

SUONI&CULTURE

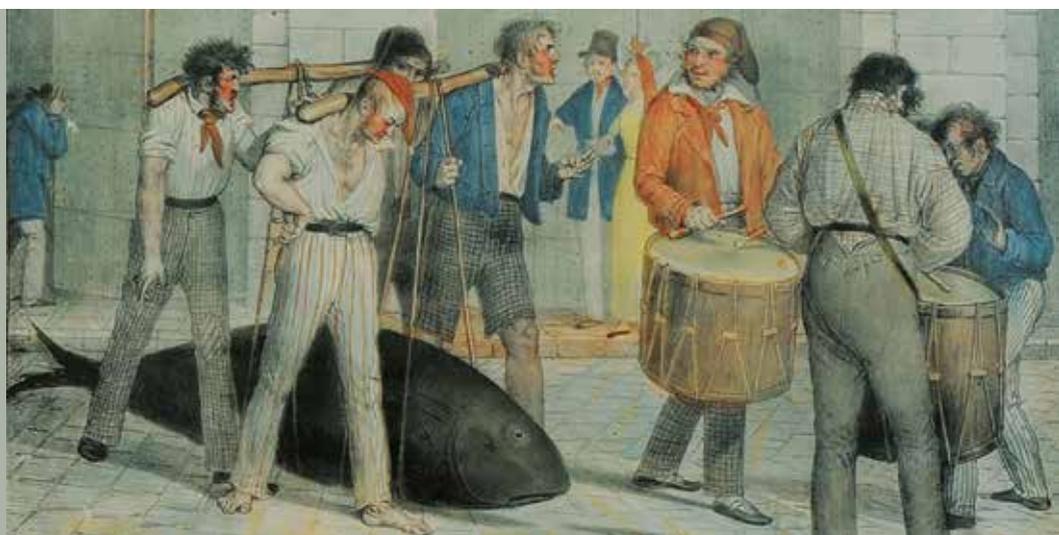
---

# **FIGURE DELL'ETNOGRAFIA MUSICALE EUROPEA**

## **Materiali Persistenze Trasformazioni**

---

a cura di Sergio Bonanzinga e Giuseppe Giordano







*direttore* Rosario Perricone



Suoni&Culture

n. 1

Collana diretta da Sergio Bonanzinga

**Comitato scientifico**

Giorgio Adamo

*Università di Roma - Tor Vergata*

Enrique Cámara de Landa

*Università di Valladolid*

Luc Charles-Dominique

*Università di Nizza*

Girolamo Garofalo

*Università di Palermo*

Giovanni Giuriati

*Università di Roma - La Sapienza*

Nico Staiti

*Università di Bologna*

Razia Sultanova

*Università di Cambridge*

**FIGURE  
DELL'ETNOGRAFIA  
MUSICALE EUROPEA**  
**Materiali Persistenze Trasformazioni**

---

a cura di Sergio Bonanzinga e Giuseppe Giordano

© 2016 Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari  
Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino  
Piazza Antonio Pasqualino, 5 – 90133 Palermo PA  
www.museodellemarionette.it – mimap@museodellemarionette.it



MINISTERO  
PER I BENI E  
LE ATTIVITÀ  
CULTURALI

Direzione Generale  
Biblioteche e Istituti Culturali



REGIONE SICILIANA  
Assessorato dei beni culturali  
e dell'identità siciliana

Dipartimento dei beni culturali  
e dell'identità siciliana



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PALERMO

Dipartimento Culture e Società

Volume realizzato con il contributo di fondi  
PRIN 2010-2011 (coordinatore nazionale  
prof. Giovanni Giuriati, responsabile Unità  
locale prof. Sergio Bonanzinga).

## Redazione

Giuseppe Giordano (coordinatore), Francesca Emanuela Chimento  
Maria Giuliana Rizzuto, Rosario Perricone

## Progetto grafico e impaginazione

Francesco Mangiapane

## Stampa

Fotograph S.r.l., Palermo

ISBN 978-88-97035-18-3

## In copertina

*L'entrata di tonni in Palermo* (incisione, prima metà del secolo XIX, part.),  
Museo Regionale di Palazzo Mirto (Palermo)

L'editore è a disposizione per eventuali aventi diritto che non è stato possibile contattare.

Il presente volume è coperto da diritto d'autore e nessuna parte di esso può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti d'autore.

Figure dell'etnografia musicale europea: materiali, persistenze, trasformazioni : studi e ricerche per il 150. anniversario della nascita di Alberto Favara (1863-2013) : Palermo, 13-15 febbraio 2014 / a cura di Sergio Bonanzinga e Giuseppe Giordano. - Palermo : Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, 2016.

(Gli archivi di Morgana. Suoni e culture ; 1)

ISBN 978-88-97035-18-3

I. Musica popolare – Europa – Scritti in onore.

I. Bonanzinga, Sergio <1958->. II. Giordano, Giuseppe <1981->.

III. Favara, Alberto <1863-1923>

781.620094 CDD-23

SBN Palo295148

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"



Studi e ricerche per il 150° anniversario  
della nascita di Alberto Favara (1863-2013)



# INDICE

Premessa.....	9
Introduzione.....	13
GIOVANNI GIURIATI	
<b>SEZIONE I – SICILIA .....</b>	<b>19</b>
Alberto Favara e l'indagine etnomusicologica moderna .....	21
SERGIO BONANZINGA	
Voci di donne nel <i>Corpus</i> di Alberto Favara .....	53
AMALIA COLLISANI	
Musiche popolari siciliane fra salotti e campagne: Francesco Paolo Frontini.....	79
GIUSEPPE GIORDANO	
Il “viaggio musicale” di Francesco Pastura nel feudo di Mandre Rosse.....	121
VINCENZO CIMINELLO	
Una lunga e tenace pista siciliana nella musica di Luciano Berio.....	139
MAURIZIO AGAMENNONE	
Luciano Berio, la Sicilia di Alberto Favara e la lezione di Giuseppe Ganduscio.....	153
NICOLA SCALDAFERRI	
Il revival musicale del <i>Corpus</i> . Forme eterogenee di riproposta .....	161
GRAZIA MAGAZZÙ	
Ugo Gaisser e Francesco Falsone. Due pionieri della ricerca sulla musica bizantina degli Albanesi di Sicilia.....	185
GIROLAMO GAROFALO	

**SEZIONE II – EUROPA ..... 217**

Etnografie del testo verbale? Giggi Zanazzo e Vittorio Imbriani.....219  
GIORGIO ADAMO

Alla ricerca del “natural movimento”  
tra le “intelligenze intorpidite dagli incensi”: Gaspare Ungarelli..... 235  
PLACIDA STARO

Giulio Fara e gli studi di etnofonia in Sardegna .....265  
MARCO LUTZU

Gavino Gabriel. Un precursore dell’etnomusicologia italiana?.....293  
ROBERTO MILLEDDU

Cesare Caravaglios e le *trincee* del «folklore musicale in Italia» ..... 311  
RAFFAELE DI MAURO

Letnofonia di Francesco Balilla Pratella ..... 347  
CRISTINA GHIRARDINI

Luigi Colacicchi e i *Canti popolari di Ciociaria* ..... 389  
GIUSEPPINA COLICCI E SERENA FACCI

Percy Grainger. La sagacia di un Mowgli della musica ..... 415  
IGNAZIO MACCHIARELLA

Sixto Córdova y Oña e la musica popolare cantabra ..... 435  
GRAZIA TUZI

I rom e la Gora.  
Contributo a una interpretazione delle ricerche di Yuri Arbatsky..... 459  
NICO STAITI

Ella von Schultz Adaiewsky e la nascita dell’etnomusicologia  
(Nota introduttiva di Cristina Ghirardini) .....477  
FEBO GUIZZI

## PREMESSA

Con questo volume si inaugura la collana “Suoni&Culture”, che rientra nell’ambito delle rinnovate linee editoriali proposte dal Museo Pasqualino. La denominazione riprende volutamente quella di un progetto nato vent’anni fa grazie al sostegno di una istituzione oggi non più esistente: il *Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia* (Cims), attivo dal 1985 al 2003 con la direzione del musicologo palermitano Antonino Titone. Nel 1986 all’interno del Cims si costituisce l’*Archivio Etnofonico Siciliano*, ribattezzato nel 1995 *Archivio Etnomusicale Siciliano*, sotto la direzione di Elsa Guggino, docente di Storia delle tradizioni popolari nell’Università di Palermo e fondatrice nel 1970 del Folkstudio, un’associazione privata – tuttora esistente – che fra i suoi scopi statutari prevede la promozione di studi e ricerche sulla musica di tradizione orale della Sicilia. Alla chiusura del Cims, l’*Archivio Etnomusicale* viene ceduto al *Cidim - Comitato Nazionale Italiano Musica*, fondato nel 1978 a Roma come “Centro italiano di iniziativa musicale”, che crea a sua volta l’*Archivio Etnomusicale del Mediterraneo*, affidando tuttavia al Folkstudio la gestione del patrimonio nastrografico e videografico ai fini di una sua più estesa valorizzazione.

Il progetto *Suoni e Culture*, ideato da Sergio Bonanzinga, prevedeva la pubblicazione di volumi e antologie discografiche ma, a causa della progressiva decurtazione dei finanziamenti pubblici alle iniziative di interesse etnomusicologico, l’attività poté svolgersi per soli due anni (1995-1996). In quel periodo si realizzarono quattro opere ormai irripetibili: i volumi *Etnografia musicale in Sicilia* (di S. Bonanzinga) e *L’Archivio Etnomusicale Siciliano: materiali e ricerche* (a cura di Emanuele Buttitta e Rosario Perricone); le antologie discografiche in CD, corredate da ampi libretti illustrativi, *Documenti sonori dell’Archivio Etnomusicale Siciliano 1. Il ciclo della vita / 2. Il ciclo dell’anno* (a cura di S. Bonanzinga con la collaborazione di R. Perricone). Riprendere oggi la denominazione di quel progetto, nell’ambito di una iniziativa editoriale del tutto originale, intende significare la continuità del nostro lavoro nel segno dei Maestri che ci hanno formato e delle Istituzioni che hanno permesso alla Sicilia di affermarsi come eccellenza nel settore della documentazione e dello studio della cultura folklorica nella sua globalità.

Questo primo volume della collana “Suoni&Culture”, felicemente introdotto da Giovanni Giuriati, è stato pensato nell’ambito di una iniziativa celebrativa: il 150° anniversario della nascita di Alberto Favara (Salemi 1863 - Palermo

1923), un musicista-didatta-compositore che giustamente annoveriamo fra i più brillanti precursori dell'etnomusicologia moderna. Per questo abbiamo ritenuto doveroso collocarne l'attività nel più ampio quadro dell'etnografia musicale europea, con attenzione non soltanto verso l'esperienza storica delle "figure" considerate, ma anche per il valore che i loro contributi rivestono in relazione agli svariati itinerari di ricerca e di analisi che caratterizzano l'indagine etnomusicologica contemporanea.

I curatori desiderano anzitutto ringraziare gli autori dei testi qui raccolti e l'Editore che ci ospita, nelle persone di Rosario Perricone (direttore del Museo Pasqualino) e di Janne Vibaek (fondatrice del Museo insieme al marito Antonio Pasqualino). Siamo inoltre grati a persone e istituzioni che hanno concesso l'uso di immagini e altri materiali qui riprodotti: il signor Pietro Rizzo (fotografie in G. Giordano); le cugine Delia e Lidia Tusa (fotografie in V. Ciminello); la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna (fotografie e documenti in P. Staro); l'Associazione Musicale "Sergio Gaggia" di Cividale del Friuli e le edizioni Libreria Musicale Italiana (LIM) di Lucca per avere reso disponibili i materiali utilizzati da Cristina Ghirardini nella "composizione" del testo di Febo Guizzi, che il destino ci ha sottratto prima che potesse – come era suo espresso desiderio – offrire il proprio contributo a questa pubblicazione. Al caro amico e collega prematuramente scomparso tutti noi dedichiamo questo volume, ché la memoria è unica certezza nell'ineluttabile incedere del tempo.



# IL “VIAGGIO MUSICALE” DI FRANCESCO PASTURA NEL FEUDO DI MANDRE ROSSE

*Vincenzo Ciminello*



a Sicilia, a partire dagli ultimi trent'anni dell'Ottocento fu animata dal vivo interesse di studiosi di varia formazione (eruditi locali, storici, demologi, letterati, musicisti), i quali, sensibili alle ideologie regionalistiche che si andarono diffondendo all'indomani del processo di unificazione nazionale, rivolsero le loro indagini verso l'orizzonte della vita tradizionale, documentandone gli aspetti più significativi. In questi anni le pratiche etnografiche si definiscono entro i confini di una terra di mezzo, in cui l'atteggiamento romantico e quello positivista sono spesso presenti nel modo di operare degli studiosi. Questo interesse verso il panorama folklorico verrà rinfocolato durante il ventennio fascista, in linea con le istanze di recupero di quell'identità italyca tanto cara al programma culturale del regime<sup>1</sup>.

Francesco Pastura (1905-1968) è stato un musicista e musicologo catanese conosciuto soprattutto per i suoi lavori su Vincenzo Bellini (cfr. Pastura 1935 e 1959). Iniziò i suoi studi musicali al Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, per finirli presso il Conservatorio di musica Vincenzo Bellini di Palermo, dove conseguì il diploma di “Licenza Superiore del Corso di Composizione”. La sua esperienza professionale, piuttosto che come compositore, si concretizzò nell'insegnamento (a Palermo, dove nel 1931 ottiene la cattedra di armonia complementare, e a Catania, dove a partire dal 1938 insegna teoria e solfeggio), nell'attività giornalistica, nella ricerca e nella critica musicale (cfr. Pastura 1968). Fu inoltre direttore tecnico dell'Opera Nazionale Dopolavoro

<sup>1</sup> Per un inquadramento generale degli studi etnomusicologici dalla seconda metà dell'Ottocento alla Seconda Guerra Mondiale si veda in particolare Carpitella 1961. Più in generale, in ordine ai rapporti tra studi folklorici e fascismo, si vedano Naselli 1932 e Cavazza 1987. Per una disamina degli studi di etnografia musicale condotti in Sicilia nel periodo che va dal 1870 al 1941 si veda in particolare Bonanzinga 1995 (il contributo di Francesco Pastura viene preso in esame alle pp. 32-33 e 117-119).

per “i cori popolareschi di Sicilia” e direttore del Museo Belliniano. Il suo interesse verso le ricerche di “etnofonia” si realizzò grazie alla collaborazione con il musicista catanese Francesco Paolo Frontini, di cui fu allievo e dal quale ebbe affidata la cura delle note illustrative ai canti contenuti nella raccolta *Canti religiosi del popolo siciliano* pubblicata nel 1938 (si veda in questa stessa sede il contributo di Giuseppe Giordano).

Nel primo contributo “etnofonico” di Pastura, costituito da un breve articolo intitolato *Gridi e cantilene del popolo siciliano* (1937), vengono presentati cinque esempi raccolti nei dintorni di Catania: due richiami di venditori di *càlia* (ceci abbrustoliti), una formula fonico-ritmica impiegata per guidare gli animali sull’aia nel corso della *pisata* (trebbiatura del grano) e due varianti di un canto di carrettiere. Maggiore consistenza ha invece la monografia *Mandre Rosse. Paesaggi, uomini e canti di Libertinia* (1939), su cui si incentra specificamente il presente contributo. Va infine segnalato l’impegno di Pastura nella divulgazione del canto dialettale attraverso le rielaborazioni per voce e pianoforte raccolte nell’album *Trenta canzoni popolaresche siciliane di vari autori* (1940).

Libertinia è un borgo rurale che ricade nel territorio del comune di Ramacca, situato nell’antico feudo di Mandre Rosse, sul versante interno della provincia di Catania (fig. 1). Il nome si deve all’aristocratico latifondista Pasquale Gesualdo Libertini Gravina di San Marco, senatore dell’Italia fascista. Questi diresse, tra il 1927 e il 1930, nel contesto delle politiche di regime finalizzate alla bonifica delle aree incolte e malsane, l’edificazione del nuovo villaggio nei paraggi di una preesistente masseria. Oltre alle case coloniche, furono edificate una scuola, una chiesa, l’ufficio postale, un negozio per la vendita di generi alimentari, forni e concimaie, la caserma dei carabinieri e un ambulatorio antimalarico. Oggi Libertinia è sede di una Stazione sperimentale di granicoltura e la coltivazione dell’ulivo costituisce l’attività principale. Il borgo contava fino al 1975 oltre mille residenti. Questi sono ora ridotti a poco più di cento e lamentano con forza l’isolamento dovuto alla difficoltosa viabilità e alla dismissione dei preziosi servizi esistenti in passato (scuola, assistenza sanitaria, ufficio postale).

Alla fine degli anni Trenta del secolo scorso, il *viaggio musicale* di Francesco Pastura a Libertinia costituisce un’antesignana esperienza di ricerca sul campo. Come si evince dalle pagine dell’opera, lo studioso soggiorna infatti varie volte nella masseria del feudo e gli esiti del suo lavoro vengono riorganizzati, arricchiti e pubblicati in volume (1939), per volontà del senatore Libertini, solo dopo che erano apparsi in maniera frammentaria come articoli di terza pagina sul periodico catanese “Popolo di Sicilia”.

Il microcosmo socioculturale indagato da Pastura è permeato dall’incontro tra l’ideologia fascista e un atteggiamento di rassegnazione di fronte a ogni aspetto della vita, palese in molte affermazioni degli informatori che lo studioso ebbe modo di intervistare. Giunto alla stazione ferroviaria di Libertinia, Pastura si lascia alle spalle la città con il suo andirivieni caotico di uomini e merci, mentre di fronte ai suoi occhi si schiude un paesaggio agropastorale

che pare rispecchiare gli antichi miti. Egli percepisce infatti idillicamente la campagna, come fonte purificatrice e ristoratrice, oltre naturalmente a considerarla sede incontaminata degli “autentici” canti del popolo: «come prezioso scrigno, essa custodisce intatta l’anima dei nostri padri» (1939: 7). La specificità socioculturale di Libertinia viene però nel contempo individuata dal musicista catanese, che nella composita aggregazione di lavoratori che operavano nel feudo scorge una sintesi dell’intera Sicilia:

Sapevo che una cospicua parte della mia Sicilia è rappresentata in questo importante centro rurale sito nel cuore della vasta Piana di Catania. Da Agira a Mistretta, da Misterbianco a Castelbuono, da Regalbuto a San Fratello, da Bronte a Ramacca, da Canicattì a Castel di Lucio, è convenuta a Libertinia gente per lavorare, gente che ha portato seco, assieme alle poche masserizie per la casetta e i poveri indumenti personali, i segni della propria razza, le usanze del proprio paese, i dialetti e i canti della propria terra. [1939: 5]

Pastura, varcata la soglia della masseria, si immerge totalmente nella vita di Libertinia con la precisa intenzione di frequentare e ascoltare i contadini, i quali, ancora prima che albeggi, a gruppi si dirigono a lavorare nelle zone diverse del feudo, allora amministrato in gabella da don Bastiano Tusa e dal cugino di questi don Liborio Seminara (figg. 3, 6, 7). Lo studioso, la cui osservazione è fin dall’inizio “partecipante”, desidera potersi trovare a fianco dei braccianti per condividere con essi ogni aspetto della loro lunga ed estenuante giornata di lavoro. Tuttavia, almeno dappprincipio, incontra diverse difficoltà, manifestando profonda delusione per una realtà affatto differente da quella che si era figurata:

- [...] Non è cosa per lei, si stancherà dopo i primi passi.
- Non mi stancherò, vedrai.
- E dove mangerà?
- Assieme ai seminatori, pane e cacio.
- Ma che ci deve andare a fare in mezzo ai contadini? Non è cosa per lei. Niente c’è da vedere, non ci sono balli né cinematografi...

[...]

Una lunga fila di buoi, procedendo con lentezza, dissoda con gli aratri il terreno e vi seppellisce concimi e sementi. Ecco la semina!

Veramente mi attendevo una scena che dovesse soggiogarmi l’anima, qualcosa come una coreografia solenne, trionfale; e canti e grida, e invocazioni e gesti ieratici.

Non vedo niente di tutto ciò.

Una grande delusione mi invade e fa scappare dalla fantasia tutti i miei preconcetti, tutta una letteratura.

[...]

E un grande silenzio e nemmeno il più piccolo accenno ad un canto.

[...]

Seggo sopra un mucchio di “coffe” e aspetto pazientemente: adesso almeno canteranno, spero!

Il capofila di destra grida:

– *A bbiviri!*

Gli aratri si arrestano, i contadini vanno a bere, l'uno dopo l'altro, ad una brocca vicina, poi tornano a lavoro.

Ora che si son rinfrescata la gola canteranno penso.

Silenzio altissimo.

Qualche grido gutturale lanciato ad un bue restio.

Silenzio ancora.

Da un aratro, una voce rauca canticchia:

*Bedda, la vita mia è china di peni...*

– Finiamola con questo canto, *carùsi!* – tuona il capofila – e badiamo piuttosto dove mettiamo i piedi!

Il cantore ammutolisce.

[...] Sinora non avevo saputo pensare ad un gruppo di contadini che, lavorando, non cantasse, e tanto meno qualcuno che gli proibisse di cantare. Ma tant'è.

La delusione mi s'è accresciuta,

[...] Resto seduto. Non voglio più vedere nulla. [1939: *passim*]

Sciolto ogni riserbo da parte dei lavoratori di Libertinia, Pastura può avviare le indagini, iniziando a pubblicare articoli sul "Popolo di Sicilia". L'eco di questa attività giunge però rapidamente anche nelle terre di Mandre Rosse, suscitando di nuovo sospetti fra quanti fino allora lo avevano creduto un nobile o un proprietario terriero che si diletta di musica:

E ci fu un periodo in cui fui guardato, a debita distanza, con occhio timoroso e diffidente. [...] Il gelo si rompe quando i contadini mi videro vivere con gioia la loro vita in mezzo ad essi, a zappare la terra, o a guidare l'aratro o a seminare; ridendo m'insegnavano come si faceva, ed erano contenti quando facevo bene. [1939: 211-212]

Solo a questo punto la sintonia tra il Maestro venuto dalla città – ritenuto uomo di scienza perché portava gli occhiali – e i lavoratori di Libertinia si realizza pienamente. Contadini, carrettieri, bovani e pastori, insieme alle massaie, al barbiere, al delegato podestarile, ai carabinieri, al parroco e al sacrestano, fanno parte degli oltre cinquanta personaggi che Pastura presenta quasi come figure mitologiche, e lo stesso contesto indagato a volte traccima i confini del reale, sfumando verso immagini del tutto idealizzate (figg. 2, 4, 10, 11, 12). Ecco allora che il pastore Turi, suonatore di *friscalettu*, diventa Dafni, figlio di Ermes, mentre il suggestivo scenario di una cena consumata in una stalla dopo una giornata di lavoro viene paragonato a un dipinto di Rembrandt.

Per lo studioso catanese i contadini sono «eterni fanciulloni» (1939: 61) che trascorrono le loro serate diletandosi all'ascolto dei tradizionali *cunti* (racconti): nessuno si interessa ai fatti di cronaca o alla letteratura contemporanea, mentre le uniche storie narrate sono quelle di ambientazione cavalleresca – *I Reali di Francia*, *Guerino il Meschino*, *Tigreleone* ecc. – diffuse in tutta la Sicilia dai contastorie ambulanti e nei teatri dove si rappresenta l'*opera dei pupi*. Perfino a lui chiedono di narrare un *cuntu*, e il musicista replica raccontando la vicenda de *L'uccello azzurro* di Maeterlinck e la storia di *Turandot* a

quegli uomini che, in base alle sue speranzose aspettative, avrebbero dovuto rivelargli i segreti del canto popolare.

L'intera opera di Pastura – una sorta di vero e proprio romanzo corale, nei toni, nel metodo e nelle intenzioni – è permeata da una costante prospettiva impressionistica. La sua idea del mondo contadino è dominata da una visione che tende sempre verso l'idillio e ogni aspetto del contesto che indaga è tratteggiato come parte di un ordine in cui non è l'uomo ma la provvidenza divina a determinare ogni cosa, anche la durezza delle condizioni di lavoro: i contadini lavorano per sfamare il mondo, e il loro posto nella società – umile e nobile al medesimo tempo – è stato determinato da Dio stesso.

In appendice al volume Pastura include diciannove trascrizioni musicali riguardanti canti di contadini, di pastori, di carrettieri, del Natale, ninnananne e brani strumentali per *friscalettu* (flauto di canna) e per *ciaramedda* (zampogna, del tipo a canne melodiche simmetriche)<sup>2</sup>. I testi poetici dei canti, di cui la trascrizione musicale riporta solo la parte corrispondente alla struttura melodica, sono integralmente riprodotti in un'altra appendice, insieme a varianti degli stessi e a pochi altri di cui Pastura non annota la melodia (ventisei testi poetici in totale).

Come osserva Sergio Bonanzinga, fra le testimonianze musicali di maggiore interesse spiccano «quelle relative al canto – polivocale “ad accordo” – dei mietitori di Castel di Lucio, campanilisticamente qualificato come “diretta derivazione” di quello dei contadini etnei (es. mus. 1)<sup>3</sup>, alla “cantilena del trebbiatore” (es. mus. 2), alla maniera di accordare la *ciaramedda* e alla “pastorale” eseguita con il medesimo strumento per la novena di Natale (es. mus. 3)» (1995: 32-33). Riportiamo quindi le rispettive considerazioni di Pastura:

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

Ora li scorgo tutti, i mietitori.

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

La melodia è intonata da una voce robusta.

*Bedda, ccu sti capiddi 'ncannulati*

*Sempri avanti l'ucchiuzzi li tiniti*

*Vi miritati d'avirili 'ngrastati*

*'Mmenzu petri domanti e calamiti.*

La cantilena ha un andamento fluido ed è di grande respiro. Rassomiglia moltissimo al famoso canto delle campagne etnee: «*Mamma, non mi mannari all'acqua*

2 Sulle tipologie di zampogna e di flauto di canna presenti in Sicilia si vedano in particolare: Guizzi e Leydi 1983; Staiti 1986 e 1989; Sarica 1994; Bonanzinga 2006 e 2013b. Per un quadro generale della musica di tradizione orale in Sicilia, corredato da “guida bibliografica”, si veda Bonanzinga 2013a.

3 Sulla polivocalità “ad accordo” in ambito siciliano si veda in particolare Macchiarella 1995.

*sula*», anzi si può affermare che essa ne è una diretta derivazione. I contadini etnei la intonano dando maggiore consistenza alla linearità perfetta del canto, mentre quelli di Castel di Lucio l'adornano di melismi sinuosi come un fantasioso arabesco. Il coro s'inserisce in ogni finale di frase rinforzandone la cadenza con accordi perfetti.

Altre parole seguono, completando l'ottava.

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

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

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

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

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

*O' oh!... e non t'abbarruvari!  
Cu è ca s'abbarruva prestu mori!*

e dopo:

*O' oh!... Lu ferru quannu è càuru si stira,  
ca, sentu friddu s' 'u mangia la mola!*

La cantilena s'inizia con una nota prolungata, prosegue per semitoni con lenta monotonia e finisce con un grido tronco che uno schiocco di frusta sottolinea.

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

Nino [Presti] 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... Piriruleru... 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 ac-

cese di un rosso vivace, egli soffia dentro le canne con gagliardia. Chiude gli occhi e segue così la musica che suona, ma quella stonatura, ecco, non la può sopportare: gli fa fare una smorfia, gli fa venire la voglia di sbatterla a terra, la cornamusa. [1939: 57]

Nino Presti suonava la *ciaramedda*.

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

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

Altro esempio significativo è offerto dal canto “alla carrettiera”, grazie alla testimonianza di tale Filippo Silicata, detto *Cantalanotti*<sup>4</sup> (es. mus. 4), che riferisce a Pastura anche varianti dei canti *alla nicusiana* (maniera di Nicosia) e *alla sanfilippiana* (maniera di San Filippo d'Agira). A Mandre Rosse i carrettieri non di rado prestano opera anche nei lavori di raccolta, e cantano insieme ai contadini mischiando i rispettivi repertori, come nel caso della “cantilena dei vignaioli”, consistente nell'esecuzione a turno di distici di endecasillabi intonati “alla carrettiera” (es. mus. 5). Lo studioso catanese, certo di aver penetrato finalmente il sistema di trasmissione dei canti popolari, riporta il testo dell'intervista fatta contestualmente al lavoro a Filippo *Cantalanotti* sull'apprendimento dei canti:

*Picciotti* – domando con aria indifferente – dove le imparate queste canzoni?

Le sentiamo cantare per le strade e le cantiamo – risponde subito Filippo. – Certe volte impasticciamo noi le parole senza sapere cosa si dica, purché si canti quando è notte e si cammina sul carretto. Se no ci si addormenta.

– E per la musica?

– È la stessa cosa. Ogni paese ha la sua “intonazione”. Per esempio a Nicosia ce n'è una e noi la chiamiamo *a la nicusiana*; un'altra a Bronte, ad Agira, persino a Catania, che è città, ce n'è tante! E le parole si possono cantare in tutte quelle maniere che si ricordano.

[...]

C'è chi ricorda molte intonazioni – prosegue Filippo – e c'è chi ne ricorda una sola. E se la canta come vuole. Chi glielo proibisce?

(Ecco l'origine delle varianti).

Io, per esempio – è sempre Filippo che parla – sento la canzone di un carrettiere, gliela sento cantare per strada, mentre facciamo lo stesso cammino. La imparo; e quando me la ricordo la canto con le parole che so. [1939: 162-163]

<sup>4</sup> Il soprannome *Cantalanotti*, attestato in tutta la Sicilia con diverse sfumature, rimanda in questo caso all'uso dei carrettieri di cantare durante gli spostamenti notturni. Sulla tradizione musicale dei carrettieri si veda in particolare Guggino 1991.

Pastura, durante il suo “viaggio musicale”, valica le frontiere del panorama ergologico tradizionale siciliano e si trova a documentare, oltre che i suoni e i gesti legati al contesto devozionale del Natale, anche quelli riguardanti i momenti di socializzazione che a Mandre Rosse portano sempre «una ventata di letizia» (1939: 258). È la voce del pastore Alfio, spesso accompagnata dalla chitarra del barbiere Angelino, detto *Furria-furria*<sup>5</sup>, che allietta tutte le occasioni di svago. La danza, non meno del canto, svolge un ruolo di fondamentale aggregazione comunitaria. I balli sono accompagnati dalla zampogna di Nino Presti, pastore di Castel di Lucio, a cui si aggiunge in certi casi la fisarmonica di *Minicu*. Pastura documenta tra l'altro il *ballu curruttu*, da lui stesso identificato come «un'antichissima danza delle province orientali della Sicilia, ballata generalmente da soli uomini, ché le donne, con quelle vesti lunghe, non possono muoversi tanto né dimenarsi e saltare dinanzi a tanti uomini che guardano» (1939: 259).

Come è noto, ballare fra uomini non era un fatto raro, e spesso la danza simulava le mosse della “scherma corta” al coltello (cfr. Bonanzinga 2011: 18-19 e traccia 3 del dvd allegato). Pastura interpreta anche il *ballu curruttu* come un duello (fig. 9), in cui due uomini si sfidano in agilità e abilità nell'improvvisare nuove figure coreutiche: «I due ballerini si mettono l'uno di fronte all'altro. Il primo attacca la danza mentre il secondo segna il ritmo della *fasola* con le mani sui fianchi e con leggere movenze. Poi cambiano posto. Il secondo ballerino cerca di superare in agilità e in varietà di figurazioni il primo curando di non ripetere le movenze di chi l'ha preceduto» (1939: 259).

Il limite nell'opera di Pastura, oltre che dalla continua e insistente ricerca dell'idillio, è costituito dal fatto che lo studioso catanese «si limita ad applicare il suo strumentario teorico-musicale ai fenomeni della tradizione orale» (Bonanzinga 1995: 32). Tutto ciò che egli trascrive è costretto entro la rigidità delle misure, anche quando questo significa stravolgere l'impianto ritmico di un canto, diversamente da quanto avevano a esempio fatto altri “musicisti-etnologi” come Alberto Favara e Corrado Ferrara (cfr. Bonanzinga 1995: 24-32). Nel comparare due varianti, in maniera semplicistica, Pastura considera più antica quella che al suo orecchio si presenta armonicamente più semplice e sovente, in maniera campanilistica, considera i canti che ascolta come derivazioni di più articolate e preferibili melodie etnee, senza contare che le origini arabe o greche della musica siciliana, considerate un vero e proprio *illo tempore* mitico, tornano comode e sempre funzionali allo studioso, ogni qual volta questi deve interpretare particolari articolazioni melismatiche che non riesce a collocare per mezzo delle nozioni acquisite nell'ambito della propria formazione musicale. Va comunque riconosciuto a Pastura, il quale dedica solo una breve parentesi della sua attività di critico musicale alla musica tra-

<sup>5</sup> Il soprannome sta a indicare che il barbiere Angelino esercitava spesso la sua attività come ambulante. Sulla tradizione dei barbieri-musici in Sicilia si veda in particolare Bonanzinga 2008.

dizionale siciliana, il merito di essere stato fra i primi a riconoscere il valore e l'importanza dell'indagine sul terreno, come unico metodo di raccolta dei dati di interesse "etnofonico".

Se il *viaggio musicale* a Mandre Rosse è "registrato" nelle trascrizioni delle musiche e dei canti effettuate da Pastura, l'ambiente in cui si è svolta la ricerca viene restituito attraverso le illustrazioni realizzate dal pittore siciliano di scuola verista Roberto Rimini (1888-1971). Le indagini condotte per l'elaborazione di questo testo hanno tuttavia aperto un nuovo spiraglio sul contesto osservato da Pastura alla fine degli anni Trenta del secolo scorso. Nel cassetto di un mobile della masseria di Mandre Rosse, una busta di negativi fotografici giaceva da decenni dimenticata, fino a quando Lidia Tusa, oggi amministratrice del feudo di Mandre Rosse insieme alla cugina Delia, la ritrovò e ne fece sviluppare il contenuto. Le immagini, oltre a Pastura durante il suo soggiorno a Mandre Rosse, ritraggono gli uomini e i luoghi di Libertinia. Il padre di Lidia, il celebre archeologo siciliano Vincenzo Tusa, figlio di quel "don Bastiano" Tusa che ospitò Pastura a Mandre Rosse e testimone diretto di quell'esperienza di ricerca, insieme alla figlia ha riordinato queste fotografie corredandole di opportune didascalie. Oggi, per gentile concessione della famiglia Tusa, che ringraziamo per la preziosa disponibilità, alcune di quelle immagini vengono per la prima volta presentate a completamento di questo contributo.

## ESEMPI MUSICALI

1. CANTO DEI MIETITORI DI CASTEL DI LUCIO  
(in Pastura 1939: 283)

*Largamente*  
*Voce di uomo*

Bed- da cu sti ca- pid- - - di 'ncan- nu- la- ti - Sem-

*Coro*

Ah! - Ah! -

pri a- van- ti l'uc- chiu- zi li ti- ni- ti - - - Vi

Ah! - Ah! - Ah! -

mi- - ri- ta- ti d'a- - - vi- ri- li 'ngra- sta- - ti

Ah! - Ah! -

- 'Mmen- zu pe- tri do- man- ti - do- man- ti e

Ah! -

ca - - e ca- la- mi- ti - -

Ah! - Ah! - Ah! -

The musical score is written for voice and piano. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The tempo is marked 'Largamente'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The lyrics are in Italian. The piano accompaniment features a steady bass line with chords and some melodic movement. There are several 'Ah!' markings below the piano staff, indicating vocalizations or breaths. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., '5' above a note).

## 2. CANTILENA DEL TREBBIATORE

(in Pastura 1939: 286)

*Lento assai*

Ah! Ti-ra-cun-ten-tie non t'ab-bar-ru-va-ri

Ah! Cu è ca s'ab-bar-ru-va pre-stu mo-ri

*(colpo di frusta)*

Detailed description: The score consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Lento assai'. The melody features a half note 'A', followed by a triplet of eighth notes (G, A, B), and then a quarter note 'C'. The second staff continues with a half note 'A', a triplet of eighth notes (G, A, B), and a quarter note 'C'. The piece concludes with a fermata over a half note 'A'.

## 3. PASTORALE DELLO ZAMPOGNARO

Nino Presti di Castel di Lucio

(in Pastura 1939: 290)

*Andantino mosso*

Detailed description: The score is written on six staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Andantino mosso'. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with accents placed over many notes. The piece ends with a final chord consisting of a half note 'A' and a whole note 'C'.

4. CANTO DEL CARRETTIERE FILIPPO SILICATA  
(in Pastura 1939: 289)

**Andante** *f.*

Quan - tu mi pa - ri bed - da quann' - ar - ri - ri lu  
co - ri mi fai tut - tu ri - cri - a - - - ri.

*rall.*

Detailed description: The musical score is written on two staves in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Andante' and the dynamic is 'f.'. The melody consists of quarter and eighth notes, with a fermata over the final note of the first line. The second staff continues the melody, starting with a 'rall.' marking, and includes a triplet of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

5. CANTO DEL VIGNAIUOLO TURIDDU MARINA  
(in Pastura 1939: 287)

**Andante sostenuto**

Bed - da p'a - ma - ri a tia, per - si lu scec - cu e tu p'a - ma - ri a  
mia la man - tel - li - na.

Detailed description: The musical score is written on two staves in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The melody features various time signature changes: 2/4, 3/4, 2/4, and 3/4. It includes a fermata over the final note of the first line. The second staff continues the melody, starting with a triplet of eighth notes, and concludes with a double bar line.

**IMMAGINI**



FRANCESCO PASTURA CON UNO DEI BAMBINI DI LIBERTINIA



DA SINISTRA: FRANCESCO PASTURA, ANTONIO NORATO E VINCENZO TUSA



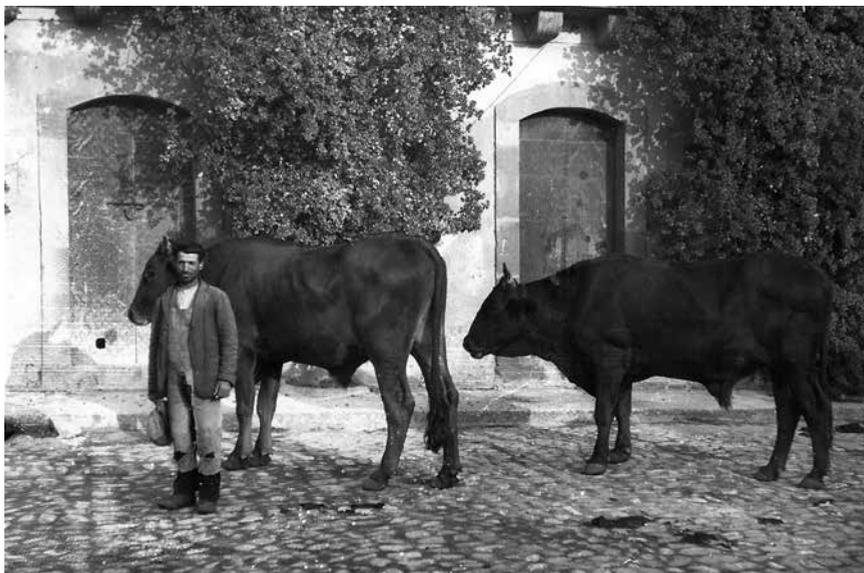
IL CAMPIERE ANTONIO NORATO NEL CORTILE DELLA MASSERIA



IL CAMPIERE PEPPINO ROSALIA NEI DINTORNI DELLA MASSERIA



CONTA E SISTEMAZIONE DEI SACCHI PER IL TRASPORTO DEL GRANO NEL CORTILE DELLA MASSERIA.  
DA SINISTRA: IL CAMPIERE PEPPINO ROSALIA, LIBORIO SGROPPA E SEBASTIANO TUSA (CON CAPPELLO)



IL BOVARO LUIGI PAGANO.



TRASPORTO DELLA PAGLIA CON I BUOI, DOPO LA TREBBIATURA



LOTTA SIMULATA NEL CORTILE DELLA MASSERIA

**RIFERIMENTI**

- Bonanzinga, Sergio
- 1995 *Etnografia musicale in Sicilia. 1870-1941*, Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia, Palermo.
- 2006 *La zampogna a chiave in Sicilia*, Fondazione Ignazio Buttitta, Palermo, con cd allegato.
- 2008 *I barbieri maestri di musica*, in *Musica dai Saloni*, a cura di G. Pennino e G. M. Piscopo, Regione Siciliana, Palermo, pp. 117-129.
- 2011 *Tradizioni musicali in Sicilia. Rassegna di suoni, canti e danze popolari*, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo, con dvd allegato.
- 2013a *La musica di tradizione orale*, in *Lingue e culture in Sicilia*, a cura di G. Ruffino, 2 voll., Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo, vol. II, pp. 189-246.
- 2013b *Sugli strumenti musicali popolari in Sicilia*, in *Strumenti musicali in Sicilia*, a cura di G. P. Di Stefano, S. G. Giuliano e S. Proto, Cricd - Regione Siciliana, Palermo, pp. 53-90.
- Carpitella, Diego
- 1961 *Profilo storico delle raccolte di musica popolare in Italia*, in *Studi e ricerche del Centro nazionale studi di musica popolare dal 1948-1960*, Accademia nazionale di Santa Cecilia - Radiotelevisione italiana, Roma, pp. 37-58 (ried. in Carpitella 1973).
- 1973 *Musica e tradizione orale*, Flaccovio, Palermo.
- Cavazza, Stefano
- 1987 *La folkloristica italiana e il fascismo. Il Comitato Nazionale per le Arti Popolari*, in "La Ricerca Folklorica", 15, pp. 109-122.
- Guggino, Elsa
- 1991 *I carrettieri*, con saggi musicologici di G. Garofalo e I. Macchiarella, Folkstudio, Palermo (1 ed. 1978).
- Guizzi, Febo - Leydi, Roberto
- 1983 *Strumenti musicali popolari in Sicilia. Con un saggio sulle zampogne*, Edikronos, Palermo.
- Macchiarella, Ignazio
- 1995 *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, LIM, Lucca.
- Naselli, Carmelina
- 1932 *Il fascismo e le tradizioni popolari*, Studio Editoriale Moderno, Catania.
- Pastura, Francesco
- 1935 *Le lettere di Bellini (1819-1835)*, Editoriale siciliana tipografica, Catania.
- 1937 *Gridi e cantilene del popolo siciliano*, in "Musica d'oggi", XIX, f. 3, pp. 83-87.
- 1939 *Mandre rosse. Paesaggi, uomini e canti di Libertinia*, Tip. Zuccarello & Izzi, Catania.
- 1940 *Trenta canzoni popolesche siciliane di vari autori*, ed. a cura dell'Ispettorato O.N.D. per la XV Zona, Catania.
- 1959 *Bellini secondo la storia*, Guanda, Parma.
- 1968 *Secoli di musica catanese: dall'Odeon al Bellini*, Giannotta, Catania.

Sarica, Mario

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

Staiti, Nico

- 1986 *Iconografia e bibliografia della zampogna a paro in Sicilia*, in “Lares”, LII/2, pp. 197-240.  
1989 *Simultaneously played multi-pipe wind instruments in Sicily*, in “Studia instrumentorum musicae popularis”, IX: 66-86.