie, Prusse, Belgique, Hollande, Angleterre et les Indes, Amérique*, Paris, Typografie de Firmin Didot Frères.

ESPOSIZIONE

1881 *Esposizione musicale sotto il patrocinio di S. M. la Regina, Milano 1881. Catalogo. Gruppi IV-VI*, Milano, Pirola.

1892 *Esposizione Nazionale di Palermo 1891-92. Catalogo Generale; divisione XII classe 63 categoria IV: Strumenti musicali a tastiera*, Palermo, Stabilimento Tipografico Virzi.

Etymologicum Magnum

1994 *Etymologicum Magnum*, a cura di T. Gaisford, Amsterdam, Hakkert.

FAILLA Salvatore Enrico

1979 *La Nuova Chitarra composta da Don Antonino Di Micheli della Città di Tusa*, «Analecta Musicologia», XIX, pp. 244-271.

FALLETTI Franca

2007 *Meraviglie sonore: la bellezza del suono* in FALLETTI - MEUCCI - ROSSI ROGNONI 2007, pp. 15-27.

FALLETTI Franca - **MEUCCI** Renato - **ROSSI ROGNONI** Gabriele

2001 (a cura di), *La musica e i suoi strumenti. La collezione Granducale del Conservatorio Cherubini*, Firenze, Giunti.

2007 (a cura di) *Meraviglie sonore*, Milano, Giunti.

FARISELLI Anna Chiara

2010 *Danze "regali" e danze popolari fra Levante fenicio e Occidente punico*, in *Per una storia dei popoli senza note. Idee e pratiche musicali nei testi e nelle immagini*, Atti dell'Atelier del Dottorato di

ricerca in Musicologia e Beni musicali (Ravenna, 15-17 ottobre 2007), a cura di P. Dessì, Bologna, CLUEB, (Heuresis. Sezione di Arti, Musica e Spettacolo), pp. 13-28.

FAVARA Alberto

1923 *Il ritmo nella vita e nell'arte popolare in Sicilia*, «Rivista d'Italia», XXVI, pp. 79-99; ried. in FAVARA 1959, pp. 86-120.

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

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

FERRARA Corrado

1896 *La musica dei vanniatori o gridatori di piazza notigiani*, Noto, Tipografia Zammit; ried. in «Nuove Effemeridi», III/11, 1990, pp. 153-175.

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

FEUILLAND Françoise

1984 *La Sicilia greca in Giappone*, Tokyo, Fuji Art Museum.

1989 *La Sicilia Greca. Det Grekiska Sicilien*, Catalogo della mostra (Malmö-Rooseum 7 ottobre-15 dicembre), Palermo, Regione Siciliana. Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione.

FINOCCHIARO Giampiero

1991 (a cura di), *Echos. Inventario di materiali sonori 1986-1987*, premessa di E. Guggino, Istituto di Scienze antropologiche e geografiche, Università di Palermo.

1993 (a cura di), *Echos. Inventario di materiali sonori 1988*, Istituto di Scienze antropologiche e geografiche, Università di Palermo.

1995 *I fischi di terracotta in Sicilia / Earthenware whistles in Sicily*, AA.VV., *Memus (MediterraneoMusica 1995). Studi e documenti della Conferenza Musicale Mediterranea*, Palermo, Regione Siciliana, pp. 155-178.

FIorentini Graziella

1969 *Il santuario extraurbano di Sant'Anna presso Agrigento*, «Cronache di Archeologia e Storia dell'Arte», VIII, pp. 25-37.

2005 *Agrigento. La nuova area sacra sulle pendici dell'Acropoli*, in *Megalai Nesoi. Studi dedicati a Giovanni Rizza per il suo ottantesimo compleanno*, a cura di R. Gigli, Catania, Consiglio Nazionale delle Ricerche-IBAM (Sede di Catania), pp. 147-165.

FORBIN Louis (de)

1823 *Souvenirs de la Sicile*, Paris, Imprimerie Royale.

FRASCA Massimo

1982 *Caracausi. La necropoli di Cugno Carrube in territorio di Lentini*, «Cronache di Archeologia e Storia dell'Arte», XXI, pp. 11-35.

FUGAZZOTTO Giuliana - SARICA Mario

cd.1994 (a cura di), *I dolci dû Signuri. Canti della Settimana Santa in Sicilia (Province di Catania, Enna e Messina)*, Firenze, Taranta-SudNord-Arché TA10-SN0042.

cd.1996 (a cura di), *Musica da ballo in Sicilia (vol. 1)*, Firenze, Taranta, TAO16.

cd.1998 (a cura di), *Canti e suoni sul lavoro in provincia di Messina*, Messina, Associazione Culturale Kyklos GE 002.

cd.1999 (a cura di), *I Miricani. L'avventura discografica dei siciliani in America negli anni dell'emigrazione (1917-1929)*, presentazione di R. Leydi, Messina, Associazione Culturale Kyklos GE 003.

cd.2000 (a cura di), *Tu scendi dalle stelle. Repertori popolari del Natale nei dischi a 78 giri (1916-1955)*, presentazione di T. Magrini, Messina, Associazione Culturale Kyklos.

cd.2001 (a cura di), *Ballabili a 78 giri. Le proposte di musiche da ballo nei cataloghi italiani di dischi (1915-1955)*, Messina, Associazione Culturale Kyklos.

cd.2006 (a cura di), *Festa. Segni sonori e forme vocali di tradizione fra sacro e profano nei contesti festivi di Messina e provincia*, Messina, Associazione Culturale Kyklos.

cd.2007 (a cura di), *Voci di Donne. Lavoro, festa e devozione nella tradizione siciliana*, Messina, Associazione Culturale Kyklos.

GABRICI Ettore

1927 *Il santuario della Malophoros a Selinunte*, «Monumenti Antichi dell'Accademia dei Lincei», XXXI, coll. 203-406.

GAIEZZA Vito

1995 *Organi storici di Palermo*, in *Guida musicale della Sicilia. 1989-1991*, Palermo, Centro di Iniziative Musicali Siciliane, pp. 297-341.

GALANTI Bianca Maria

1942 *La danza della spada in Italia*, Roma, Edizioni Italiane.

GAROFALO Giovanni

2002 *Il suono restaurato. Restauro conservativo e funzionale di due strumenti musicali a corde custoditi presso il Museo Regionale "Conte Agostino Pepoli"*, «I Quaderni di Palazzo Montalbo», I, pp. 11-27.

GAROFALO Girolamo

d.1989 *Canti tradizionali di Niscemi (Caltanissetta)*, coll. di A. Marsiano, Milano, Albatros VPA 8502.

1990 (a cura di), *Echos. L'indagine etnomusicologica*, presentazione di E.

Guggino, Istituto di Scienze antropologiche e geografiche, Università di Palermo.

d.1990 (a cura di), *Il Natale in Sicilia*, due dischi, Milano, Albatros ALB 23.

cd.1992 (a cura di), *Sutera. La tradizione musicale di un paese della Sicilia*, Roma, SudNord SNCD 0035.

1997 *Le novene del Natale*, in BONANZIN-GA 1997a, pp. 25-41.

cd.1998 (a cura di), *Verso la notte di Natale. Novene e canti sulla Sacra Famiglia dalla tradizione dei cantastorie ciechi*, testi e musiche tradizionali eseguiti da Fortunato Giordano, Palermo, Teatro del Sole.

GAROFALO Girolamo - GIUNTA Francesco

cd.2005 *Fortunato Giordano. Triunfu di Santa Rosalia*, Palermo, Teatro del sole, TDS 05004 CLZ.

GAROFALO Girolamo - GUGGINO Elsa

d.1987 (a cura di), *I cantastorie ciechi a Palermo*, Milano, Albatros VPA 8491.

cd.1993 (a cura di), *Sicily. Music for the Holy Week*, Auvidis-Unesco D 8210.

GATTI Andrea

1998 (a cura di) *Museo degli strumenti musicali*, Milano, Electa.

GENTILE Stefano

1906 *Chitarra e Mandolino*, «La Sicilia Musicale», IV/17-20, 1 ottobre 1906, pp. 1-2.

GENZARDI Bernardo

1891 *Il Comune di Palermo sotto il dominio spagnolo*, Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia.

GERACI Mauro

1996 *Le ragioni dei cantastorie. Poesia e realtà nella cultura popolare del Sud*, Roma, Il Trovatore.

GIANNATASIO Francesco

1979 *L'organetto. Uno strumento musicale contadino dell'era industriale*, Roma, Bulzoni.

1992 *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.

2006 *Il concetto di musica in una prospettiva culturale*, in EME 2006, vol. III, pp. 978-1004.

GIARRIZZO Mario - ROTOLO Aldo

2004 *Il mobile siciliano dal Barocco al Liberty*, Palermo, Flaccovio.

GIULIANO Selima Giorgia - PROTO Sandra

2010 (a cura di), *Norme per la catalogazione degli strumenti musicali. Scheda SM*, Palermo, CRICD.

GIURIATI Giovanni

2006 *Tipologia dei complessi strumentali*, in EME 2006, vol. V, pp. 895-923.

GRIFFINI Alessandra

1997 *La decorazione degli strumenti musicali*, in GATTI 1998, pp. 436-457.

GUASTELLA Serafino Amabile

1876 *Canti popolari del Circondario di Modica*, Modica, Lutri e Secagno.

GUGGINO Elsa

d.1974 (a cura di), *Musiche e canti popolari siciliani. Canti del lavoro*, vol. I, Milano, Albatros VPA 8206.

1978 *La magia in Sicilia*, introduzione di V. Lanternari, Palermo, Sellerio.

1980 *I canti degli orbi. 1. I cantastorie ciechi a Palermo*, Palermo, Folkstudio.

1981 *I canti degli orbi. 2. I quaderni di Zu Rusulinu*, Palermo, Folkstudio.

1988 *I canti degli orbi. 3. I quaderni di Zu Rusulinu*, con *Trascrizioni musicali* di G. Garofalo e G. Pennino, Palermo, Folkstudio.

1989 *Presentazione* in PENNINO - POLITI d.1989 (p. 1 del libretto allegato); ried. col titolo *Innovazione e tradizione nei repertori bandistici siciliani*, in PENNINO 2000, pp. 69-71.

1995 (a cura di), *Folkstudio venticinque anni*, Palermo, Folkstudio.

2004 *I canti e la magia. Percorsi di ricerca*, Palermo, Sellerio.

GUGGINO Elsa - **MACCHIARELLA** Ignazio d.1987 (a cura di), *La Settimana Santa in Sicilia*, Milano, Albatros VPA 8490.

GUGGINO Elsa - **PENNINO** Gaetano

d.1987 (a cura di), *Tindara Amalfi e Annunziata D'Onofrio. Canti d'amore e di sdegno, romanze e stornelli della provincia di Messina*, Milano, Albatros VPA 8489.

GUIDA

1881 *Guida Letteraria, scientifica, artistica, amministrativa e commerciale di Catania colla descrizione di tutto quanto si trova di rimarchevole e degno di essere visitato dal forestiere, coll'aggiunta del nome, qualità ed abitazione dei professori, avvocati procuratori, notari, medici, chirurghi, ingegneri, farmacisti, artisti di ogni genere, commercianti, fabbriche, opifici, alberghi, trattorie, caffè, ecc.*, Catania, Niccolò Giannotta Editore.

1921 «Guida-annuario Galatola per la Sicilia», V (1919-1921), Catania, Galatola.

GUIZZI Febo

2002 *Guida alla musica popolare italiana*, vol. III: *Gli strumenti*, Lucca, Libreria Musicale Italiana.

GUIZZI Febo - **LEYDI** Roberto

1983 *Strumenti musicali popolari in Sicilia. Con un saggio sulle zampogne*, Palermo, Edikronos.

1985 *Le zampogne in Italia*, vol. I, Milano, Ricordi.

1986 (a cura di), *Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia*, Bulzoni, Roma.

GUIZZI Febo - **STAITI** Nico

1989 *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, con introduzione di R. Leydi, Firenze, Arti Grafiche Giorgio & Gambi.

1995 *The Sicilian Bifara and its Repertory: A Journey Through the Mediterranean from North to South*, «Studia instrumentorum musicae popularis», XI, pp. 56-62.

HAGEL Stefan

2008 *Re-evaluating the Pompeii auloi*, «The Journal of Hellenic Studies», CXXVIII, pp. 52-71.

HAGER Joseph

1799 *Gemälde von Palermo*, Berlin, Heinrich Frölich, 1799; trad. it.: *Impressioni da Palermo*, a cura di M. T. Morreale, Palermo, Sellerio, 1997.

HALDANE James Alexander

1966 *Musical Instruments in Greek Worship*, «Greece & Rome», s. II, XIII, pp. 98-107.

HAMILTON CAICO Louise

1910 *Sicilian Ways and Days. With one-hundred and twenty-eight illustrations*, John Log, London; trad. it. con introduzione di M. Ganci, Caltanissetta, Lussografica, 1996.

HICKMANN Hans

1975 *Musikgeschichte in Bildern. Ägypten*, Leipzig, VEB-Deutscher Verlag für Musik.

2001 *Archaeomusicology*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, a cura di S. Sadie, London-New York, Macmillan, p. 852.

HOUEL Jean Pierre

1782-87 *Voyage pittoresque des îles de Sicile, Malte et Lipari*, 4 voll., Paris, Imprimerie de Monsieur.

HORNOSTEL Eric M. von - **SACHS** Curt

1914 *Systematik der Musikinstrumente, Ein Versuch*, «Zeitschrift für Ethnologie», 46, pp. 553-590; trad. it. in GUIZZI 2002, pp. 409-482.

ICCD Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione

2008 (a cura di) *Scheda SMO. Strumenti Musicali - Organo*, Roma, ICCD.

INGRASSIA Pier Luigi

1940a *Il Museo d'arte teatrale e l'originalità dei suoi obiettivi*, «Giornale di Sicilia», XVIII, 1 maggio 1940.

1940b *L'Eccellenza Mascagni inaugura il Museo d'arte teatrale*, «Giornale di Sicilia», XVIII, 2 maggio 1940.

IOZZO Mario

2009 *Un nuovo strumento musicale nel Museo Archeologico di Chiusi*, in *Etruria e Italia preromana*, a cura di S. Bruni, vol. II, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, pp. 481-486.

ISTITUTI E SOCIETÀ MUSICALI

1873 *Istituti e società musicali in Italia. Statistica*, Roma, Regia Tipografia.

ISTITUTO D'INCORAGGIAMENTO

1840 *Catalogo dei saggi d'Industria Nazionale presentati nella solenne Esposizione fatta dal R. Istituto d'Incoraggiamento d'Agricoltura, Arti e Manifatture per la Sicilia del dì 30 Maggio 1840 giorno onomastico di S. M. Ferdinando II Re delle Due Sicilie*, Palermo, Tipografia di Filippo Solli.

1847 *Catalogo dei saggi d'Industria Nazionale presentati nella solenne Esposizione fatta dal R. Istituto d'Incoraggiamento d'Agricoltura, Arti e Manifatture per la Sicilia del dì 30 Maggio 1847*, Palermo, Tipografia e Legatoria Clamis e Roberti.

1857 *Aggiudicazione delle medaglie distribuite a coloro che si son più distinti nella pubblica esposizione dei prodotti d'industria agraria e manifatturiera del 31 luglio 1857 fatta dal Real Istituto d'Incoraggiamento di agricoltura, arti e manifatture per la Sicilia nella sua tornata ordinaria del 28 dello anzidetto mese*, Palermo, Stamperia della vedova Solli.

KAHIL Lily

1984 *Artemis*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. II, pp. 418-753.

KARTOMI Margaret J.

1990 *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, Chicago-London, The University of Chicago Press.

KOLOTOUROU Katerina

2007 *Rattling Jewellery and the Cypriot Coroplastic*, «Archaeologia Cypria», V, pp. 79-99.

KRAUS Alessandro

1901 *Catalogo della collezione etnografico-musicale Kraus in Firenze: sezione strumenti musicali*, Firenze, Tipografia di Salvatore Landi.

1907 *Une pièce unique du musée Kraus de Florence*, Paris, Morin.

1910 *The one-keyboarded clavycitherium of the Kraus collection in Florence*, Firenze, Salvatore Landi.

KURTZ Donna Carol - **BOARDMAN** John

1971 *Greek Burial Customs*, London, Thames and Hudson.

LA CORTE CAILLER Gaetano

1907 *Note storiche Siciliane: 5. Un barbiere... maestro di musica*, «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», IV, p. 150.

- 1926** *Il ferragosto in Messina a traverso i tempi: storia-folklore*, Messina, Tipografia F. D'Angelo e figlio; ried. in *Teatro mobile, feste di mezz'agosto a Messina*, a cura di S. Tedesco e G. Molonia, Messina, G.B.M., 1991.
- 1982** *Musica e musicisti in Messina*, a cura di A. Crea, Messina, Accademia filarmonica.
- 1998** *Il mio diario: 1893-1903*, a cura di G. Molonia, Messina, Edizioni G.B.M.
- LA PIANA** Scolastica
- 1997** *Calcofono*, in *Prima Sicilia. Alle origini della società siciliana*, (Catalogo della Mostra, Palermo, 18 ottobre-22 dicembre 1997), a cura di S. Tusa, Palermo, Ediprint, pp. 210-211.
- LARINÀ** Giusy
- 1990** *Contributo per una tipologia dei prospetti decorativi degli organi settecenteschi in Sicilia*, in *Il canto dell'aquila*, a cura di L. Buono, Caltagirone, Centro di Studi Musicali per il Meridione, pp. 101-121.
- 1998** *La decorazione artistica dei prospetti d'organo maltesi*, in *Old organs in Malta and Gozo. A collection of studies*, a cura di H. Agius Muscat e L. Buono, Malta, Archbishop's Curia, pp. 227-232.
- 2012** *La decorazione artistica nei prospetti d'organo di Donato Del Piano*, in BUONO - DI STEFANO 2012, pp. 115-124.
- LÈOTHAUD** Gilles
- 2006** *Classificazione universale delle tecniche vocali*, in EME 2006, vol. V, pp. 789-813.
- LÉVI-STRAUSS** Claude
- 1964** *Il pensiero selvaggio* [1962], trad. it., Milano, Il Saggiatore.
- LEYDI** Roberto
- 1990** (a cura di), *Le tradizioni popolari in Italia. Canti e musiche popolari*, Milano, Electa.
- LI PUMA** Santo
- 2005** *Il ballo della cordella. Il magico collante delle proprie tradizioni*, Geraci Siculo, Edizioni Arianna.
- LO CASTRO** Nuccio - **SARICA** Mario
- cd.1993** (a cura di), *A cantata di li pasturi. Il Natale nella tradizione musicale della provincia di Messina (Sicilia)*, con una *Nota musicologica* di G. Fugazzotto, Firenze, Taranta-SudNord-Arché TA08-SN0038.
- LORIA** Lamberto
- 1907** *Caltagirone. Cenni etnografici*, Firenze, Tipografia Galileiana; ried. a cura di L. M. Lombardi Satriani, Palermo, Sellerio, 1981.
- LUCCHI** Marta
- 1982** *Contributi alla conoscenza di Luigi Francesco Valdrighi*, in *Antichi strumenti musicali. Catalogo del fondo del Museo Civico di Storia e Arte Medievale e Moderna di Modena*, Modena, Mucchi, pp. 25-45.
- MACCAVINO** Nicolò
- 1985** *Musica a Caltagirone nel tardo Rinascimento: 1569-1619*, in *Musica sacra in Sicilia tra Rinascimento e Barocco. Atti del convegno (Caltagirone 10-12 dicembre)*, a cura di D. Ficola, Palermo, Flaccovio, pp. 91-110.
- MACCHIARELLA** Ignazio
- cd.1995** (a cura di), *I canti dei contadini di Resuttano*, Udine, Nota CD 2.21.
- cd.1997** (a cura di), *Milena. Canti tradizionali*, Udine, Nota CD 2.37.
- MAGAZZÙ** Maria Grazia
- 2007** *Il canto della Vara e le tradizioni musicali di Fiumedinisi*, con CD allegato, Lucca, Libreria Musicale Italiana.
- MAIORE** Francesco
- 1998** *Gli organi antichi di Noto. Storia e liturgia tra i secoli XV e XX*, Noto, Associazione Turistica Pro Noto.
- MANGANARO** Giacomo
- 1961** *Ricerche di epigrafia siceliota*, «Siculorum Gymnasium», XIV/2, pp. 175-191.
- MARCONI** Pirro
- 1933** *Agrigento arcaica. Il santuario delle divinità etrusche e il tempio detto di Vulcano*, Roma, Società Magna Grecia.
- MARINI** Marino
- 1980 ca.** *Guida introduttiva agli strumenti musicali: collezione Marino Marini*, Bologna, Tipografia Musiani.
- MAZZONE** Luigi
- 1886** *Il concerto Giandolfi e i mandolinisti napoletani*, «Napoli Musicale», XVIII/3-4, 31 gennaio 1886, p. 1.
- MCALLESTER** David D.
- 1995** *Uno studio dei valori sociali ed estetici della musica navaho* [1954], trad. it. in *Uomini e suoni. Prospettive antropologiche nella ricerca musicale*, a cura di T. Magrini, Bologna, Clueb, pp. 49-67.
- MCNEISH** James
- d.1965** (a cura di), *Sicily in Music and Song*, London, Argo DA 30.
- MEIR** Albert
- 1987** (a cura di), *Un paese indicibilmente bello. Il «Viaggio in Italia» di Goethe e il mito della Sicilia*, Palermo, Sellerio.
- MELLONI** Gianna
- 2005** *Costruzione e commercio di strumenti musicali nelle botteghe milanesi dell'Ottocento*, Lucca, Libreria musicale italiana.
- MENDOLA** Giovanni
- 2013** *Maestri del legno a Palermo fra tardo Gotico e Barocco, in Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, a cura di T. Pugliatti, S. Rizzo e P. Russo, Catania, Maimone, pp. 143-196.
- MERRIAM** Alan P.
- 1983** *Antropologia della musica* [1964], prefazione di D. Carpitella, trad. it., Palermo, Sellerio.
- MEUCCI** Renato
- 1998a** *Produzione e diffusione degli strumenti a fiato nell'Italia dell'Ottocento*, in *Accademie e Società Filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di A. Carlini, Trento, Società Filarmonica, pp. 107-122.
- 1998b** *Gli strumenti della musica colta in Italia meridionale nei secoli XVI-XIX*, «Fonti musicali italiane», III, pp. 233-264.
- 2000** *Peripezie e destini delle collezioni italiane dell'Ottocento*, in *Strumenti, musica e ricerca. Atti del Convegno internazionale. Cremona 28-29 ottobre 1994*, a cura di E. F. Barassi, M. Fracassi e G. Gregori, Cremona, Ente Triennale Internazionale degli Strumenti ad Arco, pp. 226-253.
- 2003** *I musei di strumenti musicali in Italia*, in *Il patrimonio culturale musicale e la politica dei beni musicali*, «Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli», XIV, pp. 83-141.
- 2005** (a cura di), *Un corpo alla ricerca dell'anima. Andrea Amati e la nascita del violino*, Cremona, Ente Triennale Internazionale degli Strumenti ad Arco.
- MIELI** Paolo
- 2011** *Unità di Italia, Murat il re francese che avviò il Risorgimento*, «Corriere della Sera», 22 marzo 2011.
- MINGAZZINI** Paolino
- 1937** *Su un'edicola sepolcrale del IV secolo rinvenuta a Monte Saraceno presso Ravanusa (Agrigento)*, «MAL», XXXVI, coll. 621-692.
- MOLINO** Jean
- 1975** *Fait musical et sémiologie de la musique*, «Musique en jeu», 17, pp. 37-62; trad. it. in «Eunomio», IV, 1987, pp. 8-20.
- MORTILLARO** Vincenzo
- 1844** *Nuovo Dizionario Siciliano-Italiano compilato da una società di persone di lettere*, Palermo, Stamperia Oretica.
- 1862** *Nuovo Dizionario Siciliano-Italiano*, Palermo, Salvatore Di Marzo.
- MOZZILLO** Atanasio
- 1964** *Viaggiatori stranieri nel Sud*, Milano, Edizioni di Comunità.
- MÜLLER** Wilhelm - **WOLFF** Oskar Ludwig Bernhard
- 1829** *Egeria. Sammlung Italienischer Volkslieder*, Leipzig, Fleischer; ed. it. con una nota di A. M. Cirese e una appendice di traduzioni, Milano, Edizioni del Gallo, 1966.

MÜLLER-KARPE Hermann

1979 *Introduzione alla preistoria*, Roma, Bari, Laterza.

NANIA Salvatore

1953 *L'orchestrina contadinesca in Sicilia*, in AA.VV., *Atti del Congresso di studi etnografici italiani*, Napoli, Pironti, pp. 446-450.

NASELLI Carmelina

1931 *Il Natale nell'arte e nella tradizione del popolo catanese*, «Catania. Rivista del Comune», III/6, pp. 57-66.

1932 *Il fascismo e le tradizioni popolari*, Catania, Studio Editoriale Moderno.

1936 *La Mostra interprovinciale di Arti e tradizioni popolari siciliane*, «Lares», VII/4, pp. 233-252.

1951 *Strumenti da suono e strumenti da musica del popolo siciliano*, «Archivio Storico della Sicilia Orientale», IV s., XLVII/1, pp. 251-280.

NATALETTI Giorgio

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

NATTIEZ Jean-Jacques

1989 *Musicologia generale e semiologia* [1987], a cura e con introduzione di R. Dalmonte, Torino, EDT.

NAVARRA Ignazio

1986 *La Musica a Trapani, altre città e luoghi della Sicilia nei secoli XV-XVII*, «Libera Università di Trapani», IV/11, pp. 61-79.

NAVARRO Vincenzo

1836 *Frammento del mio viaggio in Sicilia*, «Il vapore», III, 10 novembre 1836, pp. 254-258.

NERI Carmelo

1998 *Guida illustrata del Museo Civico Belliniano di Catania*, Catania, Maimone.

NETTL Bruno

1983 *The Study of Ethnomusicology*, Urbana-Chicago-London, University of Illinois Press.

NILSSON Martin Persson

1957 *Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der Attischen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

NOCERINO Francesco

2000a *Il tiorbino fra Napoli e Roma: notizie e documenti su uno strumento di produzione cembalaria*, «Recercare», XII, pp. 95-109.

2000b *Evidence for Italian Mother-and-Child Virginals. An important document signed Onofrio Guarracino*, «The Galpin Society Journal», LII, pp. 317-321.

NONNO di Panopoli

2005 *Le Dionisiache*, a cura di D. Del Corno, Milano, Adelphi.

NOT Rosa - **GAROFALO** Giovanni

2013 *The conservative restoration of the Panormo doublebass*, «Journal of the Violin Society of America», XXIV/2, in corso di stampa.

OLIVERI Francesco

cd.2000 (a cura di), *Documentazione audio-video del restauro conservativo dell'antico organo a canne palustri. Museo "Fra Giammaria da Tusa". Santuario M. SS. di Gibilmanna*, Aci Sant'Antonio, Artigiana Organi snc.

ORSI Paolo

1897 *Nuove esplorazioni nella necropoli sicula del monte Finocchito presso Noto*, «BPI», XXIII, pp. 157-197.

1905 *Necropoli al Molino della Badia presso Grammichele*, «BPI», XXXI, pp. 96-133.

OTTNER Helmut

1977 *Der Wiener Instrumentenbau 1815-1833*, Tutzing, Verlegt bei Hans Schneider.

PACE Biagio

1945 *Arte e civiltà della Sicilia antica*, Genova-Roma-Napoli-Città di Castello, Società anonima editrice Dante Alighieri.

PALAIOKRASSA Lydia

2006 *Cult Instruments. Krotalon, Kymbalon, Tympanon and Sistrum*, in *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, pp. 373-379.

PANCUCCI Domenico

1998 *Monte Bubbonia. L'acropoli*, in *Gela. Il Museo Archeologico*, a cura di R. Panvini, Gela, Regione Siciliana. Assessorato dei Beni Culturali ed Ambientali di Caltanissetta. Sezione dei Beni Archeologici, pp. 252-253.

PAPADOPOULOU Zozie

2004 *Musical instruments in cult*, in *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, pp. 347-362.

PARTHEY Gustav F. C.

1834-40 *Wanderungen durch Sicilien und die Levante [...]* Mit einer Musikbeilage, 2 voll., Berlin, Nicolai.

PARADISO Francesco - **BEVINETTO** Salvatore Placido

1998 (a cura di) «*Per Attratto e Mastria*». *Organari Siciliani fra XVI e XIX secolo*, San Martino delle Scale, Associazione Culturale e di Volontariato dei Padri Benedettini.

PASETTI Anna

2008 *L'arpa*, Palermo, L'Espos.

PASTURA Francesco

1939 *Mandre rosse. Paesaggi, uomini e canti di Libertinia*, Catania, Tipografia Zuccarello & Izzi.

PCG

1983-2001 *Poetae Comici Graeci*, a cura di R. Kassel e C. Austin, Berlin-New York, W. de Gruyter.

PELAGATTI Paola - **VOZA** Giuseppe

1973 (a cura di), *Archeologia nella Sicilia Sud-Orientale*, Napoli, Centre Jean Berard.

PENNINO Gaetano

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

1987 *Gli esperti della musica*, «Quaderni del Teatro Massimo», II/1, pp. 23-46.

1990a *I suoni e le voci*, in AA.VV., *Le forme del lavoro. Mestieri tradizionali in Sicilia*, Palermo, Libreria Dante, pp. 415-426.

1990b *Le bande Musicali*, «Nuove Effemeridi», III/11, pp. 140-152 (il testo riproduce parte del libretto allegato a PENNINO - POLITI d.1989).

1990c *L'attività dell'Istituto di Scienze Antropologiche e Geografiche del Folkstudio e del C.I.M.S.*, in GAROFALO 1990, pp. 153-157.

2000 (a cura di), *Il repertorio sommerso. Musica storica per la banda d'oggi*, Atti del convegno (Palermo, 13-15 dicembre 1991), con CD allegato, Palermo, Regione Siciliana.

cd.2002 (a cura di), *Era Sicilia / Canti popolari di carcere e mafia. Canti raccolti e presentati da Antonino Uccello*, Palermo, Regione Siciliana.

2004 (a cura di), *Antonino Uccello etnomusicologo*, con due CD allegati, Palermo, Regione Siciliana.

PENNINO Gaetano - **POLITI** Fabio

d.1989 (a cura di) *Bande musicali di Sicilia*, cofanetto (tre dischi), presentazione di E. Guggino, Milano, Albatros ALB 22.

PERRETTI Leonardo

2003 *Gli organi a cilindro della Reggia di Caserta*, «L'antico Organetto», V/2, pp. 10-12.

2010 *Musica Meccanica alla Reggia di Caserta*, «L'antico Organetto», XII/2, pp. 6-9.

PERRONE Fabio

2000 *Guida alle Collezioni di Strumenti Musicali d'Italia*, Cremona, Cremonabooks (ried. con aggiornamenti nel 2005).

PESETTI Silvia

1994 *Capua preromana. Terrecotte votive*, vol. VI, Firenze, Olschki.

PIANGERELLI Paola

1995 (a cura di), *La terra, il fuoco, l'acqua, il soffio. La collezione dei fi-*

schietti di terracotta del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, Roma, De Luca.

PICCIONE Michele

2011 (a cura di), *Sulle orme dei suoni. Gli strumenti musicali tradizionali in Sicilia oggi*, Palermo, Associazione Culturale SAC.

PICKARD-CAMBRIDGE Arthur Wallace

1962 *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, a cura di T. B. L. Webster, Oxford, Clarendon Press.

PINDARO

1927 *Scholia vetera in Pindari Carmina*, a cura di A. B. Drachmann, vol. III: *Scholia in Nemeonicas et Isthmionicas*, Stuttgart-Leipzig, Teubner.

PISCITELLO Francesco

2010 *Gli organi a cilindro di Anton Beyer in Italia*, Tesi di laurea in Musicologia, Università di Palermo, a.a. 2009-2010.

PITARRESI Gaetano

1988 *Rapporti musicali tra Reggio Calabria e Messina nelle fonti archivistiche reggine dell'Ottocento*, in *Messina e la Calabria dal basso Medioevo all'età contemporanea. Atti del 1° Colloquio Calabro-Siculo (Reggio Calabria-Messina, 21-23 novembre 1986)*, Messina, Società messinese di Storia Patria, pp. 87-96.

PITRÈ Giuseppe

1870-71 *Canti popolari siciliani*, 2 voll., Palermo, Pedone Lauriel.

1881 *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Palermo, Pedone Lauriel.

1882 *Motti popolari applicati a' suoni delle campane*, «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», I, pp. 333-344.

1883 *Giuochi fanciulleschi siciliani*, Palermo, Pedone Lauriel.

1885 *Suonatori, balli e canti nuziali del popolo siciliano*, Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia.

1889 *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 voll., Palermo, Pedone Lauriel.

1891 *Canti popolari siciliani*, 2 voll., Torino-Palermo, nuova ed. Clausen.

1892 *Catalogo illustrato della Mostra Etnografica Siciliana*, Palermo, Tipografia Virzi.

1893 [ps. Hernandez De Moreno], *La festa del Natale in Sicilia. Impressioni dal vero*, Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia.

1900 *Feste patronali in Sicilia*, Torino-Palermo, Clausen.

1904 *La vita di Palermo cento e più anni fa*, Palermo, Reber.

1913 *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, Palermo, Reber.

POLICASTRO Guglielmo

1901 *Omaggio a Bellini nel primo centenario dalla sua nascita*, Catania, Circolo Bellini.

PORCARI Angelo

1871 *Cenni sulla Esposizione in Siracusa del Barone Angelo Porcari e premiazioni conferite dal Giurì agli espositori*, Palermo, Stamperia di Giovanni Lorscheider.

PORTO Salvatore

1902 *Salvatore Porto di Rosario. Catania. Fabbrica di strumenti musicali*, Catania, Giuseppe Russo.

PORTO Rosario

1903 *Catalogo della premiata e brevettata fabbrica di strumenti musicali Excelsior*, Catania.

1907 *Catalogo della premiata e brevettata fabbrica di strumenti musicali Excelsior*, Catania.

1910 ca. *Grande Fabbrica di Strumenti Musicali Excelsior*, catalogo illustrato, Catania.

PRAZ Mario

1964 *La filosofia dell'arredamento: i mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi*, Milano, Longanesi.

PROBO

1887 *Probi qui dicitur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarius*, in *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentari*, a cura di G. Thilo, Leipzig, 1887 (rist. Hildesheim, Olms, 1961).

PROFETA Rosario

1942 *Storia e letteratura degli strumenti musicali*, Firenze, Marzocco.

PROGRESSO

1832 «Il progresso delle Scienze, delle Lettere e delle Arti», II, Napoli, Porcelli.

PSAROUDAKĒS Stelios

2002 *The aulos of Argitheia*, in *Studien zur Musikarchäologie*, vol. III, Orient-Archäologie 10, Rahden/Westf, pp. 335-366.

2006 *A Lyre from the Cemetery of the Achaian Gate, Athens*, in *Studien zur Musikarchäologie*, vol. V, Orient-Archäologie 20, Rahden/Westf, pp. 59-78.

RACCA Premiata Fabbrica di Piani Melodici

1908 *Piano Melodici, Orchestrions Automatici, Cartoni Traforati*, Bologna, Tipografia Minarelli.

RAFFIOTTA Serena

2007 *Terracotte figurate dal santuario di San Francesco Bisconti a Morgantina*, Assoro, EditOpera.

RANDALL-MACIVER David

1927 *The Iron Age in Italy*, Oxford, Clarendon Press.

REGINA Vincenzo

1991 *Brevi note sugli organi antichi e storici della provincia di Trapani*, Trapani, Cartograf.

RIOLO Salvatore

1981 *Proposte di etimologia per le denominazioni dello 'scacciapensieri' nel dialetto siciliano*, in AA.VV., *Etimologia e lessico dialettale*, Atti del XII Convegno per gli studi dialettali italiani (Macerata 1979), Pisa, Pacini, pp. 553-580.

ROMANO Enzo

1999 *Alla ricerca delle radici. Tradizione e miti della Sicilia*, Messina, Siciliano.

ROSSETT Lucienne

1987 *Antonio Pasculli, the Paganini of the oboe*, «The Double Reed», 1987/10, pp. 44-45.

ROSSI ROGNONI Gabriele

2007 (a cura di), *Alessandro Kraus musicologo e antropologo*, Firenze, Giunti.

ROUDIER Alain - **DI LENNA** Bruno

2003 (a cura di), *Rifiorir d'antichi suoni: tre secoli di pianoforti*, Rovereto, Osiride.

ROUGET Gilbert

1986 *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione* [1980]; trad. it. in ed. riveduta e aumentata, a cura di G. Mongelli, prefazione di M. Leiris, Torino, Einaudi.

ROUSE William Henry Denham

1902 *Greek votive offerings. An essay in the history of greek religion*, Cambridge, University Press.

RUBINO Benedetto

1930 *La Sicilia che se ne va: tipi e figure di strada*, «La lettura», XXX/4, pp. 362-364.

1933 *Natale ritorna*, «Sicilia elettrica», IV/11, pp. 21-24.

1935 *Vecchia poesia di Natale*, «Sicilia elettrica», VI/10-12, pp. 14-16.

RUEGER Christoph

1986 *Musical Instruments and Their Decoration*, London, David & Charles.

RUTA Riccardo

1901 *L'arpa: Origine, storia cronologica, meccanismo. Riassunto*, Napoli, Stabilimento Tipografico A. e S. Festa.

1908 *Cronologia delle scuole d'arpa*, «La Sicilia Musicale», VI/12, dicembre 1908.

1911 *Storia dell'arpa*, Aversa, A. Ruta & C.

SACHS Curt

1966 *Storia della danza* [1933], prefazione di D. Carpitella, Milano, Il Saggiatore.

1980 *Storia degli strumenti musicali* [1940], trad. it., Milano, Mondadori.

- 1982** *Le sorgenti della musica* [1962], introduzione di D. Carpitella, Torino, Boringhieri.
- SAINT-NON** Richard (de)
1785 *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, 5 voll., Paris, Jacques-Gabriel Clousier.
- SALIBRA** Roberta
2006 *Collezioni "Camarinesi" tra ottocento e novecento. Una ricognizione, in Camarina. 2600 anni dopo la fondazione. Nuovi studi sulla città e sul territorio*, Atti del Convegno Internazionale (Ragusa, 7 dicembre 2002/ 7-9 aprile 2003), a cura di P. Pelegatti, G. Di Stefano e L. de Lachenal, Roma Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 333-354.
- SALINAS** Antonino
1901 *Breve guida del museo nazionale di Palermo compilata dal prof. Antonino Salinas*, Palermo, Tipografia Fratelli Vena.
- SALOMONE MARINO** Salvatore
1870 *La baronessa di Carini. Leggenda storica popolare del sec. XVI in poesia siciliana*, Palermo, Tipografia del "Giornale di Sicilia" (II ed. 1873, III ed. 1914).
1897 *Costumi e usanze dei contadini in Sicilia*, Palermo, Sandron.
1883 *La voce dei tamburi in Sicilia*, «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», II, pp. 601-603.
1907 *La origine e il nome de La Tubiana*, «Archivio storico siciliano», n.s., XX-XII, pp. 537-540.
- SANTARELLI** Cristina
2007 *Iside sulle sponde del Po: aspetti musicali di una divinità*, in «Musica se extendit ad omnia». Studi in onore di Alberto Basso in occasione del suo 75° compleanno, a cura di R. Moffa e S. Saccomani, Lucca, Libreria musicale italiana, pp. 13-58.
- SARDELLA** Assunta - **VANARIA** Maria Grazia
2000 *Le terrecotte figurate di soggetto sacrale del santuario dell'ex proprietà Maggiore di Lipari*, in BERNABÒ BREA - CAVALIER 2000, pp. 87-180.
- SARICA** Mario
1985 *Il doppio flauto in Sicilia*, in CLEOPATRA - SARICA, pp. 23-38.
d.1985 (a cura di), *Strumenti musicali popolari in Sicilia (Messina)*, Milano, Albatros VPA 8487.
z.1985 *Il doppio flauto nell'area dei Peloritani*, 18', 3/4 u-matic, Roma, prod. Ismez.
z.1986 *La zampogna nell'area dei Peloritani*, 25', 3/4 u-matic, Roma, prod. Ismez.
1989 *Il doppio flauto (fautu a paru) nell'area dei Peloritani*, «Culture musicali», VI-VII (1987-88), pp. 242-245.
- d.1990** (a cura di), *Canti della Settmana Santa della provincia di Messina*, Milano, Albatros VPA 8508.
cd.1992 (a cura di), *Strumenti e canti. La musica popolare nel Messinese*, Messina, Assessorato alla Pubblica Istruzione - Provincia Regionale di Messina, Apple Pie 003.
1994 *Strumenti musicali popolari in Sicilia (provincia di Messina)*, Messina, Assessorato alla Cultura della Provincia Regionale di Messina (ried. 2004).
dvd.2004 *Museo Cultura e Musica Popolare dei Peloritani. Strumenti musicali popolari e oggetti d'uso pastorale*, Messina, Associazione Culturale Kyklos.
cd.2011 (a cura di), *Sacro e profano nella tradizione musicale messinese*, Messina, Associazione Culturale Kyklos.
- SAYVE** Auguste (de)
1822 *Voyage en Sicile. Fait en 1820 et 1821*, 3 voll., Paris, Bertrand.
- SCHAEFFNER** André
1978 *Origine degli strumenti musicali* [1936], introduzione di D. Carpitella, Palermo, Sellerio.
- SCHATCHIN** Margaret
1978 *Idiophones of the Ancient World*, «Jahrbuch für Antike und Christentum», XXI, pp. 142-172.
- SCHMIDL** Carlo
1929 *Dizionario universale dei musicisti*, vol. II, Milano, Sonzogno.
- SCUDERI** Alberto
2011 *Dinamiche archeologiche nella Valle dello Jato*, in A. Scuderi - F. Mercadante - P. Lo Cascio, *La Valle dello Jato tra archeologia e storia*, San Cipirello, Edizioni del Mirto, pp. 55-87.
- SCIUTO** Agatino
1880 *L'operaio e l'Ospizio di Beneficenza in Catania*, Catania, Galatola.
- SEBASTIANELLI** Mauro - **ALESCIO** Adriana
2010 *Gli organi storici in Sicilia: storia, tecnica, conservazione*, Firenze, Edifir.
- SELLER** Francesca
2007 *The Viennese Piano in Naples: a contribution to the history of piano constructors*, in *Das Wiener Klavier bis 1859*, a cura di B. Darmstädter, A. Huber e R. Hopfner, Tutzing, Verlegt bei Hans Schneider, pp. 147-152.
2009 *I pianoforti a Napoli nell'Ottocento*, «Fonti Musicali Italiane», XIV, pp. 171-199.
- SFAMENI GASPARRO** Giulia
1973 *I culti orientali in Sicilia*, Leiden, Brill.
1986 *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider.
- 2003** *Connotazioni Metroache di Demetra nel Coro dell'Elena di Euripide*, in *Misteri e Teologie. Per la storia dei culti mistici e misterici nel mondo antico*, Cosenza, Lionello Giordano, pp. 329-372.
2006 *I culti orientali nella Sicilia ellenistico-romana*, in *Ethne e religioni nella Sicilia antica*, a cura di P. Anello, G. Martorana e R. Sammartano, Roma, Giorgio Bretschneider, pp. 251-328.
- SFERRUZZA** Anna - **D'ANNA** Maria Antonietta
2003 *Il Museo e le sue iniziative*, «L'eco di Gibilmanna», LXXXV, III-IV trimestre 2003, pp. 28-30.
- SICILIA CATTOLICA**
1880 «La Sicilia Cattolica», XIII/243, 5 novembre 1880.
- SIFAKIS** Gregory Michael
1971 *Parabasis and animal choruses. A contribution to the history of Attic comedy*, London, Athlone Press.
- SIMEONI** Paola Elisabetta - **TUCCI** Roberta
1991 (a cura di), *Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari. La collezione degli strumenti musicali*, Roma, Libreria dello Stato.
- SISTO** Luigi
2010 *Gli strumenti musicali*, in *Dal segno al suono. Il conservatorio di musica San Pietro a Majella: repertorio del patrimonio storico-artistico e degli strumenti musicali*, a cura di G. Cautela, L. Sisto e L. Starita, Napoli, Arte'm, pp. 189-195.
- SOURVINOU-INWOOD** Christiane
1978 *Persefone and Aphrodite at Locri: A Model for Personality Definitions in Greek Religion*, «The Journal of Hellenic Studies», XCVIII, pp. 101-121.
- SPANÒ GIAMMELLARO** Antonella
1998 *Osservazioni sui corredi funerari*, in AA.VV., *Palermo Punica*, Palermo, Sellerio, pp. 119-176.
- SPIGO** Umberto
2000 *I pinakes di Francavilla di Sicilia (Parte I)*, «Bollettino d'Arte», CXI, pp. 1-78.
- STAITI** Nico
1986 *Iconografia e bibliografia della zampogna a paro in Sicilia*, «Lares», LII/2, pp. 197-240.
1988 *Identificazione degli strumenti musicali e natura simbolica delle figure nelle "Adorazioni dei pastori" siciliane*, «Imago Musicae», V, pp. 75-107.
1989 *Simultaneously played multi-pipe wind instruments in Sicily*, «Studia instrumentorum musicae popularis», IX, pp. 66-86.
1990a *Immagini e suoni di pastori e zampogne*, in AA.VV., *Trasmissione e ricezione*

delle forme di cultura musicale, Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia, a cura di A. Pompilio, D. Restani, L. Bianconi e F. A. Gallo, EDT, Torino, pp. 579-601.

1990b *Fonti storiche per lo studio degli strumenti musicali popolari in Sicilia*, in GAROFALO 1990, pp. 103-108.

1996 *La tradizione violinistica degli orbi tra fonti scritte e oralità*, in AA.VV., *Il violino tradizionale in Italia*, Atti del Convegno (24-25 giugno 1994), Trento, Comune di Trento, pp. 299-314.

1997 *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastorali natalizie*, prefazione di T. Seebass, Bologna, Ut Orpheus.

STRABONE

1988 *Geografia*, a cura di A. M. Biraschi, Milano, Rizzoli.

STROHM Reinhard

2006 *Il concerto di musica in Occidente. Un approccio culturale e sociologico alla sua storia*, in EME 2006, vol. V, pp. 673-698.

STRUTT Arthur John

1842 *A Pedestrian Tour in Calabria and Sicily*, London, Newby.

SUDA

1928 *Suidae Lexicon*, a cura di A. Adler, vol. I, Leipzig, Teubner.

TIBY Ottavio

1957a *Il canto popolare siciliano. Studio introduttivo*, in FAVARA 1957, pp. 2-113.

1957b *Il Real Teatro Carolino e l'Ottocento musicale palermitano*, Firenze, Leo S. Olschki.

TEOCRITO

1997 *Carmi*, a cura di O. Vox, Torino, Utet.

TRIFONE

1853 *Tryphonis Grammatici Alexandrini Fragmenta*, a cura di A. von Velsen, Berlin, Nicolai; rist. Amsterdam, Hakkert, 1965.

TUCCI Roberta

1991 *Catalogo*, in SIMEONI - TUCCI 1991, pp. 55-378.

1995 *Suoni di creta. Note organologiche sui fischietti di terracotta*, in PIANGERELLI 1995, pp. 43-46.

2009 *Calabria I strumenti. Zampogna e doppio flauto. Una ricerca e un disco (1977-1979)*, Nardò, Besa.

TUZET Hélène

1988 *Viaggiatori stranieri in Sicilia nel XVIII secolo [1955]*, trad. it., Palermo Sellerio.

UCCELLO Antonino

1965 *Carcere e mafia nei canti popolari siciliani*, con una Nota etnomusicologica di P. Collaer e disco allegato 33.17, Palermo, Edizioni Libri Siciliani; ried. con introduzione di L. M. Lombardi Satriani, Bari, De Donato.

1972 *I santi patroni non fischiano più*, «Sicilia», 70, pp. 98-101.

1973 *La civiltà del legno in Sicilia. Contadini e pastori iblei*, Catania, Cavallotto.

d.1974 (a cura di), *Era Sicilia*, Milano, Cetra Lpp 238 (ried. in PENNINO cd.2002).

d.1976 (a cura di), *Canti popolari di carcere e mafia*, Milano, Cetra Lpp 299 (ried. in PENNINO cd.2002).

1977 *I fischietti di terracotta di una bottega calatina*, Palazzolo Acreide, Casa-museo.

1978 *Tessitura popolare in Sicilia. L'ideologia della coltre nella civiltà agropastorale*, Siracusa, Zangara stampa.

1980 *La casa di Icaro. Memorie della Casa-museo di Palazzolo Acreide*, a cura di S. S. Nigro, Catania, Pellicanolibri.

2001 *Casa museo di Palazzolo Acreide*, seconda ed. riveduta e aggiornata a cura di G. Pennino, Siracusa, Regione Siciliana (I ed. 1973).

VAGLICA Giovanni Battista

1991 *Gli organi antichi nel territorio monrealese*, Palermo, Edizioni Augustinus.

VALDRIGHI Luigi Francesco

1884 *Nomocheliurgografia antica e moderna ossia elenco di fabbricatori di strumenti armonici*, Modena, Società Tipografica, 1884; rist. anastatica, Milano, Forni, 2001.

VAN DER MEER John Henry

1986 *A curious instrument with a five-octave compass*, «Early Music», XIV/3, pp. 397-400.

VAN DER MEER John Henry - TAGLIAVINI Luigi Ferdinando

2008 (a cura di), *Collezione Tagliavini: catalogo degli strumenti musicali*, 2 voll., Bologna, Bonomia University Press.

VANNES René

1951 *Essai d'un dictionnaire universel des luthiers*, Bruxelles.

VARVARO Alberto

1981 *Lingua e storia in Sicilia*, Palermo, Sellerio.

VELLA Carmela

2002 *Un'antica residenza nobiliare recuperata*, in G. F. Anselmi - G. Arez-

zo - T. Turco - C. Vella, *Il Castello di Donnafugata a Ragusa*, Palermo, Kalos, pp. 38-49.

2007 (a cura di), *Musica Picta*, Siracusa, Sovrintendenza ai Beni Culturali ed Ambientali.

VENDRIES Christophe

2004 *Le sistre: un objet sonore propre aux Isiaques*, in *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, pp. 401-402.

VIGO Leonardo

1857 *Canti popolari siciliani raccolti e illustrati*, Catania, Tipografia dell'Accademia Gioenia.

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

VILLING Alexandra

2002 *For Whom Did the Bell Toll in Ancient Greece*, «The Annual of the British School at Athens», XCVII, pp. 223-295.

2006 *Cult Instruments*, in *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, pp. 379-384.

WACHSMANN Klaus P.

1995 *Gli strumenti musicali primitivi*, in BAINES 1995, pp. 13-49.

WEST Martin Litchfield

1992 *Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press.

YOUNG Phillip T.

1980 *The Look of Music: rare musical instruments, 1500-1900*, Vancouver, Museums and Planetarium Association.

1993 *4900 Historical Woodwind Instruments. An Inventory of 200 Makers in International Collections*, London, Tony Bingham.

ZACCAGNINI Marisa

2000 *La pittura negli strumenti musicali*, in *Dipingere la musica*, a cura di S. Ferino-Pagden, Milano, Skira.

ZANCANI MONTUORO Paola

1954 *Note sui soggetti e sulla tecnica delle tabelle di Locri*, «Atti e Memorie della Magna Grecia», I, pp. 71-106.

1974 *Necropoli*, «Atti e Memorie della Società Magna Grecia», XV-XVII, 1974-1976, pp. 9-106.

ZSCHÄTZSCH Anemone

2002 *Verwendung und Bedeutung griechischer Musikinstrumente in Mythos und Kult*, Rahden-Westf, Leidorf.

Finito di stampare
dalla Officine Grafiche Riunite
Palermo, dicembre 2013