

La “ballata” e la “storia”: canti narrativi tra Piemonte e Sicilia

SERGIO BONANZINGA

Tra i canti popolari di Sicilia ve ne sono alcuni che ripetono una origine niente affatto siciliana, e si riconoscono a bella prima o per la forma generale che si discosta dall'ordinaria, o per qualche frase o vocabolo che mal nasconde la provenienza estraisolana. Son de' fiori esotici, se pur questa parola è esatta nel caso nostro, i quali trapiantati fra noi, parte hanno serbato i naturali colori, parte si sono andati trasformando per guisa da perder quasi il tipo primitivo e acquistar colore e olezzo tutto siciliano senza perdere del resto il natural rigoglio. Questi canti corrono per lo più sotto il titolo di *Arie a storie*, ma alcuni sono vere canzoni a quattro rime alterne; e se potesse andarsi più in là di una semplice dimanda colle persone che li sanno e li ripetono, si sentirebbe a dire che essi son forestieri, come accade a me a proposito di parecchi tra quelli che citerò in questo scritto. Le canzoni, qualunque sia la loro provenienza, prendono subito una veste locale, e avranno la sorte di contare tra le antiche: tanto è vero che la ottava siciliana si presta ad ogni desiderio, ad ogni capriccio del popolo, ed è destinata a vivere con esso e per esso anche quando abbia ricevuto il battesimo di là dal Faro. Le arie per la breve misura de' versi guadagnano anche molto di parole siciliane, ma non riusciranno mai a sicilianizzarsi, specie quando vengano da dialetti poco affini al siciliano e poco intesi dal nostro popolo. Per questo i canti più indocili finora della veste siciliana sono le poche arie che si danno a dividere per ballate dell'alta Italia, a cui vennero forse dalla Provenza.

Con queste righe Giuseppe Pitrè apre il capitolo intitolato “Dei canti popolari non siciliani in Sicilia” contenuto nei suoi *Studi di poesia popolare* (pp. 287-297), editi nel 1872 come terzo volume della “Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane”. Dopo avere considerato alcune varianti di un'ottava di probabile origine napoletana, passa a esaminare la «commovente ballata della *Povera Cecilia*, che è così diffusa in Piemonte, nella Lombardia, in Venezia e poi in Francia ed in Ispagna» (1872, p. 294). Dopo avere riportato le prime due strofe della lezione edita da Giuseppe Ferraro nei *Canti popolari monferrini* (1870, n. 21), Pitrè prosegue osservando:

E questa ballata è anche molto popolare in Sicilia, specialmente presso le donne avanzate in età, le quali a preferenza delle giovani conoscono e ripetono tra gli altri i versi

Cicilia, Cicilia,
ca chianci notti e dì,
ca so maritu è 'n carciri,
lu vonnu fa' murì.

– Cicilia, Cicilia,
si tu vò beni a mia
va nni lu Capitaniu,
sarva la vita mia. [Pi fari grazia a mia. *Var.*]

Cecilia va dal capitano pur di aver salvo il marito; nella notte ella non prende sonno, e il capitano le dimanda:

– Chi hai, bella Cicilia,
ca ancora 'un poi durmì?
– Aju na doglia al cori
ca mi sentu murì.

[– Cicilia, Cicilia,
chi hai ca fa' accusì?
– Aju un duluri al cori
e 'un sacciu io pirchè. *Var.*]

Poco diversamente è nella ballata secondo una lezione lombarda di Como [in Gian Battista Bolza, *Canzoni popolari comasche*, Vienna 1867, canto 39]:

Quand l'è la mezzanotte,
Cecilia tra' un gran cri;
la prova ona gran doglia
che la se sent morì.

La mattina fattasi al balcone, ella vede il povero marito impiccato, e con doloroso sdegno esclama:

O lü, scior Capitano,
el m'ha pür anch tradi!
El m'ha levà l'onore,
la vita al me marì!

Da queste parole sembrano tradotte quelle del nostro popolo:

Signuri Capitaniu,
vui m'âti traditu,
l'onuri a mia livastivu,
la vita a mè maritu!

Le conclusioni del demologo sono quindi rivolte a ipotizzare l'epoca della diffusione nell'Isola di questo e altri canti di origine continentale:

Provato il passaggio di codesti canti in Sicilia, un desiderio nasce in chiunque, quello cioè di sapere il tempo in cui detto passaggio ebbe luogo.

Confesso però che per quanto mi ci sia fermato sopra, io non son riuscito finora a nulla di più che semplici congetture, e congetture assai vaghe. La tradizione ci reca che i canti non napoletani sono antichissimi in Sicilia, portati da certa gente straniera di cui oggi s'è perduto il nome; ma qual è egli questa gente? Tanto starà uno a dire i Lombardi, quanto un altro a dir gli Spagnuoli; e chi li ripeterà da' crociati reduci di Terrasanta non avrà meno ragione di chi metterà avanti le varie spedizioni di soldati siciliani ora per questa ed ora per quella impresa d'Italia e di fuori. Guardando a' tempi moderni potrebbe anche mettersi avanti il sospetto che i Piemontesi venuti nel secondo decennio del secolo passato ne avessero divulgato qualcuno; ma questo non potrebbe dirsi se non di quei canti che conservano più fresca la forma estraisolana.

Il certo è che queste canzoni non vennero sole in Sicilia: con esse venne anche la musica, la quale dopo secoli si mantiene inalterata da quella che le stesse canzoni conservano tanto nell'alta Italia quanto oltremonti, salvo che in Sicilia, piegando alla natura degli abitanti, si è fatta un cotal poco mesta ed ha prolungato le sue appoggiature.

Nell'anno seguente Pitrè dà alle stampe una *Centuria* di canti inediti riuniti in forma di opuscolo, dove torna sull'argomento pubblicando le prime due strofe di una *storia ad aria* raccolta a Sclafani (piccolo centro delle Madonie in provincia di Palermo): «La do fuori per quella importanza che ho dimostrata nei canti non siciliani in Sicilia. Ed in vero essa aria corre ed è stata raccolta in Montella, in non so quale città della Romagna, in Napoli, in Venezia, in Toscana, in Grottamainarda, siccome può vedersi dalle varianti che ne appresta la recente raccolta di *Canti popolari delle provincie meridionali* dei proff. Antonio Casetti e Vittorio Imbriani [Torino 1872]» (1873, p. 8). Pitrè include il canto nella sezione intitolata “Arie e canti diversi”, segnalandone in nota l'incompletezza e fornendo i riferimenti comparativi indicati nella premessa (1873, p. 39). Queste sono le due strofe riportate:

90. Supra 'na muntagnella
c'eranu tri surelli.
La nica è la cchiù bella
si misi a navicà.

Mentri chi navicava
cci cadiu l'aniellu.
– Sù marinaru bellu
mannàmulu a pigghià.

Giuseppe Pitrè ha quindi il merito di essere il primo a documentare la presenza di queste due ballate di provenienza settentrionale – note nella letteratura specialistica con i titoli di *Cecilia* e *La pesca dell'anello* (1) – nell'ambito della tradizione orale siciliana, inaugurando un tema che sarà ripreso negli anni seguenti anche da altri studiosi di "poesia popolare", a iniziare dal suo più illustre collega isolano: Salvatore Salomone Marino. In una antologia di *Leggende popolari siciliane in poesia* pubblicata nel 1880, questi difatti include anche una versione completa di *Cecilia* raccolta a Palermo (pp. 38-42), corredandola della seguente annotazione: «La *Cecilia* non è indigena dell'Isola, ma è una evidentissima importazione dell'alta Italia, dove è assai comune. Quando non altro, la rivelerebbero per non siciliana le parole italiane malamente sicilianizzate e tutti quei tronchi, a' meridionali non propri. La forma stessa, con cui tutto il componimento procede, la distacca dalle leggende peculiari a' Siciliani. [...] Né diversamente da me ebbe a considerarla il Pitrè, che ne disse alcuna cosa nei suoi *Studi di poesia popolare*» (1880, p. 42). Riportiamo le ventitrè strofe che ne compongono il testo:

Cicìlia, Cicìlia
chi chianci notti e dì
cà so maritu è in càrciaru,
lu vonnu fa' murì.

– Cicìlia, Cicìlia,
si tu vo' beni a mia,
va' nni lu Capitàniu
si mi fa gràzia a mia.

– O caru Capitàniu,
fammi chistu piaciri,
cc'è me' maritu in càrciaru,
facìtilu nisciri.

– O cara mia Cicìlia,
dormi cu mia 'na notti,
e po' dumani a ghiornu
iu cci grapu li porti.

– O caru Capitàniu,
a iddu lu dirrò,
e si di sì mi dici,
iu mi cci curchirò. –

Ha ghiutu nni Pippinu:
– Maritu miu, ch'hê fari?
– Sì, sì, bella Cicìlia,
'na vota cci po' annari:

vacci 'na vota sula
 e sarvami la vita,
 sinnò lu Capitàniu
 pri certu a mia mi 'mpica.

– O caru Capitàniu,
 Pippinu ha dittu sù;
 andamunni a curcari
 ch'è ura di durmì. –

Vicinu a menza notti
 Cicilia suspira,
 si vota, si rivota,
 si torci e s'arritira.

– Chi hai, bella Cicilia,
 chi abbaschi d'accussi?
 – Haju 'na dogghia 'n cori
 ca mi sentu murì.

Chi nn'è di me' maritu?
 lu sùspicu m'affanna;
 haju lu cori niuru,
 a mia mi trema l'arma.

– Zittu, bella Cicilia,
 leva st'adea scura,
 ca tò maritu è libiru,
 è libiru a chist'ura. –

Cicilia affaccia fora
 all'arba a lu barcuni,
 vidi a Pippinu 'mpisu,
 li pedi a pinnuluni.

– O cani Capitàniu,
 m'aviti ben traditu!
 l'onuri a mia livastivu,
 la vita a me' maritu!

– Zittu, bella Cicilia,
 nun fari d'accussi;
 cc'è Conti e Cavaleri,
 cci sugnu iu pri ti.

– Iu nun vogghiu Conti
né mancu Cavaleri,
vogghiu a Pippinu misaru
binchì surdatu era.

Mi vestu di trucchettu
vaju in facci a lu Re,
cci cuntù lu suggettu
chi aviti fattu a me. –

'N facci a lu Re ha ghiutu:
– Gràzia, o Maistati!
– Chi gràzia voi, Cicìlia,
cu st'abiti alluttati?

– Lu cani Capitàniu
a mia m'ha ben traditu,
l'onuri m'ha livatu,
la vita a me' maritu.

– Zittu, bella Cicìlia,
nun chiànciri accusi;
giustizia ti fazzu
a tò maritu e a ti:

àtru nun pozzu fari,
iu ti lu spusirò;
doppu tri ghiorna spusu
iu ti l'occidirò.

– Doppu tri ghiorna spusu
a mia pena mi fa:
chissa nun è giustizia
né mancu carità.

Oh Diu! chi fussi morta!
e poi mi sippilliti
tri migghia arrassu Roma
'nsèmmula a me' maritu. –

Nella prefazione al volume delle “leggende” Salomone Marino estende l'analisi oltre quanto già osservato da Pitrè, inquadrando il problema della circolazione di questo genere di canti anche in rapporto al commercio delle stampe popolari: «[...] bisogna far distinzione tra le storie indigene e le importate. Di queste, alcune passarono in Sicilia ne' secoli scorsi; altre non v'ottennero cittadinanza che dopo il 1860, con la

creazione del Regno di Italia. E la importazione crescerà, come altresì la necessaria esportazione, per lo scambio che oggi si fa attivissimo tra provincia e provincia di libretti popolari che riproducono le antiche storie, e più ancora per mezzo dello Esercito nazionale, che unisce e affratella il giovane popolo delle diverse regioni e fa cantare a Palermo e Siracusa le *canzoni* e le *vilote* del Piemonte e del Veneto, e a Venezia e Torino le *liggeni* e le *canzuni* della Sicilia» (1880, p. XVIII). Attraverso questa cospicua silloge, il demologo intende inoltre contribuire al dibattito aperto da altri studiosi in campo nazionale, come puntualmente rileva Giovanni Battista Bronzini: «La raccolta di *Leggende popolari siciliane in poesia*, pubblicata nel 1880 e dedicata ad Alessandro D'Ancona, volle essere una risposta alla denuncia, fatta dal Nigra nel 1876 e confermata dal Rubieri l'anno successivo, di una organica deficienza di poesia narrativa nell'Italia meridionale. La raccolta, comprendente tutti i tipi di leggende o storie popolari, dal romanzesco e leggendario al cavalleresco, al domestico, al satirico, allo storico, al politico e in fine al boschiero (cui appartengono le leggende che narrano la vita e le imprese dei banditi), voleva dimostrare, contro chi ne aveva negata l'esistenza, quanto fosse, invece, ricca la poesia narrativa in Sicilia» (1991, p. 156). La posizione di Salomone Marino a questo riguardo appare garbatamente espressa nelle prime pagine del volume (1880, pp. VIII-IX):

I canti narrativi, detti *leggende* o *storie* secondo la espressione più antica e più comune del popolo e sempre viva, formano nella poesia popolare una classe ben distinta da' canti lirici, che abbracciano lo *strambotto* e lo *stor-nello*. Fu scritto già, che i canti narrativi in Italia costituiscono propriamente il patrimonio poetico della regione superiore; che la Sicilia, come tutta la regione inferiore, ne manca, e che quelle messe a stampa fin qui non sono popolari nel senso rigoroso del vocabolo, perché lunghe, moderne, col nome dell'autore spesso di origine letteraria o semiletteraria. L'autorità incontestata e il valore, negli studi popolari, de' due illustri che emisero questa sentenza [cita in nota Nigra, 1876, p. 21 e Rubieri, 1877, p. 301], mi obbligano necessariamente ad alcune rispettose osservazioni. E' parmi che, nello stato attuale, sia anticipato e precipitato il giudizio complessivo e definitivo sulla poesia popolare italiana, la cui storia si potrà solamente avere, quando tutti gli elementi necessari a comporla sono raccolti e illustrati, e tutte le provincie italiane vi hanno ugualmente e compiutamente contribuito.

Dal canto suo D'Ancona, recensendo l'opera di Salomone Marino nello stesso anno della sua pubblicazione, osserva con equilibrio che le "poesie narrative" incluse nel volume mostrano «sotto un nuovo aspetto le facoltà poetiche del popolo siciliano» (1880, p. 448), senza tuttavia giungere a inficiare totalmente la teoria del "sostrato etnico", formulata da Nigra anche in base a elementi di ordine metrico-formale. Il filologo piemontese identifica difatti il canto narrativo settentrionale con le *ballate*, caratterizzate da versi brevi ed estensione contenuta, interpretate come riflesso di una formazione orale primaria a sostrato etnico-linguistico "celtico". Diverso è il caso delle *storie* siciliane, molto più lunghe e articolate perché esito di una elaborazione d'autore – esplici-

tata o presunta – che parte invece dalla scrittura. Secondo la teoria di Nigra, nell’Isola e nel resto dell’Italia centromeridionale il prodotto poetico che identifica il sostrato etnico-linguistico “italico” è costituito dal canto lirico-monostrofico, rispondente a una filogenesi orale-collettiva. Se la “popolarità” del canto risiede per Nigra sostanzialmente nella sua origine, che deve essere orale e anonima, per Salomone Marino la questione investe al contrario soprattutto il processo di trasmissione e diffusione. *Le storie*, concepite in forma scritta da autori dichiarati, non soltanto sono unicamente destinate al “popolo”, ma questo ne è anche l’infaticabile rielaboratore attraverso il passaggio da bocca a orecchio nel corso del tempo: «Popolare nel vero senso della parola, dobbiamo chiamare una poesia, quando presso l’ignaro vulgo, e non di un solo comune e di una sola generazione e di un solo sesso, la troviamo diffusa, e graditissima, e con tenace affetto ritenuta a memoria» (Salomone Marino, 1880, p. IX). Si tratta di una prospettiva condivisa da D’Ancona, che commenta nei suoi termini: «un poemetto narrativo, venuto in balia del popolo, riceve [...] l’ideale carattere della popolarità appunto con varianti, che son quasi suggello impressovi dal sentimento comune, e per le quali l’opera da individuale si tramuta in collettiva. [...] Abbiamo qui dunque senza fallo una poesia nata fra il popolo, perché gli autori son popolani; destinata al popolo, che vi si compiace, la ripete, la modifica, se l’appropria: e vivente fra il popolo, dove è andato a cercarla e dove l’ha trovata e raccolta il Salomone Marino» (1880, pp. 450-451).

Se l’importanza delle *storie* risiede nel processo di rielaborazione collettiva dei testi e nella loro durata nel tempo, si comprende anche l’attenzione dei demologi siciliani per le versioni locali dei canti narrativi di accertata provenienza settentrionale: questi difatti attestano l’estesa capacità di appropriazione e manipolazione dei cantori popolari isolani, che sanno adattare contenuti e forme alle proprie esigenze ideologiche ed espressive. Non è quindi certo casuale che Pitrè, nella seconda edizione dei *Canti* pubblicata nel 1891, voglia integrare la documentazione offerta nella *Centuria*, rendendo noto un testo più completo di quello rilevato quasi vent’anni prima a Scalfani (cfr. *supra*). Il canto è rubricato con il titolo *L’anello* al numero 909 del secondo volume (pp. 93-94) – nella sezione delle “Arie” – e reca come luogo di raccolta la città di Palermo. Pitrè annota a piè pagina: «Corre più comunemente col titolo del primo verso, ed io accolgo nella presente edizione questo canto come esempio della forma nella quale si conservano in Sicilia certe romanze venute dall’Alta Italia. E dico dall’Alta Italia, perché nella poesia popolare siciliana non si può parlare di canti esteri importati direttamente. La data di importazione di questo canto non è possibile determinare; ma questo è certo: che nello scorcio del secolo passato il canto era popolare in Sicilia» (1891, pp. 93-94, nota 3). Riproduciamo il testo, seguito dalla nota apposta al verso conclusivo per fornire i riferimenti comparativi:

Supra ’na muntagnella
 cci abbítanu tri surelli:
 la nica e la cchiù bella
 si ’nsigna a navicà.

E menti navicava
 cci cadiu l’anellu:

– Tu marinaru bellu,
tu veni pisca ccà.

– S'io piscu st'anellu
tu chi mi vo' dà?

– Ti dugnu centu scuti,
'nna vurza arracamà.

– 'Un vogghiu centu scuti,
né vurza arracamà.
Vogghiu un baciù d'amuri,
si tu mi lu vo' dà.

– Vattinni, bardasciuni,
va 'nsignati a parrari,
lu dicu a mio papà,
ti fazzu bastunà.

Stasira veni a du' uri
cà mio papà nun cc'è.
Cu 'na manu grapu la porta,
Cu 'n'àutra abbrazzu a te.

La conclusione della presente versione non è in armonia con la penultima quartina.

Una versione incompleta di Sclafani ne pubblicai io nella citata mia *Centuria*, n. 90; un'altra di Messina, egualmente incompleta, ne diede H. Schneegans, *Laute und Lautentwicklung des sicilianischen Dialects*, p. 181 (Strassburg, Trübner, 1888). Un'altra versione raccolsi io stesso in Messina, ma si lega ad una specie di fiaba, ed esige una illustrazione speciale, che rimando a tempo migliore.

Molte sono le varianti italiane e francesi che di esse notava testè il Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, n. 66 ed il Giannini, *Canti popolari della montagna lucchese*, p. 164. Altre se ne possono vedere notate nella mia monografia sopra *La Leggenda di Cola Pesce*.

La variante edita dal linguista tedesco Heinrich Schneegans è costituita da quattro strofe che presentano solo lievi differenze rispetto a quelle riportate da Pitrè. Il tema narrativo dell'anello caduto in mare – perso da una fanciulla e cercato da un marinaio (o pescatore) abilissimo nuotatore – spicca anche nella *Leggenda di Cola Pesce*, che tuttavia non presenta versioni poetiche ma solo narrazioni in prosa prive di parti cantate (Pitrè, 1904, pp. 1-173). Pitrè ricorre nella sua analisi al fondamentale contributo offerto da Costantino Nigra, che trattando i canti piemontesi prende in esame due distinte serie di varianti, una italiana e una francese (1888, pp. 351-357). Le conclusioni di Pitrè riguardo ai possibili nessi fra canzone e leggenda si concentrano quindi sull'assenza di una *storia* siciliana in luogo della *ballata* d'importazione settentrionale:

La ballata o canzone dell'anello, nelle sue forme più semplici, è una schietta creazione della fantasia, od anche un pietoso e patetico ricordo d'un fatto realmente accaduto; ma, se ha analogia, non deriva punto dalla leggenda di Cola Pesce. Di che le ragioni son varie, e precipua questa: che in Sicilia, la terra della leggenda di Cola Pesce, la canzone non esiste, o meglio, esiste in tal forma da accusare la sua recente provenienza dall'alta Italia, provenienza che le dà una veste ibrida, addirittura impossibile. E sì che se una forma ritmica avesse dovuto assumere il particolare in discussione, della leggenda, questa forma avrebbe dovuto essere anzitutto e soprattutto siciliana. (Pitrè, 1904, p. 118).

La “forma ritmica siciliana” cui fa riferimento Pitrè è ovviamente quella basata sull'endecasillabo, propria anche del genere più tipico del canto monostrofico isolano: la *canzuna*, detta anche “ottava siciliana”. Le *storie* – incentrate su temi storico-legendari, agiografici o fantastici – sono difatti composte da ottave endecasillabe a rima alterna, il metro appunto della *canzuna*, e la concatenazione tra le strofe risponde spesso all'artificio della *rima ntruccata* (o *ncruccata*), consistente nel rimare l'ultimo verso di una strofa con il primo della successiva. Altri metri impiegati sono l'ottava “epica” (sei endecasillabi a rima alterna più i due conclusivi a rima baciata), la sestina endecasillaba, la terzina endecasillaba e la *canzuna allungata* (un'ottava siciliana con l'aggiunta di uno o più distici a rima baciata). La quartina di ottonari e settenari alternati si trova quasi esclusivamente utilizzata per le *storie* a carattere comico o satirico che, data l'affinità metrica con *arie* e *canzonette*, prendono il nome di *storie ad aria* (2). In quest'ultima categoria rientrano anche le “ballate” di importazione settentrionale che, insieme alle “storie”, costituiscono – come osserva Roberto Leydi – i due filoni principali del canto narrativo in area italiana: «La *ballata* è soprattutto diffusa nelle regioni settentrionali e centrali e conserva i suoi prodotti presumibilmente più arcaici e organici in Piemonte. [...] La *storia* è diffusa nelle regioni meridionali e soprattutto in Sicilia. Al nord si spinge, parallelamente ad altre forme meridionali di canto lirico, verso l'Emilia» (1973, pp. 228-229). Sempre Leydi ricorda che la *storia* «si collega a una produzione mediterranea e orientale-balcanica» e che con «i canti narrativi dei Balcani ha in comune la lunghezza (anche centinaia di versi), il carattere disteso e ampio del racconto, la presenza quasi costante di un eroe o personaggio centrale. Mentre la *ballata* punta sul fatto, la *storia* si dedica al protagonista, che segue in alcune o tutte le sue vicende» (1973, p. 230, cfr. anche Leydi, 2001, pp. 24-25).

Altre fonti permettono di estendere alla dimensione musicale il quadro fin qui delineato. La più antica attestazione siciliana della ballata *La pesca dell'anello* si deve infatti al compositore tedesco Giacomo Meyerbeer (1791-1864), la cui raccolta di musiche folkloriche – 38 brani fra canti e danze – rimase tuttavia ignota per oltre un secolo e mezzo, per essere infine ritrovata dall'etnomusicologo Fritz Bose e data alle stampe nel 1970 per i tipi dell'editore berlinese Walter de Gruyter (ed. it. 1993). Meyerbeer, appena venticinquenne, trascorre in Sicilia l'estate del 1816, visitando fra l'altro la città di Siracusa, dove ascolta un suonatore ambulante che canta accompagnandosi al violino. In questa occasione il giovane musicista annota la melodia e le prime tre strofe di una “Canzone delle tre sorelle”, così commentata da Bose (1993, pp. 93-94):

La canzone delle tre sorelle è diffusa in ogni parte d'Italia e non è certamente di origine siciliana. [...] La melodia trascritta da Meyerbeer è mutuata da quella del canto popolare francese *Malbrouck s'en va-t-en guerre*, che rientra nel patrimonio folklorico musicale dell'Europa centro occidentale del XVIII e XIX secolo. Le tre quartine della canzone sono intonate su questa melodia che in realtà presuppone una diversa struttura strofica, pertanto la linea melodica originale viene fortemente variata, soprattutto nella terza strofa. Il preludio utilizza invece puntualmente le prime otto battute della melodia di *Malbrouck*. [...] Il testo del canto è in italiano, tranne alcune forme siciliane come «erino» invece di *erano* (ai versi I e III) e «ci» stante per *le* (XII verso).

C'erino tre sorelle
 – mirandon domine in terra –
 c'erino tre sorelle
 e poi tutte e tre da amare.

Mi dettero la più bella
 – mirandon domine in terra –
 mi dettero la più bella,
 e si mis'a navigare.

E a lo navigar che fece
 – mirandon domine in terra –
 e a lo navigar che fece
 l'anello ci cascò.

Nella "canzone" trascritta da Meyerbeer si riscontra un metro comune alla maggior parte delle versioni rilevate nell'Italia centro-meridionale (Bronzini, 1956-1961, II, pp. 3-61). Al contrario, il motivo musicale del celeberrimo canto popolare francese *Malbrouck s'en va-t-en guerre* non pare essere stato impiegato in altre varianti né siciliane né di area centro-meridionale. L'utilizzazione della melodia di *Malbrouck* implica inoltre, come osserva Bose, l'adozione della rispettiva e particolare forma strofica, con il ritornello *mirandon domine in terra* (dal francese *mirandon mirandon mirandella*) eseguito dopo il primo verso e con la duplice ripetizione del secondo verso che si lega così al successivo, fino alla terza strofa su cui si chiude la melodia senza ripetizione del verso conclusivo (vedi ES. MUS. 1). Si pone quindi in questa circostanza un duplice problema: il canto è stato recepito dal suonatore ambulante siracusano nella sua integrità poetico-melodica o è stato lo stesso suonatore ad adattare ai versi – magari appresi attraverso un "foglio volante" – un motivo musicale di gran moda, la cui popolarità si estendeva dall'Egitto alla Russia? (3) L'assenza di testimonianze musicali relative ad altre regioni italiane non garantisce ovviamente la specificità siciliana – e in ispecie siracusana – dell'associazione, anche perché vi sono scarsissime possibilità di riscontro con fonti coeve analoghe alla collezione Meyerbeer (Carpitella, 1973). Questa provvidenziale raccolta di canti e danze popolari attesta d'altra parte anche ul-

teriori esempi di mutuazione entro il repertorio dei suonatori ambulanti siciliani di prodotti musicali provenienti da contesti socio-culturali distanti: valga ricordare il caso della melodia intitolata *Il quacquero*, del tutto rispondente al genere dei *fiddle-tunes* nordeuropei (Bose, 1993, p. 134).

L'adozione della melodia di *Malbrouck* da parte del cantastorie siracusano non appare tuttavia penetrata durevolmente nella circolazione orale del canto, considerato che nessuna fonte posteriore vi fa più riferimento. Per avere una ulteriore attestazione musicale della ballata si deve in ogni caso attendere quasi un secolo, quando il musicista-etnografo siciliano Alberto Favara ne trascrive versi e note a Palermo grazie all'esecuzione di tale Giovanni Favalaru (1957, II, n. 502). La melodia, in minore con cadenze su tonica e dominante, mostra i tratti tipici delle ballate continentali. Le quattro frasi che la compongono si associano alle strofe del testo poetico secondo il seguente schema di iterazioni (in lettera maiuscola sono indicate le frasi musicali corrispondenti ai versi; Favara fornisce anche tre varianti melodiche di C e D, cfr. ES. MUS. 2) (4):

C'erano tri surelli	A
c'erano tri surelli	A
chi ghiavanu a naviga'.	B
La soru la chiù nica	C
l'anellu ci ha cascà.	D
L'anellu ci ha cascatu	C
nel menzo di lu mar.	D

Nella strofa iniziale mutano i due versi conclusivi, sicché abbiamo una sestina, mentre le altre quattro strofe sono composte da quattro versi (che diventano sei con le iterazioni):

Isa l'occhi al celu
e viri a un piscatu'.
«O piscaturi di l'unna,
Tu veni a pisca ccà.

Si pischirai st'anellu,
ti vogghiu arrialà.
Ti dugnu centu scudi
e 'na burza 'rraccamà.»

«Nun vogghiu centu scudi,
né burza 'rraccamà.
Vogghiu un baciù d'amuri
si tu mi lu vo' dà.»

«Vattinni tu, briccuni
... ..
Si 'u sannu i me' fratelli
ti farrianu 'mpiccà.»

Il testo riportato da Favara è molto simile a quello raccolto – sempre a Palermo – da Pitrè (cfr. *supra*), dove però la conclusione è caratterizzata dal cedimento della donna al ricatto erotico del pescatore e l’incipit appartiene al tipo *Supra na muntagnella*. Stando alla versione fornita da Pitrè, il verso tralasciato da Favara potrebbe essere «va ’nsginati a parrari», congruente per senso e assonanza.

Un’altra trascrizione musicale del canto venne pubblicata nel 1941 da Francesco Balilla Pratella nel *Primo documentario per la storia dell’etnofonia in Italia*: opera in due volumi che costituisce l’ultimo esempio di studio condotto in questo campo senza l’impiego di strumenti elettromeccanici di audiorilevamento. Per compilare le sezioni dedicate alle diverse regioni italiane, Pratella si avvale della collaborazione di numerosi corrispondenti. Il canonico Zaccaria Musumeci gli invia da Acireale otto canti, e tra questi anche uno dal titolo *Supra na muntagnedda*: «Canzone amorosa, corale, trascritta ad Acireale (Catania) il 24 aprile 1933, avendola raccolta dalla viva voce di contadini, che la cantavano per tradizione» (1941, II, p. 469). Pratella compara i nove canti da lui pubblicati, concludendo che «in quasi tutte le regioni e anche in una medesima regione ogni singola variante possiede una melodia propria e differente da quella delle altre; inoltre, il soggetto della canzone si presta a una considerevole varietà d’incontri, di contaminazioni e di scambi con molte altre canzoni anteriori, contemporanee e posteriori ad essa» (1941, II, p. 512). Riguardo alla “canzone” siciliana in particolare osserva che la «melodia, di modo maggiore e cadenzante sulla quinta del tono, appartiene al genere delle “cante in coro”, a due o più voci, di tipo settentrionale e di aspetto sette-ottocentesco» (1941, II, p. 469), e lamenta il fatto che il raccoglitore si sia limitato a trascrivere soltanto le prime due strofe del canto, sottoposte al pentagramma (*ibidem*). Diversamente dai testi raccolti da Pitrè e da Favara, qui ricorre un ritornello intercalato all’iterazione del verso iniziale della strofa. La ripetizione del secondo membro del ritornello in chiusura della seconda strofa pare invece un errore di trascrizione, poiché il verso dovrebbe essere «si mise a navigari» (cfr. ES. MUS. 3):

Supra ’na muntagnedda,	A
amuri beddu, sciuri d’amuri,	B
supra ’na muntagnedda	C
ci stannu dui surelli.	D
La picciula è chiù bedda,	A
amuri beddu, sciuri d’amuri,	B
la picciula è chiù bedda,	C
sciuri d’amuri.	D

Le attestazioni scritte della ballata *La pesca dell’anello* – nella duplice veste testuale e musicale – coprono quindi in Sicilia un arco cronologico che va dal 1816 al 1933. La trasmissione orale del canto non si è tuttavia interrotta e ho potuto direttamente rilevarne una esecuzione a Bronte nel 1986. In questo centro, situato sul versante interno dell’Etna in posizione opposta a quella di Acireale (sempre in provincia di Catania), il canto viene eseguito in stile polivocale da un gruppo di contadini, secondo una forma melodica praticamente identica a quella tramandata dal canonico Musumeci

(che indica «canto corale» ma annota solo la linea melodica principale). Muta invece il ritornello, che qui è costituito dal verso «Napoli è bella e fiore d'amor», ricorrente anche in altre varianti di area centromeridionale (Bronzini, 1956-1961, II, p. 33). Inconsueto sarebbe invece il nome attribuito alla sorella che va per mare: all'ascolto infatti si percepisce *Iona*, in luogo dei più comuni Ninetta, Rosina, Cecilia o Fiorella (Bronzini, 1956-1961, II, pp. 3-61); pare tuttavia verosimile interpretare il termine non come nome proprio ma come articolo indeterminativo (*ona* = una) preceduto da congiunzione (*i* = e) per riferirsi genericamente a *una* delle tre sorelle (altrove troviamo «la prima» o «la piccola»). Nella seguente trascrizione si riportano le strofe secondo le modalità dell'esecuzione cantata, dato che diversi solisti si alternano nelle riprese dei versi introducendo a volte delle microvarianti:

Supra na montagnella,
 – Napoli è bbella e fiore d'amor –
 supra na montagnella
 ci stanno tre sorelle.

I-ona ch'è la più bbella,
 – Napoli è bbella e fiore d'amor –
 I-ona ch'è la più bbella
 si mise a navigar.
 I-ona ch'è la più bbella
 si mise a navigar.

Lu navigari ca fece,
 – Napoli è bbella e fiore d'amor –
 lu navigari ca fece
 l'anellu cci cascà.
 Lu navigar che fece
 l'anellu cci cascà.

Ialza li occhi all'unna,
 – Napoli è bbella e fiore d'amor –
 alza li occhi all'onda
 e vvede un pescator.

«O pescatore dell'onda,
 – Napoli è bbella e fiore d'amor –
 o pescatore dell'onda
 vieni a pescare il mio anello.
 O pescator dell'onda
 vieni a pescare il mio anello.

Si tu mi pischi l'anello,
 – Napoli è bbella e fiore d'amor –

si tu mi pischi l'anello
ti dono cento scu[di].

Si tu mi pischi il mio anello,
– Napoli è bbella e fiore d'amor –
si tu mi pischi il mio anello
cent'unzi ti darò.»

«Non voglio cento lire,
– Napoli è bbella e fiore d'amor –
non voglio cento scudi,
voglio un bacino di amor.
Non voglio cento scudi,
voglio un bacino di amor.»

«Vatinni bbirbantuni,
– Napoli è bbella e fiore d'amor –
vatinni bbirbantuni,
lu dico a mio papà!»

Lu dico a mio papà!»
– Napoli è bbella e fiore d'amor –
«Ie to papà l'è vecchiu
non ha cosa di far!»

«Lo dico a mio fratello!»
– Napoli è bbella e fiore d'amor –
«Tuo fratello è piccolo
e niente mi può far!»

«Andiamo tutt'al ponte,
– Napoli è bbella e fiore d'amor –
andiamo tutt'al ponte
dove non c'è nessun.

Ie c'è il sole e la luna,
– Napoli è bbella e fiore d'amor –
ie c'è il sole e la luna,
andiamo a fare l'amor.

Andiamo sulla spiaggia
– Napoli è bbella e fiore d'amor –
annamo sulla spiaggia
e l'amore si fa.

Andiamo in camaretta
 e nuddu ci vedrà!
 Andiamo in camaretta
 e nuddu ci vedrà!»

Il canto registrato a Bronte si presenta notevolmente integro sul piano del contenuto. Il registro linguistico si fonda su una commistione fra italiano aulico e regionale, intercalato da alcune espressioni in siciliano. Il tratto più rimarchevole risiede tuttavia nel modo d'esecuzione, caratterizzato da un accompagnamento corale omoritmico a due parti: alcune voci cantano una terza sotto la melodia principale, mentre un cantore raddoppia il coro all'ottava superiore, ponendosi quindi a distanza di sesta rispetto alla voce conduttrice. L'andamento per terze e seste parallele caratterizza ampiamente la polivocalità tradizionale dell'Italia settentrionale, anche in relazione al repertorio delle ballate (Macchiarella, 1996, p. 166 e Leydi, 2001, p. 56). Il genere di polivocalità ricorrente in Sicilia non contempla viceversa di norma questa procedura e lo stesso gruppo di contadini brontesi che canta così *Supra na muntagnella* tramanda un ampio repertorio di canti sacri (specialmente della Settimana Santa e del Natale) e profani (*chianoti, carritteri, sturnelli* ecc.) eseguiti nel tipico stile "ad accordo": un cantore – o più cantori alternatamente – svolge la melodia e in coincidenza delle cadenze intermedie e finali il coro realizza «una successione di triadi complete in posizione fondamentale. La concatenazione di queste varia da repertorio a repertorio. È comunque costante la cadenza finale V-I» (Macchiarella, 1996, pp. 130-131; ma anche Macchiarella, 1995). La voce principale, di solito caratterizzata da pregevoli melismi, ha anche il compito di enunciare il testo verbale, mentre il coro si limita a pronunciare alcune sillabe su note prolungate. La presenza di una voce in registro acuto (detta *schighhia, fasittu, sbighghiarinu, supravuci* ecc.) è pure prevista nel canto siciliano "ad accordo", ma svolge una funzione diversa da quella sopra rilevata, limitandosi a raddoppiare all'ottava i gradi fondamentali della melodia. Si può quindi in questo caso certamente affermare che insieme alla ballata è migrata nel centro etneo anche la forma di esecuzione, non casualmente associata a una specifica canzone (cfr. ES. MUS. 4).

La penetrazione di questa ballata nel contesto popolare siciliano si estende d'altronde fino ai nostri giorni, manifestando la sua straordinaria vitalità attraverso significativi adattamenti contestuali. Nel territorio di Mistretta, popoloso centro dei Monti Nebrodi in provincia di Messina, il canto *In una montagnella* è stato infatti documentato con funzione di ninnananna da Alessandro Giordano (2006, pp. 61-63). Le donne anziane lo eseguono a voce solista secondo la medesima melodia attestata ad Acireale e a Bronte (cfr. ES. MUS. 5). Il testo è più conciso rispetto alla versione brontese e si chiude con il rifiuto della donna alle profferte amorose del "pescatore". Ricorre anche qui il caratteristico ritornello «Napoli bella e fiore di amor» e i versi sono in italiano a eccezione della penultima strofa in siciliano:

In una montagnella,
 – Napoli bbella e fiore di amor –
 in una montagnella
 ci stanno tre sorelle.

La piccola è più bbella,
– Napoli bella e fiore di amor –
la piccola è più bbella,
s'è messa a navigar.

Nel navigar che fece,
– Napoli bbella e fiore di amor –
nel navigar che fece
l'anello le cascò.

Nel càdere il suo anello,
– Napoli bbella e fiore di amor –
nel càdere il suo anello
accorre un pescator.

«O pescator dell'onde,
– Napoli bbella e fiore di amor –
o pescator dell'onde
vieni tu qui a pescar.

Se tu mi peschi il mio anello,
– Napoli bbella e fiore di amor –
ti dono cento scudi,
una borsa riccamà.»

«Non voglio cento scudi
e né borsa riccamà.
Voglio un bacin di amore
se tu me lo vuoi dar.»

«Vattinni bbirbantazzu,
– Napoli bbella e fiore di amor –
vattinni bbirbantazzu
cciu' ricu a me papà!

Vattinni bbirbantazzu
ca cciu' ricu a me papà
e col fucile carico
io ti farò ammazzar!»

Diversamente dal canto *La pesca dell'anello*, le cui testimonianze musicali attraversano quasi due secoli di storia siciliana (1816-2006), nel caso di *Cecilia* si passa dalle attestazioni tardo ottocentesche del solo testo poetico, dovute alle indagini di Pitrè e di Salomone Marino (cfr. *supra*), al rilevamento di due documenti sonori nella seconda metà del Novecento.

Il primo di questi è stato registrato da Antonino Uccello nel 1961 a Giarratana – un piccolo centro rurale dell’entroterra ragusano – nell’ambito di una ricerca promossa dal “Centro nazionale di studi sulla musica popolare” (dal 1989 ribattezzato “Archivi di Etnomusicologia”) dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma (cfr. Bonanzinga, 2004 e Pennino, 2004). Oltre al nome dell’esecutrice, «Salvatrice Azzaro di 64 anni», sulla scheda da campo è annotato: «Storia d’amore. Incompleta». La donna canta in effetti solo tre strofe della ballata, ma si tratta dei versi che racchiudono il dialogo centrale e la conclusione della *storia*: ricatto erotico del “capitano”; capitolazione di Cecilia per salvare il marito imprigionato; tradimento del patto e uccisione del marito; fuga di Cecilia in cerca di giustizia. Il testo è in siciliano:

«Sienti, Siggìlia, sienti:
cci vieni cu mmia stasira?
Si bbieni cu mmia stasira,
to maritu è a llibirtà!»

«Signur bbon capitano,
nent’unn’aviti fattu!
L’onuri m’at’alluvatu
e a me maritu atu ammazzatu!

S’avissi na bbarchetta
mi nn’issi n-Turchia.
Giustizia, giustizia,
lu rre facissi a mmia!»

La melodia, in tonalità minore a ritmo ternario, è costituita da quattro frasi corrispondenti alla quartina del testo poetico. Nella strofa finale la melodia attacca nel modo maggiore relativo, per chiudere riprendendo con lievi variazioni le ultime due frasi del modulo base (schema complessivo ABCD EFC’D’). Lo stile vocale, prevalentemente sillabico con misurati ornamenti (portamenti e glissati), rispecchia le modalità esecutive della ballata monodica in area italiana (cfr. ES. MUS. 6).

L’altra variante del canto è stata da me rilevata nel 1988 a Lipari (Isole Eolie, provincia di Messina). L’esecuzione si deve a un manovale quarantacinquenne residente nella frazione interna di Quattropiani. L’incipit, «C’erano tre sorelle», è analogo a quello di un filone di varianti de *La pesca dell’anello*, dove pure, a volte, la protagonista ha per nome Cecilia (cfr. *supra*). Qui la triste vicenda della donna raggirata viene narrata in sedici quartine: la donna rivela al capitano la propria angustia e questi propone lo scambio (una notte d’amore per la libertà dell’amato Peppino); Cecilia chiede a Peppino che fare e questi le ingiunge di abbandonarlo al suo destino e salvare l’onore; la donna cede ugualmente al ricatto ma il capitano non tiene fede all’accordo e Peppino viene fucilato; il morto pronuncia infine un accorato commiato che occupa le ultime tre strofe. Prima di iniziare il cantore commenta: «Questa tanto vecchia non sarà!» Poi intona la *storia* in italiano regionale accompagnandosi alla chitarra:

C'erano tre sorelle,
c'erano tre sorelle,
Cicilia la cchiù bbella
si mette a ffare l'amor.

Passava un capitano,
Cicilia sospirava.
«Che hai Cicilia bbella
che vi sospira il cuor?»

«Tengo un dolore al petto,
tengo un dolore al cuore:
tengo a Peppino in prigione,
lo voglio allibbertar.»

«Senti, Cicilia bbella,
Cicilia del mio cuor:
se tu mi dai il tuo amore,
lo mando a libertà.»

«O capitan maggiore
aspetta un momentino,
lo vado a dire a Peppino
se te lo posso dar.»

«Senti, Peppino mio,
Peppino del mio cuor:
se io ci do il mio amore,
ti mette a libertà.»

«Senti, Cicilia bbella,
Cicilia del mio cuor:
riguardati l'amore,
di me non t'importar.»

«O capitan maggiore,
prepara un bel lettino,
con due lenzuola di lino:
ci andiamo a riposar.»

Verso la mezzanotte,
Cicilia sospirava.
«Chi hai Cicilia bbella
che mi sospiri ancor?»

«Tengo un dolore al petto,
tengo un dolore al cuor:
tengo a Peppino in prigione,
lo voglio allibbertar.»

«Senti, Cicilia bbella,
Cicilia del mio cuor:
affacciati ar barcone,
vedi a Peppino passar.»

Cicilia sâ ffacciato.
«Ma dove vai Peppino?
Ma dove vai Peppino?»
«Mi vanno a fucilar!»

«O capitan maggiore,
me l'hai saputa fare:
l'amori tâ pigliatu,
Peppino è fucilà.»

«Vorrei scavare un fosso
di cento palme fondo
per sotterar le donne,
così finisse il mondo!

E sopra la mia tomba
ci lascio una scrittura:
chi passa e sapi lèggiari
tutta la mia sventura.

E sopra la mia tomba
ci metto un filo d'oro:
arrivederci amore,
non ci vediamo più!»

La melodia, in tonalità maggiore, è articolata in quattro frasi secondo la seguente struttura armonica: A(I) / B(I-IV) / C(IV-I) / D(V-I). Il ritmo in $\frac{3}{4}$ viene precisamente scandito dalla chitarra, suonata col plettro secondo lo schema più consueto (marcando col basso l'accento forte e strappando gli accordi sui tempi deboli), impiegato anche nelle battute di introduzione e di interludio tra le strofe. Il canto è rigorosamente sillabico con estensione piuttosto ampia (*la₁-mi₃*). Nel verso conclusivo il cantore scarta d'ottava per enfatizzare il finale (cfr. ES. MUS. 7).

L'insieme dei casi esaminati testimonia la “durata” entro la tradizione orale siciliana delle ballate *Cecilia* e *La pesca dell'anello*: non sono i soli componenti di prove-

nienza settentrionale ad avere avuto diffusione in Sicilia, ma sono quelli che hanno vantato il maggiore numero di attestazioni e gli unici a essere ancora contestualmente rilevabili. Differenze linguistiche, contenutistiche e musicali suggeriscono molteplici itinerari di penetrazione per questi due canti, entrati a fare parte dei repertori locali in tempi e secondo modi diversi. Se in epoca preunitaria si può supporre che veicoli della loro diffusione siano stati soprattutto i cantastorie ambulanti, dopo il 1860 le occasioni di incontro fra uomini di ogni provenienza regionale divengono molto più frequenti, con le nuove generazioni ciclicamente a contatto specialmente durante il periodo del servizio militare (e, purtroppo, delle "grandi guerre"). Vanno tenute inoltre in considerazione le dinamiche di "migrazione interna", che possono a esempio giustificare la diffusione di un certo modello melodico in un ampio territorio della Sicilia orientale, com'è quello contenuto nel triangolo Acireale-Bronte-Mistretta (le migrazioni dei braccianti agricoli in periodo di mietitura erano fra le occasioni più propizie per questi scambi). Al di là delle ragioni filogenetiche va comunque rimarcata la straordinaria fortuna di queste due *ballate*, i cui versi hanno evidentemente colpito l'immaginazione dei Siciliani non meno di quelli che narravano altre *storie* di donne sventurate, dalla "nobile Scibilia" alla "baronessa di Carini".

NOTE

- ¹ Forme e aspetti della diffusione in area centro-meridionale di canti narrativi provenienti dal Settentrione sono stati ampiamente esaminati da Giovanni Bronzini (1956-1961); per i due canti in questione si vedano rispettivamente vol. I, pp. 455-528 e vol. II, pp. 3-61. Su *Cecilia* si veda inoltre il corposo studio monografico condotto da Luisa Del Giudice (1995). Per un quadro del canto narrativo in area italiana si vedano in particolare: Leydi, 1973 (pp. 228-293), 2001; i saggi contenuti nell'edizione dei *Canti* di Nigra curata nel 2009 da F. Castelli, E. Jona e A. Lovatto.
- ² Per un'ampia esemplificazione riguardo ai temi e alle forme della canzone narrativa in Sicilia si vedano in particolare: Salomone Marino, 1875, 1880, 1896-1901, 1926; Favara, 1957, II, pp. 275-298; Buttitta, 1960; Rigoli, 1965, 1984.
- ³ Sulla vicenda storica della melodia di *Malbrouck*, si vedano Toschi, 1947, pp. 198, 276 e Santoli, 1968, pp. 132-133; sulla particolare struttura formale – poetica e melodica – del ritornello, cfr. Tiersot, 1889, p. 314.
- ⁴ La melodia presenta evidente affinità con quella raccolta da Vincenzo Spinelli a Sant'Agata d'Esaro (Calabria, provincia di Cosenza), sempre in associazione al canto *La pesca dell'anello*, a testimonianza della vasta circolazione in area meridionale di queste intonazioni tipiche dei cantastorie (cfr. V. Spinelli, *Poesia popolare e costumi calabresi*, Buenos Aires, Mele, 1923, p. 114, cit. in Bronzini, 1956-61/II, p. 61).

BIBLIOGRAFIA

- BONANZINGA S. (1993), *Introduzione*, in Bose, 1993, pp. 9-69.
 - (1995), *Etnografia musicale in Sicilia. 1870-1941*, Palermo, Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia.
 - (1997), *Il canto di tradizione orale in Sicilia*, in Id. (a cura di), *Canti popolari in Sicilia*, numero monografico di "Nuove Effemeridi", X/40, pp. 2-24.
 - (2004), *Antonino Uccello e l'avvio dell'etnomusicologia sul campo in Sicilia*, in Pennino, 2004, pp. 17-46.
- BOSE F. (1993), *Musiche popolari siciliane raccolte da Giacomo Meyerbeer*, ed. it. a cura di S. Bonanzinga, Palermo, Sellerio (tit. or.: *Meyerbeer. Sizilianische Volkslieder*, Berlin, De Gruyter, 1970).

- BRONZINI G.B. (1956-1961), *La canzone epico-lirica nell'Italia Centro-Meridionale*, 2 voll., Roma, Signorelli.
- (1991), *Intellettuali e poesia popolare nella Sicilia dell'Ottocento*, Palermo, Sellerio.
- BUTTITTA A. (1960), *Cantastorie in Sicilia. Premessa e testi*, in "Annali del Museo Pitrè", VIII-X (1957-1959), pp. 149-236.
- CARPITELLA D. (1973), *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio.
- D'ANCONA A. (1880), *Canti narrativi del popolo siciliano*, in "Rassegna Settimanale", VI/131, pp. 449-454.
- DEL GIUDICE L. (1995), *Cecilia. Testi e contesti di un canto narrativo tradizionale*, Brescia, Grafo.
- FAVARA A. (1957), *Corpus di musiche popolari siciliane*, a cura di O. Tiby, 2 voll., Palermo, Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo.
- FERRARO G. (1870), *Canti popolari monferrini*, Loescher, Torino; ried. a cura di R. Leydi e F. Castelli, Milano, Rizzoli 1977.
- GIORDANO A. (2006), *Musica e tradizione orale a Mistretta*, tesi di Laurea in Etnomusicologia discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, a.a. 2005-2006, relatore S. Bonanzinga.
- LEYDI R. (1973), *I canti popolari italiani. 120 testi e musiche scelti e annotati con la collaborazione di Sandra Mantovani e Cristina Pederiva*, Milano, Mondadori.
- (2001), «Sentite buona gente». *La ballata e la canzone narrativa*, in Id. (a cura di), *Guida alla musica popolare in Italia*, 2, *I repertori*, Lucca, LIM, pp. 23-77.
- LEYDI R. - MANTOVANI S. (1970), *Dizionario della musica popolare europea*, Milano Bompiani.
- MACCHIARELLA I. (1995), *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca, LIM.
- (1996), *Il canto a più voci di tradizione orale*, in R. Leydi (a cura di), *Guida alla musica popolare in Italia*, 1, *Forme e strutture*, Lucca, LIM, pp. 161-196.
- NIGRA C. (1876), *La poesia popolare italiana*, in "Romania", V, pp. 417-452.
- (1888), *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Loescher; ried. a cura di F. Castelli, E. Jona e A. Lovatto, pref. di A. M. Cirese, Torino, Einaudi, 2009 (2 CD allegati).
- PENNINO G. (2004) (a cura di), *Antonino Uccello etnomusicologo*, Palermo, Cricd, Regione Siciliana (2 CD allegati).
- PITRÈ G. (1870-1871), *Canti popolari siciliani*, 2 voll., Palermo, Pedone Lauriel.
- (1872), *Studi di poesia popolare*, Palermo, Pedone Lauriel.
- (1873), *Centuria di canti popolari siciliani*, Padova, Tip. Minerva.
- (1891), *Canti popolari siciliani*, 2 voll., nuova ed. Torino-Palermo, Clausen.
- (1904), *Studi di leggende popolari*, Torino, Clausen.
- PRATELLA F. B. (1941), *Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia*, 2 voll., Udine, Istituto delle Edizioni Accademiche.
- RIGOLI A. (1965), *Scibilia nobili e altre «storie»*, Parma, Guanda.
- (1984), *La Baronessa di Carini. Tradizione e poesia*, Palermo, Flaccovio (I ed. 1963, II ed. 1975 con disco allegato 33.17).
- RUBIERI E. (1877), *Storia della poesia popolare italiana*, Firenze, Barbera.
- SALOMONE MARINO S. (1875), *Storie popolari in poesia siciliana riprodotte sulle stampe de' secoli XVI, XVII e XVIII con note e raffronti*, Bologna, Tip. Fava e Garagnani.
- (1880), *Leggende popolari siciliane in poesia, raccolte ed annotate*, Palermo, Pedone Lauriel.
- (1896-1901), *Le storie popolari in poesia siciliana messe a stampa dal secolo XV ai di nostri*, in "Archivio per lo studio delle tradizioni popolari", XV, pp. 105-130, 153-189; XVI, pp. 94-122, 562-584; XVII, pp. 477-512; XVIII, pp. 176-216, 419-442; XIX, pp. 48-64, 327-364; XX, pp. 267-272.
- (1926), *La baronessa di Carini*, ed. a cura di G. Cocchiara, Catania, Tirelli (I ed. 1870, II ed. 1873, III ed. 1914).
- SANTOLI V. (1968), *I canti popolari italiani. Ricerche e questioni*, Firenze, Sansoni (1^a ed. 1940).
- SCHNEEGANS H. (1888), *Laute und Lautentwicklung des sycilianischen Dialects*, Strassburg, Trübner.
- TIERSOT J. (1889), *Histoire de la Chanson Populaire en France*, Paris, Plon Nourrit.
- TOSCHI P. (1947), *Fenomenologia del canto popolare*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

Esempi musicali

Le trascrizioni musicali basate su documenti audioregistrati – eseguite da Santina Tomasello (es. 4), Alessandro Giordano (ess. 5, 7) e Salvatore Chimento (es. 6) con la collaborazione di S. Bonanzinga – sono state effettuate ricorrendo alle normali risorse del pentagramma, opportunamente integrate dalla indicazione cronometrica della durata di ogni frase e dai seguenti segni diacritici: ↑ (più acuto della nota segnata); ↓ (più grave della nota segnata); → (più veloce del valore segnato); ← (più lento del valore segnato); • (presa di fiato). La disposizione grafica di ogni trascrizione segue la struttura fraseologica. Ogni frase melodica corrisponde a un rigo di pentagramma: utilizzando la mezza stanghetta per segnalare i ritmi tendenzialmente mantenuti e le barre di misura canoniche nei casi di ritmi rigidamente rispettati (alla barra puntinata si è fatto ricorso per chiudere il rigo quando il verso attacca sul levare).

1. Canzone delle tre sorelle

Esecuzione: voce e violino.

Rilevamento: G. Meyerbeer, Siracusa, 1816.

Edizione: Bose 1970: 26-27 (ed. it. 1993: 93-94).

Vivace

Cantabile

(1) C'erino tre so - rel - le, miran - don domini_n
 terra, c'eri - no tre so - rel - le e poi tut - te tre do_a -
 mare, e poi tutte tre do_a - mare, e poi tutte tre do_a -
 mare (2) Mi dette - ro la più bel - la, Miran - don do - mine in
 ter - ra, mi dettero la più bel - la e si mis(s)e_a na - vi -
 gare, e si mis(s)e_a navi - gare, e si mis(s)e_a navi -
 ga - re. (3) E[al]lo navi - gare che fe - ce, miran - don domine_in
 terra, e[al]lo navi - gar che fe - ce l'an - (n)el - lo ci cas - co.

2. C'eranu tri surelli

Esecuzione: Giovanni Favalaru.

Rilevamento: A. Favara, Palermo, ca. 1900.

Edizione: Favara 1957/II: n. 502.

1. C'era-nu tri su-rel - li, c'era-nu tri su-rel - li Chi ghiavanu a na-vi - ga'

1) La so - ru la chiù ni - ca L'a-nel - lu ci ha ca - scà.
L'a-nel - lu ci ha ca - sca - tu Nel men - zo di lu mar.

VARIANTI:

1)

2)

3) *opp.*

3. Supra na muntagnedda

Esecuzione: contadini.

Rilevamento: Z. Musumeci, Acireale (CT), 24/04/1933.

Edizione: Pratella 1941/II: 469.

Andante

Su - pra 'na mun - ta - gned - da, a - mu - ri bed - du, sciu - ri d'a -
- mu - ri, su - pra 'na mun - ta - gned - da ci stan - nu dui su -
- rel - li. La pic - ciu - la è chiù bed - da, a - mu - ri bed - du, sciu - ri d'a -
- mu - ri, la picciula è chiù bed - da, sciu - ri d'amu - ri..... D. C.

4. Supra na montagnella

Esecuzione: Salvatore Basile, Nunziato Collura, Alfio Greco (secondo solista),
Antonino Greco, Giuseppe Longhitano (primo solista), Placido Longhitano, Antonino Salpietro.

Rilevamento: S. Bonanzinga, Bronte, 19/05/1986.

III strofa (26,7") $\text{♩} = 46$ (→ 12/8) (3,8")

Lu na- vi- ga- ri ca fe- ce,
fe- ce,

Na- po- liè bbel- lae fio- re d'a- mor
Na- po- liè bbel- lae fio- re d'a- mor

lu na- vi- ga- ri ca fe- ce
fe- ce

l'a- nel- lu cci ca- scà.
l'a- nel- lu cci ca- scà.

Lu na- vi- gar che fe- ce
fe- ce

l'a- nel- lu cci ca- scà.
l'a- nel- lu cci ca- scà.

5. In una montagnella

Esecuzione: Filippina Lombardo.

Rilevamento: A. Giordano, Mistretta (ME), 12/01/2006.

Edizione: Giordano 2006: 63.

I strofa (18⁸) ♩ = 56

The musical score for 'In una montagnella' is written in 8/8 time with a tempo of ♩ = 56. It consists of four staves of music. The lyrics are: 'In u- na mon- ta- gnel- la, Na- po- li bbel- la e fio- re di a mor in u- na mon- ta- gnel- la ci stan- no tre so- rel- le.' The notes are in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). There are performance markings such as (4,1⁷), (4,7⁷), (4,4⁷), and (4,8⁷) above the notes.

In u- na mon- ta- gnel- la,
 Na- po- li bbel- la e fio- re di a mor
 in u- na mon- ta- gnel- la
 ci stan- no tre so- rel- le.

6. Sienti, Siggilia, sienti

Esecuzione: Salvatrice Azzaro.

Rilevamento: A. Uccello, Giarratana (RG), 12/08/1961.

Audioregistrazione conservata presso gli Archivi di Etnomusicologia (raccolta 63, brano 57) dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Roma).

I strofa (24,4⁷) ♩ = 100-104

The musical score for 'Sienti, Siggilia, sienti' is written in 8/8 time with a tempo of ♩ = 100-104. It consists of four staves of music for the first stanza and two staves for the third stanza. The lyrics are: 'Sien- ti, Sig- gi- lia, sien- ti, cci vie- ni cu mmi- a sta- si- ra? Si bbie- ni cu mmi- a sta- si- ra, to ma- ri- tu è a llib- bir- tà! S'a- vis- si na bbar- chet- ta mi nn'is- si n-Tur- chi- a.' The notes are in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). There are performance markings such as (7,2⁷), (6,2⁷), (5,5⁷), (5,5⁷), (5,5⁷), and (5,5⁷) above the notes.

Sien- ti, Sig- gi- lia, sien- ti,
 cci vie- ni cu mmi- a sta- si- ra?
 Si bbie- ni cu mmi- a sta- si- ra,
 to ma- ri- tu è a llib- bir- tà!
 III strofa (21,2⁷)
 S'a- vis- si na bbar- chet- ta
 mi nn'is- si n-Tur- chi- a.

Giu- sti- zi- a, giu- sti- zi- a,
lu tre fa- cis- si a mmi- a!

7. Cicilia

Esecuzione: Giovanni Paino (voce e chitarra).

Rilevamento: S. Bonanzinga, Quattropiani (fraz. di Lipari, ME), 18/02/1988.

Introduzione /
I strofa (37,0")

Chitarra $\text{♩} = 58$

C'e- ra- no tre so- rel- le,
c'e- ra- no tre so- rel- le,
Ci- ci- lia la cchiù bbel- la,
si met- te a ffa- re l'a- mor.